Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 14 (1984)

Artikel: Olav Duuns Medmenneske-Trilogie
Autor: Zumsteg, Hans Joerg
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858351

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.12.2025

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

Beiträge zur nordischen Philologie 14

Hans Joerg Zumsteg

Olav Duuns *Medmenneske*-Trilogie



Helbing & Lichtenhahn

Hans Joerg Zumsteg
Olav Duuns *Medmenneske*-Trilogie

Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgegeben von der Schweizerischen Gesellschaft
für skandinavische Studien
Redaktion: Oskar Bandle, Jürg Glauser,
Hans-Peter Naumann, Egon Wilhelm

14. Band
Hans Joerg Zumsteg
Olav Duuns *Medmenneske*-Trilogie

HELBING & LICHTENHAHN VERLAG AG
BASEL UND FRANKFURT AM MAIN

Hans Joerg Zumsteg

Olav Duuns *Medmenneske*-Trilogie

HELBING & LICHTENHAHN VERLAG AG
BASEL UND FRANKFURT AM MAIN
1984

Gedruckt mit Unterstützung
der Schweizerischen Geisteswissenschaftlichen Gesellschaft

© Copyright by
Helbing & Lichtenhahn Verlag AG
Basel 1984

Herstellung:
Druckerei J. J. Augustin, Glückstadt

ISBN 3 7190 0870 3
Bestellnummer 21 00870

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Zumsteg, Hans Joerg:
Olav Duuns Medmenneske-Trilogie / Hans Joerg Zumsteg. –
Basel; Frankfurt am Main: Helbing und Lichtenhahn, 1984.
(Beiträge zur nordischen Philologie; Bd. 14)
ISBN 3-7190-0870-3

NE: GT

Inhaltsverzeichnis

1. Vorbemerkung VII

2. Einleitung 1

3. Der Erzähler 14

4. Die Konfliktstruktur

4.1 Der soziale Konflikt
4.1.1 Die soziale Identitätssuche 46
4.1.2 Der soziale Hintergrund 68

4.2 Der psychologische Konflikt
4.2.1 Der alte Teufel 73
4.2.2 Der (Todes)Engel 92
4.2.3 Der Tötungsakt 119
4.2.4 Das weibliche Opfer 148

4.3 Die Reidentifikation der Frau
4.3.1 Identitäten, Identifikationen 162
4.3.2 Kamouflagen 176
4.3.3 Erwachen 192

4.4 Das Fiasko
4.4.1 Der Verlierer 218
4.4.2 Die Flucht 237
4.4.3 Die Krankheit zum Leben 249
4.4.4 Die Rückkehr 259
4.4.5 Die kastrierende Frau mit der reaktionären Lösung 274

5. Schlußbemerkung 288

6. Bibliographie

6.1 Primärliteratur 291

6.2 Sekundärliteratur zu Olav Duun
6.2.1 Rezensionen 291
6.2.2 Übrige Sekundärliteratur 292

6.3 Übrige Literatur 297

> Eines ist sehr wichtig geworden:
> Das Schweigen. Denn Schreiben ist für mich Höllenfahrt, der Einstieg dazu ist mein Körper. Dieser muß sich also zurückziehen können, damit jenes Sein in mir, das das Schreiben ist, eintreten kann.
>
> (CIXOUS 1980, S. 13)

1. Vorbemerkung

Die vorliegende Arbeit ist eine im Sommersemester 1982 von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel auf Antrag von Herrn Prof. Dr. O. Bandle und Frau PD Dr. U. Sprenger angenommene Dissertation. Das Interesse am Thema weckte im Studienjahr 1978/79 die Leiterin des Diplomkurses an der Universität Oslo, Frau Aagot Karner Smidt (†). Ihr und meinem Lehrer und großzügigen Förderer der Nordistik, Herrn Prof. Dr. Oskar Bandle, sei an dieser Stelle der gebührende Dank ausgesprochen. Ganz besonders danke ich Pia und Ernst Kaiser-Kläusler, Herznach (AG), ohne deren großzügige Hilfe mein Studium nicht möglich gewesen wäre.

2. Einleitung

Das fast ausschließlich epische Gesamtwerk[1] Olav Duuns (1876–1939) besteht neben zwei zuerst in *riksmål* geschriebenen Kindererzählungen[2] und fünf Bänden Erzählungen (*forteljingar, sogor*) aus 17 epischen Einheiten, deren Spektrum vom Kurzroman (*forteljing*, z.B. *Marjane*) bis zum breit angelegten Geschlechterwerk (*Juvikfolke*, bestehend aus sechs Einzelromanen) reicht. Die Sprache dieser Romane ist eine literarisierte Form der Sprache von Ytre Namdalen mit der Insel Jøa als Duuns engerer Heimat. Duun schreibt stark lokal-dialektal gefärbtes *landsmål*[3], geschult von sei-

[1] Die zwischen 1901 und 1904, in der Zeit, in welcher Duun das Lehrerseminar in Levanger besuchte, entstandene Gedichtsammlung wurde nie veröffentlicht. Einige wenige Gedichte erschienen in Zeitschriften. Die Sammlung befindet sich in Duuns eigenhändiger Reinschrift auf der Universitätsbibliothek in Oslo. Die Gedichte sind epigonenhaft (z.B. Garborg-Anlehnungen in Form und Gehalt) und übersteigern die besonders in der Neuromantik lyrisch fruchtbar gewordene Introspektion zu penetrantem, individualistischem Nihilismus (Olav Duun, Diktsamling. Egenh. renskrift. 27 bl. paginert 1–48, UB Oslo Ms 4^0 2588). 1936/37 dramatisierten Olav Duun und der Theaterregisseur Knut Hergel *Medmenneske* für Det Norske Teatret. 1976 dramatisierte Tormod Skagestad den 1932 erschienenen Roman *Ettermæle. Medmenneske* und *Ettermæle* wurden 1976 anläßlich des 100. Geburtstages von Olav Duun aufgeführt.

[2] Ole Raabye [pseud. Olav Duun], *Storbaaten. En barnefortælling*, Oslo 1912. Die Erzählung erschien 1935 in Duuns eigener *Nynorsk*-Übersetzung unter dem Titel *Storbåten.* Ole Raabye [pseud. Olav Duun], *Sommereventyr*, Oslo 1913. Die Erzählung erschien 1936 in Duuns eigener Übersetzung unter dem Titel *Somar-eventyr.*

[3] Nebst den oben erwähnten Kindererzählungen erschienen in *riksmål* bloß einige frühe Kleinbeiträge in Zeitschriften. Ein kleiner Teil der Briefe, besonders diejenigen an Aschehougs Forlag (UB Oslo Ms fol 3114 Skougaard) sowie einer der 25 im Lehrerseminar abgefaßten Aufsätze sind in *riksmål* geschrieben. Aus den Briefen läßt sich erschließen, daß der endgültige Übergang zu *landsmål* in die Levanger-Zeit fällt.

nem Lehrer, dem Schriftsteller Vetle Vislie[4], geschult an Hans Aanrud, Sigbjørn Obstfelder und Alvilde Prydz.[5] Er schreibt eine Sprache, von der er weiß, daß sie den Rezeptionsvorgang nicht begünstigen wird.[6] Maßgebend für Duuns sprachliche Entwicklung war auch seine Sammlertätigkeit. Besonders während der neun Winter, in welchen er als Fischer in Nord-Gjæslingan tätig war, schrieb er Wörter, Ausdrücke und Redewendungen auf, die er später seinen fiktiven Figuren in den Mund legte.

Heimstaddikter und *nyrealist*[7] sind die beiden häufigsten Etiketten, mit denen Duun versehen wird. Genre- und Epochenproblematik werde ich in meiner Arbeit nur streifen. Ich analysiere – mit Hinweisen auf erzähltechnische Aspekte – in erster Linie die thematischen Schwerpunkte *sozial* und *psychologisch* und lasse Bjarte Birkeland die Stellung Duuns als norwegischen Erzähler folgendermaßen umschreiben:

> Av alle forteljarar i norsk litteratur blir Olav Dunn ståande som den store menneskekjennaren. Men psykologien hans er bygd på det røynlege, dennesidige i livet, spelar mot eit stort rom av ukjent: inn i mennesket, ut i himmelrømda. Livet er omgjerda av mørker og død. Dette er grunnlaget for livsintensiteten i diktinga hans.[8]

Birkeland läßt Raum für individuelle, allgemeinmenschliche und soziale Aspekte des Psychologischen. Eine Formulierung wie «das Leben ist umzäunt von Dunkelheit und Tod» rückt das Zitat aber gleichzeitig in den Kontext des mythifizierten Duun-Bildes, das die Forschung kreiert hat. Mit diesem Bild werde ich mich im Zusammenhang mit der *Medmenneske*-Trilogie auseinanderzusetzen haben.

[4] Man vergleiche dazu einen Brief an Vislie: UB Oslo brevs. 141,6: Holmestrand 27/11-08. Duun dankt Vislie «[. . .] for aa ha lært meg aa lyda etter klangen som er ekte, De har lært meg aa vraka dei ord og vendingar som ikkje høyrer emnet til [. . .].»

[5] Vgl. Anders Todals Aussagen über seinen ehemaligen Mitschüler Olav Duun (Olav Duun 1976b, S. 50).

[6] Man vergleiche dazu zum Beispiel Duuns Brief vom 10. 12. 1912 an Oskar Braaten (Dalgard 1976, S. 180f.) und einen undatierten, wahrscheinlich 1907 an Vislie geschriebenen Brief (Dalgard 1976, S. 176f. und UB Oslo brevs. 141,1).

[7] Norges Litteraturhistorie 1975, VI, S. 549.

[8] Norges Litteraturhistorie 1975, IV, S. 550.

Ich sehe ab vom Versuch, Duuns Gesamtwerk in Entwicklungsphasen zu gliedern. Zur Positionsbestimmung der zu behandelnden Trilogie seien einige Schwerpunkte im linearen Produktionsverlauf von Duuns Schaffen hervorgehoben. Im ersten Brief an den Verleger Olaf Norli – es geht um die Veröffentlichung von vier Novelletten unter dem Titel *Timeslag* – bestimmt sich der junge Duun als ein dem morbid-dekadenten Zweig der Neuromantik verpflichteter Schriftsteller:

> Jeg skriver kun fordi en magt tvinger mig dertil, og såsom jeg af sjæl og sind tilhører den yngste – beklageligt dekaderende – generation, bliver også det, jeg skriver, mørkt og dekadent. Men just derfor vilde det være så knusende, om jeg mødte afslag.[9]

Wie mancher andere schlug auch dieser Versuch, etwas zu veröffentlichen, fehl.[10] Doch Duun gibt nicht auf. Im Jahr 1907, dem großen Debut-Jahr der norwegischen Literatur, erscheinen bei Norli Erzählungen unter dem Titel *Løglege skruvar og anna folk*; im Jahr 1908 folgt der Kurzroman *Marjane*, dessen Entstehung jedoch in der Levanger-Zeit (1901–1904) liegt.[11] Die beiden Erstlinge zeigen noch Verwandtschaft mit der Neuromantik, aber es zeichnen sich auch die ersten Konturen duunscher Eigenart und Motivik ab: seine Figuren sind Abweicher von kulturellen und kollektiven Mustern; sie zeigen deutliche soziale und psychische Strukturierung.

In gewisser Weise können wir alle Texte Duuns vor *Juvikfolke* als Vorstufen oder Vorstudien zu diesem breit angelegten sechsbändigen Werk ansehen. Mit *Juvikfolke* erreicht nicht nur Duuns Schaffen einen ersten Höhepunkt, auch die Zahl der Rezensionen (vor allem des ersten Bandes) steigt zum ersten Mal auf über 20 an[12],

[9] UB Oslo brevs. 436,1: 5te Novbr. [18]96.

[10] In der zweiten Hälfte der 90-er Jahre versuchte Duun verschiedene Male, etwas bei Aschehoug zu veröffentlichen (Novellen, einen Roman, eine Gedichtsammlung, ein Drama). Stellvertretend für die Wertungen dieser Arbeiten sei Nygaards Kommentar zu *Solgangsrytmer* (To novelletter 1897) wiedergegeben: «Enslags prosalyrik à la Krags 'Nat' – taaget og intetsigende [. . .].» (Tveterås, H. 1972, S. 100).

[11] Einige frühere Kleintexte erschienen vor dem Debut in den Zeitschriften *Forsøget, Breidablik* und *Lerken*, an denen Duun teilweise als Redaktor wirkte.

[12] Haukaas 1954, S. 8f.

und die Duun-Forschung gipfelt mit Abhandlungen über dieses von ihr gerne als *ættesoge* und *psykologisk Norgeshistorie*[13] etikettierte Werk. Die Forschungsergebnisse liegen fast ausschließlich in Form von Essays vor und haben größtenteils motivische Teilaspekte dieser sozialpsychologischen Sippengeschichte zum Thema[14], oder sie streifen *Juvikfolke* im Rahmen einer motivischen Untersuchung zum Gesamtwerk Duuns.[15] Leiv Fetveit bildet eine Ausnahme, indem er mit seiner Monographie eine breiter angelegte Untersuchung zu einem Motiv*komplex* vorlegt, welche auf *Juvikfolke* als epischer Einheit basiert.[16] Im übrigen liegen einige Monographien vor, welche *Juvikfolke* in ihren Analysen von motivischen Teilaspekten zum Gesamtwerk miteinbeziehen.[17] Eine umfassende Monographie, wie sie etwa zu *Samtid* geleistet ist[18], steht noch aus. Auch in bezug auf das Kompositorisch-Erzähltechnische ist – für *Juvikfolke* wie für das Gesamtwerk – noch zu wenig Forschungsarbeit geleistet worden.[19] Die bis jetzt an norwegischen Universitäten verfaßten *hovedoppgaver* ergeben das gleiche Bild wie die restliche Forschung. Sie laufen ebenfalls Gefahr, mit ihren Analysen von Werkteilen oder Teilaspekten an

[13] Nordens litteratur II, S. 310. Ich habe mehr oder weniger die gesamte Duun-Forschung konsultiert, zitiere aber nur aus einem kleinen Teil davon (aus der Bibliographie wird ersichtlich, welche Sekundärtexte ich reproduktiv verarbeitet habe, indem ich der bibliographischen Angabe die Kurzform voranstelle, mit der ich in den Anmerkungen zitiere). Zu fremdsprachigen Sekundärliteraturzitaten füge ich keine deutsche Übersetzung an. Ich bin mir klar darüber, daß auch Sekundärtexte, auf welche ich nicht mit einer Anmerkung hinweise, mein Denken über Duun beeinflußt haben, das heißt, produktiv in meinem Text verarbeitet sein können.

[14] Z. B. Bjarte Birkeland, *Lauris og Odin – hund og menneske*, in: Edda 70, 1970, S. 337–344 (Birkeland 1970).

[15] Z. B. Jostein Fet, *Sjølsviket – eit motiv i Olav Duuns dikting*, in: Syn og Segn 1966, S. 121–132 (Fet 1966).

[16] Leiv Fetveit, *Juvikfolke og tradisjonen*, Oslo 1979 (Fetveit 1979).

[17] Z. B. Pål Espolin Johnson, *Mennesket i motgang. En innfallsport i Olav Duuns dikting*, Oslo 1973 (Johnson 1973).

[18] Karl Johanne Dalen, *Olav Duuns ‹Samtid›. En analyse*, Oslo 1971 (Dalen 1971).

[19] Von Aarnes (1968) und Aas (1950) liegen zwei Essays über Stil und Komposition von *Juvikfolke* vor, von Sæteren (1953) ein Band zum Stil im Gesamtwerk Duuns, der sich aber in zu vielen Werturteilen verliert.

einer Gesamtschau vorbeizuzielen. Die Duun-Forschung basiert auf neukritisch-positivistischen Ansätzen, arbeitet oft ohne determinierten methodischen Apparat. Sie ist stark national geprägt und schafft wenig Distanz zu den Texten, die sie untersucht. Sie ‹analysiert› – paraphrasiert – Motive, ohne nach dem Warum und Wie zu fragen, und läuft aufgrund zu geringer kritischer Distanz Gefahr, eben gerade die Motive, die sie untersuchen will, zu Mythen zu übersteigern.

In den Werken nach *Juvikfolke* macht sich eine immer größer werdende Skepsis bemerkbar. Die Verhältnisse in Europa während der Zwischenkriegszeit mögen das Ihrige dazu beigetragen haben, daß Duun die in früheren Werken schon angetönte Thematik des Bösen zu vertiefen beginnt. Duun beschäftigt sich intensiver mit intrapsychischen und zwischenmenschlich wirksamen psychischen Kräften, sieht den Menschen gleichzeitig aber immer als Glied innerhalb sozialer Strukturen. «[Menneske] er gåta i verda – lat det vera slik» (R 251) [/Der Mensch/ ist das Rätsel in der Welt, laß es so bleiben][20], heißt die Erkenntnis einer *erzählten* Figur. Duun identifiziert sich nicht bedingungslos mit dieser Erkenntnis. Er versucht – textproduzierend – Lösungen des Rätsels Mensch anzudeuten, nicht um jeden Preis, er läßt das Rätsel auch Rätsel sein. Sein Programm besteht nicht darin, den Menschen in Teile zu zerlegen, sondern dem Leser anhand von Teilen die Ganzheit des Menschen aufzuzeigen. Duun analysiert, aber er verschleiert auch, wie sich zeigen wird, liefert einen stellenweise gefährlichen Text. Die Duun-Forschung verhält sich in großen Teilen kontrastiv zu Duuns Vorgehen: sie übersteigert das Rätsel Mensch in kritiklosem Respekt zu einer Mythe und verschließt sich dem rationalisierten Verständnis, weil sie es paraphrasierend dem literarischen Kontext enthoben – auf eine andere Ebene gehoben – hat: «‹menneske er større enn alle ting ikring det. Det er gåta i verda – lat det vera slik.›»[21]

[20] Ich zitiere in vereinfachter Weise. Zitate aus der *Medmenneske*-Trilogie sind Olav Duuns *Skrifter i samling*, Band 10, Oslo 1969 entnommen (*Medmenneske* = M, *Ragnhild* = R, *Siste leveåre* = S). Primärliteraturzitate lokalisiere ich jeweils am Zitatende und füge eine eigene deutsche Übersetzung bei.

[21] Nordens litteratur II, S. 312. Das Zitat ist die gedankliche Transzendierung Ragnhilds, welche Håkon aus Selbstschutz vornimmt (R 251). Die deutsche

Mit dem obigen Zitat aus dem zweiten Band der Trilogie schließt die kurze Präsentation der *Medmenneske*-Trilogie in *Nordens litteratur* – kommentarlos. Der letzte Satz bleibt im Raum stehen und verschließt dem Forscher den kritisch-analysierenden Ansatz.

Gegen das Ende seines Wirkens sucht Duun nach neuen Formen.[22] Sein letzter Roman, *Menneske og maktene* (1938), besteht aus fünf Novellen, die von einem Prolog und einem Epilog umrahmt werden. Die apokalyptische Thematik ist deutlich auf eine allegorische Ebene gehoben. Daß Rolv Thesen den Titel von Duuns letztem Roman über seine Monographie zum Gesamtwerk[23] setzt, birgt die Gefahr in sich, daß die Betrachtungen sich positivistisch summierend im Zirkel Mensch-Mächte verfangen und schon deshalb nicht zu erklären vermögen, welcher Art diese Mächte sind. Thesens Buch – das Hauptwerk über Dunn – liefert andererseits aber eine, wenn auch in genannter Weise befangene Gesamtschau, ausgiebiges Quellenmaterial und wertvolle sozio-kulturelle und biographische Hintergrundinformation zu einem Autor, zu dem nur spärliches biographisches Material vorliegt.[24]

Das für *Juvikfolke* skizzierte Forschungsbild trifft auch auf die *Medmenneske*-Trilogie zu, die den zweiten Höhepunkt in Duuns Schaffen darstellt[25], ist aber gleichzeitig stärker konturiert und paradoxer. Den größten Beitrag zu Duuns Werk hat die Forschung

Übersetzung (Olav Duun 1960, S. 296) ist sinnentstellend; sie nennt nicht den Menschen als Rätsel, sondern faßt «gåta» als definiten Plural Neutrum und sagt: «Es gibt allerlei Rätsel auf der Welt [. . .].»

[22] Bereits in *Olsøygutane* (1927) macht sich eine Tendenz zu loserer Komposition bemerkbar; das Werk ist ein Ineinander von Novelle und Roman. In *Ettermæle* (1932) dann ist die Zeit als kompositorisches Prinzip aufgehoben, die Handlung wird losgelöst vom linearen Zeitbegriff erzählt.

[23] Rolv Thesen, *Menneske og maktene. Olav Duuns dikting i vokster og fullending*, Revidert utgåve, Oslo ^{5}1969 (Thesen 1969).

[24] Die Forschung ist größtenteils auf Informationen aus zweiter Hand angewiesen. Nützlich sind vor allem Kåre Holts und Oskar J. Tyslands Beiträge in Olav Dalgards Buch zu Duuns 100-Jahrjubiläum (Dalgard 1976). In diesem Buch sind auch 50 Briefe Duuns veröffentlicht, die restlichen Briefe liegen unveröffentlicht auf der Universitätsbibliothek in Oslo und liefern wenig Information zur Persönlichkeit des Autors Duun.

bis jetzt zur *Medmenneske*-Trilogie geleistet. Es existieren eine ganze Reihe *hovedoppgaver* und veröffentlichte Aufsätze, eine eigentliche Werkmonographie ist bis jetzt aber nicht erschienen. Paradox ist einerseits, daß die Forschung die Bände 2 und 3 in Gesamtanalysen bloß streift oder nicht behandelt, oder daß sie die beiden letzten Bände explizit als schwächer bezeichnet.[26] Amund Myhre gehört mit seinem zwar eher populärwissenschaftlichen Beitrag zur Duun-Forschung in verschiedener Hinsicht zu den Ausnahmen. Nicht nur sieht er in der Trilogie eine epische Einheit, er ist auch nicht befangen im einseitigen Psychologisieren über die Opposition gut vs. böse, sondern er versucht, duunsche Charakteristika des Erzählers und des Erzählten herauszuarbeiten.[27]

Auch ich betrachte die Trilogie als epische Einheit. Der Text der drei Bände ist kommunikatives Produkt[28], Produkt des Zusammenspiels vom dichterischen Unbewußten mit dem Rational-Bewußten, eingebettet in ein Netz nicht-fiktionaler sozialer Realität einerseits und dichterischer Fiktionalität andererseits.[29] Der Text ist eingebettet in ein kommunikatives Spiel, das sowohl die Produktion als auch die Rezeption des Textes umfaßt.[30] Der Rahmen der vorliegenden Arbeit bietet nicht die Möglichkeit, die Problematik der künstlerischen Produktion in verbindlicher Weise erfassen zu können. Verschiedene Briefe lassen darauf schließen, daß Duun um die Bedeutung des Unbewußten in seiner literarischen Produktion wußte[31], sie zeugen davon, daß er sich zum Schreiben gezwungen fühlte.

[25] Nie zuvor erschienen zu einer Veröffentlichung Duuns 80 Rezensionen, wie dies zu *Medmenneske* der Fall war (HAUKAAS 1954, S. 17ff.).

[26] Thesen zum Beispiel widmet Band 1 in seiner Monographie 13 Seiten, Band 2 und 3 zusammen 7 Seiten und bezeichnet diese explizit als schwächer (THESEN 1969, S. 291).

[27] AMUND MYHRE, *Olav Duun. Ragnhild-trilogien*, Elingard Brevskole, Oslo 1970.

[28] Mit Kahrmann sehe ich im Begriff Kommunikation soziale Interaktion sprachlicher und nichtsprachlicher Art (KAHRMANN 1971, I, S. 15).

[29] KAHRMANN 1971, I, S. 15ff.

[30] ROSENGREN 1981, S. 136.

[31] Am 19. 12. 1928 schreibt Duun an Eugenia Kielland und dankt ihr für ihren in *Ord och bild* erschienenen monographischen Artikel über seine bisherige Produktion: «Det var elles rart nok å lesa. Mange stader måtte eg gå ned i mitt eige

Auch Duuns Briefe sind kommunikative Produkte und unterliegen als solche einer gewissen Fiktionalität. Ein bestimmter Wahrheitsgehalt wird aber zweifelsohne vorhanden sein, wenn Duun berichtet, wie sehr er das Schreiben haßte, es als Qual empfand.[32] Derartige Bemerkungen rücken ihn als Textproduzenten in die Nähe der an sich überholten Theorie des romantischen Dichters als leidenden Träumers, die von der Psychiatrie wieder aktiviert und ausgehend von Untersuchungen zur künstlerischen Produktion schizophrener Individuen in revidierte Bezüge gestellt worden ist. Gaetano Benedetti zum Beispiel vertritt die These, daß bei schizophrenen Künstlern nicht die Krankheit, sondern das *Leiden* die Produktivität anrege.[33] Benedetti gehört zu jenen Psychiatern, die sich auch ausgiebig mit literarischer Produktion auseinandergesetzt haben, aber auch zu jenen, welche bestimmten Autoren aufgrund ihrer Texte eine genau diagnostizierte Krankheit andichten wollen.[34] Man läuft leicht Gefahr, den Faktor der Fiktionalität, mit dem man selbst bei autobiographischen Schriften zu rechnen hat, zu wenig Ernst zu nehmen. Benedetti zeigt, wie nahen Zugang zum Unbewußten die psychotische und die dichterische Persönlichkeit haben: «Die Eruption primärer Prozesse verbindet sich immer mit einer Auslieferung des Ichs an sie, das heißt, mit dem Erleben, nicht ganz um deren Sinn zu wissen.»[35] Parallelen

stoff og lesa det om att; andre stader tykte eg at eg hadde set det i skodda da eg skreiv det og no først fekk dagslyse på det – [. . .].» (UB Oslo brevs. 342,1; auch in DALGARD 1976, S. 196). Duuns Worte zeugen deutlich vom Zusammenspiel Bewußt-Unbewußt und weisen in die gleiche Richtung wie Forschungsergebnisse, welche neuere Arbeiten der psychoanalytischen Literaturkritik hervorgebracht haben, so etwa Gisela Schads Nachweis unbewußter Symbolik libidinösen Charakters in Henry Millers Werk (in: CREMERIUS 1974, S. 247–283). Millers Symbolik sei tatsächlich «unbewußt und Ergebnis seiner Triebschicksale, nicht aber intellektueller Rezeption der Psychoanalyse [. . .].» (S. 247). Auch für Duun wird der Nachweis intellektuell bewußter Rezeption psychoanalytischer Theorien nicht gelingen.

[32] So etwa in einem Brief an Max Tau vom 7. März 1939 (UB Oslo brevs. 550,8) oder an Olaf Norli am 17. September 1937 (UB Oslo brevs. 436,69).

[33] BENEDETTI 1975, S. 86.

[34] Es ist hier nicht der Ort, an Benedettis Strindberg-Bild Kritik zu üben. Strindbergs *Inferno* ist laut Benedetti «Selbstbericht eines schizophrenen Paranoiden» (BENEDETTI 1975, S. 157).

[35] BENEDETTI 1975, S. 157.

zwischen der Kunst gesunder und kranker Menschen entdeckte man schon in den 20-er Jahren.[36] Versuche mit Psychopharmaka haben gezeigt, wie stark der Zusammenhang zwischen dem Unbewußten und der künstlerischen Produktion ist. Von Tove Ditlevsen liegt gar eine literarische Thematisierung der Problematik vor. Sie zeigt in ihrem Roman *Gift*[37], wie der Einfluß von Psychopharmaka die künstlerische Produktivität steigern kann. Narkoanalysen haben bei Künstlern Symbolik in ihren Werken aufgedeckt, von der die Produzenten nicht gewußt haben.[38] Das heißt, aufgrund von Narkoanalysen kann es gelingen, den von Jung als «participation mystique»[39] bezeichneten künstlerischen Prozeß nachzuweisen, ihn künstlich herzustellen. In neuster Zeit ist es Alice Miller, die den Beweis erbringt, daß die Wurzeln der Kreativität nicht in der Neurose an sich, sondern in der Leidensfähigkeit liegen.[40] Das Kunstwerk ist nicht Ersatz für gesunde Triebbefriedigung, sondern seine Produktion ist aktive Bewältigung der Vergangenheit. Hätte Kafka die Situation von Gregor Samsa nicht sehr früh und sehr intensiv erlebt, meint Miller,

> so hätte er diese Geschichte nicht so schreiben können, daß so viele Menschen sie unbewußt und direkt als eine Grundsituation des Menschseins erkennen, ohne viel darüber reflektiert zu haben. Sie erkennen sie am Schmerz, den sie beim Lesen empfinden, weils sie gezwungen sind, sich mit Gregor Samsa zu identifizieren, und weil sie in dieser Identifikation ein Stück ihrer Vergangenheit vage spüren.[41]

Es finden sich im Erzähltext *Medmenneske*-Trilogie nur wenige retrospektive Sequenzen. Es wird schwierig sein, das psychische Jetzt erzählter Figuren als Verarbeitung von Vergangenheit zu verstehen. Ebenso schwierig ist es, den Erzähltext als Produkt aktiver Vergangenheitsbewältigung des Textproduzenten zu lesen, denn es existieren im ganzen Primär-[42] und Sekundärtextuniversum nur wenige Retrospektionen zu Duuns Leben.

[36] Prinzhorn 1922.
[37] Tove Ditlevsen, *Gift*, København 1971.
[38] Benedetti 1975, S. 271ff.
[39] Jung 1930, S. 330.
[40] Miller 1981, S. 320ff.
[41] Miller 1981, S. 357.
[42] In fast allen Briefen an Norli klagt Duun über gesundheitliche und ökonomische Schwierigkeiten – ich verweise auf Håkons Sein vor allem im dritten

Auch Cixous sieht im Schreiben psychische Verarbeitung durch das Vollziehen einer narzißtischen Bewegung: «Wir dürfen nicht schreiben, um zu vergessen, sondern um uns zu erinnern, zu erinnern.»[43] Deshalb wird Schreiben zur «Höllenfahrt».[44] Deshalb kann Duun von Zwang und Qual im Zusammenhang mit seiner literarischen Produktion sprechen.[45]

Die Zusammenhänge zwischen Traumdeutung und Textanalyse – nicht für jeden Text spielt das Unbewußte zwar die gleich große Rolle – sind offensichtlich.[46] *Verschiebung, Verdichtung* und *Überdeterminiertheit* – von Freud herausgearbeitete Charakteristika des Traums[47] – *können* bedeutende konstitutive Komponenten eines literarischen Textes sein, bei dessen Entstehung das Unbewußte ein mehr oder minder wesentlich produktiver Faktor ist.

Die psychoanalytische Literaturkritik ist schon oft totgesagt worden. Zwei bedeutende Formen der Annäherung an das literarische Kunstwerk gehen auf Freud zurück und sind heute noch von Bedeutung, nicht zuletzt auch für den Strukturalismus. Stellen in einem Text finden, mit denen etwas anzufangen ist, sie in Beziehung zueinander und zum Textganzen setzen – dies ist die im Grunde simple Essenz des Strukturalismus, aber auch der Traumanalyse. Man unterscheidet zwischen *exopoetischer* und *endopoetischer* Interpretation.[48] Meine Annäherung an die *Medmenneske-*

Band der Trilogie. Auch Håkons Flucht kann parallel zu Duuns Leben gelesen werden, bezeichnet dieser doch seine Levanger-Zeit als Flucht vor Jøa und der Familie, um endlich schreiben – verarbeiten – zu können (vgl. z. B. den Brief vom 19. 7. 1937 an Andreas H. Winsnes; UB Oslo brevs. 472). Die biographische Methode könnte in Verbindung mit psychoanalytischem Ansatz für bestimmte Bereiche interessante Verbindungen zwischen Autor und Textprodukt freilegen.

[43] Cixous 1980, S. 13.

[44] Cixous 1980, S. 13.

[45] Vgl. dazu oben, S. f.

[46] Man vergleiche dazu auch Grodal 1978, S. 200ff.; Jung 1971, S. 146ff.

[47] Z. B. Freud 1976 (v. a. S. 309ff.).

[48] «[. . .] nähert sich der exopoetische Interpret dem Kunstwerk von *außen*; er versucht, die Entstehung des Werks zu rekonstruieren und bedient sich dabei aller ihm erreichbaren biographischen und sonstigen Details. Der endopoetische Interpret hält sich *innerhalb* der vom Kunstwerk gesetzten Grenzen; er bemüht sich, jedes Werkdetail im Lichte des Gesamtwerks zu sehen, ohne auf Faktoren zurückzugreifen, die nicht in ihm enthalten sind [. . .].» (Dettmering 1974, S. 19)

Trilogie ist eine psychoanalytisch-strukturalistisch endopoetische, abgerundet durch exopoetische Ansätze. Ich versuche, den Text größtenteils aus sich selbst heraus zu verstehen. Ich ziehe keine thematischen oder motivischen Parallelen zu Duuns Gesamtwerk[49], wenn sie nicht für das Verständnis der Trilogie notwendig sind.

Der Text als solcher soll möglichst viel hergeben. Er soll seinen Produzenten als Psychologen ausweisen. Ich will den Text ausleuchten: *Was* ist in ihm? *Wie* ist es in ihm? Ich werde den Text analysierend paraphrasieren und dabei nicht nur die interessantesten Stellen berücksichtigen, sondern auch weniger Spannendes reproduzieren. Wiederholungen sind dabei unumgänglich, und die Menge der Detailanalysen kann stellenweise den Blick auf das Ganze erschweren.

Der erste Band der Trilogie, *Medmenneske* (1929), erlangte ungemein größere Popularität als die beiden folgenden Bände.[50] Wes-

[49] Für derartige Belange sei auf THESEN 1969 und einige einzelmotivische Untersuchungen verwiesen.

[50] *Medmenneske* kam z. B. im Dezember 1969 in einer Auflage von 98000 Exemplaren als Månedens bok in Den norske Bokklubben heraus und wurde an 88070 Mitglieder verschickt. *Ragnhild/Siste leveåre* war in einer Auflage von 121000 Exemplaren Månedens bok im Dezember 1970 und wurde an 111192 Mitglieder verschickt. Diese Fakten teilte mir Bokklubben in einem Brief vom 22. Dezember 1981 mit, in dem es auch heißt: «Da *Medmenneske* ble utgitt i Bokklubben, ble det solgt mere av denne boken enn det til da totalt hadde blitt solgt av Duun's tidligere bøker.» NORENG (1974) nimmt *Medmenneske* in seiner Untersuchung *Lesere og lesing* gar als Maßstab für ein Genre, für den psychologischen Kollektivroman (S. 2), neben Hamsuns *Sult* als psychologisch-individualisierendem und Mobergs *Utvandrarna* als typisch epischem und historischem Roman mit starken dokumentarischen Einschlägen (so NORENG 1974, S. 2). *Medmenneske* wurde allerdings nur von der Hälfte der befragten Personen gelesen, scheint aber innerhalb von Norengs Genreeinteilung trotzdem repräsentativ genug zu sein, um als Basis für eine lesersoziologische Untersuchung dienen zu können. Die von Duun im Jahre 1939 verfaßte Liste über die Auflagezahlen seiner Bücher zeigt, daß *Medmenneske* damals neben einer Schulausgabe von *Odin* [*Utvalde stykke til skulebruk or ‹Juvikfolke›*, ved Rolv Thesen, Oslo 1932] die höchste Auflagezahl erreichte, nämlich 9000 (OLAV DUUN, [liste over opplagstallene for Olav Duuns bøker. Håndskr. 2 bl.] UB Oslo Ms 4^0 2598). Dies bedeutet, daß *Medmenneske* als eigenständiges Werk – bei *Odin* handelt es sich ja um eine Auswahl – überhaupt die höchste Auflagezahl erreichte.

halb? Die Rezensionen bezeugen qualitativ und quantitativ die Bevorzugung des ersten Bandes, aber sie zeugen auch von einem gewissen Mißverständnis, dem auch ein Teil der Forschung anheim gefallen ist. Dieses Mißverständnis scheint auf einem falschen oder schiefen Erwartungshorizont zu beruhen: man geht mit Prämissen an Band 2 und 3 heran, die man anhand des 1. Bandes erarbeitet hat; zudem ist der Einfallswinkel der Forschung für Band 1 einseitig psychologisierend: er öffnet keine kritisch-psychologische Perspektive und verschließt sich erzähltechnischen und sozialen Aspekten der Analyse fast ganz. Der vom ersten Band her geprägte Erwartungshorizont muß enttäuscht werden, wenn er auf die beiden folgenden Bände angewendet wird. Die Struktur der Handlung in *Medmenneske* gleicht derjenigen eines klassischen Dramas. Es liegt von diesem Werk ja auch eine Dramatisierung vor, die der Autor in Zusammenarbeit mit dem Theaterregisseur Knut Hergel vornahm.[51] Duun machte sich nur ungern an diese Arbeit heran, weil er angeblich nichts von Dramatik verstand.[52] Die Aufführungen wurden aber zu einem großen Erfolg und haben zweifellos das Ihre dazu beigetragen, daß der 1. Band der Trilogie dieses Übergewicht an Popularität erlangen konnte. In Band 2 und 3 hingegen ist die Handlungsstruktur, teilweise gerade als Folge der dramatischen Gedrängtheit im 1. Band, gesprengt, räumlich und zeitlich zerfließend. Ich werde versuchen, strukturelle Gleichheit und Verschiedenheit der drei Bände dort aufzuzeigen, wo sie in sinngebenden Zusammenhang gestellt werden können.

Die Untersuchungen über den Erzähler reduziere ich auf Bemerkungen, anhand derer ich Erzählhaltung und -strategie des Textproduzenten zu erhellen versuche. Es geht weniger um die wissenschaftliche Analyse von Erzählvorgang und -situation als um Bewußtmachung einiger psychologischer Aspekte der Textproduktion und -rezeption. Mit dem so aktivierten Bewußtsein soll meine Analyse des sozialen und psychologischen Konflikts gelesen werden, ohne daß ich – mich wiederholend – immer wieder explizit auf die Eigenart des Erzählers verweisen werde.

[51] Vgl. dazu oben, S. 1, Anm. 1.

[52] Holmestrand, 26. Febr. 1925 an Thormod Vislie: «[. . .], for det det spørs om i eit spelestykke, eig eg ikkje vett på for to øre.» (UB Oslo brevs. 141)

Meine Analyse versucht, das Duun-Bild anhand der *Medmenneske*-Trilogie zu entmythifizieren und Band 2 und 3 der Trilogie zumindest teilweise zu rehabilitieren. Ich werde die in der Forschung einseitig moralisch-psychologisierend dargestellten Konflikte psychologisch klarer zu erfassen suchen und in Zusammenhang mit den sozial-ökonomischen Konflikten setzen. Dieser Konfliktbereich wiederum ist auf dem Hintergrund der realen historischen Zeitverhältnisse zu sehen, welche der Erzähltext *Medmenneske*-Trilogie als erzählte Zeit fiktionalisiert.

Mein Produkt über die *Medmenneske*-Trilogie ist Metatext und Text zugleich und untersteht trotz seines Anspruchs auf Wissenschaftlichkeit ähnlichen psychologischen Gesetzmäßigkeiten wie die Produktion eines literarischen Textes. Dies wird sich vor allem in der Analyse des Psychologischen bemerkbar machen. Auch mein Text wird stellenweise assoziativ sein, und ich werde die produktiven Faktoren des Unbewußten und des Zusammenspiels unbewußter und bewußter Bereiche bewußt nicht unterdrücken. Nicht unbedeutend ist wohl auch die Tatsache, daß ich während der ganzen Arbeit an Duuns und meinem Text in einer analytisch orientierten Psychotherapie steckte. In nicht weniger großem Ausmaß prägt die Breite der Texte, die ich im Umkreis meines Arbeitsthemas lese, die Konsistenz meines endgültigen Textprodukts. In die Bibliographie werde ich deshalb alle Titel aufnehmen, die ich letztlich aus irgendeinem Grund wegen des Erzähltextes *Medmenneske*- Trilogie lese – Texte, die auf den ersten Blick in großer Entfernung zu meinem Arbeitsthema stehen mögen, die mein Textprodukt aber implizit prägen können.

3. Der Erzähler

Die Makrogliederung der *Medmenneske*-Trilogie teilt den Gesamterzähltext in drei betitelte Bände. Die Titel können mit der nötigen Vorsicht als Vorausdeutungen[53] gelesen werden. Duun selber warnt vor zu großer Bewertung des Titels in bezug auf *Medmenneske*, er überläßt die endgültige Titelsetzung schließlich seinem Verleger:

> Men så var det det verste, kva barne skal heite. Eg har komme tilbake til det eg først tenkte på, og det var så mykje som *Eit medmenneske**. Det orde seier i alle fall noko av det eg sjøl vilde seie, men eg er elles ikkje så stornøgd med det. Ei tid tenkte eg på *Retten rår*, men har forkasta det i lag med mange andre. Det er ein feil å tenke for mykje på titelen. «Eit medmenneske» høver bra for Didrik (som eg òg tenkte kalle boka opp etter), og da eg millom oss sagt har tenkt på framhald, kunde resten få eit rettare namn.
>
> * [Randbemerkung:] Eg har òg tenkt på berre Medmenneske.[54]

> Aber das Schlimmste ist, wie das Kind heißen soll. Ich bin wieder bei dem, woran ich zuerst dachte, und das ist so viel wie *Ein Mitmensch*. Dieses Wort sagt auf jeden Fall etwas, das ich selber sagen will, aber ich bin nicht recht zufrieden damit. Eine Zeitlang dachte ich auch an *Das Recht regiert*, aber habe das zusammen mit viel anderem wieder verworfen. Es ist ein Fehler, zu viel an den Titel zu denken. «Ein Mitmensch» paßt gut für Didrik (nach dem ich das Buch auch benennen wollte), und weil ich unter uns gesagt an eine Fortsetzung gedacht habe, kann ja der Rest einen besseren Titel bekommen.
>
> * [Randbemerkung:] Ich habe auch bloß an Mitmensch(en) gedacht.

Hinter der graphischen Mikrogliederung in römisch bezifferte Kapitel und deren Aufteilung in Abschnitte scheint kein Gliederungs*prinzip* zu stehen. Der Textproduzent setzt Leerstellen, er

[53] LÄMMERT 1955, S. 143f.

[54] UB Oslo brevs. 436, 37 (Ramberg, 30. august 1929). Der Titel *Medmenneske* ist im Vergleich zu *Eit medmenneske* offener, da die Wortform Singular definit und Plural indefinit sein kann. Im Vergleich zu *Didrik* oder *Retten rår* umfaßt er ebenfalls einen breiteren Gehalt, indem er sich nicht auf Didrik ausschließlich bezieht und eine Vorausdeutung in ethisch-zwischenmenschlicher Richtung ermöglicht.

gibt keine weiteren direkten Vorausdeutungen. Die Rolle des Adressaten erhält Gewicht.[55]

Jedes Kapitel ist eingeteilt in vier bis neun Abschnitte zu je 18 bis 25 Seiten mit graphisch ausgespartem Abstand. Die Abschnitte wiederum sind durch unzählige Absätze gegliedert. Die graphische Mikrogliederung der Bände in Kapitel, Abschnitte und Absätze weicht weder von gängigen Praktiken der Romangliederung ab, noch ist sie innerhalb von Duuns Produktion etwas Besonderes. Die graphische Gliederung eines Erzähltextes ist einerseits Ausdruck einer leserorientierten Absicht des Textproduzenten. Kapitel und Abschnitte setzen Erzähl- und Lesepausen.[56] Der Leser erhält die Möglichkeit, seine Lesepausen mit Erzählpausen zusammenzulegen. Der Erzähler macht den Versuch, Erzähl- und Leseökonomie einander anzugleichen. Kapitel und Abschnitte sind gleichzeitig optische Signale. Sie können einen thematischen Neueinsatz oder den Abschluß eines Themenausschnittes signalisieren. Andererseits steht hinter der graphischen Oberflächenstrukturierung von Erzähltexten wohl auch tieferer Gestaltungswille des betreffenden Textproduzenten. Die Kriterien Zeit, zeitliche Sukzessivität, Simultaneität, Zeitraffung, Zeitsprung, Rückblick, Vorblick, Raum, Raumwechsel, räumliche Kontinuität, Erzählperspektive, Wechsel der Perspektive sind die wichtigsten Gliederungsprinzipien der Erzählrede und deren konkreter Manifestation, des Erzähltexts. Sie stimmen weitgehend auch mit der graphischen Strukturierung des Erzähltexts *Medmenneske*-Trilogie überein, wobei es sich meistens um eine Kombination von mehreren Kriterien, wie zum Beispiel «neuer Raum/neue Zeit/gleiche Perspek-

[55] Kapitelüberschriften sind «Teilvorausdeutungen für den entsprechenden Erzählabschnitt» (LÄMMERT 1955, S. 163), während in den Titeln der drei Bände direkte Vorausdeutungen für den jeweiligen Teil des Gesamterzähltexts gesehen werden können (LÄMMERT 1955, S. 144).

[56] Darauf deuten vor allem die Kapitellängen. Ich stelle in allen drei Bänden auffallende Gleichmäßigkeit in der Kapitellänge fest. Abgesehen vom letzten Kapitel jedes Bandes betragen die Längen zwischen 18 und 21 Seiten in *Medmenneske*, 20 und 21 Seiten in *Ragnhild* und 21 und 23 Seiten in *Siste leveåre*. Es sei an die Anfänge des Romans im Frankreich des 19. Jahrhunderts erinnert. Damals war die Aufteilung der Texte in Erzähleinheiten eine editionstechnische Notwendigkeit, da die Romane vor allem als Feuilletonromane in Zeitschriften erschienen.

tive» oder «neuer Raum/gleiche Zeit/neue Perspektive» handelt. Wie weit es sich um bewußte oder unbewußte Eingriffe des Textproduzenten in den Rezeptionsvorgang, um geplante oder zufällige (eventuell thematisch bedingte) Erzählstrategie handelt, läßt sich nicht feststellen. Die Ergebnisse meiner Untersuchungen über die graphische Textgliederung bleiben im Formal-Ästhetischen stecken. Erzähl- und Handlungsphasen decken sich nicht. Der Erzähltext läßt kein Gestaltungsprinzip erkennen. Die Konstitution der Erzählphasen ist ihrem Wesen nach auch ein phänomenologisch-psychologisches Problem. Für den Betrachter von außen, den Literaturwissenschaftler zum Beispiel, ist das erzählende Medium nicht konkret existent. Der Literaturwissenschaftler sieht sich einer formal-ästhetischen Realisation gegenüber, welche aber Produkt des Zusammenspiels von Erzählerbewußtsein und -unterbewußtsein ist.

Mit der Untersuchung der Erzählsituation[57] will ich die von der Forschung bereits geleisteten Aussagen über den duunschen Erzähler ergänzen und präzisieren. Ich versuche auch, die Eigenart des *Medmenneske*-Trilogie-Erzählers funktionell zu beleuchten: seine Art zu erzählen konturiert das Erzählte in ganz bestimmter Weise, seine Art zu erzählen ist bedingt vom Gehalt des Erzählten.

Es finden sich einige Abhandlungen zum Stil in Duuns Werk, in denen man durchwegs vom Stil des Autors spricht.[58] Ich unterscheide zwischen Autor, fiktivem Erzähler und erzählten sendenden Figuren[59] und stelle fest, daß der Autor Olav Duun sich immer wieder vom Gehalt des Erzählten zu distanzieren sucht, daß er nicht mit dem erzählenden Medium identifiziert werden kann.

Die *Technik* des duunschen *Erzählers*, sein Distanz und Nähe schaffendes Handhaben der Perspektive, bleibt in der Forschung

[57] Mit Kahrmann unterscheide ich zwischen *Standort* (Bezugsverhältnis des fiktiven Erzählers zur erzählten Welt) und *Standpunkt* (Bezugsverhältnis des fiktiven Erzählers zum fiktiven Adressaten) (KAHRMANN 1977, I, S. 130).

[58] So verfährt zum Beispiel Asbjørn Sæteren in seiner umfangreichen Arbeit mit dem Untertitel *En dikter og hans stil* (SÆTEREN 1953). AARNES 1968 und BIRKELAND 1950 gehen vor allem auf stilistische Merkmale der Naturbeschreibungen in Duuns Werken vor *Juvikfolke* ein. Auch sie sprechen vom Stil des Autors.

[59] KAHRMANN 1977, I, S. 38ff.

weitgehend unbeachtet oder wird mit einer knappen Bemerkung über die Flexibilität des *Autors* in bezug auf die Wahl der Perspektive[60] oder mit der Etikettierung des *Verfassers* als allwissend[61] abgetan. Die Problemstellung Landrøs wäre in den erzähltechnischen Teilen gerade für *Medmenneske*[62] eine Herausforderung, Schlußfolgerungen über die Problematik Erzähler/Perspektive zu ziehen. Sie bleibt aber in Ansätzen stecken und ist zudem ungenau.[63]

Duuns Romane sind ausnahmslos in Er-Form geschrieben. Auch in der *Medmenneske*-Trilogie wird das Geschehen in Er-Form vermittelt. Die Erzählsituation ist personal/neutral, aber nicht durchgehend und nicht eindeutig. Mit den Stanzelschen Kategorien[64] geraten wir in Verlegenheit. Der duunsche Erzähler läßt sich mit den Stanzelschen Erzählhaltungen nicht etikettieren. Seine Position ist zu fluktuierend.

Schon Stanzel bemerkte, daß die drei Grundtypen auktorialer, personaler und Ich-Roman «nur sehr selten in einer konsequent typischen Form verwirklicht»[65] sind. Er deutet eine Zwischenform auktorialen und personalen Erzählens an, ohne sie allerdings als solche zu bezeichnen. Er charakterisiert die *neutrale* Erzählhaltung folgendermaßen:

> Liegt der Standpunkt der Beobachtung in keiner der Gestalten des Romans und ist trotzdem die Perspektive so eingerichtet, daß der Beobachter bzw. Leser das Gefühl hat, als imaginärer Zeuge des Geschehens anwesend zu sein, wird neutral erzählt.[66]

Auch Füger[67], der zwölf Grundhaltungen des Erzählers vorschlägt, ist sich bewußt, daß es nur in sehr seltenen Einzelfällen

[60] Z. B. Birkeland, O 1977, S. 30.
[61] Z. B. Eidal 1968, S. 43.
[62] Landrø 1978. Eine Ausnahme stellt hingegen Audun Tvinnereim mit seinem Artikel über Roald (*Menneske og maktene*) dar. Ihm gelingt der Nachweis dafür, daß Duuns Erzähltechnik den Leser in seiner Interpretation in ganz bestimmter Weise beeinflußt (Tvinnereim 1968).
[63] Landrø sagt, die Perspektive liege immer bei der Hauptfigur, bei Ragnhild (S. 10) (so auch Eidal 1968, S. 43), was jedoch nicht stimmt.
[64] Stanzel 1955.
[65] Stanzel 1955, S. 93
[66] Stanzel 1955, S. 23.
[67] Füger 1972.

konkrete Erzählwerke gibt, «die in konsequenter Reinform durchgehend auf einer einzigen dieser Haltungen basieren».[68] Mit Füger läßt sich indes der duunsche Erzählerstandort genauer festlegen. Füger unterscheidet zwischen Innen- und Außenposition des fiktiven Erzählers. Bezüglich der Informiertheit des Erzählers dieser beiden Positionen über die erzählte Welt wendet er die Kriterien «situationsüberlegen», «situationsadäquat» und «situationsdefizitär» an. Jede dieser so sich ergebenden sechs Positionen kann von einem Ich- oder Er-Erzähler eingenommen werden, womit sich zwölf Erzählhaltungen oder Erzählerstandorte ergeben. Das Spektrum reicht vom situationsüberlegenen (auktorialen) Ich-Erzähler in Außenposition bis zum situationsdefizitären (personalen) Er-Erzähler in Innenposition, das heißt, von kommentierendem auktorialem Erzählen in der Art typischer Regievorgänge[69] bis zur personalen Erzählhaltung des Mediums in bezug auf alles außerhalb seiner selbst.[70]

In Fügers Zwölfertypisierung der Erzählerstandorte nimmt die neutrale Erzählhaltung – bezüglich der Infomiertheit gegliedert in die drei Stufen situationsüberlegen, -adäquat und -defizitär – den gleichen Stellenwert wie die auktoriale, die personale und die originale ein. Es handelt sich um drei Positionen[71], «in denen der (unsichtbare) olympische Erzähler ohne ein Ich auskommt [. . .]».[72] Der Erzähler stellt als Handlungsunbeteiligter in Er-Form dar. Damit hebt er sich deutlich von Stanzels personalem und auktorialem Erzähler ab. Bezüglich der Informiertheit lassen sich die genannten drei Grade unterscheiden: «Position 2 wäre der Fall des unsichtbaren (‹olympischen›) Erzählers, der aus situationsübergreifendem Wissen heraus seine fiktionale Welt in Er-Form entfaltet.»[73] Position 10, die Innenposition des situationsadäquaten Er-

[68] FÜGER 1972, S. 273.
[69] FÜGER 1972, S. 278.
[70] FÜGER 1972, S. 275.
[71] Es sind die Positionen 2, 4, 6 in Fügers Typisierung (FÜGER 1972, S. 274) oder die 2., 4., und 6. in Kahrmanns zusammenfassender Neuanordnung (KAHRMANN 1977, I, S. 133).
[72] FÜGER 1972, S. 280.
[73] FÜGER 1972, S. 277. Für die weiteren Informationsgrade vergleiche man FÜGER 1972, S. 277 ff.

Erzählers, entspricht der «‹Normalsituation› des personalen Romans, genauer gesagt: jene[n] Teile[n] des personal erzählten Romans, die sich auf das jeweilige personale Medium selbst beziehen».[74]

> Denn über Erlebnisweisen und Motivationen der sonstigen Personen, die durch dessen Bewußtsein zur Darstellung gelangen, kann das Medium natürlich bestenfalls situationsadäquat informiert sein; häufiger wird es sich ihnen gegenüber indes im Zustand der Minderinformation befinden und deshalb auf Schlußfolgerungen oder Vermutungen angewiesen bleiben, d. h. situationsdefizitär erzählen müssen.[75]

Die Positionen 2 und 10 entsprechen den beiden Hauptpositionen des duunschen Erzählers. Legt man der Charakterisierung des Erzählmediums in der *Medmenneske*-Trilogie also Fügers Positionsbestimmungen als theoretisches Konstrukt zugrunde, läßt sich das Erzählmedium zwar exakter als mit Stanzel erfassen, ein bedeutendes Charakteristikum aber bleibt immer noch unbeachtet. Das duunsche Erzählmedium – der fiktive Erzähler, der sich in verschiedenen Schattierungen vom fast abwesenden, nicht manifesten über den Er-Erzähler bis zur Nähe des Ich-Erzählers textlich konkretisiert – ist keine statische Größe. Er ist dem Zusammenspiel von Bewußtsein und Unterbewußtsein der Autorenpersönlichkeit unterworfen und entspringt diesem als dynamisches Prinzip. Das Erzählmedium manifestiert sich im Erzähltext je nach Art des zu erzählenden Gehalts in strategischer Absicht. Mit den ersten beiden Zeilen des Gesamterzähltexts zum Beispiel legt das Erzählmedium dem Leser kommentarlos Hauptaspekte der fiktiven Mikrowelt Stavsund vor:

> Ragnhild, ungkona på Stavsund, gjekk og såg etter mannen sin. Ho tok vegen kring den vesle haugen og til kvennhuse, ho kjente på seg han skulde vera der. (M 11)

> Ragnhild, die junge Frau auf Stavsund, suchte ihren Mann. Sie ging um den kleinen Hügel herum und zur Mühle, sie spürte, daß er dort sein mußte.[76]

[74] FÜGER 1972, S. 275.

[75] FÜGER 1972, S. 275.

[76] Meine Übersetzung der Originalzitate ist eine literarisch nicht ambitiöse, aber möglichst sinngetreue Wiedergabe, in der ich größtenteils auch die Interpunktion des Orginaltexts beibehalte. Die im Walter Verlag erschienene deutsche Übersetzung (DUUN 1960) ist nur mit Vorsicht zu gebrauchen, da sie teils sinnentstellend, teils rudimentär ist.

Die Strategie des Erzählmediums besteht darin, dem Leser keine direkte Hilfe zu geben. Indirekt wird der Leser – zumindest sein Unbewußtes – durch ein assoziatives Netz manipuliert, zum Beispiel auf die Bedeutung bestimmter Räume verwiesen. Die Bedeutung des Raums «Mühle» ist für den Leser vorerst nicht erkennbar. Sie entfaltet sich erst mit der Entwicklung des Erzähltexts. Das hinter dem Erzählmedium stehende Autorenbewußtsein hingegen weiß bereits um dessen Bedeutung. Mit anderen Worten: der *Autor* läßt das Erzählmedium in strategischer Absicht erzählen.[77] Die so frühe Nennung des Konfliktraums «Mühle» kann dem Autorenbewußtsein entspringen. Oder aber: das Unbewußte entläßt die erste Konturierung dieses einen Teils des assoziativen Netzes unbeabsichtigt schon auf der zweiten Zeile des Gesamterzähltexts. Um Strategie handelt es sich auf jeden Fall. Der Leser ist der aufgrund der historischen Distanz nicht mehr eindeutig analysierbaren Dynamik bewußt-unbewußt des Autorengeists ausgeliefert.[78]

«[. . .] ho kjente på seg han skulde vera der» zeigt, daß das Erzählmedium auch Einblick in das Innere seiner Figuren hat. Es kann

[77] Die von Kahrmann (1977, I, S. 40ff.) vorgeschlagene Aufteilung des Erzähltexts in fünf Kommunikationsniveaus ist als Grundlage für Erzähltextanalysen zweifellos von Nutzen. Die Niveaus lassen sich aber nur im theoretischen Konstrukt so deutlich voneinander unterscheiden. Die textexternen Bereiche «Autor als historische Person – Leser als historische Person» und vor allem «realer Autor als Textproduzent – realer Leser als Textrepizient» sind in Analyse- und Interpretationspraxis nicht eindeutig von den textinternen Niveaus trennbar. Das erzählende Medium und sein konkretes Produkt Text sind und bleiben Produkte des Autors, selbst wenn keine Identität zwischen Autor und Erzähler besteht, selbst wenn sich im Text kein Erzählmedium manifestiert. Booth bemerkt, «daß der Autor zwar gewisse Freiheiten bei der Wahl seiner Verkleidung hat, daß es ihm jedoch nie freisteht, sich völlig zurückzuziehen» (Booth 1974, I, S. 29).

[78] Die Fragen, warum ein Text so aussieht, wie er aussieht, was seine Elemente bedeuten, lassen sich nicht mit letzter Eindeutigkeit beantworten. Der Analytiker hat normalerweise keinen Zugang zum Unbewußten des Textproduzenten. Wenn nicht der Textproduzent selber einer Analyse unterzogen werden kann, bestünde der idealste Weg der Annäherung darin, den Text nebst einer Analyse aufgrund anderer Methoden auch einer psychologisch-psychoanalytischen Analyse zu unterwerfen, den Text auch als Kommunikationsprodukt des Unbewußten zu betrachten. Der ideale Analytiker *wäre* – für viele Texte – der psychologisch-psychoanalytisch geschulte Literaturwissenschaftler.

uns mitteilen, daß Ragnhild *spürte*, daß ihr Mann in der Mühle sein mußte. Nur am Anfang des Erzähltexts findet sich auch ausgeprägt deskriptiv-naturalistische Personenbeschreibung[79], die Duun von der Forschung zum Teil als Schwäche angelastet wird.[80] Es stehen dem Textproduzenten jedoch auch andere Techniken der Darstellung zur Verfügung. Borgny zum Beispiel wird in Form eines taggeträumten Bildes in den Text eingeführt (R 156). Der Textproduzent distanziert sich nicht nur, er unterwirft die Deskription von Borgny gar der Möglichkeit der Realitätsverschiebung und -verdichtung.[81] Textstellen mit naturalistisch-deskriptiven Elementen weichen im Rahmen des Erzähltextganzen vom üblichen Verfahren der Figuren- und Raumgestaltung ab, denn Figuren und Räume werden punktuell und funktionell erlebt, das heißt, sie werden in bedeutungstragender Auswahl normalerweise von erzählten sendenden Figuren beschrieben – erlebt – und von ihnen zu bedeutungstragenden Strukturelementen erhoben. Der Erzähler beschränkt sein Auftreten – unbeteiligt an der Handlung – auf die kommentarlose, knappe Wiedergabe des Handlungsgerüsts. Es ist der neutrale Er-Erzähler, der seine fiktionale Welt sachlich, aus situationsübergreifendem Wissen heraus entfaltet.

Bevor der Leser über Didriks Äußeres informiert wird, erfährt er Andeutungen über das *Wesen* dieses «bösen» Menschen – so sieht fast die ganze Duun-Forschung Didrik. Wie aber sieht ihn der Textproduzent? Es heißt im Text:

> [. . .] der følgde einkvart med han [Didrik] til gars, og dei venta aldri det var noko godt. (M 12)
>
> [. . .] es folgte ihm [Didrik] etwas zum Hof, wovon sie nie das Gefühl hatten, es sei etwas Gutes.

Der Textproduzent sichert sich in doppelter Weise gegen diese Wertung ab. Erstens erzählt er nicht auktorial, sondern neutral,

[79] Ragnhild (M 11); Tale (M 13f.); Didrik (M 14f.).

[80] Z. B. SÆTEREN 1953, S. 159. Es braucht nicht unbedingt negativ zu sein, wenn man einem Text anmerkt, auf welche Epochen die Zeit gründet, in der er produziert wurde. Sæteren weist besonders für den Beginn der Produktion Duuns auch impressionistische und neuromantische Stilelemente nach, von denen in der *Medmenneske*-Trilogie noch Reste zu finden sind.

[81] Die Deskription von Borgny unterliegt somit der von Freud erarbeiteten Entstellung der Realität durch die Traumarbeit (FREUD 1976 [1900]).

kommentarlos. Zweitens überläßt er die Wertung nicht einmal seinem handlungsunbeteiligten Erzähler, den der Leser am ehesten mit dem Textproduzenten zu identifizieren geneigt ist. Es ist eine der erzählten Figuren, Ragnhild, der er die Wertung in den Mund legt. Im engeren Kontext gesehen wird die Distanz des Textproduzenten zum «bösen» Didrik noch größer: Ragnhild fungiert zwar als Erzählmedium, sie vermittelt die Wertung Didriks jedoch nicht einmal als eigene Wertung. Sie gibt vor, nichts davon zu verstehen (M 12) und bemerkt die negative Ausstrahlung Didriks bloß am Verhalten der anderen Stavsundbewohner.

Das Gerüst der Figur Didrik wird vom fiktiven Erzähler errichtet. Ihr Wesen aber entwickelt die Figur durch ihr Handeln, durch ihre Relationen zu anderen erzählten Figuren und deren Reaktionen. Ragnhild kommt besondere Bedeutung als Drehscheibe im Beziehungsgeflecht der sozialen Mikrostruktur Stavsund und als agierende – und erzählende – Figur zu. Der fiktive Erzähler zieht sich zurück, er überläßt die Funktion des Erzählens anderen erzählten Figuren. Die Folge ist die *personale* Erzählhaltung: die Perspektive liegt bei einer Figur des Textes. Ein typisches Beispiel personaler Erzählhaltung stellt die Einführung Håkons auf der ersten Seite der Trilogie dar (M 11). Hier tritt der neutrale Erzähler nur für einen Moment an die Textoberfläche, mit der Formel «kom ho i hug» [erinnerte sie sich]. Die Formel hat die Funktion, das eben über Håkon Ausgesagte den Gedanken Ragnhilds zuzuweisen, die Perspektive in sie hinein zu verlegen. Auch das nach der Formel über Håkons Äußeres Vermittelte wird aus der Perspektive Ragnhilds erzählt. Das indefinite Pronomen «ein», das einerseits verallgemeinernde Bedeutung hat, andererseits aber das sprechende Ich miteinbezieht, bestätigt dies.[82] Mit dem Gebrauch von «ein» nähert sich Ragnhild in ihrer Observatio tecta[83] dem Ich-

[82] Das Nynorsk kennt das indefinite Pronomen «man» nicht. Die im Ostnorwegischen durch die beiden Pronomina «man» und «en» deutlich unterschiedenen semantischen Gehalte fallen im West/Nordnorwegischen in «ein» zusammen (Næs 1965, S. 336; Fossestøl 1973, S. 86).

[83] Ich halte mich an die Terminologie von Dahl (Dahl 1975) und gebrauche Oratio tecta (erlebte Rede) und Observatio tecta (innerer Monolog). Oratio tecta ist «syntaktisk sett indirekte tale, men uten anføringsord og med sterke innslag av direkte tales ordstilling – altså en blanding av direkte og indirekte tale» (Dahl

Erzähler an, die verallgemeinernde Funktion des Pronomens steht im Hintergrund.

Anders verhält es sich bei der Einführung von Ragnhild, wenn der Erzähler mit dem Pronomen «ein» operiert (M 11). In diesem Fall ist die tragende Funktion des Pronomens eher verallgemeinernd. Der Erzähler zieht sich zurück, läßt einen Sachverhalt durch die Allgemeinheit vermitteln. Die verallgemeinernde Funktion von «ein» bestätigt sich auch durch die gleich darauf folgenden Konstruktionen: «Når *folk* såg henne gå slik, undrast *dei* ho ikkje song [. . .]» (M 11; eigene Hervorhebungen) [Wenn man sie so dahingehen sah, wunderte man sich, daß sie nicht sang /. . /]. In solchen Passagen versucht der Erzähler, einer textlich realisierten Allgemeinheit die Funktion des Erzählens zu überlassen[84], oder er versucht, den Grad der Fiktionalität *seines* Erzählens zu verringern, indem er dem Leser zu verstehen gibt, daß ein bestimmter Sachverhalt in der erzählten Welt ganz allgemein geglaubt – und erzählt – wird. Das indefinite Pronomen «ein» hat ein breites Funktionsspektrum. Wenn es vom Erzähler verwendet wird, hat es verallgemeinernde und den Sprecher/Erzähler miteinbeziehende Funktion. Bezüglich des Lesers hat es eine nicht weniger wichtige – psychologische – Funktion: das Anklingen des erzählenden Ichs bewirkt eine Stimulierung des lesenden Ichs. Der Erzähler bezieht den Leser mit in den Erzählakt ein[85], macht ihn zum Miterzähler.

1975, S. 111). Observatio tecta steht in Analogie zu Oratio tecta, ist eine Art «observasjon den tenkende foretar – og fortelleren dekker over den direkte tanke etter oratio tecta-prinsippet [. . .]. Fortelling og tankegjengivelse smelter sammen» (DAHL 1975, S. 119f.).

[84] EIDAL (1968, S. 43) spricht in diesem Zusammenhang von Kamouflage. Damit meint sie wohl das Sich-Zurückziehen des Erzählers, auch wenn sie vom «Verfasser» spricht. SÆTEREN (1953, S. 99ff.) bezeichnet den in Duuns Texten häufig erscheinenden elliptischen Relativsatz «dei kallar» als gesucht wirkendes reduzierendes Stilmittel. Sæteren drückt sich etwas umständlich aus, meint aber im Grunde das gleiche wie ich: auch «dei kallar» ist strategisches Mittel des Erzählers. Zusammen mit «folk sa», «dei sa», «det vart fortald» u. dgl. gehört es zu jenen Mitteln, mit welchen der Erzähler sich vor direktem Kommentar oder zu offensichtlicher Anwesenheit in der erzählten Welt zu schützen versucht.

[85] SÆTEREN (1953, S. 114) spricht von «stark identifizierender Funktion». Weil «ein» so «unabgegrenzt» sei, «griper det utover det egentlige subjekt, slik at

Das lesende Ich nähert sich auf dem textinternen Niveau 2 – der Ebene des fiktiven Erzählers und des fiktiven Adressaten – einem erzählenden Ich an, das sich im Text nirgends konkret manifestiert. Dieser Sachverhalt liegt ganz auf der strategischen Linie des kommentarlosen, handlungsunbeteiligten Erzählers. Die neutrale Haltung bedeutet gleichzeitig indirektes Manipulieren. Der Leser steht der erzählten Welt ohne Hilfe gegenüber, ja er wird gar zum Mitproduzenten der erzählten Welt. Er ist offen für verschiedene Meinungen, bereit, Dinge zu akzeptieren, denen er in auktorial, das heißt, kommentiert vermittelter Welt, vielleicht verschlossen gegenüberstehen würde.

Noch wichtiger scheint die Bedeutung von «ein», wenn es von erzählten sendenden Figuren verwendet wird, auf dem textinternen Niveau 1 also. In Ragnhilds Gedanken über Håkon «ein kunde bli huga til å ta rundt ikring han først ein kom halvnær han» (M 11) [man konnte Lust bekommen, ihn zu umarmen, wenn man bloß in seine Nähe kam] steht zweifellos Ragnhilds individuelles Ich mehr im Vordergrund als ein verallgemeinernd anonym erzählendes Subjekt. Mit dem Anklingen von Ragnhilds Ich wird auch das lesende Ich stimuliert. Der Leser nähert sich Ragnhild an, indem er sich beinahe mit ihr identifiziert. Das Ich des Lesers läßt sich nicht auf bestimmte Kommunikationsniveaus fixieren. Es kann durch die Verwendung stilistischer Mittel gar im Ich erzählter sendender Figuren auf dem textinternsten Niveau 1 mitschwingen. Auch dies entspricht ganz der strategischen Haltung des Erzählers der *Medmenneske*-Trilogie. Der Leser wird allein gelassen, in so extremer Weise *nicht* manipuliert, daß das Erzählverhalten eben gerade wieder zu Manipulation wird. Das Ich des Leser wird in den Erzählakt miteinbezogen. Im lesenden Ich wird die Bereitschaft geschaffen, individuellste Haltungen erzählter (sendender) Figuren zu teilen, mitzuerzählen. Dies ist neben der tiefenstrukturellen Konnotation von Didriks Tod als einer Notwendigkeit der wichtigste Grund

leseren føler seg innebefattet eller identifisert med det». Präzisierend könnte man beifügen, daß der Leser sich nicht nur mit «ein» identifiziert fühlt, sondern daß das Ich des Lesers mit dem sprechenden/erzählenden Ich in «ein» mitschwingt.

dafür, daß wir den Totschlag an Didrik mit nahezu kühler Selbstverständlichkeit zur Kenntnis nehmen.[86]

Die Forschung vertritt die Ansicht, die Erzählperspektive liege immer oder größtenteils bei Ragnhild.[87] Es ist zu beachten, daß sich derartige Aussagen nur auf den ersten Band der Trilogie, auf *Medmenneske*, beziehen. Für die beiden folgenden Bände müßten sich allein schon aufgrund der langen Abwesenheit Ragnhilds in *Ragnhild* und der Hervorhebung von Håkons psychischen Konflikt in *Siste leveåre* andere Ergebnisse abzeichnen.

Der fiktive Erzähler äußert sich in der ganzen Trilogie vornehmlich durch das kommentarlose, chronologische Vorwärtstragen der Handlung. Er ist auch in den zahllosen Dialogen anwesend, indem er, kommentarlos zwar, den einzelnen Personen die Aussagen zuweist und den Leser wissen läßt, wer spricht oder denkt. Selbst in der Totschlagsszene (M 106f.) ist der fiktive Erzähler anwesend, obwohl es dort um intimste Konflikte der beiden beteiligten Figuren geht. Nicht immer wird der Dialog vom Erzähler geleitet. An einigen Stellen nähert er sich dem dramatischen Dialog, der keine Redeankündigungen aufweist. Der epische Dialog mit Redeankündigung überwiegt jedoch im Gesamterzähltext weit. In den Dialogstellen der Totschlagsszene, die keine Redezuweisung enthalten, versucht der Erzähler, sich ganz zurückzuziehen, den Leser mit den beiden Protagonisten allein zu lassen. In der gleichen Szene aber zeigt sich eine genau gegenläufige Tendenz:

> Og så kaldflirer han til henne, det er drepande lågt og nær henne: – Om så enden blir [. . .]. (M 106f).
>
> Und dann sagt er mit kaltem Grinsen zu ihr, es ist tödlich leise und nahe bei ihr: – Und sollte es so herauskommen, daß [. . .].

Der Inhalt der dem Erzähler zuzuweisenden Redeeinleitung nähert sich dem wertenden Kommentar. Will der Erzähler Ragnhild die Szene nicht allzu subjektiv erfahren lassen und eine echte Wertung als fiktiver Erzähler vollziehen? Dem ist entgegenzuhalten, daß es ja Ragnhild ist, auf die Didriks Hohnlachen so tödlich

[86] Auch zwischen Bewußtsein und Unbewußtem des Lesers ist mit einem dynamisch-dialektischen Verhältnis zu rechnen. Nicht jeder Leser reagiert auf bestimmte textlich konkretisierte Individuen in gleicher Weise.

[87] Vgl. z. B. oben, S. 17, Anm. 63.

leise und nah wirkt, daß die Perspektive der Erfahrung bei ihr liegt. Die Textstelle ist wie unzählige andere im Gesamterzähltext ein Beleg dafür, daß das erzählende Medium auch als theoretisch existente Größe sich restlos mit den Erfahrungsbereichen der von ihm erzählten Figuren identifizieren kann, was es letztlich unmöglich macht, eine eindeutige Aussage darüber zu machen, ob die Perspektive beim fiktiven Erzähler oder bei einer seiner erzählten und im Moment auch gerade sendenden Figuren liegt.

Die Anwesenheit des fiktiven Erzählers als ordnendes Prinzip äußert sich selbst in der Wiedergabe von Observatio tecta, die sich grammatisch nicht von der Berichtform des Erzählers unterscheidet, aber Wiedergabe figürlich intimsten Seins ist. Der Anfang des Erzähltexts *Medmenneske*-Trilogie zeigt, wie Erzählerbericht, direkte Rede und erlebte Rede sich abwechseln und ineinanderfließen können. Der Text beginnt mit einem Bericht durch einen fiktiven Erzähler, der sich bald als ein Medium zu erkennen gibt, das Einsicht in das Innere seiner Figuren hat. Er läßt die Allgemeinheit miterzählen, nähert sich mit dem Gebrauch von «ein» der Ich-Form. Gleichzeitig aber weist er Verantwortung zurück, gerade weil er die Allgemeinheit in den Akt des Erzählens miteinbezieht und sogar das lesende Ich mitstimuliert. Sein Standort ist ständig flukturierend, vom situationsüberlegenen (olympischen) Er-Erzähler über den Ich- zum situationsadäquaten (personalen) Er-Erzähler. Die Naturstimmung auf der ersten Seite des Erzähltexts (M 11) könnte Erzählerbericht sein. Die Gesamtschau aber weist sie Ragnhild zu, denn durch ihre Perspektive wird normalerweise meteorologisch/topographische Stimmung[88] vermittelt, ihre Persönlichkeit besitzt die Fähigkeit, die Natur als gestimmten Raum, als Welt, zu erfahren. Eindeutige Zuweisung der Perspektive innerhalb der meteorologisch/topographischen Stimmung an Ragnhild oder an einen fiktiven Erzähler läßt sich aber nicht ausmachen.

Der Erzähler läßt sich auf seinem Standort nicht eindeutig fixieren. Er bleibt kommentarlos, schafft immer wieder Distanz und

[88] Ich fasse den Begriff meteorologisch/topographische Stimmung so weit, daß er Wetter-, Landschafts-, tageszeitliche und jahreszeitliche Stimmung umfaßt. Die einzelnen Komponenten werden von den erzählten Figuren meistens als ein stimmungshaftes Ineinander erlebt.

Nähe zum Leser, überläßt diesen aber gänzlich seinen eigenen Wertmaßstäben.[89] Erst die Analyse der textlichen Tiefenstrukturen wird zeigen, daß hinter dem fiktiven Erzähler ein Textproduzent steht, der seinem Text nicht vorbehaltlos neutral gegenübersteht, wie es auf der Textoberfläche den Anschein macht.

Ragnhild ist nicht Hauptfigur. Ihre Stimme ist gleichberechtigt mit den Stimmen anderer Figuren, gleichberechtigt mit ihrem Schweigen und gleichberechtigt mit anderen strukturellen Textelementen. Die Verwandtschaft zwischen Duun und Dostoevskij liegt zwar im Thematischen[90], aber mehr noch im Technischen, nämlich in der sogenannten Polyphonie des Romans, der Gleichberechtigung (ideologisch) verschiedener/antithetischer Stimmen:

> Der *polyphone Roman ist durch und durch dialogisch.* Zwischen den Elementen der Romanstruktur bestehen dialogische Beziehungen, d. h. sie sind einander kontrapunktisch gegenübergestellt [. . .]. Dialogische Beziehungen sind eine fast universale Erscheinung, die die ganze menschliche Rede und alle Beziehungen und Erscheinungen des menschlichen Lebens durchdringt, überhaupt alles, was Sinn und Bedeutung hat.[91]

Duun nun, der von Dostoevskijs *Die Gebrüder Karamasov* zutiefst beeindruckt war[92], ist nicht «bloß» Neu*realist*, sondern er funktionalisiert Familie, Gesellschaft, Milieu, Landschaft, Natur, Wetter, tageszeitliche und jahreszeitliche Stimmung, ausgehend von ihrem realen Stellenwert im Spiel der sogenannt mimetisch objektiven Beschreibung, zu dialogischen Strukturen im Erzähltextganzen. Der reale Stellenwert bleibt einerseits erhalten, andererseits aber bilden die dialogischen Strukturen gleichberechtigte Stimmen mit dem Reden und Schweigen der erzählten Figuren,

[89] Die Forschung weist auf das Fehlen der Figurenwertung hin (z. B. TVINNEREIM 1968, S. 132), zieht aber keine Konsequenzen für das Verhältnis Erzähler–Leser daraus.

[90] LANDRØ (1978) arbeitet mit einem thematischen Vergleich zwischen *Die Gebrüder Karamasov* und *Medmenneske* und kommt zum Schluß, Dostoevskij sei mehr interessiert an den psychologischen Reaktionen nach dem Mord als Duun. Dies trifft jedoch nicht zu, wenn man die *Medmenneske*-Trilogie als *einen* Erzähltext behandelt, die Bände 2 und 3 in die Untersuchung miteinbezieht.

[91] BACHTIN 1971, S. 48.

[92] Auf eine Umfrage zu *Brødrene Karamasov* antwortete Duun im Jahre 1920: «Å seie at den boka har interessert meg, rekk ikkje til. Eg tykte ho slo meg i svime, og der var ikkje von om å komme seg meir.» (UB Oslo Ms 8^0 2839)

welche den dialogischen Strukturen explizit Gleichberechtigung zusprechen, vom fiktiven Erzähler die Aufgabe erhalten, am textinternsten So-Sein konstitutiv mitzuwirken: Tale erhebt das meteorologische Gehabe schon am Anfang des Erzähltexts zu einer dialogisch gleichberechtigten Stimme, wenn sie von Didrik sagen kann, es sei mit ihm wie mit dem Nordwind, es sei am besten, wenn er nicht vorhanden sei (M 13). Der fiktive Erzähler läßt Ragnhild gar den Gedanken produzieren, die Natur *erwache*, wenn sie sie anschaue (M 112; R 278). Ihr Verhältnis zur Natur ist nicht nur funktionell innerhalb ihrer Aufgabe (in *Medmenneske*) und späteren Reidentifikation (in *Ragnhild*), sondern es beleuchtet auch textliche Eigengesetzlichkeit, die Konstitution dialogischer Strukturen. Derartige Strukturen stellen den entscheidenden Bezugspunkt zu Dostoevskij dar, von dem Bachtin schreibt:

> Bei Dostoevskij ist eine sogenannte objektive Beschreibung der äußeren Welt nicht zu finden; in seinen Romanen gibt es strenggenommen weder Sitten noch Gebräuche, weder städtisches oder dörfliches Leben noch Natur, sondern es gibt das Milieu, den Grund und den Boden, je nachdem, aus welcher Perspektive dies alles von den handelnden Personen betrachtet wird. Deshalb entsteht jene Vielschichtigkeit der Wirklichkeit im künstlerischen Werk [. . .].[93]

In gleicher Weise vielschichtig ist Duuns Text. Stavsund ist sozial und psychologisch fiktionalisiertes (Text)Universum – ist Welt – Geschehen und Figuren erhalten universale Bedeutung.

Der einem klassischen Drama gleichende Handlungsverlauf von *Medmenneske* hat zweifellos zur Popularität dieses ersten Bandes der Trilogie beigetragen. *Medmenneske* kann als Charaktertragödie griechischen Zuschnitts gelesen werden.[94] Innere Notwendigkeit bestimmt den Handlungsverlauf, Ragnhilds Hybris führt zum tragischen Fehltritt.[95] Die ersten fünf Kapitel des Romans sind Exposition, in der innere und äußere Notwendigkeit auf den Spannungshöhepunkt und den Wendepunkt zuführen. Die tragische

[93] Bachtin 1971, S. 29.

[94] Aristoteles 1976, S. 44ff.

[95] Ich verweise auf die Analyse der psychologischen Konfliktstruktur. *Ragnhild* und *Siste leveåre* hingegen sei im Rahmen des Kapitels Der Erzähler mehr Raum gewidmet, weil der Erzähler in diesen beiden Bänden teilweise andere Wege der Spannungsschaffung geht.

Erkenntnis erfolgt erst am Ende des Romans, wenn Ragnhild einsieht, daß sie im Grunde Håkon getötet hat. Die Tragik der Figur Ragnhild wird verstärkt dadurch, daß Håkon seine Haltung gegenüber Ragnhild ändert, sie nicht mehr der Obrigkeit ausliefern will – dies gerade dann, wenn Ragnhild auf den Hof zurückkommt, nachdem sie ein Geständnis abgelegt hat. Der zweite und der dritte Band der Trilogie sind Folgen der dramatischen und historisch-sozialen und psychologischen Entwicklungen in Band 1.

Der zweite Teil der Trilogie trägt den Titel *Ragnhild.* Liest man den Titel als direkte Vorausdeutung, ergibt sich Ragnhild als Hauptfigur. Als handelnde Figur tritt Ragnhild aber erst im zweiten Drittel des Mittelbandes auf, der sich in drei Hauptteile gliedern läßt. Teil 1 berichtet die Geschehnisse auf Stavsund bis zum Tag nach Tales Abreise (R 147–181). Teil 2 schließt chronologisch an den ersten Teil an. Räumlich und perspektivisch aber folgen wir Tale auf ihrer Zugsreise nach Ostnorwegen, wo sie Ragnhild trifft und mit ihr zur Stiftsstadt zurückfährt (R 181–234); dieser Mittelteil weist einerseits chronologische Abfolge der Zeit, Simultaneität und Überschneidungen auf, er ist andererseits gekennzeichnet durch räumliche und perspektivische Verschiebungen. Teil 3 setzt ein, wo der an Håkon gebundene Handlungsstrang mit demjenigen Ragnhilds zusammenfließt und das Geschehen mit Ragnhild als hauptsächlich personalem Medium allmählich wieder Stavsund zugeführt wird (R 234–279).[96]

Obwohl Ragnhild im ersten Teil des nach ihr benannten Mittelteils der Trilogie als handelnde Figur nicht auftritt, bestimmt sie das psychische und zum Teil auch das soziale Verhalten Håkons. Ragnhild erweist sich als Primus Motor der Gefühle Håkons, wie der Erzähler mit dem ersten Satz von Band 2 in olympischer Einsicht in Håkons Inneres vermittelt, ohne Ragnhild explizit zu nen-

[96] Diese Einteilung ist nicht als zwingende Gliederung zu verstehen. Sie stimmt überein mit der vom fiktiven Erzähler getroffenen Wahl der Erzählmedien, ist also erzähl(er)psychologisches Phänomen. Zudem entsteht durch die Dreiteilung ein gewisses Gleichgewicht. Die Teile 1 und 3 sind annähernd gleich lang, der Mittelteil ist größer, unruhiger, das heißt, zeitlich, räumlich und perspektivisch am wenigsten fixiert. Es ist zu bemerken, daß diese Gliederung nicht mit der Einteilung in Kapitel, wohl aber mit der graphischen Einteilung in Abschnitte übereinstimmt.

nen (R 147). Auch in *Ragnhild* sehen wir uns dem Wechselspiel zwischen kommentarlosem Erzählerbericht, direkter und indirekter Rede und Observatio tecta gegenüber wie in den beiden anderen Bänden der Trilogie. Observatio tecta nimmt in *Ragnhild* einen größeren Platz ein – der psychologisch-moralische Konflikt wird mehr und mehr verinnerlicht und erhält stärkeres Gewicht. Im ersten Teil von *Ragnhild* betrifft dies vor allem Håkon. Auch in *Ragnhild* besteht die Strategie des Erzählers darin, den Leser in personal vermittelten Partien in unmittelbare Nähe des Geschehens zu rücken, ihn gleichzeitig aber immer wieder zu distanzieren, indem sich der Erzähler selbst, sei es nur durch knappe Redeankündigung, bemerkbar macht. Ein Blick auf den Gesamterzähltext macht deutlich, daß der neutrale Erzähler in *Ragnhild* mit einem dichteren Netz von Geschehnisvermittlung an die Textoberfläche tritt. Hinsichtlich des Gehalts von *Ragnhild*, der ausgeprägten Zerfahrenheit der Situation der handelnden Figuren, kann dies die Unsicherheit der erzählten sendenden Figuren beleuchten. Oder ist es Unsicherheit des Textproduzenten?

Daß die Verhältnisse auf Stavsund immer unruhiger werden, äußert sich auch in der Perspektivik und der im Vergleich zu *Medmenneske* zerfließenden räumlichen Konzentration. Es ist nicht mehr Stavsund allein, wo die Konflikte ausgetragen werden, es finden räumliche Verschiebungen statt. Auch die sozialen Konturen beginnen, größere Ausmaße anzunehmen. Der Erzähler interessiert sich auch für politische Strukturen innerhalb der engeren bäuerlichen Gesellschaft, ohne sie allerdings zu einem eigenständigen Thema zu erheben; er thematisiert die politischen Bereiche bloß in Verbindung mit Håkons Persönlichkeitsstruktur.[97]

Schon im ersten Teil von *Ragnhild* liegt die Erzählperspektive nicht vornehmlich bei Håkon. Der neutrale Erzähler kann sie bei seinen Rückzügen aus dem Erzähltext nicht Håkon allein oder in erster Linie überlassen. Håkon kann das Geschehen auf Stavsund aufgrund seines konflikthaften Seins nicht in den Händen halten. Auch den aus Amerika zurückgekehrten Bruder Johannes setzt der Erzähler nicht als personales Erzählmedium ein. Die einzige Ausnahme, abgesehen von den Dialogen, die immer personale

[97] Vgl. dazu unten, S. 207.

Sicht enthalten, bildet die Textstelle, wo Johannes eine Naturstimmung vermittelt (R 149).[98] Es sind vor allem Lea und Tale, denen im ersten Teil von *Ragnhild* in breiterem Ausmaß die Funktion des Erzählens überlassen wird. Lea wird zwar nicht eigentlich zu einem personalen Medium erhoben, sie erhält ihre Funktion vor allem in den Dialogen, den ihr zugewiesenen direkten Reden. Bezüglich Tale hingegen erhält der Leser Einsicht in die gedankliche Welt: Tale ist – an Ragnhilds statt – Vermittlerin von Stoff und Gehalt.[99]

Der Mittelteil von *Ragnhild* (S. 181–234) ist von räumlicher (und formaler) Unruhe gekennzeichnet. Tale befindet sich auf der Reise Richtung Süden. Sie wird zur räumlichen Vermittlerin zwischen dem im Norden liegenden Hof Stavsund und dem im Süden, in Ostnorwegen gelegenen Hof Nordre Solum, auf dem Ragnhild dient. Tale glaubt sich als Vermittlerin zwischen Schwiegertochter und Sohn. Das Erzählen der Reise geschieht aus ausgeprägt personaler Haltung heraus. Der Erzähler zieht sich fast ganz aus dem Text zurück und überläßt es Tale, den weit weg von Stavsund liegenden Teil erzählter Welt aus ihrer eigenen Sicht humorvoll-ironisch zu entfalten. Derart ausgeprägt personale Partien finden sich in *Medmenneske* nicht. Wenn die Erzählhaltung in *Medmenneske* annähernd so deutlich personal ist, wird das Erzählen fast ausschließlich Ragnhild überlassen. Jetzt aber übernimmt Tale (vorerst) diese Funktion. Die Affinität Tale-Ragnhild äußert sich in *Ragnhild* in verschiedener Weise: erzähltechnisch darin, daß Tales Solidarität mit Ragnhild zu derart ausgeprägter Identifiktation mit ihr führt, daß Tale auf der Reise erzählen kann, sie, Tale, habe ihren Schwiegervater getötet. Tale nennt ihre Schwiegertochter nie, sie spricht bloß von sich selbst. Erzähler, Leser und erzählte sendende Figur weisen den gleichen Grad an Informiertheit auf, die Gesprächspartner Tales aber kennen die Hintergründe nicht.

[98] Schon im zweiten Satz des Stimmungsbildes steht jedoch das Subjekt «dei»: Håkon wird in das Erleben miteinbezogen, zum Miterzähler gemacht. Zudem ist man versucht, das als Oratio tecta vermittelte Bild als Erzählerbericht aufzufassen. Grammatisch spräche nichts dagegen. In Analogie zu anderen Textstellen ähnlichen Gehalts erweist sich das Stimmungsbild jedoch als personal erlebte und erzählte Naturstimmung.

[99] Es sei wieder auf die Analyse der psychologischen Konfliktstruktur verwiesen.

Zudem handelt es sich um fingierte Dialoge, die sich an der Grenze zu Monologen bewegen. Die angesprochenen Personen signalisieren gar keinen Wunsch nach Information, abgesehen von einigen banalen Fragen wie die nach der Herkunft Tales. Die Differenz im Grad der Informiertheit und der nicht existente Wunsch nach Information verleihen den Aussagen Tales auf ironisierende Weise großes Gewicht. Tale versucht in ihren Monologen, die Tat Ragnhilds zu rechtfertigen. Der Erzähler als fiktives Medium hält sich zurück. Tale identifiziert sich vollständig mit Ragnhild und stellt sich auch bezüglich ihrer Sendung in ähnlich transzendente Bezüge wie Ragnhild bezüglich ihrer Mission auf Stavsund. Diese strukturelle Gleichheit wird sich in meiner Analyse als psychologisch funktionelle Identifikation herausstellen. «Men ho [Tale] sa mangt i det siste, ho var gammal no» (R 147) [Aber sie schwatzte viel in letzter Zeit, sie war jetzt alt]. Mit diesem Gedanken Håkons eröffnet der Erzähler die Möglichkeit, Tales Identifikation mit Ragnhild auch nicht-funktionell bezüglich einer Reidentifikation Ragnhilds einen Sinn zu geben, den des mimetisierten, unsinnigen Verbalgehabes einer alten Frau.

Die im Mittelteil von *Ragnhild* im Ablauf der erzählten Zeit chronologisch an die Zugsfahrt anschließende, nach Stavsund verlegte Passage zeigt ein ganz anderes Bild (R 188–201). Räumliche, zeitliche und perspektivische Konzentration, wie sie im Erzählen der Zugsfahrt realisiert sind, zerfallen. Håkons psychische Situation spiegelt sich im Erzähltechnischen wieder. Es finden räumliche Verschiebungen statt, die manchmal den Eindruck der willkürlichen Abfolge erwecken. Es vergehen mehrere Tage erzählter Zeit. Trotz sehr vieler Zeitangaben aber läßt sich die effektive Quantität erzählter Zeit nicht exakt eruieren. Zeit und Raum werden zu Größen, die sich dem Be-Greifen Håkons (und des Erzählers) zu entziehen beginnen. Auch die Perspektive kann der fiktive Erzähler nicht Håkon in ruhiger Kontinuität überlassen. Der neutrale Erzähler taucht immer wieder an der Textoberfläche auf und überläßt die Perspektive, abgesehen von einigen wenigen dialogischen Äußerungen, nur selten Håkon.

Die nächste kurze Partie des Mittelteils von *Ragnhild* setzt zeitlich am gleichen Punkt ein wie die vorangegangene, an einem Sonntagmorgen (R 202–209). Der erzählte Raum ist Ostnorwegen.

Das Zusammentreffen von Tale und Ragnhild und das Antreten der Rückfahrt werden erzählt. Abgesehen von der neutralen Geschehnisvermittlung durch den Erzähler liegt die Perspektive wieder ruhend bei Tale. Sobald Ragnhild aber als handelnde Figur an der Textoberfläche erscheint, überläßt der fiktive Erzähler die Funktion personalen Erzählens ihr. Dies kann als Solidarität des Erzählers mit Ragnhild gewertet werden – Sprachrohr des Textproduzenten braucht sie deswegen nicht zu sein.

Der Erzähler bereitet Ragnhilds erzählende Funktion zuerst vor. Er führt sie dem Leser mit in Form von Observatio tecta gehaltener Innenschau, zeitlich zurückversetzt – wenn sie zur Kirche geht (R 204) – vor Augen. Die erste Annäherung der beiden Frauen ist vom Erzähler gesteuert und besteht in einem akustischen Signal. Mit einer Einsicht in das Innere von Tale vermittelt der Erzähler ihr Gefühl von Einsamkeit beim Hören der Orgel (R 204) und sagt im nächsten Abschnitt über Ragnhild: «Ho òg hørte orgle [. . .]» (R 204) [Auch sie hörte die Orgel /. . ./]. Textoberflächlich gesehen stehen die beiden Stellen in nächster Nähe zueinander, auf der gleichen Textseite. Zeit und Raum zweier verschiedener Handlungsstränge laufen an einem akustisch signalisierten Punkt der Textoberfläche zusammen. Die Annäherung der beiden Frauen wird auch räumlich – körperlich – vollzogen und im Text hervorgehoben. Tale als handelndes, personal vermittelndes Subjekt leitet sie ein. Sie stellt sich beim Verlassen der Kirche so nahe vor Ragnhild, daß die beiden Frauen im Gedränge aneinander gedrückt werden (R 205). Markiert der Erzähler physisches und psychisches[100] Ineinanderfließen von zwei Figuren?

Tale eröffnet die Kommunikation, die von Ragnhild vorerst nicht erwidert wird. Nach der aus Tales Sicht vermittelten Beobachtung, daß Ragnhild schwarze Handschuhe trägt (R 206), gleitet die Perspektive in Ragnhild hinein. Von diesem Moment an liegt die Perspektive in den personal gehaltenen, nicht auf Stavsund spielenden Partien des Erzähltexts wieder vornehmlich bei Ragnhild. Die Bedeutung dieser Tatsache wird aber nicht einmal graphisch unterstrichen, das heißt, die Reetablierung von Ragnhild

[100] Die Fähigkeit des Hörens ist zwar nicht eine psychische. Daß es sich aber um das Hören der ins Transzendente verweisenden Orgel handelt, kann als Hinweis auf psychische Persönlichkeitsbereiche gelesen werden.

als erzählendem Medium fällt weder mit einem Kapitelanfang oder - ende noch einem Abschnitt zusammen, sondern wird mit einem textinternen, negativ konnotierten optischen Signal – den von Tale bemerkten schwarzen Handschuhen – markiert.

Die erste der im Mittelteil von *Ragnhild* noch folgenden drei Partien ist gekennzeichnet durch Unruhe in Geschehen und Perspektive (R 209–255). Der Leser erfährt mit den Leuten auf Stavsund, daß Tale inzwischen gestorben ist. Der an Stavsund geknüpfte Handlungsstrang spaltet sich auf. Johannes reist ab. Håkons Reise in die Stadt wird ebenso sehr ein Versuch, den Bruder einzuholen, wie die Erfüllung der Pflicht, die tote Mutter heimzuholen.

In den beiden folgenden kürzeren Partien nähern sich die getrennt gehaltenen Handlungsstränge Stavsund – Ostnorwegen wieder an. Der von Ragnhild getragene Handlungsstrang beginnt rückblickend mit der neutralen Bemerkung des Erzählers, daß Ragnhild und Tale vor ein paar wenigen Tagen zum Krankenhaus in der Stiftsstadt gekommen seien. In der Folge aber wird noch weiter zurückblickend aus Ragnhilds und Tales Sicht der Hergang der Zugsreise geschildert. Der chronologische Geschehnisablauf ist durcheinandergeworfen. Wir erfahren das Geschehen bis zu dem Punkt, wo Ragnhild den Tod Tales telegraphisch nach Norden meldet und daran denkt, wieder heim zu den Kühen zu fahren, womit sie den Hof Nordre Solum meint.

In *Medmenneske* ist der chronologische Geschehnisablauf nie gestört. Die retrospektiven Sequenzen sind tagtraumhaft vollzogene Rückblicke im Jetzt der erzählten Zeit. Erst in *Ragnhild* wird die Situation so zerfahren und das Fehlen Ragnhilds als ordnende Kraft so deutlich als Mangel erlebt, daß der chronologische Geschehnisablauf zusammenbricht.

In der letzten Partie des Mittelteils fließt der in sich gespaltene Handlungsstrang Håkon – Johannes wieder zusammen (R 229–234). Håkon ist handelndes Subjekt. Er holt seinen Bruder ein und versucht, ihn vom Gedanken der Auswanderung abzuhalten. Der Erzähler überläßt einen großen Teil erzählender Funktion Håkon und bereitet auch das Zusammenfließen der beiden Handlungsstränge Håkon–Ragnhild vor. Er tut dies jedoch nicht aus seiner neutralen Position heraus. Er überläßt es Håkon, sich selber und den Leser mit innerem Monolog (R 230) – das heißt, mit in Form

von Oratio recta und in Präsens gehaltenen Gedanken – auf das Zusammentreffen mit Ragnhild vorzubereiten. Håkon fällt jetzt so viel psychische und soziale Aktivität zu, daß der Erzähler nach der endgültigen Wiedervereinigung und Zurückführung der beiden Handlungsstränge nach Stavsund Ragnhild gar nicht mehr mit dem einst breiten Spektrum an Erzähl- und Handlungsfunktion ausstatten kann. Es scheinen sich jetzt schon – im Erzähltechnischen – reduzierende, das heißt, negative Aspekte von Ragnhilds Reidentifikation abzuzeichnen.

Im dritten und letzten Teil von *Ragnhild*, vom Zusammentreffen Håkons mit Ragnhild bis zum Schluß des Romans, wo Hallvard den Entschluß Ragnhilds, auf Stavsund zu bleiben, akzeptiert (R 234–279), liegen personale Sequenzen vorerst bei Håkon und Johannes. Die knappen Bemerkungen und Gedanken Ragnhilds haben alle die Funktion, Ragnhild abzusondern von allem, was mit Stavsund zu tun hat. Die beiden Handlungsstränge sind in Zeit, Raum und Figurenbestand zusammengeführt. Zwischen Ragnhild und Håkon aber besteht ein unüberbrückbar scheinender psychischer Abstand, den der Erzähler durch die betroffenen Figuren – das heißt, nicht aus seiner neutralen Perspektive heraus – vermitteln läßt.

Nachdem man nach Stavsund zurückgekehrt ist, geht es in erster Linie um den psychologisch-moralischen Konflikt. Ragnhilds personales Erzählen überwiegt quantitativ leicht, beschränkt sich aber vornehmlich auf ihre individuelle psychische Situation. Ihre handlungshafte Aktivität erwacht erst, als man nach Hallvard sucht, der ihretwegen weggelaufen ist. Erst jetzt gibt ihr der Erzähler die erzählende Funktion in jenem Ausmaß zurück, wie sie sie in *Medmenneske* innegehabt hat. Es wird kaum Zufall sein, daß dies gerade aufgrund der Mütterlichkeit geschieht: es deutet sich eine Reduzierung Ragnhilds auf diese eine weibliche Sphäre an. Auch bezüglich der Wiedervereinigung von Håkon und Ragnhild scheint sich eine Reduktion der Beziehung auf den Bereich des Elterlichen, der Fortpflanzung abzuzeichnen. Nur in diesem Zusammenhang kann der Erzähler Ragnhild und Håkon als ein Subjekt, mit dem Pluralpronomen «dei» zusammenfassen[101], während er Ragnhild weiterhin von den sozialen Bereichen ausschließt.

[101] Auf Seite 267 (*Ragnhild*) geschieht dies nicht weniger als acht Mal.

Erst als in Håkons Verbalverhalten Anklänge an Didrik auftauchen – Didrik als Korrektiv der Perspektivik und bezüglich Ragnhild Auslöser von Ängsten, deren Ursprünge in *Medmenneske* angesiedelt sind – läßt der Erzähler Håkon sagen, daß er Ragnhild nicht mehr von Stavsund wegziehen lassen würde. Er läßt Ragnhild ihre umfassende Funktion als Geschehnisvermittlerin selbst reetablieren (R 273). Ragnhild hebt sich wieder in die einstige transzendente Dimension. Der fiktive Erzähler hält sich von der Textoberfläche zurück, dem Leser ist es selbst überlassen, Ragnhilds Bleiben auf Stavsund positiv zu werten oder nicht – so auf jeden Fall anhand der Textoberfläche.[102] Die sozialen Konflikte werden mit der Konzentration auf das Familiäre überspielt. Innerhalb der familiären Sphäre reduzieren die Protagonisten den psychologischen Konflikt ausweichend darauf, daß sie sich auf die elterliche Funktion besinnen. Der Erzähler selbst wertet dieses Verhalten nicht. Er überläßt dies Hallvard. Mit Papier und Schere verbildlicht er ein Stück Welt, das sich mit Stavsund identifizieren läßt. Hallvard fällt die letzte direkte Rede in *Ragnhild* zu: «Så, no er verda skapt!» (R. 279) [So, jetzt ist die Welt erschaffen!] Der Erzähler verweist auf seine Unsicherheit: «Han [Hallvard] såg ut tålig til freds med henne [verda] og la seg til å kvile etterpå» (R 279) [Es sah aus, als sei er ziemlich zufrieden mit ihr, und er legte sich wieder zur Ruhe]. Ob dies Kommentar des Erzählers oder eine Beobachtung Ragnhilds und Håkons ist, läßt sich nicht eindeutig feststellen. Die Gesamtschau weist die Textstelle zwar am ehesten als personal vermittelte Beobachtung – Observatio tecta – Ragnhild und Håkon zu. Die Welt ist aus Papier geschaffen. Der Text bleibt offen für Zweifel. Hallvard aber ist in seiner Naivität fähig zum Glauben an die Standhaftigkeit seiner eben erschaffenen Welt. Der Text ist auch offen für eine positive Wertung des Schlusses. Hallvard ist «ziemlich» zufrieden mit seiner Welt. Das Modaladverb kann den positiven Aspekt der Zufriedenheit verstärken, beinhaltet aber gleichzeitig die Möglichkeit der Skepsis. Hallvards Persönlichkeit ist mit ironischen Fähigkeiten ausgestattet, die ihn in Leas Nähe

[102] Der fiktive Erzähler läßt Lea die Billigung aussprechen, daß Ragnhild auf Stavsund bleibt. Über den Stellenwert von Leas Urteilen wird erst die Analyse der textlichen Tiefenstruktur Aufschluß geben.

rücken. Der Text stellt hohe Anforderungen an den Leser, läuft Gefahr, ihn bezüglich Wertungen des Gehalts zu überfordern.

Das Wesen des Erzählers in *Siste leveåre* hebt sich von demjenigen in *Medmenneske* und *Ragnhild* ab. Es ist zwar weiterhin der unsichtbare olympische Erzähler, der aus kommentarlos neutraler Haltung heraus seine fiktionale Welt in Er-Form entfaltet. Ein Charakteristikum aber ist, daß er seinen situationsübergreifenden Informationsstand besser zu erkennen gibt. Das erzählende fiktive Medium ist besser als solches erkennbar. Und es nützt seine informationsüberschüssige Position strategisch anders aus als in den beiden ersten Bänden der Trilogie. Der fiktive Erzähler in *Siste leveåre* errichtet zwei Arten von Spannungsbögen, handlungshafte und solche, die ihre Spannkraft aus dem Thematischen erhalten. Das zweite Charakteristikum ist ein gegenteiliges: der Erzähler zieht sich eindeutiger aus dem Text zurück und überläßt in größeren Partien einem personalen Medium die Funktion des Erzählens.

Beide Arten von Spannungsbögen sind an die sich kontrastierenden Figuren Lea und Håkon geknüpft. Die handlungshaften Bögen sind strategisch vor allem spannungsschaffend auf den Leser bezogen. Auch sie sind mit einer Thematik verbunden, doch ist das spannungsschaffend tragende Element Handlung. Mit einem ersten derartigen Bogen wird Leas Auftauchen auf Stavsund erzählt, wo sie berichtet, daß Håkon der Spekulation verfallen sei. Thematisch geht es um Probleme, die der Verquickung des psychologisch-moralischen mit dem sozial-ökonomischen Konflikt entspringen. Ragnhild erfährt von Håkons Spekulationen nur durch Lea: «Det var Lea som kom med den tidna til gars, men det var lenge etter» (S 296) [Lea kam mit dieser Nachricht auf den Hof, aber das war viel später]. Dies ist der Vorgriff, den der Erzähler macht. Bevor Lea realiter nach Stavsund kommt (S 314), vergeht der ganze Sommer. Ihr Auftauchen auf Stavsund wird im Erzählen aber mehrmals vorweggenommen (S 300, 305, 308), das heißt, der Spannungsbogen berührt mehrmals die Textoberfläche.

Ein technisch ähnlicher Spannungsbogen ist an Håkon geknüpft. Er ist im Rahmen des Ganzen aber bedeutender, denn die an ihn geknüpfte Thematik des Todeswunsches ist Resultat umfassender psychologisch-moralischer Spannungen. Dieser Span-

nungsbogen ist thematisch und technisch mit dem Bogen des vermeintlich bevorstehenden Todes verbunden, der den gesamten Erzähltext des dritten Bandes der Trilogie überspannt.

> Før veka var slutt hadde Håkon fare heimafrå.
> Han skulde eit erend vest i øyane, fortalte han, der var eit og anna å ordne opp etter i sommar. Men sanninga var at han vilde slå seg ned der ute og døy der. Han merka han hadde mindre levetid att enn han først trudde. (S 300)

> Noch ehe die Woche zu Ende war, war Håkon von zuhause weggefahren. Er habe auf den Inseln im Westen drüben etwas zu tun, erzählte er, es gebe dort vom Sommer her noch das eine und andere in Ordnung zu bringen. Die Wahrheit aber war, daß er dort draußen bleiben und dort sterben wollte. Er merkte, daß ihm weniger Lebenszeit verblieb, als er zuerst geglaubt hatte.

Mit dem ersten Satz, der sich aufgrund des Plusquamperfekts vom Rest des Zitats abhebt, nimmt der Erzähler eine später im Text neutral/personal vermittelte Handlung in Form einer Erzählerbemerkung vorweg. Mit der folgenden Observatio tecta vermittelt Håkon aus personaler Haltung heraus die Umstände der Abfahrt. Sie gehört technisch immer noch zum Vorgriff; was vor Håkons Wegfahrt geschieht, erfährt der Leser erst in der Folge. An der Etablierung dieses Spannungsbogens ist in stärkerem Ausmaß eine erzählte Figur beteiligt: Håkon selbst erzählt seine Wegfahrt im voraus, in Form von Observatio tecta, die grammatisch allerdings auch Erzählerbericht sein kann. Der Spannungsbogen ist erst zu Ende geführt, wenn der Erzähler das reale Wegfahren vermittelt: «Dei fór» (S 329) [Sie fuhren].

Ein anderer Spannungsbogen, bei dem der Erzähler sich weitgehend zurückzieht, ist in der zweiten Texthälfte an Lea geknüpft. Lea übernimmt die Aufgabe, Håkon heimzuholen. Auf ihrer Reise zur Inselwelt hinaus besucht sie einen Arzt. Ohne direkte Beteiligung eines Erzählers erfährt der Leser mit Lea, daß sie an Krebs leidet (S 357). Dies geschieht zu einem Zeitpunkt, wo der Leser – nicht aber Håkon – bereits darüber informiert ist, daß Håkon nicht todkrank ist. Das kontrastierende Wissen des Lesers und Leas um Håkons vermeintlichen Tod und Leas realiter bevorstehender Tod tragen zur Spannkraft des neu etablierten und des an Håkon geknüpften Bogens bei.

Der Spannungsbogen «Leas Tod» ist in verschiedene Schritte aufgeteilt. Allmählich werden die übrigen erzählten Figuren eingeweiht, ihr Informationsdefizit bezüglich Lea und Leser abgebaut. Zuerst unterrichtet Lea Håkon von ihrem bevorstehenden Tod (S 359f.). Damit berühren sich die beiden Bögen «Leas bevorstehender Tod» und «Håkons vermeintlich letztes Lebensjahr» direkt und steigern kontrastierend ihren thematischen Gehalt. Die nächste Stufe des Spannungsabbaus im Bogen «Leas Tod» wird mit der Information Ragnhilds erreicht (S 357). Gleichzeitig erhält der Bogen jedoch neue Spannkraft, weil Ragnhild und der Leser erfahren, daß Lea Periander vorläufig nichts von ihrer Krankheit sagen wird. Sie verwendet Perianders Informationsdefizit als indirektes Druckmittel und will, bevor sie Periander einweiht, erfahren, ob er sich für Håkon und Ragnhild einsetzen, ihnen finanzielle Hilfe gewähren wird (S 375). Perianders Informationsdefizit wird im Verlauf des Textes noch einmal hervorgehoben, wieder von Lea gegenüber Ragnhild (S 359), diesmal mit der thematischen Variation, daß Lea ihn so gern habe, daß sie ihm das Wissen um ihren Tod ersparen wolle. Erst als Ragnhild auf Henningstad erscheint und Periander bittet, Håkon wegen der Wechselfälschung nicht zu verklagen (S 390), verliert der Bogen die Spannkraft, die er aus dem Informationsgefälle erhält. Jetzt hebt Lea Periander selbst auf den gleichen Informationsstand, auf dem sie, Ragnhild und der Leser sich befinden: sie sagt zu Periander, daß sie sehr bald sterben werde, wenn er Håkon nicht helfe (S 391).

Der Bogen «Leas Tod» besteht weiter, jedoch nicht mehr mit der gleichen Intensität, weil das Informationsgefälle ausgeglichen ist. Die Spannung besteht nur noch darin, daß der Leser – und die Figuren der erzählten Welt – sich fragen können, wie lange Lea noch leben wird. Wir erfahren mit Håkon und Ragnhild, daß Periander und Lea in die Stadt fahren, daß Periander Lea zu einer Operation habe überreden können (S 394). In knapper Folge und enger graphischer Nähe wird die Spannung kurz vor dem Ende des Erzähltexts endgültig gelöst.

Hinter der Errichtung aller Spannungsbögen in *Siste leveåre* steht der Erzähler, beziehungsweise der Textproduzent. Es fällt auf, daß die bis jetzt besprochenen drei Bögen sich mehr oder weniger gleichmäßig über die graphische Realisation des Textes

verteilen. Die Probleme, besonders diejenigen Håkons, sind in *Siste leveåre* dermaßen verinnerlicht, daß nicht wie in *Medmenneske* ein dramatisch erzählter Konflikt oder wie in *Ragnhild* Zerfahrenheit, die sich durch räumliche und zeitliche Verschiebung und Kontrastierung[103], durch kontrastierte Mehrstängigkeit der Handlung äußert, spannungstragend sein kann. Verinnerlichung und weitgehendes Fehlen von direkter Kommunikation zwischen den Protagonisten müssen in *Siste leveåre* zu neuen Wegen der Spannungsschaffung führen.[104]

> Ein dag fekk Håkon bud om døden. Han hadde eit lite år å leva i, så var det slutt med det. (S. 284)
>
> Eines Tages erhielt Håkon die Nachricht vom Tod. Er hatte noch ein kurzes Jahr zu leben, dann war es zu Ende.

Mit diesen Worten *beginnt* der letzte Band der Trilogie. Mit einem Vorgriff vermitteln der neutrale Erzähler und Håkon als personales Medium – der zweite Satz kann Erzählerbericht und Observatio tecta sein –, daß Håkon um seinen Tod weiß und nur noch ein Jahr zu leben hat. Um einen Vorgriff handelt es sich deshalb, weil in der Folge aus fast rein personaler Erzählhaltung heraus Håkons Situation erzählt wird, bevor er vom Arzt diese Nachricht erhält (S 284). Der erste Teilbogen ist somit geschlagen. Bis jetzt wissen nur Håkon und der Leser von der auf ein Jahr begrenzten Lebenszeit. Dieses Wissen wird untermauert durch die im Titel – *Siste leveåre* – enthaltene direkte Vorausdeutung. Der Erzähler enthält sich abgesehen von der im Titel vermittelten – deshalb aber sehr prägnant wirkenden – Vorausdeutung eines jeden Kommentars bezüglich Håkons begrenzter Lebenszeit. Die Vorausdeutung wird sich unter anderem als strategischer Kniff,

[103] *Siste leveåre* ließe sich wie *Ragnhild* aufgrund verschiedener erzählter Räume (Stavsund – Ursvågen) aufgliedern. Diese Räume sind aber nicht handlungshaft spannungstragend, der chronologische Geschehnisablauf ist nicht durcheinandergeworfen. Der Raum Ursvågen ist vielmehr *thematisch* funktionell, indem er Håkons Fluchtraum darstellt.

[104] Der Vorgriff von Leas Mitteilung über Håkons Spekulationen dürfte als deutliches Beispiel eines im Vergleich zu den anderen Spannungsbögen fast schwerfällig wirkenden technischen Kniffs gelten, der Hauptspannungsbogen jedoch als Beispiel eines sehr gekonnt eingesetzten thematisch-funktionellen, erzähl- und lesetechnischen Strukturelementes.

spannungserzeugende Irreführung des Lesers herausstellen. Gerade deshalb kann der Erzähler den Arzt im Dialog mit Håkon nicht eine eindeutige Diagnose aussprechen lassen. Er läßt Håkon in Form von direkter Rede, innerem Monolog und Observatio tecta die Prognose der auf ein Jahr begrenzten Lebenszeit in das Verhalten des Arztes hineininterpretieren.

In der Folge spricht Håkon als personales Medium in Form von Observatio tecta und innerem Monolog mehrmals von seiner auf ein Jahr begrenzten Lebenszeit (S 285; 288: 3 Mal). Der Erzähler überläßt es ganz dem Leser zu merken, daß er es mit einem in psychische Problematik verstrickten Menschen zu tun hat, dessen Sein zwischen Todeswunsch und Lebenswunsch hin und her gezogen wird. Spannungserzeugend ist die Idee der begrenzten Lebenszeit vor allem wegen des damit verbundenen Informationsdefizits und nicht, weil der Leser sich fragt, ob es Håkon gelinge, sich heraufzuarbeiten und ehrenhaft zu sterben. Vorläufig ist keine andere Figur der erzählten Welt über Håkons Krankheit informiert, also auch Ragnhild nicht. Ragnhild tut seine Pläne betreffs des Lachsgrundes als Spekulation ab. Håkon verteidigt sich in einer Weise, die nur von ihm selbst und vom Leser dekodierbar ist, weil Ragnhild sich in informationsdefizitärem Stand befindet:

> – Det kunde vera listig å tene litt pengar òg ein gong, påstod han, det er uvisst kor mange leveåra ein får til det bruke.
> [. . .]
> Da lo han og sa: – Om ein skulde finne på å døy, da er det tungsamt å døy midt i armoda. (S 290)

> – Es könnte doch schlau sein, auch einmal etwas Geld zu verdienen, meinte er, man weiß ja nie, wieviele Lebensjahre einem dazu noch bleiben.
> [. . .]
> Da lachte er und sagte: – Sollte es einem einfallen zu sterben, dann ist es schwer, mitten in der Armut zu sterben.

Das stete, immer personale Auftauchen von Håkons Todesgedanken, an welche das Vergehen der Zeit – das Näherrücken des Lebensendes – geknüpft ist (S 296, 303, 319, 320), vergrößert das Gewicht von Ragnhilds Informationsdefizit. Der Spannungsbogen akzentuiert in immer stärkerem Ausmaß psychologische Aspekte als Resultat der Verquickung der beiden Bereiche Sozial-Ökonomisch und Psychologisch-Moralisch: Håkon fühlt sich zum Leben

und zum Tod verurteilt (S 296). Das Gleichgewicht zwischen Lebens- und Todeswunsch ist gestört.

In der Folge etabliert der Erzähler ein Spiel Håkons und Ragnhilds mit dem Leser. Er läßt Ragnhild den Gedanken, Håkon könnte sterben, aus dem Unbewußten ins Bewußtsein holen – und sofort wieder verdrängen (S 334). Ragnhild erhält die Funktion des Erzählens, des Entspannens und sofortigen Wiederspannens des Bogens «Håkons Tod». Die drei folgenden Male, wo der Bogen die Textoberfläche berührt, sind strategisches Spiel des Erzählers, der seine Funktion einem personalen Medium überläßt. Håkon verunsichert den Leser, indem er ihm mitteilt, sein Tod sei nicht mehr weit weg, ja er bezieht den Leser gar in die Funktion des Erzählens ein, wenn er das indefinite Pronomen «ein» gebraucht:

> Langt unna var han [døden] ikkje, det kunde ein kjenne, men det var kanskje ikkje tida hans enno. (S 339)
>
> Weit weg war er [der Tod] nicht mehr, das konnte man spüren, aber vielleicht war seine Zeit noch nicht gekommen.

Håkon schreibt Ragnhild von Ursvågen einen Brief, den er dem Leser in Form von Observatio tecta wiedergibt. Er stellt seinen Tod nüchtern als ein in unmittelbarer Nähe liegendes Faktum dar (S 340). Der Spannungsbogen erhält neue Spannkraft, nicht nur durch die strategische Verunsicherung des Lesers, sondern auch durch den indirekten Vorgriff, der darin besteht, daß der Leser den Inhalt des Briefes teilweise zumindest vor Ragnhild und gefiltert – entstellt – durch Håkons Memorieren erfährt. Håkon vermittelt uns aus seiner subjektiv erinnernden Sicht eine Paraphrase des realen Briefes. Als dieser nämlich auf Stavsund eintrifft, vernimmt der Leser mit und durch Ragnhild den genauen Wortlaut – Ragnhild liest den Brief vor: Leser, erzählte sendende Figur (Håkon) und erzählte empfangende Figur (Ragnhild, die durch das Lesen des Briefes auch sendende Figur wird) werden identisch. Der neutrale Erzähler verschwindet ganz. Das Informationsdefizit bezüglich Ragnhild hebt sich auf. Die Spannung besteht nur noch aufgrund der inzwischen auf wenige Monate zusammengeschrumpften Lebenszeit Håkons. Gleichzeitig findet ein Umschlag statt, die Grade der Informiertheit verschieben sich, es entsteht neue Spannung.

Ragnhilds Reaktion auf Håkons Brief ist ein kurzes «Unsinn!» (S 352). Dieser Ausruf kann ebensosehr der Verdrängung – und damit Akzeptierung – von Håkons Kranksein wie dem Wissen, der Hoffnung, entspringen, daß Håkon *nicht* todkrank ist. Ragnhild entschließt sich kurzerhand, den Arzt zu konsultieren und erfährt von ihm, Håkon sei *nervös*. Seine Probleme sind also psychischer Art. Damit kehrt sich das Infomationsgefälle um. Jetzt sind es Ragnhild und der Leser, die gegenüber Håkon einen spannungsschaffenden Informationsüberschuß haben.

Der Erzähler läßt Håkon indirekt eingestehen, daß sein Todesdenken *Wunsch*denken ist (S 361). Håkons Informationsdefizit scheint damit ausgeglichen. Seine Gedanken auf der Heimfahrt kreisen dennoch um ein Sterben und weisen direkte Anklänge an Ragnhilds Tat in *Medmenneske* auf (S 365). Håkon ist der Idee verfallen, daß Ragnhild das geistige Todesurteil über ihn sprechen werde, womit der Spannungsbogen auch für Håkon explizit in den Bereich des Psychologisch-Moralischen gehoben wird. Der Spannungsbogen «Håkons Tod» findet seinen Abschluß bezüglich Håkon erst, als Håkon sich zum Neubeginn entschließt (S 384) und vor sich selbst eingesteht, daß er wieder Mensch ist (S 385).

Der an Håkon geknüpfte Hauptspannungsbogen des letzten Lebensjahres berührt die Textoberfläche rund dreißig Mal. Würde man die Streuung graphisch darstellen, ergäbe sich ein Bild von Kreisen, deren eine Hälfte in die Tiefenstruktur weisend unter dem linearen Textoberflächenverlauf läge, deren andere Hälfte als Teilspannungsbögen die Textoberfläche überragen, während der Hauptspannungsbogen «Håkons Tod» alle Teilbögen und die Textoberfläche als Ganzes überspannen würde. Erzähltechnisch gesehen ergibt sich so ein Bild dafür, wie der Erzähler den Text – unter anderem – strukturiert. Er läßt gleich zu Beginn ein Thema anklingen, das er ständig wieder aufnimmt. Für den Leser bedeutet dies ständige Konfrontation mit der von den Teilbögen getragenen Problematik. Die Strategie der Verunsicherung und die verschiedenen Informationsgefälle lassen sich in der genannten Weise graphisch nicht erfassen. Bezüglich der erzählten Figuren wäre das Bild graphischer Ausdruck ihrer Seinssituation: Håkon zum Beispiel ist festgefahren in einem als Wunsch identifizierbaren Gedanken; sein Denken *kreist* ständig um den vermeintlich näherrückenden

Tod, um den Wunsch zu sterben, der auch Lebenswunsch sein kann. Dieses Kreisen um den Todeswunsch ist Bild seiner psychischen Problematik, an die auch moralische, soziale und ökonomische Problembereiche geknüpft sind. Der Erzähler führt im Erzählen, in der Produktion der erzählten Welt in *Siste leveåre* Kreisbewegungen aus. Oder er läßt als Erzählmedien wirkende Figuren analog zum Wesen ihrer psychischen Probleme Kreisbewegungen in der Vermittlung ihres Seins ausführen.

Ein weiteres Charakteristikum des Erzählers in *Siste leveåre* ist die im Vergleich zu den beiden ersten Bänden ausgeprägter personale Erzählhaltung. Auch in *Siste leveåre* entfaltet ein neutraler, sich eines jeden direkten Kommentars enthaltender fiktiver Erzähler die fiktionale Welt aus Fügers Position 2 heraus [105], das heißt, er steht in Außenposition und erzählt aus situationsübergreifendem Wissen heraus in Er-Form. Charakteristisch für *Siste leveåre* nun ist, daß der Erzähler sich in ausgesprochen breiten Partien auf Fügers Position 10 zurückzieht, das heißt, daß der neutrale Erzähler die Erzählfunktion einer auf Textniveau 1 erzählten Figur überläßt. Somit entfaltet eine Innenperson aus situationsadäquatem Wissen heraus Teile der fiktionalen Welt in Er-Form. Im ersten Abschnitt des Textes von *Siste leveåre*, das sind die ersten zweieinhalb Seiten, taucht der Erzähler «nur» 13 Mal eindeutig an der Textoberfläche auf. Er ist sozusagen unbeteiligt am Entfalten der fiktiven Welt. Seine Funktion beschränkt sich vorwiegend auf die Leitung des Figurendialogs, auf die Zuweisung von Aussagen an bestimmte Textfiguren. Der *Gehalt* des Erzählten wird von Håkon als personalem Medium vermittelt. Håkon ist in *Siste leveåre* das personale Haupterzählmedium. Ihm wird in stärkerem Ausmaß als irgendeiner anderen Person in der ganzen Trilogie – abgesehen von Tale während der Zugsfahrt in *Ragnhild* – die Funktion des Erzählens überlassen. Partien, in denen der Erzähler sich nur punktuell und selten an der Textoberfläche bemerkbar macht, sind ausgedehnter als in *Ragnhild* und *Medmenneske*. Die Strategie des neutralen Erzählers in der ganzen Trilogie besteht ja einerseits darin, dem Leser keine direkten Interpretationsanstöße oder gar -hilfen zu geben, sondern ihn als Teilnehmer am Handeln und

[105] Vgl. dazu oben, S. 18.

Denken seiner Figuren empfänglich für zum Teil sich kontrastierende Auffassungen und Positionen zu halten. Andererseits manipuliert der Erzähler den Leser dennoch. Dies geschieht vor allem mit dem assoziativen Strukturnetz, mit dem er den Text versieht, oder für dessen Etablierung er seine erzählten sendenden Figuren verwendet. Der Erzähltext *Medmenneske*-Trilogie vermittelt zum Teil Probleme und Positionen sozialen und psychischen Seins, bezüglich derer man sich als Leser oft gewisse Hilfe geradezu wünscht. Meine Analyse der psychologisch-moralischen Konfliktstrukturen soll auch zeigen, daß der Erzähltext (und dessen Produzent) Gefahr laufen, den Leser bezüglich der Einnahme wertender Positionen zu überfordern.

4. Die Konfliktstruktur

4.1 Der soziale Konflikt

4.1.1 Die soziale Identitätssuche

Die Analyse sozialer Strukturen in der *Medmenneske*-Trilogie ist eine zugunsten der Analyse psychologischer Strukturen gekürzte Fassung meines ursprünglichen Texts.[106] Im Verlauf der psychologischen Analyse stellte sich immer deutlicher heraus, daß sozialökonomische und psychologisch-moralische Konflikte im zu behandelnden Text schwer voneinander zu trennen sind, daß sie in gegenseitig sich bedingendem Verhältnis stehen, daß vor allem eine ganze Reihe psychischer Konflikte sozial bedingt sind. Dies bedeutet, daß ich in der psychologischen Analyse immer wieder auf soziale Komponenten zu sprechen komme, in der Analyse der sozialen Konfliktstrukturen immer wieder Psychologisches streifen werde, ohne jedes Mal Querverweise in meinem Text anzubringen. Um die Zahl der Wiederholungen mindestens teilweise zu verringern, und weil ich mir von der psychologischen Analyse mehr Aufschluß über die duunsche Art des Textproduzierens erhoffe, gebe ich die Analyse des Sozialen gekürzt wieder. Es wird sich auch zeigen, daß der Textproduzent seine Figuren die sozialen Konflikte nicht zu Ende denken läßt, daß er auf psychologische Bereiche ausweicht. In diesem Zusammenhang wird sich die Frage stellen, ob dem Psychologischen an sich mehr Bedeutung zukomme oder inwiefern psychologische Konflikte als Folge sozialer Schwierigkeiten gesehen werden müssen.

> Her har vi f. eks. i en årerekke fortalt hverandre at Duuns *Medmenneske* handler om vondskapens makt og at *Menneske og maktene* er en allegorisk advarsel mot 2. verdenskrig. Det er ikke riktig. Den første handler om motsetningsforhold som skapes av industrialiseringa i 90-åra, den andre

[106] Das Kapitel stimmt weitgehend überein mit meinem in *Applikationen* (1984) erscheinenden Aufsatz «Soziale Strukturen in Olav Duuns *Medmenneske*-Trilogie».

> er en roman om norsk distriktspolitikk i 1930-åra, en eksponering av motsetningen industriarbeider/småbruker innenfor DNA.[107]

So charakterisiert Dahl die zwei Hauptwerke in Duuns Spätwerk. Er scheint direkten Bezug auf Thesens psychologisierend-mythifizierende Position zu nehmen:

> Trilogien om Didrik og Ragnhild er eit verk om vondskapens makt, om korleis det vonde går att, om korleis det kan gjennomsyre eit miljø, ja jamvel det *gode* som møter dette miljøet. Diktverket syner oss ein gripande strid mellom desse to maktene, ein strid som går for seg i eit lite og avstengt miljø oppe i Namdal, men som til sjuande og sist er ein heil verdsstrid.[108]

Dahl sieht in Mensch vs. Mächte den Gegensatz Kleinbauer vs. Industriearbeiter. «Mächte» sind für ihn soziale Kräfte. Damit hat er zweifellos recht, aber er bleibt einseitig. Seine Position verschließt sich dem Psychologischen. Neue Erkenntnisse der Psychiatrie zeigen, daß gerade das soziale Gefüge ein Hauptproduzent psychisch konflikthafter Seinsmuster sein kann.[109] Die Synthese der beiden Pole Thesen-Dahl ergibt eine Position, die beiden Bereichen, dem sozialen und dem psychologischen, und deren gegenseitiger Abhängigkeit und Bedingung gerecht werden kann.[110]

Der Erzähltext *Medmenneske*-Trilogie ist gegliedert in die drei Bände *Medmenneske* (1929), *Ragnhild* (1931) und *Siste leveåre* (1933). Jeder Band fiktionalisiert einen Ausschnitt aus der Makrozeit «kurz vor der Jahrhundertwende» bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges.[111] Zwischen der Textproduktion und der im Produkt

[107] Dahl 1974, S. 202.

[108] Thesen 1969, S. 281.

[109] Bateson 1978; Foucault 1978; Lacan 1933, I; Lacan 1933, II; Laing 1979.

[110] In der wohl jüngsten Übersicht über die norwegische Literatur, Edvard Beyers Artikel in Band 5 von *Norges kulturhistorie*, ist Duun nicht mehr in psychologisch-mythifizierenden, sonkern sozial-bewußtseinserweiternden Kontext gestellt (Beyer 1980, S. 231).

[111] In Didriks Worten «Her kjem vi snart inn i eit nytt hundreår [. . .]» (M 17) [Jetzt kommen wir bald in ein neues Jahrhundert hinein /. . ./] liegt ein Zeitpotential von wenigen Wochen bis zu einigen Jahren. Es läßt sich aber rückwirkend aus Band 3 der Trilogie mit größter Wahrscheinlichkeit auf einige wenige Monate vor der Jahrhundertwende reduzieren: «Da kom krigen» (S 309) [Dann kam der Krieg] legt die Ereignisse von Kapitel 2 in *Siste leveåre* in den Spätsommer 1914. Seit Ragnhild wieder auf Stavsund zurückgekehrt ist, sind fünf bis sechs Jahre vergangen, wie es auf der ersten Seite von *Siste leveåre* heißt (S. 283). Dies

erzählten Zeit liegt ein historischer Abstand von 30 bis 20 Jahren. Die drei Bände stellen je eine zeitlich abgegrenzte, mehr oder weniger genau fixierbare Einheit auf der linearen Zeitachse dar. Das Milieu ist eine bäuerliche Gesellschaft in Ytre Namdalen. Stofflich zeigt jeder Band einen geschlossen-offenen Schluß; es bildet jeder eine abgeschlossene Einheit, und es läßt jeder die Möglichkeit zur Fortsetzung offen.[112] Dies gilt auch für den dritten Band, obwohl der Eindruck der Abgeschlossenheit dort am deutlichsten ist.

Der Erzähltext ist mit einem stellenweise dichten Netz von Zeitangaben versehen.[113] Trotzdem läßt sich die Mikrozeit nicht eindeutig fixieren, was Analyse und Interpretation der Konfliktstruktur jedoch nicht beeinträchtigt. Ebensowenig werden Analyse und Interpretation durch die nur vage Plazierung der Geschehnisse in Ytre Namdalen beeinträchtigt.[114] Von Bedeutung ist, daß als

bedeutet, daß sich die Ereignisse in *Ragnhild*, dem Mittelteil der Trilogie, 1909 oder 1908 zutragen, und zwar im Spätsommer: «[. . .] hågrønne voller og gulnande åkrar [. . .]» (S 206) [/. . ./ saftiggrüne Wiesen und gelb werdende Äcker /. . ./]. Zu Beginn von Band 2 wird Hallvard als achtjährig bezeichnet (R 147), im ersten Band war er noch ein Baby. Zwischen Band 1 und 2 sind also rund acht Jahre vergangen, die Ereignisse in Band 1 spielen höchst wahrscheinlich im Spätherbst des Jahres 1899 – nach Didriks Tod fällt der seit längerem erwartete Schnee (M 107).

[112] Gegenüber Norli äußerte Duun den Gedanken der Fortsetzung schon, bevor er sich über den Titel von *Medmenneske* im klaren war (vgl. dazu oben, S. 14) Die von mir eingesehenen Rezensionen (vgl. dazu die Bibliographie) zeigen, daß bloß Inge Debes in *Nationen* eine Fortsetzung ahnte: «Det aapner seg perspektiver mot ei nytt storverk.» (Debes 1929) In den Rezensionen von *Ragnhild* ist es wieder Debes, der von einer Fortsetzung spricht (Debes 1931). Auch Elster (Elster 1931) und Dale (Dale 1931) erwägen die Möglichkeit. Thesen (Thesen 1933) schreibt in seiner Rezension von *Siste leveåre*, der Band sei schwach, weil er «mellombolk» – Zwischenglied – in einem groß angelegten Werk sei; *Siste leveåre* diene zur Zurechtlegung von Stoff.

[113] Auf der ersten Seite von *Siste leveåre* zum Beispiel stehen nicht weniger als 14 Zeitangaben.

[114] Tranås (Tranås 1956) glaubt, ihm gelinge die genaue Lokalisierung der Geschehnisse in der Trilogie. Derartige Versuche sind – auch laut mündlicher Mitteilung von Bewohnern auf Jøa und Otterøya – hoffnungs- und sinnlos: es geht trotz aller Realitätsbezogenheit um mehr als Lokalgeschichte. Daß der Hof Devika auf Otterøya z. B. für Juvika in *Juvikfolke* Modell gestanden hat, gilt zwar als unbestritten, berührt die Interpretation des Werkes aber in keiner Weise.

Makroraum eine ländliche Gegend Norwegens steht, in welcher Wechselwirtschaft – Landwirtschaft und Fischerei – betrieben wird, und daß die fiktionalisierte Zeit identisch ist mit einer Epoche wichtiger Veränderungen innerhalb dieser bäuerlichen Gesellschaft.

Die Struktur des Mikroraums ist genau eruierbar. Das Geschehen spielt sich in *Medmenneske* auf dem Hof Stavsund mit seinen Gebäuden und Räumen und einigen in der Nähe liegenden Örtlichkeiten ab. Diese Räume sind nicht primär deskriptiv-realistisch dargestellt. Sie sind zu Konflikt- und Bedeutungsträgern, zu dialogischen Strukturelementen funktionalisiert.

In *Ragnhild* finden Reisen statt, deren Funktion vor allem als Raumwechsel, Zerfließen der räumlichen Konzentration und Vermittlung zwischen zu Bedeutungsträgern funktionalisierten Räumen zu lesen ist.

Siste leveåre stellt die Zeit und ihr Vergehen als existentielle Wesenheit in den Vordergrund. Als Raum dient wieder Stavsund. Dazu aber kommt eine öde Inselgegend, die im Rahmen des psychologischen Konflikts zu Håkons Fluchtraum funktionalisiert ist.

Der Erzähltext *Medmenneske*-Trilogie stellt das Konstrukt einer fiktiven bäuerlichen Welt auf dem zeitlichen Hintergrund der Jahrhundertwende plus der ersten fünfzehn Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts dar. Kulturgeschichtlich handelt es sich um die zweite Phase von «hamskifte», der Umbruchzeit in der Bauerngesellschaft.[115] Daß in einem Text, der derartige Realität fiktionalisiert, soziale Strukturen zu Trägern von Konflikten werden können, sollte nicht verwundern. Der Text ist zudem Produkt eines Autors, der selbst dieser Gesellschaft im Umbruch entstammt, der den Umbruch selbst erfahren hat und sich während seines ganzen Lebens in bäuerlichem Milieu aufhielt.[116] Bezüglich des möglicherweise tendenziell pessimistischen Gehalts auf psychologischer wie auf sozialer Ebene ist auch die Entstehungszeit

[115] Vgl. dazu unten, S. 68ff.

[116] 1876-1901: auf der Insel Jøa; 1901-1904 im Lehrerseminar Levanger; 1904-1905: Lehrer in Lakshaug auf Inderøya; 1905-1908: Lehrer in Singsås; 1908-1928: Lehrer in Ramberg, Botne (Holmestrand), wo er 1939 starb («Emma Duun om Olav Duun» UB Oslo Ms 8^0 2840).

des Erzähltexts zu beachten. Die Adressierung an ein Publikum erfolgt zu einer Zeit, die innerhalb Norwegens von wachsender ökonomischer Krise, innerhalb Europas von wachsender Bedrohung durch radikale Diktaturen gekennzeichnet ist.

Ein dichtes Netz von Lexemrepetitionen und -variationen verweist auf soziale Bereiche.[117] Mit dem Hervorheben des Zeitgemäßen, des Neuen, klingen Oppositionen[118] an, die auf der Textoberfläche nicht ausgesprochen werden; es wird auf die textliche Tiefenstruktur verwiesen[119]:

-«tidhøvelig kvennbruk» (M 13) -«noko nytt dette med dampen» (M 11)	≅	(Modernität: «zeitgemäß» sein; neue Zeit)
(veraltete Mühle) (keine Schiffsverbindung)		(alte Zeit: veraltet sein)

[117] Der erste, zweieinhalb Seiten lange Textabschnitt des Gesamterzähltexts zum Beispiel liefert folgende Oberflächenhinweise auf das Soziale:

M 11: – kvennhuse
– kvennhusdøra
– dampbåten [. . .] kom røykande [. . .] ifrå byen
– det var noko nytt dette med dampen

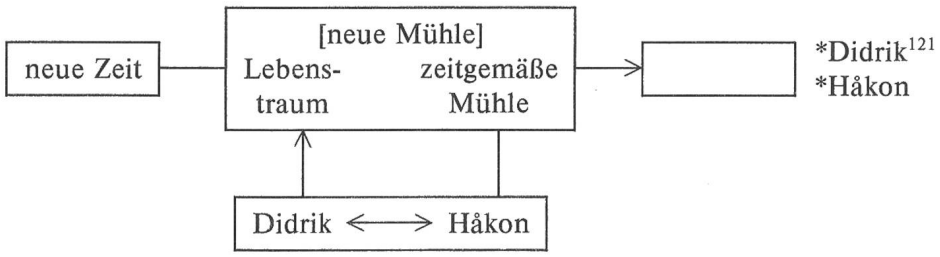
M 12: – dampen
– kvenna
– kvennhuse
– kvenna

M 13: – bygge [. . .] eit folkelig kvennhus
– saga
– kvennduren
– tidhøvelig kvennbruk
– jarnrøyr
– kvenna

[118] Die Aufstellung von Bedeutungsoppositionen geht zurück auf Lévi-Strauß' Mythenanalysen; man vergleiche zum Beispiel seine strukturelle Analyse des Ödipus-Mythos (Lévi-Strauss 1978, S. 226–254; vgl. auch Grodal 1978, S. 185–199).

[119] Mit Tiefenstruktur meine ich das semantische Niveau, die Ebene der Klasseme also, die sich laut Greimas nur sprachlich/textlich manifestieren können (Grodal 1978, S. 165). Handlungsstruktur und Ebene der Lexeme ordne ich der Textoberfläche zu. Lexeme können im semantischen Gesamtkontext zu Klassemen umgepolt werden, abhängig von der Stimulation durch das Zusammenspiel von Autorenbewußtsein und -unterbewußtsein und/oder Leserbewußtsein und -unterbewußtsein.

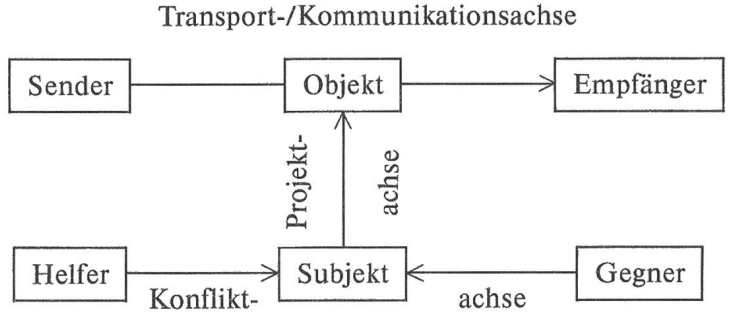
Das Spannungsverhältnis alte Zeit vs. neue Zeit («ei ny tid»; M 38) weist im Zusammenhang mit dem Raum «Mühle», der als tiefenstrukturelles Klassem auch auf den psychologischen Konfliktbereich deutet, in den sozialen Bereich: der Erzähltext *Medmenneske*-Trilogie formuliert das soziale Projekt «sich der neuen Zeit anpassen, eine zeitgemäße Mühle bauen». Erstrebt wird dieses Objekt von Figuren der fiktionalisierten Bauerngesellschaft[120]:



Didrik nennt sein Projekt vor Ragnhild «Lebenstraum» (M 52, 3 Mal), womit er in erster Linie psychologische Problematik anspricht. Håkon hingegen bleibt im Sozial-Ökonomischen, verbalisiert sein Projekt aber erst, nachdem Ragnhild ihm den Impuls dazu gegeben hat (M 13), das heißt, nachdem Ragnhild auf dem Umweg über die psychologische Ebene offen in soziale Bereiche eingegriffen hat.

Didriks und Håkons Projekt sind identisch. Es soll eine Mühle gebaut werden, die der neusten technologischen Entwicklung angepaßt ist. Der Konflikt zwischen Vater und Sohn äußert sich in

[120] Ich arbeite mit dem von Greimas entwickelten Aktantenmodell:



(Greimas 1966/1974, S. 180/287; Brandt 1981, S. 37ff.; Grodal 1978, S. 76ff.)

[121] Mit * bezeichne ich den bloß intendierten Empfänger – mit anderen Worten zum vornherein das Scheitern eines Projekts.

Rivalisierung – nicht nur der Mühle wegen.[122] Die Mühle aber ist Exponent der sozialen Ebene, auf welche Teile des psychologischen Konflikts projiziert werden.

Die Idee der neuen Mühle ist Produkt der neuen Zeit. Die neue Zeit ist Sender des von Håkon und Didrik erstrebten Objekts. Für den Verlauf des ganzen ersten Bandes der Trilogie bleibt der Platz des Empfängers leer. Das Vater-Sohn-Verhältnis ist so problematisch, daß die soziale Rivalisierung um den Bau einer Mühle nicht gemeinsam gelöst werden kann. Und für zwei Mühlen hat das soziale Gefüge keinen Platz. Am Ende des ersten Bandes der Trilogie ist das Projekt weder für Håkon noch für Didrik erfolgreich zu Ende gebracht. Håkon erfährt aufgrund eines psychischen Schocks soziale Blockierung – Didrik nämlich wird von Ragnhild erschlagen.

Wie nimmt sich nun der dynamische Textverlauf im statischen Modell aus? Welche Kräfte begünstigen oder beeinträchtigen in welchen Phasen das Projekt?[123] Welche Kräfte wirken als Helfer- oder als Gegneraktanten? Es sieht aus, als ob sich der Textproduzent der gestellten sozialen Problematik zu entziehen versuche. Er schiebt die Erfüllung des sozialen Projekts hinaus – nicht nur, damit das Erzählen weitergehen kann.

Bezüglich Håkon konzentriert er sich auf die projektinterne Rivalisierung mit dem zweiten Subjekt, dem Vater, und auf das Verhältnis Håkon-Ragnhild. Eine Aussprache zwischen Vater und Sohn findet nicht statt. Das Verhältnis Håkon-Ragnhild wird psychologisch beleuchtet. Bezüglich Didrik wird das soziale Projekt weiterverfolgt. Kann Didrik das erstrebte Objekt überhaupt erreichen? Didriks Position im Mikrouniversum Stavsund ist bloß die

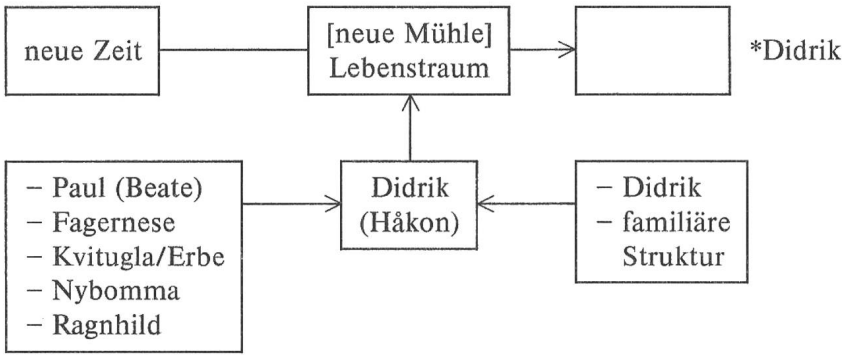
[122] In der Rivalisierung klingen auch das psychologische Dreieck Mutter-Vater-Sohn, das erotisch sublimierte Verhältnis Ragnhild-Didrik und das Dreieck Ragnhild-Didrik-Håkon an.

[123] Wendet man das Aktantenmodell auf längere Erzähltexte an, was meines Wissens in der Forschung bis jetzt nicht geschehen ist, tritt die Diskrepanz zwischen der Statik des Modells und der Dynamik der Textverlaufs deutlicher hervor, als dies bei der Anwendung auf Kurztexte der Fall ist. Die Diskrepanz erweist sich im vorliegenden Fall aber gerade als fruchtbar. Die *Medmenneske*-Trilogie läßt sich mit dem Aktantenmodell in Erzähl- und Textphasen (Projektphasen) gliedern.

eines «kårmann»: er sitzt auf dem Altenteil, hat den Hof auf Ragnhilds Veranlassung zu günstigen Bedingungen den jungen Leuten übergeben (M 37). Ökonomisch hat er gar nicht die Voraussetzungen, ein Grundstück zu erwerben und eine neue Mühle zu bauen. Ansätze dazu macht er mit seiner Rechthaberei, die sich in seiner Liebe, Prozesse zu führen, äußert, selbst zunichte. Didrik wirkt im sozial-ökonomischen Projekt als Subjekt- und Gegneraktant gleichzeitig, als sein eigener und Håkons Gegner. Zudem ist die ganze Familienstruktur auf Stavsund als Gegneraktant – aber auch als Helferaktant – zu betrachten. Textlich am exponiertesten tritt die Gegnerfunktion der Familie in Didriks Tochter aus erster Ehe, Lea, zutage. Ihr nämlich schuldet Didrik das inzwischen verprozessierte und verspekulierte Muttererbe. Lea stellt ihren Vater eines Tages vor die Alternative «pengane eller live» (M 46) [Geld oder Leben].

Auf der Seite der Helferaktanten finden sich aus Didriks Perspektive eine Reihe von Faktoren, die sein Projekt zu begünstigen scheinen. Didrik arrangiert die Dinge so, daß Paul, ein herumziehender Jugendfreund Ragnhilds, als Vater von Beates noch ungeborenem Kind angesehen wird (M 16ff.). In Wirklichkeit ist Karl Albert auf Stranda, wo Beate als Magd dient, der Vater. Didrik will Karl Albert einen Dienst erweisen, um ihn dann erpressen zu können, das heißt, zum Verkauf von Stranda zu bewegen. Es soll eine Art Tausch stattfinden. Didrik gibt vor, er habe Fagernese an der Hand (M 18). Dort wohnen Lea und Morten, die er ohnehin vertreiben will. Das neben dem Tauschobjekt zum Erwerb von Stranda benötigte Geld erwartet Didrik vom Erbe der alten blinden Tante, Kvitugla. Sie wohnt mit Nybomma, ihrer Magd und Didriks Geliebter, ebenfalls auf Stavsund. Fagernese scheidet schließlich als helferaktantielle Kraft aus Didriks Projekt aus, weil Håkon Lea finanzielle Hilfe anbietet und deshalb gar keine Versteigerung stattfindet. Dennoch scheint das Kräftespiel für Didrik mehr oder minder ausgewogen. Aus seiner Perspektive mag es gar so aussehen, als seien die helfenden Faktoren im Übergewicht.

Håkons Subjektfunktion tritt vorerst in den Hintergrund. Er spricht zwar weiterhin von seinem Projekt, doch spielt der Textproduzent nicht mit der Möglichkeit Erfüllung/Nicht-Erfüllung des Projekts und der Gegenüberstellung projektfördernde/projekthin-



dernde Kräfte. Stattdessen akzentuiert er Psychologisches, die subjektinterne Vater-Sohn-Rivalisierung.

Didrik sieht auch in Ragnhild eine helfende Kraft, er erwartet von ihr, daß sie Håkon derart manipuliere, daß er sich von seinem sozial-rivalisierenden Standpunkt zurückziehe. Mit Ausnahme der ironischen Lea werten alle Figuren in *Medmenneske* Ragnhild positiv. Am positivsten hören sich die von Didrik ausgesprochenen Wertungen an, obwohl die psychologische Analyse der textlichen Tiefenstruktur von Didrik auch ambivalente Wertungen freilegen wird. Didrik nennt Ragnhild «engel» (M 24) [Engel], «gullhøne» (M 34) [Goldhuhn], «jomfrua» (M 76) [Jungfrau]. Ragnhild aber erschlägt Didrik, beraubt ihn seiner physischen Existenz. Sie ist scheinbar als absolutes Gegenteil einer helfenden Kraft aufzufassen. Die textliche Tiefenstruktur hat den Leser mit einem Netz von Andeutungen auf Didriks gewaltsamen Tod vorbereitet. Die betreffenden Klasseme weisen gar auf Ragnhild als Mörderin. Es ist anzunehmen, daß Didrik zumindest unbewußt einsieht, daß er Håkon Platz machen muß. Diese Einsicht erleichtert es ihm, den Tod in die Perspektive eines Wunsches zu rücken. Mit der Art des von ihm provozierten Todes unterdrückt er Håkon aber noch nachhaltiger, psychisch nämlich. Didriks «freiwilliger» Abgang als konkreter Spieler von der Bühne Stavsund hat seine Gegenkraft im zumindest halb-bewußt berechneten Weiterbestehen als hemmende Kraft für Håkons Entwicklung. Parallel zum sozial-ökonomischen Mühlenprojekt Didriks also läuft sein psychologisches Todesprojekt. Es findet seinen Abschluß gleichzeitig mit dem Mühlen-Projekt, wird im Gegensatz zu diesem aber erfüllt.[124]

[124] Vgl. dazu unten, S. 73ff.

Obwohl die sozial-ökonomische Opposition Didrik vs. Håkon gleichzusetzen ist mit alte Generation vs. junge Generation, alte patriarchalisch-selbstversorgende vs. neue kapitalistisch-liberalistische Bauerngesellschaft, beleuchtet der Text den Mord nicht aus sozio-kultureller Sicht. Er setzt sich vielmehr mit der Opposition Vater vs. Sohn/Ragnhild, das heißt, mit Psychologischem und Moralischem auseinander, er weicht aus.

Didrik polt seine äußerst positiven Wertungen Ragnhilds allmählich um. Von einer bestimmten Textphase an gebraucht er die transzendent-religiösen Wertungen ironisch.[125] Die Ambivalenz beginnt sich schon in jener Phase zu zeigen, in der Didrik Ragnhild noch als «jomfrua» (M 76) [Jungfrau] sieht:

> [. . .] – kven var det som skapte slik *helg* over andlete hennes? Enten var ho *hjelpa* som var etla ein arming, eller òg var ho *skyld* i ufreden her på garen. (M 76; eigene Hervorhebungen)
>
> [. . .] – wer legte diesen feierlichen Ausdruck auf ihr Gesicht? Entweder war sie die Hilfe, die einem armen Kerl zugedacht war, oder dann war sie schuld am Unfrieden hier auf dem Hof.

In dieser zweiten Textphase geschehen bezüglich Didriks sozial-ökonomischen Projekts grundlegende Veränderungen. In der ersten Textphase scheint das Helfer-Gegner-Kräftespiel die Projekterfüllung zu begünstigen. In der zweiten Phase nun verändert sich das Verhältnis schrittweise. Was Didrik als Helfer angesehen hatte, beginnt, sich als Gegner herauszustellen oder verliert zumindest die als sicher geglaubte helfende Kraft. Kvitugla zum Beispiel macht ihr Testament, ohne jemandem den Inhalt zu verraten. Genug, um Didrik zu verunsichern. Stranda brennt nieder. Karl Albert hat gut versichert und ist nicht mehr auf einen Verkauf angewiesen. Und Beate verliert ihr Kind. Die Helferaktanten verschieben sich innerhalb des Modells auf die Seite der Gegner oder scheiden aus dem Kräftespiel aus. Das einseitige Kräfteverhältnis blockiert Didriks Möglichkeit, das erstrebte Objekt zu erreichen.

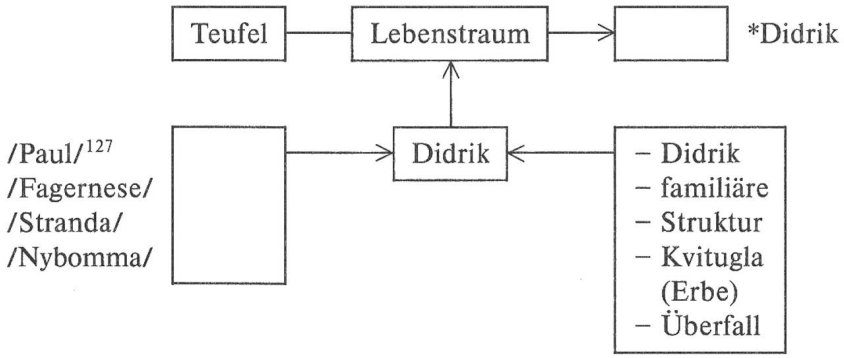
Die Textoberfläche macht nicht sozio-kulturelle Entwicklungen, sondern *Zufälle* für Didriks Scheitern verantwortlich. Es existiert kein Autorenbewußtsein, welches sich explizit für die junge Generation ausspräche. Die Textoberfläche ordnet die Mühle in der

[125] Vgl. dazu unten, S. 93f.

zweiten Phase, wo sich Didriks Scheitern deutlicher abzuzeichnen beginnt, in direktem Possessivverhältnis zwar immer Håkon zu. Und Kvitugla setzt Håkon als Erben ein. Dies sind die einzigen Signale eines Eintretens für die junge Generation, die neue Zeit. Dabei ist aber zu beachten, daß die Signale nicht vom fiktiven Erzähler, sondern von erzählten sendenden Figuren stammen, daß der Textproduzent sich wertenden Haltungen nach Möglichkeit immer zu entziehen sucht[126]:

> (Ragnhild zu Håkon:) [. . .] det nye kvennbruke og alt det der, det skulde vera *ditt verk.* (M 74; eigene Hervorhebung)
>
> [. . .] die neue Mühle und all das, das sollte doch dein Werk sein.
>
> (Håkon:) Eg kjem til å gå i gang åleine med *nybruke mitt.* (M 82; eigene Hervorhebung)
>
> Ich werde meinen neuen Betrieb allein in Gang setzen.

Didrik selbst gibt in der zweiten Textphase sein Projekt verändert wieder. Es ist nicht mehr die neue Zeit, die veränderte Bauerngesellschaft, welche Didrik als Sender des erstrebten Objekts nennt, es ist «Vakkermannen» (M 52), der Teufel.



Daß dieses Projekt mißlingt, verwundert nicht. Die Helferposition ist leer, die Gegnerposition hat starkes Übergewicht – im Verlauf der Textphase kommen neue Gegneraktanten dazu. Eine Hoffnung, zu Geld zu kommen, sieht Didrik nur noch darin, daß der Altenteil in Geld umgewandelt, an Håkon veräußert wird.

[126] Vgl. dazu oben, S. 21ff.

[127] Mit / / markiere ich Aktanten, die aus dem Kräftespiel ausscheiden.

Didrik versieht den Sender mit einer negativen Wertung und gibt das erstrebte Objekt mit «livsdraumen» (M 52) [Lebenstraum] wieder. Damit haftet auch dem Objekt etwas Realitätsfremdes an. Wäre der Bau einer neuen Mühle immer Didriks Lebenstraum gewesen, hätte er sich wohl bereits in früheren Jahren um die Realisation des Projekts gekümmert. Die an sich *sozialen* Konturen des Mühlenprojekts werden durch psychologisierend-mythifizierende Einschläge verwischt. Am Ende dieser zweiten Textphase vernichtet Ragnhild das Subjekt des sozial-ökonomischen Projekts, das somit negativ ausgeht. Gleichzeitig verhilft sie Didriks Todes-Projekt zu einem positiven Abschluß. Jetzt stünden Håkon die Wege offen. Sobald aber Didrik als handelnde Figur aus dem Textuniversum verschwindet, besteht kein explizites Interesse am sozial-ökonomischen Projekt «neue Mühle» mehr. Der Textproduzent weicht aus und stellt psychologisch-moralische Aspekte in den Vordergrund. Die ursprünglich sozial-ökonomisch konturierte Problematik erfährt einen derart unerhörten Schlag in Richtung Psychologisches, daß psychologisch-moralische Textstrukturen ein Übergewicht erhalten müssen. Der fiktive Erzähler ist jetzt in erster Linie am Verhältnis Ragnhild–Håkon, an den Reaktionen auf den Mord[128] und an Håkons Verhalten interessiert. Er überläßt die Funktion des Erzählers vorwiegend Ragnhild. Noch stärker als in den ersten beiden Phasen erlebt der Leser aus Ragnhilds Sicht. Aus ihrer Perspektive wird das durch den Totschlag der patriarchalischen Autorität Didrik noch stärker blockierte Verhalten Håkons beleuchtet.

In *Ragnhild* und in *Siste leveåre* ist die Mühle nicht mehr in gleichem Ausmaß Fokus der Konflikte wie in *Medmenneske*, wo die sozialen *und* die psychologischen Konflikte fast ausschließlich in und um die Mühle gelegt sind. Zudem fehlt im ersten Teil von *Ragnhild* die steuernde Kraft, Ragnhild als handelnde Figur.

Im 2. Band der Trilogie löst sich die Konzentration von Handlungsgang und -raum auf. Es finden Reisen statt, das Handlungsgefüge teilt sich in zwei zeitlich mehr oder weniger parallele, räumlich aber gegensätzliche Stränge.

Die Mühle ist nicht mehr neustes Gedankengut der Umbruch-

[128] Vgl. dazu auch unten, S. 148ff.

zeit, das von den Spielern auf Stavsund realisiert werden muß. Das in Band 1 von Didrik und Håkon getragene Projekt, der Bau einer neuen Mühle, ist realisiert, Håkons Projekt ist also geglückt. Dies geschieht in der zwischen Band 1 und 2 liegenden Zeit, einer Phase, die vom Erzähltext nicht thematisiert wird.

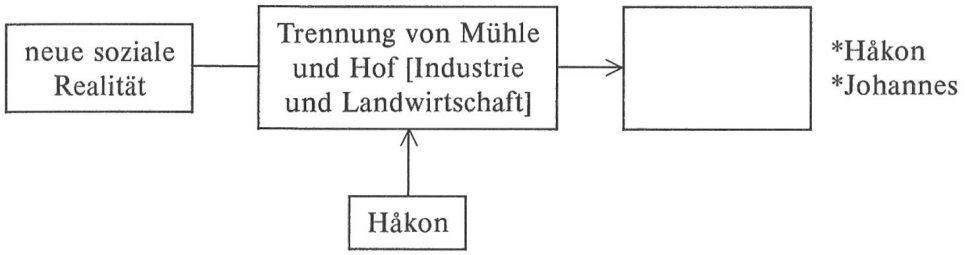
Jetzt geht es darum, das verwirklichte Objekt zu adaptieren. Lassen sich die neuen Ideen in das alte soziale Strukturgefüge einpassen? Ergeben sich Konsequenzen bezüglich der gesellschaftlichen Struktur? In *Medmenneske* liegt vor dem endgültigen Ausweichen des Textproduzenten auf Psychologisches *ein* sozial-ökonomisches Projekt an der Textoberfläche, welches – im Zusammenhang mit psychologischen Projekten – die Handlung/das Erzählen stufenweise vorantreibt. In *Ragnhild* schwenkt der Textproduzent im letzten Teil wieder ab auf Psychologisches. Vorher läßt er die Handlung/das Erzählen durch die Spannung der *Zwei*strängigkeit und durch Variationen des einen sozial-ökonomischen Projekts vorwärtsschreiten.

Håkon umschreibt sein erstrebtes Objekt in Band 2 mit verschiedenen verbalen Variationen. Diese entsprechen *drei* Variationen *eines* übergreifenden Projekts, drei vom Textproduzenten textlich manifestierten Möglichkeiten, die neue Realität zu adaptieren. Wie real diese drei als sozial-ökonomische Projekte darstellbaren Möglichkeiten sind, soll die Analyse zeigen. Sie wird auch zeigen, daß alle Projekte ein gemeinsames Charakteristikum haben: sie bleiben offen, finden keinen Abschluß.

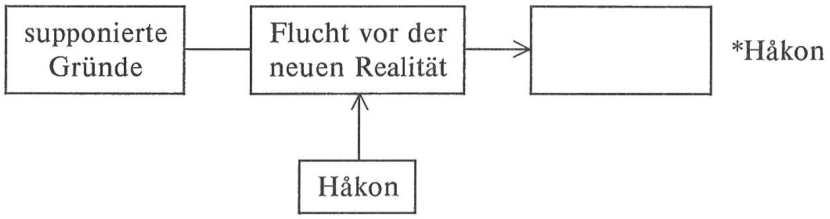
Zu Beginn des zweiten Kapitels im Textverlauf von *Ragnhild* deutet Håkon eine Möglichkeit an, welche der logischen Konsequenz der sozialen Entwicklung entspräche: die ökonomische Belastung durch die neue Mühle ist so groß, daß ein Bauer sie nicht tragen kann. Die Entwicklung der sozialen Realität verlangt eine Trennung von Landwirtschaft und Industrie:

> Men no laut han [Johannes] velje eitt av to, for siste gongen. Enten tok han over mølnbruke, eller òg fekk han få garen og laksfiske. Kvar skal eige sitt. (R 173)

> Aber jetzt mußte Johannes eines von beiden wählen, zum letzten Mal. Entweder übernahm er die Mühle, oder er konnte den Hof und die Lachsfischerei haben. Jeder soll das Seine besitzen.



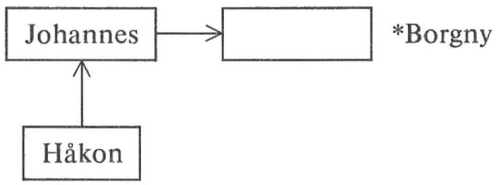
Obwohl Håkon das Trennungsprojekt gedanklich mit aller Deutlichkeit faßt, bleibt unklar, wie echt es ist. Ist die Trennung wirklich eine Einsicht Håkons, die der gedanklichen Bewältigung der neuen sozialen Realität entspringt? Ist sie bloß momentanes Bewußtwerden einer Wahrheit, die er lieber verdrängt wissen will? Sowohl Håkon als Johannes, die im Projekt als intendierte Empfänger stehen, sind teilweise aufgrund ihrer Persönlichkeitsstruktur (ehrsüchtig, rechthaberisch, Söhne Didriks) unfähig, sich der neuen Realität zu stellen; beide tendieren zu Rückzug, Flucht. Johannes gesteht offen ein, daß sein Wunsch, den Anteil an der Mühle Håkon zu überlassen, nicht einer Adaption der neuen sozialen Realität entspringt, sondern Flucht vor ihr bedeutet (R 191). Håkon denkt schon auf der zweiten Seite im Textverlauf von *Ragnhild* an die Möglichkeit, Johannes aufgrund des Odalrechts den Hof zu übergeben, damit «han [Håkon] kunde hive og fara i morgo den dag [. . .]» (R 148) [damit er alles hinwerfen und schon morgen weglaufen könnte . . .].



Håkon legitimiert seine Fluchtgedanken vor sich selbst in verschiedener Weise. Er besetzt im Flucht-Projekt, das ihn selbst als intendierten Empfänger aufweist, den Sender mit supponierten Gründen für seine Flucht: Johannes' Erbrecht (R 148), eventuelles Ende der Freundschaft mit Periander Henningstad (R 150) und verbotene Nähe zu Ellida (R 157). Die (psychische) Flucht vor der neuen Realität ist ins Gegenteil verkehrter (sozialer) Versuch, das Neue zu adaptieren, Identität im sozialen Strukturgefüge zu fin-

den. Die psychologische textliche Realisation des Fluchtgedankens ist Ausdruck *sozialer* Problematik.

Die dritte Möglichkeit der Adaption schlägt sich nieder in einem ökonomischen Projekt, das der Text als Ehe-Projekt kamoufliert. Håkon will seinen Bruder Johannes mit Perianders Tochter Borgny verheiraten:



Die Textoberfläche nennt Håkon als Subjekt, Johannes als Objekt und Borgny als intendierten Empfänger:

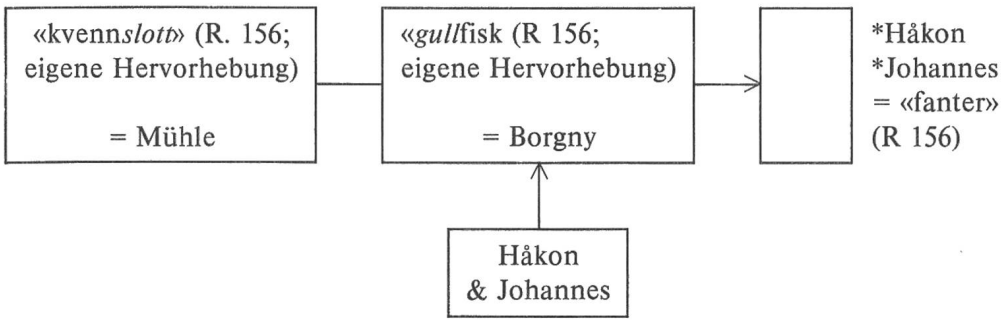
(Håkon:) Eg får jordfeste bror min i morgo den dag! (R 210)

Ich muß meinen Bruder noch morgen verheiraten!

Eg som vil ha bror min gift med dotra hans [Perianders] og pengane? (R 150)

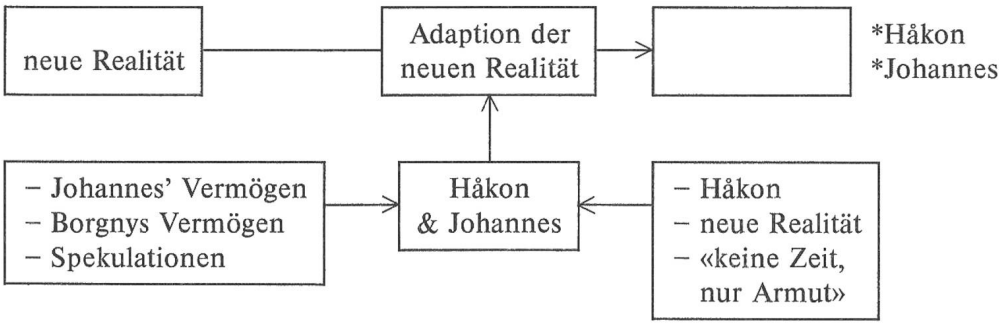
Ich, der ich meinen Bruder mit der Tochter und dem Geld Perianders verheiratet sehen will?

Die zweite Textstelle zeigt, daß auch die Textoberfläche Borgny im Ehe-Projekt nicht als Empfänger setzt. Borgny ist Objekt und Träger des Begriffes «Geld», identisch mit «großes Vermögen». Das Ehe-Projekt wird auf der Tiefenstruktur zu einem rein ökonomischen Projekt, in welchem die intendierten Empfänger die ruinierten Brüder Håkon und Johannes sind: «[. . .] om vi ikkje har bygd oss til fant [. . .]» (R 156) [. . . ob wir uns mit dem Bauen nicht ruiniert haben . . .].



Borgny	≅	*Gold*fisch	≅	Geld	≅	Geld
Objekt für Johannes		Mühlen*schloß*		Mühle		ruinierte Brüder («fanter»)

Mit Erb- (R 156), Lachs- (z.B. R 164) und Heringspekulationen (R 211) wird eine Verbesserung der ökonomischen Lage versucht. Erreicht würde damit aber bloß eine Scheinadaption der neuen sozialen Realität. Die ehemalige Erwerbskombination «Bauer – Müller» würde sich nicht nur in «Bauer + industrialisierter Müller», sondern in «Bauer + Müller + Spekulant» teilen, eine Kulmination, die für ein Individuum nicht tragbar wäre.



Die neue Realität verlangt nach neuer Sozialisierung der Individuen. Die neue Realität will adaptiert sein. Parallel zur zweiten Textphase in *Medmenneske* erscheint in *Ragnhild* die Zeit in negativer Konnotation, als Gegner:

> (Johannes zu Håkon:) Nei men du ser da vel, om du så søv, at her er inga *tid* i Norig, her er berre bygda og armoda kor ein snur seg – kva? (R 192)
>
> Nein aber du siehst doch, daß das hier in Norwegen keine *Zeit* ist [keine Möglichkeiten sind], nur Ländlichkeit und Armut, wohin man sich auch wendet – oder?

Parallel zu Band 1 erweisen sich die von Håkon als Helfer geglaubten Faktoren als Gegner oder verlieren zumindest ihre gesicherte helfende Funktion und scheiden aus dem Kräftespiel aus.

In *Medmenneske* gelten die identischen Strukturen für Didrik. In *Ragnhild* nähert sich Håkon Didrik wesenhaft an, er nimmt immer ausgeprägter Züge seines Vaters an. Dies ist zusammen mit Hallvards Verhalten der ausschlaggebende Grund dafür, daß Ragnhild nach Tales Beerdigung endgültig auf Stavsund bleibt, sich reidentifizieren läßt.

Ragnhild spielt zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Der Umbruch in der norwegischen Bauerngesellschaft ist noch weiter fortgeschritten: im Erzähltext tauchen zum Beispiel die ersten Motorboote auf (R 214). Dieser sozio-kulturellen Progression ste-

hen im Erzähltext *Medmenneske*-Trilogie ausgeprägt regressive psycho-soziale Tendenzen gegenüber. Stagnierende Individuen sollen in einer künstlich unverändert gehaltenen sozialen Struktur mit der neuen sozialen Realität fertig werden. Håkon macht eine Rückentwicklung in Richtung Didrik durch. Ragnhild stagniert, indem sie bloß eine Re-Identifikation mit ihrer ursprünglichen Funktion als Regisseurin der Geschehnisse auf Stavsund erlebt. Auch im 2. Band der Trilogie erfährt der Leser nicht, ob das sozial-ökonomische Adaptions-Projekt einen Abschluß findet. Es geht als eine der handlungs- und erzählfördernden Kräfte unabgeschlossen – spannungserhaltend – sozusagen nahtlos über in den letzten Band der Trilogie. Auch in Band 2 ist der Schluß geprägt von einem Ausweichen des Textproduzenten. Er läßt den fiktiven Erzähler wieder psychologisch-moralische Aspekte in den Vordergrund stellen. Nach Hallvards Ausreißen übernimmt Ragnhild in ausgeprägtem Maße die Funktion einer erzählten *sendenden* Figur. Im Fokus stehen ihre Suche nach Identität und Funktion und die Wiederherstellung der ursprünglichen familiären Verhältnisse. Dieses Projekt erscheint am Ende von *Ragnhild* in zumindest textoberflächlich positiver Wertung als geglückt.

Gleich mit dem ersten Satz von *Siste leveåre* relativiert der fiktive Erzähler den «positiven» Schluß von *Ragnhild*: Håkon erfährt, daß er unheilbar krank ist, nur noch ein Jahr zu leben hat. Ragnhild unterrichtet er vorerst nicht von seiner Krankheit. Kommunikation besteht zwischen den beiden fast nur noch auf ungleicher Ebene. Die jeweils sendende Figur kodiert das Gesagte in einer Weise, daß es von der empfangenden Figur nicht oder aber anders verstanden wird. Diese Kodierung betrifft vor allem Håkon und ist auf seinen wunschhaften Rückzug aus der Realität zurückzuführen. Weil es jetzt vermehrt um Håkons Introspektion geht, ist auch ihm in breiterem Ausmaße als in den ersten beiden Bänden die Funktion des Erzählens überlassen.

Bereits auf der vierten Seite im Textverlauf von *Siste leveåre* denkt Håkon:

> Og ein bonde sat ikkje og åtte eit mølnbruk som han mól seg til armodsmann på, ned og ned for kvart åre, så jorda måtte skjøtte seg sjølv mykje godt. Han hadde set det før no, men han åtte ikkje hjarte til å gjera ein ende på det. Han var ikkje mann til å kreve inn mølnleiga eingong. (S 286)

> Und ein Bauer sollte doch keine Mühle besitzen, auf der er sich zum Bettler mahlte, mit jedem Jahr mehr und mehr, so daß der Boden für sich selbst sorgen mußte, so gut er konnte. Er hatte das schon vorher erkannt, brachte es aber nicht übers Herz, dem ein Ende zu setzen. Er war nicht einmal Manns genug, das Mahlgeld einzutreiben.

Dieser, wenn nicht projektbezogen, unscheinbar wirkende Gedanke enthält relevante Informationen. Das auf der Textoberfläche von *Ragnhild* liegende Projekt der Adaption der neuen Realität hat immer noch keinen Abschluß gefunden. Es weist jetzt eindeutige Tendenz zu negativem Ausgang auf. Die ökonomische Lage verschlechtert sich zusehends. Der Gedanke deutet auf die in Band 2 aktivierten Adaptionsvarianten «Trennung» und «ökonomische Sicherung». Die von der Zeit reaìiter geforderte Trennung in Bauer und Müller, in Bauer und Industriearbeiter, wird jedoch vorerst nicht weiter verfolgt. Håkon wertet es im Gegenteil als eine Unmöglichkeit, Hof und Mühle zu trennen, mit alten Traditionen zu brechen. Sein Verhalten ist reaktionär-traditionalistisch:

> Så var det mølnbruke. Håkon hadde tenkt å skille seg av med det. Men når det bar til så kunde han det ikkje. Det hørte Stavsund til. Dit hadde folk komme med korne sitt før og slik skulde det vera. (S 302)

> Und dann die Mühle. Håkon hatte vorgehabt, sich davon zu trennen. Aber wenn es darauf ankam, brachte er es doch nicht fertig. Sie gehörte zu Stavsund. Hierher waren die Leute schon früher mit ihrem Getreide gekommen, und so sollte es weiterhin sein.

Die kapitalistische Industrialisierung der Bauerngesellschaft ist so weit fortgeschritten, daß es nicht mehr möglich ist, gleichzeitig Müller – in großem Stil – und Bauer zu sein. Die Industrialisierung der Bauerngesellschaft untergräbt die Existenz des Kleinbauern. Håkons traditionalistische Haltung basiert nicht auf positiver Wertung des Alten, sondern auf indefiniter Bequemlichkeit, auf einer Fluchtposition vor den Problemen, welche die neue Realität liefert. Die Textstelle verweist denn auch deutlich auf die psychologische Konfliktebene. Håkon ist aufgrund seiner Persönlichkeitsstruktur der neuen Rolle des kapitalistischen Unternehmers in einer industrialisierten Bauerngesellschaft nicht gewachsen.

Håkon reaktiviert die Variante «ökonomische Sicherung» des von Band 2 her noch offenen Adaptions-Projekts. Das Thema wird weitergesponnen, das erzähl-ökonomisch wachgehaltene Interesse am sozialen Bereich erneut geschürt.

Siste leveåre verfolgt und verbindet die Varianten «ökonomische Sicherung» und «Flucht», das heißt, der Erzähltext verquickt den sozialen und den psychologischen Bereich in fast untrennbarer Weise. Deutlich tritt zutage, wie stark psychische Deformation von sozialer Fehlstrukturierung abhängig sein kann. Schon Freud – und Duun! – erkannten, daß psychische Krankheit immer auch ein Stück Realitätsflucht ist.[129]

In *Ragnhild* weist Håkons Persönlichkeit regressive Tendenzen in Richtung Didrik auf. Jetzt, in Band 3, konturiert sich Håkon selbst als Patriarch, der, ohne mit seinen Nächsten zu kommunizieren, vorgibt, deren Bestes zu wollen. Er isoliert sich von seiner Familie, er fühlt sich von seiner Familie isoliert. Er gibt vor, er wolle in der ihm verbleibenden Zeit seiner Familie eine gesicherte Existenz erarbeiten. Mit diesem Gedanken legalisiert er auf psychologischer Ebene sein soziales Verhalten vor sich – in erster Linie vor sich – und vor den Seinen.

«Fullbyrde seg» [sich vollbringen], «arbeide [seg] opp utor elende og døy med æra» (S 228) [sich aus dem Elend herausarbeiten und mit Ehre sterben], «sette huse i stand» (S 319) [dem Hof Sicherheit verleihen] sind verbale Variationen des von Håkon erstrebten Objekts. Die Handlung wird im ersten Textdrittel von *Siste leveåre* vorangetrieben durch psychologische Erörterungen und das sozialökonomische Projekt «å berge Stavsund for dem som skulde leva etter han [Håkon]» (S 302) [Stavsund retten für diejenigen, die nach ihm noch leben würden]. Um dieses Ziel zu erreichen, gebraucht Håkon Mittel, die mit aller Deutlichkeit an Didrik erinnern. Håkon verläßt die Rolle des Bauern endgültig und wird zum Spekulanten. Die grundlegende soziale und psychische Identitätskrise[130] trägt entscheidend dazu bei, Selbstbestätigung in Spekula-

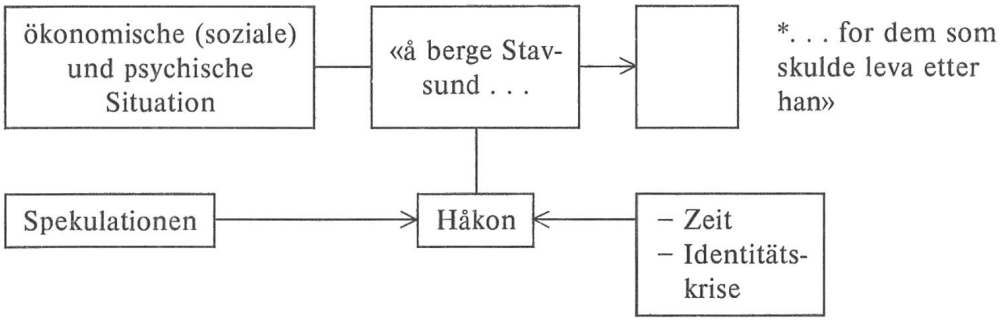
[129] FREUD 1943, VIII, S. 1-60. Der Textproduzent läßt Håkons Krankheit und Flucht («Flucht in die Krankheit» – LAPLANCHE 1972, I, S. 158) von einem Arzt als *Nervosität* diagnostizieren (S 352; dazu vergleiche man jedoch vor allem unten, S. 249ff.).

[130] Die Identitätskrise äußert sich konkret vor allem als psychische Krise. Die psychologische Textstruktur hat ein bloß scheinbares Übergewicht, denn sie ist letzlich zu einem großen Teil Konkretisierung sozialer Problematik. Håkons psychische Identitätskrise zum Beispiel darf nur mit dem Bewußtsein um den in erster Linie sozialen Ursprung analysiert werden. Intrapsychische Ursachen

tionen zu suchen. Bereits zu Beginn seines vermeintlich letzten Lebensjahres hat Håkon eingesehen, daß er zwar immer hat Bauer sein wollen, daß seine Mitspieler die Diskrepanz zwischen Wunsch und Wirklichkeit aber schon längst bemerkt haben:

> Det var først og fremst, at han hadde gått her og trødd og vilde vera bonde, vera heilt ut det han var skapt til. Bonde ja, bondemann. Dei lo gjerne til han nokon kvar, for han hadde verkelig trudd han var det. For *dei* hadde set det all tida, at det var just det han ikkje var. (S 286)
>
> Es war in erster Linie so, daß er stets hatte Bauer sein wollen, bis ins Letzte das hatte sein wollen, wozu er geschaffen war. Ja, Bauer, Bauersmann. Es gab einige, die ihn schnell einmal auslachten, denn er hatte wirklich geglaubt, daß er Bauer war. Die *anderen* aber hatten schon die ganze Zeit gesehen, daß er gerade das nicht war.

Håkon erkennt die Problematik der sozialen Rollen, ist aber aufgrund psychischer Blockierung, die teilweise eben gerade auf die soziale Rollenproblematik zurückzuführen ist, verhindert, die Situation in progressiver Richtung zu verändern. Er will – kann – bloß die bestehenden, vertrauten Strukturen zu retten versuchen.



Håkons Spekulationen, die in erster Linie in Großeinkauf von Lachsnetzen, Einstieg in die Lachsfischerei auf nahezu industrieller Basis, Kauf eines Wracks, Verkauf einer dazu gehörenden Ladung Holz bestehen, erweisen sich schließlich als Fehlinvestitionen, welche die ökonomische Situation noch unhaltbarer machen. Parallel zu Didriks Situation in *Medmenneske* verlieren die Helferaktanten im Verlauf des Geschehens allmählich an helfender Kraft, ja sie schlagen gar um in gegneraktantielle Kräfte.

Das Abschiedsgespräch zwischen Håkon und Ragnhild am Ende der ersten Textphase – bevor Håkon seine Reise in die Einsamkeit

(problematische Vater- und Mutterbeziehung) – was die Krise zu einem rein psychischen Konflikt machen würde – deutet der Erzähltext bloß an.

antritt – ist deutlich geprägt von Kommunikation auf ungleicher Ebene. Håkon markiert in diesem Gespräch die Zeit als einen Faktor, der im Rahmen seines Projekts als Gegner steht. Seine Anspielung auf die Krankheit kann von Ragnhild höchstens auf unbewußter Ebene dekodiert werden:

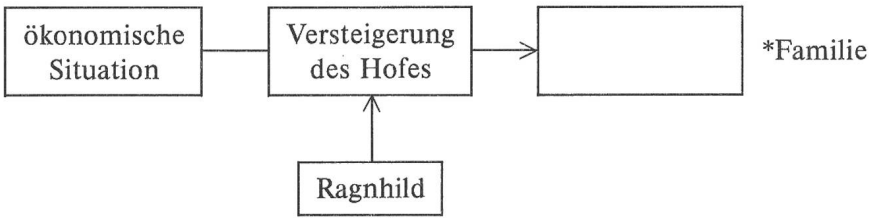
> Og vi sat dårligare i det enn du trur. *Tida er slik.* Og ingen veit kor lenge ein lever og har helsa, har du tenkt på den vesle tingen? (S 328; eigene Hervorhebung)
>
> Und wir sind schlechter dran, als du glaubst. Die Zeit ist so. Und niemand weiß, wie lange er lebt und gesund ist, hast du dir diese Kleinigkeit schon einmal überlegt?

Håkon macht die Zeit, die neue soziale Realität dafür verantwortlich, daß er sich nicht aus dem Elend herausarbeiten kann. Er tritt die Flucht in totaler sozialer Resignation an.

Im Mittelteil von *Siste leveåre* wird abwechslungsweise, aber chronologisch von Håkons Dasein in der Einöde und von Ragnhild auf Stavsund erzählt. Das aus dem ersten Teil noch offene, stark negative Abschlußtendenz zeigende sozial-ökonomische Projekt tritt zugunsten von psychologischen Aspekten in den Hintergrund. Es wird in der dritten Text- und Erzählphase mit neuem Subjekt und vairiertem Objekt reaktiviert.

Nachdem Håkon von der todkranken Lea aus der selbstgewählten Verbannung zurückgeholt worden ist, drängt Ragnhild als Subjekt (innerhalb des Projekts als Subjektaktant) sofort dazu, den Hof zu versteigern. Zum ersten Mal greift Ragnhild so explizit in das sozial-ökonomische Geschehen ein. In *Medmenneske* hatte ihr Eingreifen in den sozialen Bereich bloß in Stimulation von Håkons Subjektfunktion im Mühlenprojekt bestanden. Jetzt aber ist Ragnhild selber Subjektaktant. Ihr Projekt besteht darin, die Familie ökonomisch zu sichern.

Ragnhild und Håkon stehen bei der Mühle, dort, wo Totschlag real durch Ragnhild (*Medmenneske*) und imaginär durch Håkon (*Ragnhild*) stattgefunden hat. Sie stehen bei jenem Raum, *in* welchem und *um* welchen im Verlauf der ganzen Trilogie Konflikte ausgetragen werden. Ragnhild *verurteilt* Håkon – so drückt *er* sich aus (S 380), weil Ragnhild ihm auf sozialer Ebene jegliche Subjektfunktion abspricht, sein soziales Sein kastriert.



Der Hof soll versteigert werden. Ragnhild versucht, Psychologisches vom Konflikt auszuschließen: «Eg tenker på framtida for både deg og borna; eg tenker på heimen vår.» (S 379) [Ich denke an die Zukunft für dich und die Kinder; ich denke an unser Heim.]

Schon zu Beginn des dritten Bandes hatte Ragnhild versucht, Håkon davon zu überzeugen, daß der *Hof* die bäuerliche Existenz, die Zukunft für die Familie bedeute (S 291). Ragnhild – dem weiblichen Subjektaktanten – geht es weniger um Adaption neuer sozialer Realität. Der Textproduzent richtet ihr soziales Bewußtsein einengend auf die gesellschaftlichen Mikrostrukturen, auf Haus und Herd. Ein Vergleich mit den intendierten Empfängern der übrigen sozial-ökonomischen Projekte in der *Medmenneske*-Trilogie zeigt scheinbar die gleiche individualistische Sicht, doch täuscht dieser Vergleich. Es sind zwar durchwegs Einzelfiguren der sozialen Mikrostruktur, welche als intendierte Empfänger stehen, doch sind diese jeweilen identisch mit den Subjektaktanten der betreffenden Projekte und als männliche Figuren per definitionem über die soziale Mikrostruktur hinaus bedeutend und funktionstragend.

In der Endphase der vom Erzähltext *Medmenneske*-Trilogie fiktionalisierten Zeit, im letzten Textdrittel von *Siste leveåre* – im Winter 1914/15 – ist der Hof Stavsund schließlich so verschuldet, daß die Zwangsauktion unmittelbar bevorsteht. Sämtliche Bemühungen Håkons scheinen vergeblich gewesen zu sein. Doch die Familie wird gerettet. Wider Erwarten mißlingt Håkons sozial-ökonomisches Projekt nicht, dann nämlich nicht, wenn man statt des Objekts «Stavsund retten» die Variante «ökonomische Sicherheit erreichen» einsetzt. Periander Henningstad greift anonym in das Geschehen ein und hilft aus der finanziellen Misere. Er bezahlt den größten Teil der ausstehenden Zinsen, die den Hof belasten. In einer Auktion wechselt die *Mühle* den Besitzer. Håkon und seine Familie bleiben *nicht* auf Stavsund – sie verkaufen den Hof an die gleichen Leute, welche die Mühle erwerben.

Perianders Eingreifen hat für Håkons Projekt fast unglaubhaft positive Folgen. Periander hätte Håkon wegen der Wechselfälschung anzeigen können. Er tut dies nicht, denn Ragnhild «er ute og bed om godt vèr for han [Håkon]» (S 390) [Ragnhild macht sich auf den Weg und bittet um Gnade für ihn] – Håkon hingegen hatte Ragnhild wegen ihres Verfehlens ins Zuchthaus geschickt! Zudem stellt Lea Periander vor eine Alternative, indem sie erst jetzt das Geheimnis ihrer Krankheit preisgibt: «– Må 'n Håkon òg på straff, da kjem eg til å døy *fort*.» (S 391) [– Wenn Håkon auch ins Gefängnis muß, dann werde ich *schnell* sterben].

Obwohl Perianders unerwartete Hilfe durch Ragnhilds und Leas Bitten vorbereitet ist, scheint sich doch eine textliche Schwäche bemerkbar zu machen: das sozial-ökonomische Projekt findet keinen durch eine natürliche (soziale) Entwicklung bedingten Abschluß. Ein deus ex machina bringt statt der ursprünglich erstrebten Adaption der neuen Realität eine Scheinlösung. Zudem erscheint Ragnhild explizit im Lichte traditionellsten Rollendenkens:

> (Ragnhild zu Håkon:) – Det er eg som skal gå. Jau, det er ålvore mitt det. Det er eg som må i veg. Ja visst skal eg det – kva kann ikkje eit listig kvinnfolk klare, når det gjeld å be for seg, å snakke ein stormann rundt? (S 387)
>
> *Ich* muß gehen. Oh ja, es ist mein Ernst. *Ich* muß mich auf den Weg machen. Und das werde ich auch. Ja, das muß ich wohl – was bringt ein listiges Frauenzimmer nicht alles fertig, wenn es darum geht, zu bitten und betteln, einen großen Mann herumzukriegen?

Wie weit die an Zufälligkeiten grenzende Beeinflussung des Geschehens auch textlicher Ausdruck der «neuen», unbewältigten Zeit ist, in der das Individuum – Håkon – nicht mehr Herr seiner Familie und seiner Handlungen ist, läßt sich kaum verbindlich bestimmen. Es sieht aus, als habe der Textproduzent die Problematik nicht zu Ende denken wollen. Weiteren Aufschluß über den Erzähltextschluß soll die Analyse der psychologischen Strukturen liefern.

4.1.2 Der soziale Hintergrund

Håkon und seiner Familie gelingt es nicht, sich in der neuen sozialen Realität zu behaupten. Sie ziehen an einem Frühlingstag von Vonlausheimen nach Solstrand. Ist dieser Rückzug in Idyll und

Kleinbauerntum als Kritik des Textproduzenten an der neuen Zeit aufzufassen?

Die *Medmenneske*-Trilogie fiktionalisiert die Jahre 1899 bis 1915. Sie deckt die letzten Jahre der in der norwegischen Kulturgeschichte allgemein als «hamskifte» – Umbruch in der Bauerngesellschaft – bezeichneten Zeit. Duuns 6-bändiger Romanzyklus *Juvikfolke* (1918–23) schildert die bäuerliche Gesellschaft in der Zeit von 1800 bis 1920, deckt die ganze Periode des Umbruchs, wenn wir den Beginn nicht mit Inge Krokann in die Mitte des 19. Jahrhunderts[131], sondern mit Fartein Valen-Sendstad bereits an den Anfang des letzten Jahrhunderts legen.[132] In *Juvikfolke und* in den späteren Werken – trotz vertieftem psychologischem und irrationalem Interesse – bilden neben psychologischen immer *soziale* Strukturen den konkreten Raster, auf dem Duun seine fiktionalen Welten entfaltet. In *Juvikfolke und* in der *Medmenneske*-Trilogie bilden Charakteristika der Umbruchzeit ein Netz, das sich über den ganzen Erzähltext spannt, trotz aller Dichte aber so unauffällig, daß es in der Forschung weitgehend unbeachtet bleiben konnte.

> Det store hamskiftet er en samlebetegnelse for de sosiale, økonomiske og kulturelle endringsprosessene i norske bygdesamfunn fra det tidspunkt av da endringene går over fra å være sporadiske og langsomme, – for hver mannsalder nesten umerkelige – til å bli raske og gjennomgripende, med sterkt økende tilpasning til markedsøkonomi og pengehushold.[133]

Der Umbruch konkretisiert sich unter anderem in folgenden Details, die alle auch explizit und wiederholt an der Textoberfläche der *Medmenneske*-Trilogie erscheinen und konflikttragend sind:

- neue technische Errungenschaften
- wachsende Industrialisierung
- Ausbau der Verkehrsverbindungen (Wege, Eisenbahn, Dampfschiffahrt)
- Übergang von Selbstversorgung zu Marktökonomie oder Geldwirtschaft
- Dissoziation von Ökonomie und Familie

[131] KROKANN 1976, S. 16ff.
[132] So z.B. Tore Pryser im Nachwort zu KROKANN 1976, S. 125f.
[133] Tore Pryser zitiert die Definition des Historikers Jørn Sandnes (KROKANN 1976, S. 123).

- Zwang zu erhöhtem Warenabsatz aufgrund wachsender Steuerforderungen
- Abwanderung in die Städte, Auswanderung nach Amerika, was zu Mangel an Arbeitskräften führt
- beschleunigter Einsatz von arbeitskräftesparenden Maschinen
- Veränderung des sozialen Gefüges, Auftauchen neuer Werte, Verunsicherung des Individuums
- Florieren von religiösen Erweckungsbewegungen.[134]

Die Mühle ist markantester Konfliktträger in der ganzen Trilogie. Die Erschließung der Gegend durch die Dampfschiffahrt, der Bau einer neuen Anlegestelle, die Erfindung des Turbinenrohrs machen es dem Leser wie den Vertretern der erzählten Welt deutlich, daß eine neue, an den Fjord hinunter verlegte Mühle gebaut werden muß. Ihre Rentabilität ist abhängig davon, ob sie den technischen Errungenschaften der neuen Zeit angepaßt ist oder nicht.

Der Textproduzent stellt höchste Ansprüche an den Leser, wenn dieser eine wertende Position erwartet. Und die als *Opposition* alte Zeit vs. neue Zeit konkretisierte soziale Realität verlangt geradezu nach einer Wertung. Warum stellt der Textproduzent im ersten Band der Trilogie einen Träger der neuen Ideen in den Vordergrund, dem zum vornherein keine Möglichkeiten zur Verwirklichung gegeben sind, Didrik nämlich? Von Didrik könnte man erwarten, daß er dem Sippen- und Selbstversorgungsgedanken verpflichtet ist, das Alte verteidigt. Die soziale Realität vor dem Umbruch wird aber nirgends absolut als das Richtige gegen das Neue, die veränderte Realität, gestellt. Didrik ist zu klug – er gilt als der klügste Kopf in der Gemeinde überhaupt (M 50) –, als daß er nicht einsähe, daß die historische Entwicklung neue Technologie in die bäuerliche Gesellschaft bringen muß. Technologisierung

[134] Textlicher Exponent des Motivs der religiösen Bekehrung in der *Medmenneske*-Trilogie ist Lea. Aus Duuns Briefen geht hervor, daß er unter dem einengenden Pietismus auf Jøa litt (man vergleiche zum Beispiel die Briefe an den Jugendfreund Johannes Olsen Gjeseth, UB Oslo brevs. 472 [1902ff.]). Trotzdem wertet der Textproduzent das literarisch fiktionalisierte Motiv nicht negativ. Seine Haltung gegenüber der Historie entnommenen Fakten als Bausteine für das literarische Fiktionsuniversum kann äußerst souverän sein.

und Industrialisierung der Bauerngesellschaft werden in keinem Text Duuns, auch in der *Medmenneske*-Trilogie nicht, als etwas nur Negatives gesehen. Die Gefahren hingegen, welche das Neue für das Individuum bringen kann, werden erkannt.

Didrik wird aufgrund des sozialen und psychologischen Konflikts um die Mühle in der Mühle erschlagen. Hätte nicht Håkon – zwar erst nach einem Impuls von Ragnhild – die gleichen Pläne wie sein Vater, müßte Didriks Tod als totale Absage an das Neue gesehen werden. Sind wir am Ende der Trilogie überhaupt einen Schritt weitergekommen?

Ragnhild und Håkon verlassen die alte Umgebung – eine Absage –, aber es treten andere junge Leute den Versuch der sozialen Identitätsfindung mit Hof *und* Mühle, den Versuch der Selbstbehauptung in der neuen sozialen Realität an. Daß Duun Didrik mit seinen Häuserspekulationen als Makler im modernen kapitalistischen System ablehnt, verwundert nicht. Daß diese Absage aber mit Totschlag erfolgt, ist hingegen nur verständlich, wenn wir den psychologischen Konfliktbereich – in diesem Zusammenhang auch die erotische Bindung Didrik-Ragnhild – in die Analyse miteinbeziehen. Håkon muß aus dem natürlichen Spiel Produktion-Warenabsatz ausbrechen, um die neuen Ideen verwirklichen und den Versuch der Adaption unternehmen zu können. Die benötigten finanziellen Mittel bringt ihm nicht sein bäuerliches Müller-Dasein ein. Håkons Position ist nicht mehr aus sich selbst heraus existenzfähig, es müssen fremde Zugriffe gemacht werden. Die finanziellen Mittel zur Adaption der neuen sozialen Realität und Identitätsfindung in derselben stammen von der Bank und vom Bruder Johannes, der in Amerika reich geworden ist.[135]

Duun läßt Håkon die neuen Ideen verwirklichen, er sieht die Notwendigkeit der neuen Produktivkräfte. Realisation und Adaption der Technologie spannen das soziale Kräftespiel einerseits aber so stark, daß bestimmte Komponenten vernichtet werden müssen: Didrik wird erschlagen. Andererseits blockiert das Neue

[135] Man ist beinahe versucht zu glauben, Duun sehe in der Auswanderung eine positive Alternative, mindestens was ökonomische Sicherheit betrifft. Johannes scheint auch beim zweiten Mal sein Glück zu machen, schickt er doch Håkon aus Australien geliehenes Geld zurück (S 291).

die betroffenen Individuen so nachhaltig, daß neben sozial bedingten psychischen Konflikten auch latent in der Persönlichkeitsstruktur angelegte Konflikte hervortreten und ausbrechen können. Das Abweichen des Erzählers auf diese psychologischen Bereiche ist nicht nur *Aus*weichen im Sinne von Inkonsequenz, Flucht vor sozialer Realitätserfassung. Es ist auch – bis zu einem gewissen Grad vielleicht nur unbewußt – Resultat konsequenter Mimesis: die erzählten Figuren des fiktiven Universums Stavsund können angesichts der sozialen Problematik nur noch mit psychologischer Auseinandersetzung und Selbstdarstellung reagieren.[136]

Die Komponente der sozialen Konflikte äußern sich im Erzähltext als Bausteine des konkreten (äußeren) Handlungs- und Erzählgerüsts.[137] An diesem Gerüst hängt der Textproduzent die Darstellung psychischer Konflikte auf. Zudem ist das soziale Gefüge in großem Ausmaß *Urheber* psychischer Problematik, die sich dann weniger als Handlungs-, sondern als (innere) Verhaltensmuster äußert. Psychische Problematik ist zu einem großen Teil larviert soziale Problematik und erhält im Erzähltext und in meiner Analyse mehr *Raum* als die sozialen Bereiche, wodurch jedoch nicht der Eindruck geringerer Wichtigkeit des Sozialen entstehen sollte.

Sowohl Erzählakt als auch -produkt fußen bei Duun stets auf *zwei* Realitäten, der psychologischen *und* der sozialen. Letztlich ist es das Zusammenspiel der beiden Bereiche, das die duunsche erzählte Welt mit der spezifischen Spannung lädt. Der breite Raum, welchen der duunsche Erzähler dem Psychologischen stellenweise zuordnet, ist Abweichen im positiven Sinn – folgerichtige Blockierung der erzählten Figuren und des Erzählers in psychologischen Konflikten – und Abweichen im negativen Sinn: der Erzähler flieht vor der Konsequenz der historisch-sozialen Entwicklung. Der Textproduzent läßt ihn die begonnene Entwicklung

[136] Vikmoen hat für *Juvikfolke* in überzeugender Weise nachgewiesen, daß es Duun in *Storbrylloppe* in erster Linie um die psychischen Konflikte geht, mit welchen die Menschen aufgrund des durch das «hamskifte» bedingten sozialen Veränderungen zu kämpfen haben (VIKMOEN 1978, S. 81-92).

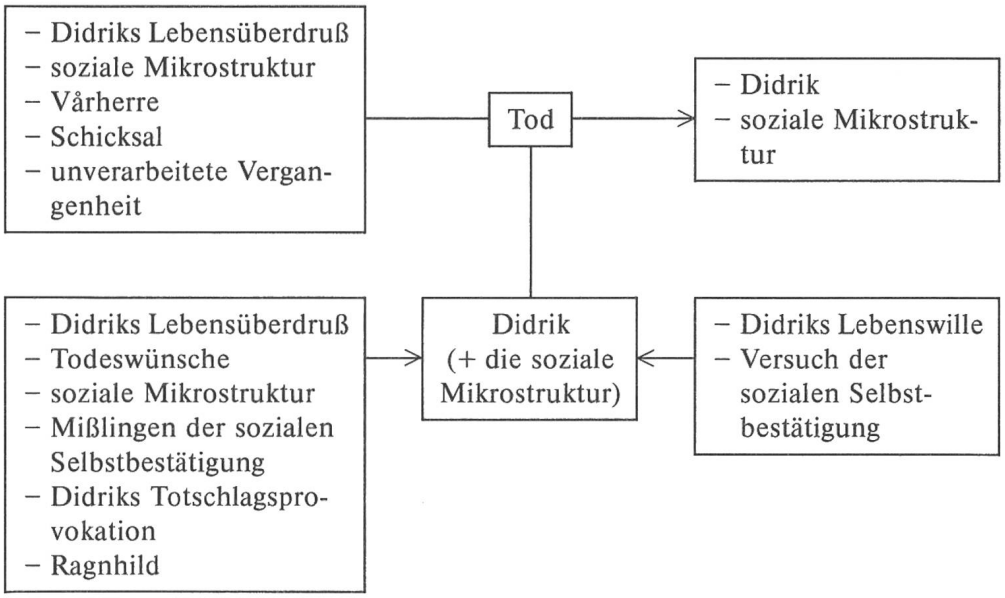
[137] Auch meine Analyse behandelt die sozialen Komponenten in nahezu nur summierendem Ausmaß, mein Interesse gilt in erster Linie dem Warum der Handlung/des Erzählens – letztlich also psychologischen Phänomenen.

nicht zu Ende erzählen. Er führt die begonnene Entwicklung nicht zu neuen Produktionsverhältnissen und einer neuen sozialen Struktur. Ragnhild und Håkon ziehen von Stavsund weg. Håkon wird – so weit konsequent – nur noch Bauer, «bonde», sein. Die neuen Besitzer von Stavsund aber werden der alten sozialen Unvereinbarkeit «Kleinbauer – Müller auf industrieller Basis» gegenüberstehen. Der Erzähltext bleibt scheinbar unkritisch, liefert ein versöhnliches Ende. Håkon und Ragnhild haben sich des sozialökonomischen Konfliktbereichs entledigt. Psychologisch-moralische Konflikte scheinen im – wenn auch ironisiert positiven – Neubeginn auf Solstrand überwunden.

4.2 Der psychologische Konflikt

4.2.1 Der alte Teufel

Zu den psychologischen Bereichen der *Medmenneske*-Trilogie sind noch fast keine Analysen mit methodisch klarem Instrumentarium geleistet. Die Forschung hat bis jetzt vor allem psychologisierend analysiert und das mythisierte Duun-Bild noch gefestigt. Hageberg (1980) liefert die überzeugendste (Kurz)Analyse des Gesamterzähltexts *Medmenneske*-Trilogie. Unsere Positionen sind weitgehend identisch, so auch bezüglich Didriks Tod. Doch glaube ich, Wesentliches ergänzen zu können. Die Aktantenmethode erweist sich in psychologischen Textbereichen als besonders fruchtbar. Die Fragen «wonach wird gestrebt?» «wer/was strebt nach einem bestimmten Objekt?», das heißt, «wer/was wirkt als erzählfördernde Kraft für bestimmte Textbereiche?», «wer/was wirkt als Helfer-/Gegneraktant?» weisen Didrik zum Beispiel Funktion und Bedeutung zu, wie sie keine der mir bekannten Analysen eruieren konnte: Didrik steht als Subjekt in einem Projekt, das ich Todes-Projekt nenne. Didrik strebt nach seinem eigenen Tod.



Es gibt im ganzen Erzähltext kein anderes Projekt, das so deutlich von negativen Komponenten getragen wird: ein mit figürlichem Akteur besetzter Subjektaktant strebt nach seiner Vernichtung. Gerade dieses Projekt aber findet – im Gegensatz zu fast allen anderen – einen positiven Abschluß, es wird erfüllt. Textinterne erzählte Figuren geben dem Projekt das Aussehen, das es hat; es wird aus personaler Sicht, aus der Perspektive Didriks und seiner Mitspieler, erzählt.

Ein Streitgespräch zwischen Didrik und Håkon findet bereits im ersten Kapitel statt. Vater und Sohn befinden sich in der Mühle. Didrik legt Håkon seine Pläne vor und erwartet, daß Håkon sich nicht in sein Vorhaben einmische. Der Leser erfährt das Gespräch aus Ragnhilds Perspektive, er ist ihr Mithörer:

> Da hørte ho måle til Didrik: – Jaså, Håkon, du seier nei. Da skal du bli ulykkelig.
>
> Ho steig fram, for no måtte dei ikkje få seie einannan fleire ord. Men Håkon sa det før han vart vår henne:
>
> – Gå sytten i vald med bråke ditt. Den vegen ber det kor som er. Gå vekk, eller så –
>
> – Kom heller inn og få mat – sa Ragnhild.
>
> – No kjem du som ein engel! sette Didrik i. (M 24)

> Da hörte sie Didriks Stimme: – Aha, Håkon, du sagst nein. Das wirst du bereuen.

Sie trat hervor, denn jetzt durften keine weiteren Worte mehr fallen. Håkon aber sagte, bevor er ihrer gewahr wurde:

– Scher dich zum Teufel mit deiner Zänkerei. Dort wirst du ja ohnehin enden. Aus dem Weg, oder –

– Kommt jetzt lieber zum Essen – sagte Ragnhild.

– Jetzt kommst du wie ein Engel! rief Didrik.

Die Nullstelle in Håkons Aussage «eller så –» erweist sich im Gesamtzusammenhang als ein von Ragnhild in der betreffenden Situation total banalisierter, zu «få mat» entladener Tötungswunsch, zumindest als ein Wunsch Håkons, dem Vater mit physischer Gewalt gegenüberzutreten. Ragnhild erscheint genau im richtigen Augenblick und greift *rettend* ein. Didrik konnotiert sie als Engel. Bereits im 2. Kapitel von *Medmenneske* häufen sich die Anspielungen auf Didriks gewaltsamen Tod. Die an der Textoberfläche zum Teil als Zufälligkeiten erscheinenden Aussagen sind vom Erzähler strategisch in assoziative Nähe gerückte Elemente des Todesprojekts. Lea zum Beispiel fordert von ihrem Vater Didrik das geliehene Geld zurück und sagt zu Håkon unmittelbar zuvor:

Eg skulde hit og ødelegge 'n far vår. Får eg ikkje pengane mine no, og det på timen òg, da veit eg ikkje kva eg gjer med han – *eg drep han!*

– *Berre eg fann denne kniven*, sa Håkon og smilte eit grand. (M 45; eigene Hervorhebungen)

Ich habe im Sinn, unseren Vater fertigzumachen. Wenn ich mein Geld nicht bekomme, und zwar noch in dieser Stunde, dann weiß ich nicht, was ich mit ihm mache – ich bringe ihn um!

– Wenn ich nur dieses Messer fände, sagte Håkon und lächelte ein wenig.

In einem Anfall von Wut verbalisiert Lea ihr Verhältnis zum Vater. Ihre Spontaneität konzentriert sich auf die Auswahl eines Aspekts – den Vernichtungswunsch – und gibt ihn vollständig enttabuisiert, gewissermaßen als entblößte Phantasie[138], wieder.

[138] Freud und Breuer (FREUD 1895) beschäftigten sich bereits im Jahre 1895 in *Studien über Hysterie* mit dem Phänomen der «Phantasien», «Tagträume». Möglicherweise kannte Duun derartige theoretische Schriften, notwendig für seine Erzähltextproduktion war es aber nicht, selbst wenn er die gleichen Phänomene literarisch verarbeitete. Sein psychologischer Realismus kann Ergebnis direkter oder indirekter (bewußter oder unbewußter) Rezeption damaliger Theorien oder ganz einfach Mimesis, das heißt, Resultat genauer Beobachtung psychologischen Verhaltens sein. Die Psychoanalyse und ihre Theorien lagen zudem in den 20-er Jahren gewissermaßen in der Luft und wurden in Norwegen vor allem von Hoel, Krogh und Ruud literarisch fruchtbar gemacht.

Mit dem olympischen Einblick in Håkons Unbewußtes, der personal vermittelten Wiedergabe seiner Reaktion «wenn ich nur dieses Messer fände!» rückt der fiktive Erzähler Håkon erneut in assoziative Nähe zum Tötungswunsch. Der Leser liest vielleicht über die Stelle hinweg. Håkons Assoziation mit dem Tötungswunsch ist kaum vorwiegend bewußt – er sucht ja auch wirklich ein Messer! Eventuell aber ordnet sich Håkons Gedanke beim Leser auf unbewußter Ebene in den Gesamtzusammenhang von Didriks Todes-Projekt ein. Damit wäre die duunsche Erzählstrategie erfüllt: der Leser soll vom Erzähler keine direkten Interpretationshilfen erhalten; er soll aber trotzdem auf bestimmte Gehalte hin stimuliert werden: Textproduzent, fiktiver Erzähler und erzählte sendende Figuren schlagen zu diesem Zweck Brücken zwischen ihrem und dem Leserbewußtsein und -unterbewußtsein.

Der Text liefert eine ganze Reihe enttabuisierter Phantasien, welche der sozialen Mikrostruktur Familie Subjektfunktion im Todesprojekt zuweisen. Lea, immer noch in Kapitel 2, kamoufliert ihren Tötungswunsch auch vor Didrik stehend nicht und stellt Didrik vor die Alternative «pengane eller live» (M 46) [Geld oder Leben]. Ja, sie droht sogar mit der Axt, ironisiert zwar, aber deswegen nicht mit geringerem, sondern geradezu gesteigertem Ernst. So früh im Text also, nach so kurzem Verlauf erzählter Zeit, taucht die Axt als mögliches Mordinstrument auf. Derartige Textstellen schwingen an jenem Morgen mit, an dem Ragnhild mit der Axt in die Mühle geht und Didrik antrifft, und verdichten sich zu einem wohl nur teilweise bewußt erlebbaren Bild. Bis der Text/das Erzählen aber so weit fortgeschritten ist, ist das Netz der Andeutungen auf Didriks gewaltsamen Tod noch dichter geworden. Im Verlauf meiner Analyse werde ich versuchen, die wichtigsten Elemente dieses Netzes freizulegen.

Nach Leas Auftritt macht Didrik eine Aussage, deren dekodierte Bedeutung dem Leser im Moment der Äußerung kaum bewußt werden kann. Didriks Worte stellen ein phantasie- oder tagtraumartiges Bild, die Erfüllung eines letztlich unbewußten Wunsches, dar: «Ja no har eg øksa over meg, klaga han seg» (M 49) [Ja, jetzt schwebt die Axt über mir, jammerte er].

Didrik wünscht sich den Tod nicht nur, er provoziert ihn geradezu. Auf der Achse der erzählten Zeit liegt die realiter verbali-

sierte Provokation in der Zeit, bevor Ragnhild und Håkon heirateten. Im Ablauf der Erzählzeit aber realisiert der fiktive Erzähler die Provokation ebenfalls im zweiten Kapitel, in großer Nähe zu anderen auf den Tod weisenden Textstellen. Es handelt sich um das Auftauchen einer Erinnerung Ragnhilds. Damals, vor ihrer Hochzeit, kam Ragnhild nach Stavsund, um Didrik gegenüber ihre Forderungen betreffs des Hofes zu stellen. Didrik gesteht ihr, er sei «så rangt ihopsatt» (M 38) [so falsch zusammengesetzt] und wertet Ragnhild äußerst positiv mit Ausdrücken wie «Det er *høgd* over deg» (M 38) [Es ist *etwas Hohes* über dir] und sagt:

> Blir eg for uvis mot deg, og det blir eg vel, når hørte du anna om 'n Didrik Dale? – så lyt du enten *slå* eller òg sjå på meg, helst det siste. (M 38; eigene Hervorhebung)
>
> Wenn ich dir zu zwiespältig werde, und das werde ich gewiß, hast du vom Didrik Dale je etwas anderes gehört – dann mußt du entweder dreinschlagen oder mich anschauen, am liebsten das letzte.

Die Textoberfläche rückt Didriks Worte – Ragnhilds Erinnerung – in fast unmittelbare Nähe zu einem in der erzählten Gegenwart von Arn geträumten und erzählten Traum (M 39). Arn berichtet beim gemeinsamen Morgenessen, er habe in seinem Traum Tote auf dem Hof gesehen. Man habe eine Kuh nach der anderen mit einer Axt totgeschlagen.[139] Am gleichen Tag, im gleichen Kapitel, erscheint Lea auf Stavsund, verbalisiert ihre Tötungsdrohungen, gebraucht das Wort «økskjeft» (M 47) [Axtschneide] und Didrik realisiert: «no har eg øksa over meg» (M 49).

Didrik und andere Vertreter der sozialen Mikrostruktur *wünschen* schon sehr früh im Verlauf der Erzählzeit (im 2. Kapitel) Didriks Tod. Von Didrik selbst ist gar eine *Provokation* vermittelt. Die Textstellen sind in auffällige, assoziative (textoberflächliche)

[139] Die Art, wie der Traum im Text vermittelt ist, weist Duun als psychologischen Realisten aus. Arn gibt in knapper Form den scheinbar im Moment des Erzählens erinnerten manifesten Trauminhalt wieder. Die zum Teil antithetische Logik des Unbewußten manifestiert sich im sprachlichen Ausdruck: «[. . .] at her var gravøl. *Ja ikkje* gravøl [. . .]» (M 39; eigene Hervorhebung). Arn fügt die erinnerten Bruchstücke zu einer losen Handlungskette zusammen. Das Assoziieren, Eruieren des latenten Trauminhalts überläßt er den Zuhörern, das heißt, den anderen erzählten Figuren und dem Leser. Er weist den Traum aber als Wunschtraum des Kollektivs Stavsund aus, verschoben auf Kvitugla, die jetzt doch endlich sterben könnte.

Nähe gerückt, teilweise aber müssen sie aus dem übrigen Kontext gelöst, bewußt gemacht und als Elemente einer zusammenhängenden Struktur erkannt werden, damit ihre Bedeutung lesbar wird.[140] Erst die Tiefenstruktur macht den latenten Inhalt lesbar[141]:

Didrik	≅	Didrik	≅	Lea	≅	Lea
«eg må ha retten min» (M 28)		(Ragnhild:) «slå eller òg sjå på meg» (M 38)		[Didrik soll den Tod erhalten, Lea will:] «pengane eller live» (M 46)		«han [Didrik] har fått det han skal ha» (M 69)

≅	Tale	≅	Didrik	≅	[x][142]	≅	x
	«[bande/Didrik] må visst ha ein kakk til» (M 69)		Todeswunsch		[Didrik soll ein Objekt erhalten]		Tötungswunsch

Didrik will sterben, und alle am Text Beteiligten, die Mitglieder des Universums Stavsund, der Textproduzent und aufgrund der Stimulation auch der Textrezipient wollen Didrik töten. Negative Voraussetzungen für Didriks Sein im Jetzt klingen zuerst innerhalb des sozialen Bereichs an. In einem Gespräch mit Ragnhild nennt Didrik «Vakkermannen» – den Teufel – als sendende Kraft im sozial-ökonomischen Mühlenprojekt (M 52). Mit unaufdringlichem psychologischem Realismus läßt der fiktive Erzähler Ragnhild im Verlauf des Gesprächs einen Tagtraum produzieren. Das manifeste Bild ist sprachliche Realisation eines im Unbewußten Ragnhilds durch Didriks Hinweis auf «Vakkermannen» freigesetzten Bildes[143]: Ragnhild erinnert plötzlich einen «einmal» gelesenen Satz – ihr Unbewußtes zitiert eine religiöse Schrift[144]:

[140] Auf dieses Phänomen weist auch Hageberg in seinem Artikel über *Olsøygutane* hin (HAGEBERG 1981, S. 3; 61).

[141] Die semantische Tiefenstruktur setzt sich aus lexikalischen Elementen der Textoberfläche zusammen.

[142] Abstrakt bedeutet die Struktur, daß man, das heißt, alle am Text Beteiligten, wollen, daß Didrik ein Objekt erhalte.

[143] Das Lexem «Vakkermannen» und seine semantische Umgebung stimulieren in Ragnhilds Unterbewußtsein das Klassem «helvete», welches die Lexemkette «Tod und Hölle und Didrik» auslöst, die sich dann als Zitat aus einer religiösen Schrift manifestiert.

[144] Religiöse Anklänge sind in den Texten Duuns nicht selten und weisen mimetisch auf die religiösen Komponenten, welche das Sein der fiktiven Figuren (und des Textproduzenten) perspektivieren.

> Med det same fór det gjenom henne, ein kastvind ned frå ville fjellmarka, noko ho måtte ha lese ein gong: «Og døden og helvede var i hans følge.» Men kvifor skal det eine menneske tenke slik om det andre? (M 53)
>
> Plötzlich durchfuhr es sie, wie ein Fallwind von wilder Berggegend herunter, etwas, das sie einmal gelesen haben mußte: «Und Tod und Hölle waren in seinem Gefolge.» Aber warum muß denn ein Mensch so über einen anderen denken?

Ragnhild analysiert ihren Tagtraum, mit dem sie Didrik in teuflische Bezüge rückt, nicht, aber sie stellt ihn in einen ganz bestimmten Bedeutungszusammenhang. Obwohl Ragnhild immer noch glaubt, aus Didrik einen sozialisierten Menschen machen zu können («få folk av så vrangvridd ein skapning» (M 53) [aus einem so verdrehten Geschöpf einen Menschen machen], läßt ihre Phantasie eine andere Seite des Verhältnisses zu Didrik aus dem Unbewußten auftauchen. Und sie zeigt, daß Ragnhild die ganz am Anfang des Erzähltexts vermittelte und noch abgewiesene Einstellung der Leute auf Stavsund, daß Didrik immer eine Aura des Negativen folge (M 12), inzwischen verinnerlicht hat, oder aber damals schon teilte und bloß nicht wahrhaben wollte.

Im Fluß der gleichen Gedanken fällt Ragnhild ein, daß Didrik ja nicht einmal heiße wie ein anderer (normaler?) Mensch.[145] Hat man ihn schon zu Beginn seines Lebens etikettiert? Spielt hier naturalistisches Erbe in Form von Glauben an Prädestination in den Text hinein?

Ragnhild hilft mit, Didrik in Entfaltung und Befriedigung des Lebenswillens zu hindern. *Sie* bestimmt, daß Didriks Geliebte Indiana, die sich als Magd Kvituglas «verkleidet» auf Stavsund aufhält, den Hof verlassen muß (M 51). Eine Rechtfertigung von Ragnhilds Handeln wird uns nicht vermittelt. Vermutlich ist von seiten Ragnhilds unter anderem Eifersucht mit im Spiele.[146]

Didrik erfährt mit dem Scheitern des sozial-ökonomischen Projekts eine derart breite Abfuhr, daß sein Todes-Projekt infolge

[145] Im Gegensatz zu «Tale», «Ragnhild», «Arn», und «Håkon» ist «Didrik» kein norröner Name, sondern norwegische Form des althochdeutschen «Theoderik», was «Thjodrek» «folkeherre» entspricht (Gyldendals *Navneleksikon* 1967, S. 22). Er wird in gewissen mittelalterlichen und volkstümlichen Traditionen mit *Teufel* assoziiert.

[146] Zum erotischen Verhältnis Ragnhild-Didrik vergleiche man unten, S. 105ff; 138ff.

Lebensüberdruß nur gefördert werden kann. Zudem ist es ihm nahezu unmöglich, erotische (Selbst)Bestätigung zu erlangen. Er weiß, daß die Frauen ihn nicht mehr begehren, daß er kein Karl Albert ist, wie er sich ausdrückt (M 17). Das Verhältnis zu seiner Frau Tale ist so entfremdet, daß er von ihr nur schadenfrohes Grinsen zu erwarten hat.[147] Tale sind in der Ehe mit Didrik jedoch auch keine Möglichkeiten der Selbstverwirklichung und Eigenaktivität gegeben. Der Textproduzent läßt uns nur über das Jetzt dieser Zweierbeziehung Informationen zukommen. Das entstehende Bild ist düster. Didrik ist der steinerne Kernfamilienpatriarch, der die Aktivität seiner Frau restlos auf Haus und Herd und Fortpflanzung reduziert, sie vom sozialen Entscheidungsbereich ausschließt, auch wenn er die gemeinsame Zukunft betreffen würde.[148] Seine Pläne gehen gar dahin, Tale ganz von der Gemeinschaft auszuschließen. Er will sie wegjagen (M 56) oder gemeinsam mit Indiana wegziehen (M 103), was Ausdruck von Didriks sexuell sich manifestierender Lebensbejahung ist. Tale ist als erzählte Figur zu wenig stark konturiert, als daß die Dynamik des Paarverhältnisses mit Didrik befriedigend aufgedeckt werden könnte. Ragnhild sieht, wie verletzlich Tale ist und nimmt dies als negativen Charakterzug zur Kenntnis:

> No først såg ho kven Tale var: eit ømskinna kre som kunde ha skrike for lite eller ingenting; ho hadde set fleire slike. (M 50)
>
> Jetzt erst sah sie, wer Tale war, eine empfindliche Kreatur, die wegen einer Kleinigkeit oder wegen gar nichts schreien konnte; sie war öfters solchen Menschen begegnet.

Tales «Geständnis» vor Ragnhild, es müsse schlimm sein, sie zur Frau zu haben (M 52), läßt den Analytiker Assoziationen in mehr als einer Richtung produzieren. Tale weiß, daß sie eine nicht unproblematische Persönlichkeit besitzt. Geschützt durch doppelte Absicherung läßt der Erzähler Ragnhild *erinnern*, daß *die Leute* in der Gegend Tales Charakter mit dem auf Kommunikations- und Gefühlsgestörtes verweisenden Begriff «kaldfisk» (M 37)

[147] Tales Kommunikation mit Didrik besteht vornehmlich aus verbalisierten Boshaftigkeiten oder nonverbalem Grinsen.

[148] Didrik unterrichet seine Frau nie von seinen Vorhaben, so auch nicht vom geplanten Verkauf/Tausch von Stavsund.

[«kalter Fisch»] umschreiben. Zudem ist Tale fast gleich stark von überdimensionierten Phantasien über Didriks Tod geprägt wie Lea, die nach dem Überfall auf Didrik nach Stavsund kommt:

> Ho vilde vita om faren stod det over. – Eller har han fått det han skal ha no? Ho lo, men det var for det ho var redd.
>
> Det var Tale ho snakka med. – Han må visst ha ein kakk til, svara ho, ho stod og plagdes med å få loggbande på ei bøtte. – Ja, eg meiner no bande her, la ho til; han Didrik står det over, forteler dei. (M 69)

> Sie wollte wissen, ob der Vater es überstehe. – Oder hat er jetzt bekommen, was er verdient? Sie lachte, aber das tat sie, weil sie Angst hatte.
>
> Sie sprach mit Tale. – Da braucht es noch einen Schlag, antwortete sie, sie mühte sich gerade damit ab, ein Daubenband an einem Eimer festzumachen. – Ja, ich meine das Band hier, fügte sie hinzu; Didrik übersteht es, heißt es.

In für sie typischer Weise entlädt Lea ihr unbewußtes Wunschdenken unverstellt – unverschoben. Ihre aus dem Unbewußten entlassenen Wunschsignale treffen bei Tale auf adäquate Gesinnungsfrequenz. Auch Tale entlädt einen nicht-kamouflierten Tötungswunsch. Wir sind ins vierte Kapitel, in die Nähe von Didriks Tod, vorgerückt. Eben hat Didrik einen Überfall hinter sich. Das von verschiedenen Mitgliedern der erzählten Welt, nicht nur von Didrik selbst geäußerte – gewünschte – Schlagen/Geschlagenwerden hätte beinahe zum Tod geführt. Sowohl Lea als auch Tale relativieren ihr Wunschdenken sofort, das heißt, sie versuchen, die latenten Inhalte ihrer Gedanken zu verdrängen. Bei Lea wird im Unbewußten eine Gegenkraft freigesetzt, sie reagiert mit Angst. Tale versucht, ihre Bemerkung auf bewußter Ebene abzubiegen, zu banalisieren, was ihr jedoch schon rein sprachlich nicht gelingt, denn die Genera der beiden Objekte des Schlagens, Didrik und «bande», stimmen nicht überein, so daß Tale gar nicht stellvertretend für beide das Pronomen «han» verwenden kann.

Die Tötungs-/Todeswünsche führen Didriks Todes-Projekt fördernde Energie zu. Auf der Konfliktachse vermögen sie nur bedingt eine Gegenkraft freizusetzen. Didriks Lebenswille ist – nicht zuletzt auch aufgrund seines Alters – zu schwach, als daß er über den Todeswunsch siegen könnte. Tale wünscht, daß Didrik erschlagen wird. Sie bezeichnet ihn als Teufel und legitimiert so ihr tödliches Denken über Didrik. Aber sie zeigt auch Fürsorge für

Didrik. Sie reist bereits am Tag, nachdem Didrik ins Krankenhaus gebracht worden ist, in die Stadt, allerdings ohne jemandem zu verraten, daß der wirkliche Grund ihrer Reise ein Besuch bei Didrik ist (M 70). Auch Lea zeigt eine Art Mitleid. Leas und Tales mitleidige Gefühle sind Kräfte, die den Tötungswünschen der beiden Frauen entgegenwirken. Lea fällt die Loslösung von Phantasien über Didriks Tod aber schwerer als Tale. Sie evoziert gar integriert in ihr Mitleiddenken auf der Tiefenstruktur den semantischen Komplex des «Schlagens/Geschlagenwerdens».

> – Og stakars far-kroken vår, heldt Lea fram. Han fer vel til han råker ut for uretten ein vakker dag. Berre han ikkje alt er smidd, den hammaren som skal ta han med. (M 70)

> – Ach unser armer, alter Vater, fuhr Lea fort. Der macht wohl, bis er eines Tages dem Richtigen begegnet. Wenn nur der Hammer nicht schon geschmiedet ist, der ihn niederschlagen wird.

Kein Leichtes für Didrik, in einer Umgebung zu leben, die derart von Todes-Wünschen geprägt ist. Für Didriks aufgrund von Liebesverlust und Selbstwertkränkung narzißtisch beeinträchtigte Persönlichkeit[149] wird der Weg der Kommunikation auch von außen blockiert. In Didrik selbst setzt die narzißtische Störung Aggression frei, die er in kommunikationssuchende Energie umsetzt.[150] Verbale Aggression zeigt Didrik selten; verbal-aggressiv reagiert er Tale gegenüber (M 56f.), was von Ragnhild mit einer der im Universum Stavsund so oft geäußerten oder gedachten Assoziation des Schlagens beantwortet wird. Neben genetischen und lebensgeschichtlichen Komponenten, das heißt, persönlichkeitskonstitutiven und solchen, die der Text in Form von Vorgeschichte vermitteln kann, spielt vor allem der Moment der Aggressionsentladung eine wichtige Rolle – für den Textanalytiker

[149] LAPLANCHE 1977, I, S. 320ff.

[150] Zum Zusammenhang zwischen Aggression und Kommunikation vergleiche man etwa BATTEGAY 1979, S. 43f. «Die Aggression nimmt ihre Energetik wohl aus dem gesamten Energiepotential, das einem Menschen zur Verfügung steht. Dabei wird das Ausleben eines Triebes weniger Triebhaftigkeit in einem anderen Bereich zur Folge haben. Welcher Trieb gerade zum Zug kommt, hängt nicht nur von genetischen, lebensgeschichtlichen und tageszeitlichen Ereignissen ab, sondern auch vom Umstand, welche Triebhaftigkeit von der Außenwelt gerade angesprochen wird.» (BATTEGAY 1979, S. 98f.)

die wichtigste, weil er sich vor allem auf das textlich manifestierte So und Jetzt zu beschränken hat. Er kann die Spieler des Fiktionsuniversums Stavsund nicht assoziationsprovozierend befragen.

Arn eröffnet Didrik, daß *man* Indiana verloren habe – Ragnhilds Rolle verschweigt er –, und daß Kvitugla ihr Testament gemacht habe (M 56). Damit verschwinden für Didrik zwei fundamentale Stützen seines Seins, ein aus seiner Perspektive als Helfer geglaubter Faktor im sozial-ökonomischen Projekt und ein im Todesprojekt als Gegner wirkender Aktant. Niemand der Anwesenden reagiert verbal auf Arns Worte. Die Kommunikation ist auf monologische Vermittlungen negativer Gehalte und auf Nicht-Reden beschränkt. Das aggressive Schweigen trifft Didrik wohl mehr als eine offen schadenfreudige Bemerkung. Nicht verwunderlich, wenn jemand in einer Situation, in welcher der konstruktive Dialog vollständig unterdrückt wird, aggressiv reagiert. Didrik hypostasiert die Rollenerwartung seiner Mitspieler, das heißt, er identifiziert sich restlos mit der ihm zugedachten Rolle des Bösen und spricht Drohungen aus, wie er sie selbst in unerhörter Rücksichtslosigkeit von Håkon und Lea zu hören bekommt, oder wie sie von Tale und Arn gedacht und von Didrik erahnt werden. An eine mögliche emotionale Reaktion bei Didrik denkt niemand. Die bedrohte Tale aber wird ohnmächtig:

> [Didrik zu Tale]: – Eg tåler ikkje sjå deg meir! skreik han, ut med deg, til helvete! Eg har gått her som *ein devel* for deg i alle dei år, trur du ikkje eg har set det? *No skal eg vera den du held meg for* [eigene Hervorhebungen]. Går du ikkje på timen no – han sa det lågare og farligare –, da *da!* (M 56)
>
> Ich kann dich nicht mehr sehen! schrie er, hinaus mit dir, zur Hölle! Du hast mich in all diesen Jahren für einen Teufel gehalten, glaubst du, ich habe das nicht gesehen? Jetzt werde ich derjenige sein, für den du mich hältst. Wenn du nicht sofort gehst – er sagte es leiser und gefährlicher –, dann *dann!*

Didriks Aggression ist umweltbedingt und das einzige Mittel direkter Kommunikation mit seiner Familie. Arns verbalaggressiv formulierter Vorwurf, er sei kein «Mensch» («folk» M 75), beantwortet Didrik mit brutalster physischer Aggression, die auch auf eine krankhafte Persönlichkeitsstruktur schließen läßt. Auch dieser Ausbruch Didriks erfolgt nach einem weiteren Schritt ins Negative innerhalb des sozial-ökonomischen Projekts – nach der

Testamentseröffnung (M 73) – nach Tales gemeinem Grinsen als Antwort auf die Verteilung von Kvituglas Vermögen.

Je weiter sich der Erzähltext Didriks Tod nähert, desto ausgeprägter tritt die Aggression zutage. In Kapitel 4 äußern oder denken Håkon, Lea und Tale Mord- oder zumindest Schlag-Phantasien. Didrik hypostasiert die ihm zugedachte Rolle in immer extremerer Weise – er zeigt nicht nur boshaft brutale Aggressivität, sondern er *wird* Teufel, und zwar aus der Perspektive und auf Veranlassung erzählter sendender Figuren. Tale suggeriert Didrik die Rolle. In ihrer vorerst noch von Tabus geprägten Ausdrucksweise sagt Tale, Didrik werde es sicher gemütlich haben «dort unten» (M 76). Eine zufällige Begegnung kurz danach löst in Didrik ein Rollenspiel aus, welches die Psychologie des Verhältnisses Didrik- Tale illustriert. Didrik steht am Fenster des Dachbodens, Tale kommt vom Stall und erblickt ein verzerrtes Gesicht. Didrik realisiert, daß Tale eine Teufelsvision zu haben glaubt, daß sie findet, sein durch die grüne Scheibe entstelltes Gesicht gleiche «n' Erik sjøl» (M 77) [dem Leibhaftigen in Person]. Tale sieht durch den Filter der Scheibe den Teufel. Der Filter der Entfremdung zwischen ihr und Didrik evoziert in ihr das Bild des absolut Bösen. Tales Reaktion – ihr Gesichtsausdruck – stimuliert in Didriks Unbewußtem das Spielen der Rolle:

> Utan å ville det gjorde han seg stygg i andlete, rulla med auga og flekte tenner. Innvendig lo han som den mannen han tenkte på. Veik så att å bak inn i skymminga. Da først manna Tale seg opp og kom seg inn med bøttene sine. (M 77)
>
> Ohne es zu wollen, verzog er sein Gesicht zu einer Grimasse, rollte mit den Augen und fletschte die Zähne. Innerlich lachte er wie derjenige, an den er dachte. Wich dann wieder in das Dämmerlicht zurück. Erst dann faßte sich Tale und begab sich mit ihren Eimern ins Haus hinein.

Tale ist derart in Phantasien über das Böse befangen, daß sie sich gar nicht bewußt macht, die Erscheinung könnte Didrik gewesen sein. Was sie am Abend im Stallfenster erblickt, assoziiert sie wieder mit dem Teufel (M 78) und schlägt mit der Schaufel danach. Die Textoberfläche identifiziert Didrik nicht explizit mit der Erscheinung im Stallfenster, ebensowenig Tale, obwohl Didrik nach dem Nachtessen mit verbundener Nase erscheint. Tale bedarf keiner Identifikation – Didrik *ist* für sie der Teufel, wie sie mit iro-

nisch-erschlagender Antithetik zu verstehen gibt: «– Er det vondt å vera devel, he? God natt da, gullbosten min» (M 79) [– Ist es schlimm, Teufel zu sein, he? Gute Nacht, mein Goldkäfer (Löwenzahn)]. Didrik wird von seinen Mitspielern als das auszurottende Böse aufgefaßt. Lea, Tale, Ragnhild und Håkon treten als potentielle Mörder auf, Ragnhild schon vor Einsetzen der Geschichte im erzählten Jetzt als von Didrik dazu auserwählt, Håkon im Verlauf des Erzähltexts mit immer größer werdender Wahrscheinlichkeit.

Nachdem in Kapitel 4 alle engeren Mitspieler Didriks in irgendeiner Weise ihren Wunsch markiert haben, Didrik möge/müsse von der Bühne Stavsund abtreten, engt das 5. Kapitel die erzählte Auswahl auf zwei mögliche tötende Figuren ein: auf Håkon, womit die Thematik des Vatermordes angesprochen wird, und auf Didrik selbst, womit auf eine selbstzerstörerische und gleichzeitig von der Umgebung provozierte Kraft in Didriks Persönlichkeit verwiesen wird. Der Textproduzent setzt auch Meteorologisch-Topographisches[151] als gleichberechtigte Stimme im polyphonen Textganzen[152] zur Stimmungsuntermalung im Textuniversum Stavsund ein. Die Suggerierung der bevorstehenden Veränderung, die nur noch Vernichtung des Bösen sein kann, wird aber nie von einem Erzähler als konkret faßbare Größe, sondern stets auf Textniveau 1, aus Perspektive und Erfahrung erzählter sendender Figuren vermittelt. Widerstandslos erinnert sich Didrik in der letzten Nacht an die von Tale geäußerte Selbstmordprovokation:

> Tale baud han hosebanda sine å henge i, dei heldt, let ho, for ho hadde vove dem sjøl. Ja ha, lo han, og svinga så opp vegen til kvennhuse. (M 103)
>
> Tale bot ihm ihre Strumpfbänder an, damit er sich erhängen könne, die hielten stand, sagte sie, denn sie habe sie selbst gewoben. Oh ja, lachte er und bog in den Weg zur Mühle ein.

Didriks fehlgeschlagener Versuch der sozialen Selbstbestätigung, das Scheitern seines sozial-ökonomischen Projekts, seine ökonomisch aussichtslose Stellung im sozialen Gefüge der Familie und der bäuerlichen Gesellschaft, sein Alter, Kommunikationsstörungen zwischen Didrik und Håkon und Didrik und Tale, Didriks schon lange bestehender, Ragnhild gegenüber als Mordprovoka-

[151] Vgl. unten, S. 119ff.
[152] Vgl. oben, S. 27ff.

tion geäußerter Todeswunsch, der kollektiver Wunsch im Universum Stavsund ist, Didriks Bewußtsein um Ragnhild als helfender, das heißt, letztlich todbringender Kraft, dies alles sind Komponenten – im Todesprojekt Helferaktanten[153] – welche Didrik daran hindern, sein Ich und seinen Körper narzißtisch zu besetzen. Sie unterstützen sein Todesdenken/Todeswünschen und gehören dem textinternsten Niveau, der Ebene der erzählten (sendenden) Figuren an. Der fiktive Erzähler selbst äußert nie explizit – kommentierend – den Wunsch oder gar die Notwendigkeit von Didriks Abtreten von der Bühne Stavsund.

Daß Didrik Ragnhild Minuten vor seinem Tod als von «Vårherre» (M 105) [vom lieben Gott] geschickt auffaßt, rückt seinen Tod nicht nur in intra-familiär und selbst-gewünschte, sondern – immer noch auf Textniveau 1 – in gottgewollte, von höchster Instanz legitimierte Perspektive.

Letztlich aber ist es dennoch der Textproduzent, der seinen fiktiven Erzähler eine bestimme (erläuternd-interpretative) Auswahl aus den Möglichkeiten der Todesperspektivierung treffen läßt. Didrik hat einen seltsamen Namen – diesen Namen hat er vom Textproduzenten erhalten. Ragnhild produziert den Gedanken wegen Didriks Namen. Der Textproduzent läßt nicht einmal den fiktiven Erzähler diesen Gedanken produzieren, sondern sichert sich so gut ab, daß er die Wertung – schicksalhaft negative Voraussetzung für Didriks Existenz – auf Textniveau 1 fällt. Im gleichen textinternsten Bereich wird dem Leser vermittelt, daß über Didrik ein Zauber liege (M 41). Eine der wenigen Stellen in der Trilogie, wo der Erzähler sich in seinem Rückzug aus dem Text nicht auf die erzählten Figuren Stavsunds verläßt, nicht ihnen die Erzählfunktion überläßt, liegt in der Vermittlung von Didriks Verwünschung vor (M 41). Die Allgemeinheit erhält die Funktion, Didriks negative Existenzvoraussetzungen zu vermitteln. Der fiktive Erzähler sichert den Erzählgehalt auch gegen textinterne Subjektivität ab. Beim Einsetzen der Sequenz macht es den Anschein, der fiktive Erzähler selbst vermittle den Rückblick – was von Didriks Hochzeit mit Tale gesagt wird, ist als Vorgeschichte nicht durch die Erinnerung einer textinternen Figur gefiltert. Doch heißt es dann:

[153] Vgl. oben, S. 74.

> Det vart fortalt og trudd at Didrik hadde vore utsett for eit gann eller eit vondt ønske [. . .]. Folk mintes det vel [. . .] (M 41)
>
> Es wurde erzählt und geglaubt, daß Didrik Opfer eines Zaubers oder eines bösen Wunsches geworden sei [. . .]. Die Leute erinnerten sich noch gut [. . .].

Der fiktive Erzähler gibt weder sich selbst als erzählendes Medium zu erkennen, noch zieht er sich absolut aus dem Text zurück, indem er erzählte Figuren eine Erinnerung produzieren läßt. Er weicht gewissermaßen aus auf eine Zwischeninstanz, «folk», die Allgemeinheit, und fundiert Didriks negative Existenzbedingungen somit in größtmöglicher Breite. Derartige Stellen deuten darauf, daß auch der Erzähler zu den Faktoren zu rechnen ist, die Didriks Tod wünschen.[154]

Didriks Todes-Projekt *muß* gelingen. Didrik selbst, seine Mitspieler, der Erzähler[155] *und* aufgrund der breiten Stimulation auch der Leser wünschen Didriks Tod oder begünstigen und fördern seinen Wunsch zu sterben.

[154] Hinter der Allgemeinheit als erzählendem Medium ist der fiktive Erzähler trotz seines Rückzugs besser erkennbar als hinter erzählten sendenden Einzelfiguren, deren Erzählen den Eindruck textinterner Subjektivität hervorrufen kann. Zieht sich der Erzähler aber hinter die Allgemeinheit als erzählendes Medium zurück, erscheint sein Rückzug auf den ersten Blick vollkommen. In Wirklichkeit aber gibt sich der fiktive Erzähler gerade in jenen Sequenzen besser zu erkennen: der Leser, dessen rezeptive Psychologie immer in das Lesen miteinzubeziehen ist, ist geneigt, den fiktiven Erzähler mit einer dem Wahrheitsgehalt des Erzählten am nächsten kommenden Allgemeinheit zu identifizieren.

[155] Ich kann dem (duunschen) Erzähler keinen festen Platz im Aktantenmodell, etwa den eines Helfers, zuweisen. Der Erzähler manifestiert sich weder als Akteur noch als Aktant. Seine Funktion ist größtenteils darauf reduziert, bestimmten erzählten Figuren sendende Funktion und Perspektive zuzuweisen. Seine Existenz als textliches Medium hat er dem Textproduzenten zu verdanken. Dieser stellt ihn als ordnendes, auswählendes Prinzip gewissermaßen über das Modell. Die Existenz des Erzählers produziert aus größtenteils kamouflierter textlicher Präsenz heraus die Modelle, so auch Didriks Todesprojekt. Die Existenz des Erzählers als fiktive – nicht figürliche – textliche Größe ist teilweise manifestiertes Textproduzenten(unter)bewußtsein. Über die latenten (wertenden) Bereiche der Textproduzentenpersönlichkeit kann nur die Tiefenstruktur des Texts Aufschluß geben, weil textlich manifestierte semantische Bereiche sich letztlich mit manifesten und/oder latenten Komponenten der Autorenpersönlichkeit identifizieren lassen.

fiktiver Erzähler: Didrik	≅	Ragnhild: Didrik	≅	Didrik: Didrik
«gann, vondt ønske» (M 44)		«døden og helvede var i hans følge» (M 53)		[spielt/ist Teufel] (M 77)

Tale: Didrik	≅	Håkon: Didrik	≅	[x = das textliche Kollektiv, d. h. Stavsund inkl. Textproduzent und -rezipient]: Didrik
«devel» (M 79)		[ungewisse Verhaltensweise gegenüber «vondskapen»] (M 101)		[das auszurottende Böse]

Auch Håkon kommt durchaus als Mörder in Frage:

> Syner han [Didrik] meg vondskapen sin ein gong til, da veit eg ikkje kva som hender. Da var det bedre om eg hadde rømt. – (M 101)
>
> Ich weiß nicht, was passiert, wenn er mir seine Bosheit noch einmal zeigt. Dann wäre es wohl besser, ich wäre vorher ausgerissen. –

Die Psychologie unseres Jahrhunderts, im besonderen diejenige der ersten Hälfte, ist geprägt von Freuds Triebkonzeption. Auf Freuds Schaffen zurück geht auch das Gegensatzpaar der beiden Kategorien der Lebens- und Todestriebe.[156] Ist Didriks Todeswunsch textliche Manifestierung des fundamentalen Thanatos? Ist der Pessimismus der Trilogie im gegenwärtigen Stand der Analyse, vor allem das im ersten Band so breit angelegte libidinöse Todes-/Tötungsdenken Resultat eines umfassend pessimistischen Thanatos-Denkens des Textproduzenten? Dies läßt sich mit dem Text nicht belegen. Ebensowenig läßt sich eine direkte Beeinflussung durch oder Rezeption von bestimmten psychologischen oder psychoanalytischen Theorien nachweisen, obwohl anzunehmen ist, daß Duun zumindest Teile der ihm zugänglichen Fachliteratur kannte[157] und daß er die damals neuen Theorien wenn nicht direkt so indirekt, das heißt, unbewußt, rezipierte.

[156] In «Jenseits des Lustprinzips» (1920) führte Freud den großen Gegensatz zwischen Todestrieben und Lebenstrieben ein, an dem er bis zum Ende seines Schaffens festhielt (LAPLANCHE 1977, I, S. 280).

[157] 1937 schreibt Duun in einem Brief an Winsnes: «Da eg skreiv På tvert [1909] hadde eg i høgda lese litt psykologi av W. James. Det gjekk enda eit tiår eller meir før eg las litt om og av Freud i tyske tidsskrift og fann i grunnen ikkje noko farlig nytt der om eg no ikkje trudde eller trur på det. Så etter det eg veit har eg

Die Existenz eines Todestriebes im freudschen Sinn wird heute nicht nur angezweifelt, sondern teilweise total in Abrede gestellt.[158] Battegay zum Beispiel stellt mit besonderem Nachdruck den Autoaggressionstrieb in Frage[159], der so deutlich in der Figur Didrik hervorzutreten scheint. Battegays Konzept vom Menschen ist zu konstruktiv, als daß er von einem grundsätzlichen Selbstzerstörungstrieb sprechen könnte. Nicht einmal das Wesen des suizidalen Menschen sei von diesem Trieb geprägt:

> Es ist nicht ein solcher Trieb, der den Menschen dazu bewegt, sich selbst umzubringen, sondern die Tatsache, daß er sich entweder selbst entfremdet hat oder aber in der Illusion lebt, nicht endgültig sein Leben zu beenden.[160]

Didriks Hier-Sein bewegt sich zwischen libidinös-suizidalem und masochistischem Todesdenken – zwischen Selbstmordgedanken und dem Wunsch, getötet zu werden. Didrik weist selbst auf den Vatermord, wobei er wohl weniger ödipale als kommunikative Problematik und in erster Linie die massive Provokation Ragnhilds[161] anspricht. Didrik ist zweifellos deutlich von aggressivem und autoaggressivem Denken geprägt. Möglicherweise ist gar ein Teil der auf seine Mitspieler gerichteten Aggression als Autoaggression zu verstehen. Als Selbstschutz, aus lebensbejahendem Verlangen heraus projiziert er einen Teil der Autoaggression auf äußere Objekte, auf seine engsten Mit- oder *Gegen*spieler und hypostasiert die in diesem Prozeß freiwerdende aggres-

ikkje fått noen impulser frå dei moderne psykologane.» (UB Oslo brevs. 472, 19. juli – 37) Duun banalisiert einerseits die Möglichkeit der Beeinflußung, andererseits weist er sich selbst als jemand mit ausgeprägtem psychologischem Verständnis aus, wenn er schreiben kann, was er bei Freud gelesen habe, sei nichts umwerfend Neues gewesen. Es ist verständlich, daß Duun die Karten nicht ohne weiteres aufdecken will. Tau zum Beispiel weist darauf hin, daß Duun sehr wohl vertraut war mit neueren theoretischen Schriften zur Psychologie und Psychiatrie: «Jeg spurte ham [Duun] om han hadde lest de moderne psykologer [. . .]. Han tok meg bort til bokhyllen; der stod de alle på rad og rekke, forskerne som hadde kastet lys inn i menneskesinnets dunkelhet.» (Tau 1977, S. 89)

[158] Die Schule Melanie Kleins hingegen behauptet erneut den Dualismus von Todestrieben und Lebenstrieben (Laplanche 1977, II, S. 500).

[159] Battegay 1979, S. 109.

[160] Battegay 1979, S. 109.

[161] Vgl. dazu unten, S. 140f.

sive Energie zu physischer Brutalität. Laut Battegay gehören Störung des Selbstwertgefühls und -erlebnis sowie mangelnde Selbstidentität und -sicherheit zu den häufigsten Ursachen für Autoaggression.[162] Didrik vermag sein Ich narzißtisch nicht zu besetzen[163], er produziert stattdessen Autoaggression.

Über Didriks Vergangenheit läßt uns der fiktive Erzähler sehr wenig erfahren. Um so größere Bedeutung kommt dem Wenigen gerade deshalb zu. Didriks Existenz erscheint schicksalhaft negativ determiniert. Zudem gibt es die Figur des «Fremden», der wie ein Gespenst durch das Universum Stavsund und den Text geistert und Didrik scheinbar verfolgt. Wer dieser Fremde *ist*, legt der Text nirgends fest. Der Erzähltext verfährt vielmehr wie ein Traumtext und realisiert das manifeste Auftreten des Fremden mit der assoziativen Logik des Unbewußten: der Fremde ist eine Figur, die Didrik verfolgt; der Fremde ist gleichzeitig Paul. Dies ist der manifeste Inhalt. Latent stellt der Fremde eine Komponente in Didriks persönlicher Vergangenheit dar, assoziativ in die Nähe des Zaubers, der Verwünschung gerückt, obwohl er direkt nichts damit zu tun hat. Der Fremde wird von den Leuten auf Stavsund nicht zuletzt wegen des nie aufgeklärten Überfalls auf Didrik in Zusammenhang mit Didriks Tod gebracht. Håkon und die Leser erfahren zudem, daß Didrik selbst ein Mörder war (M 132), einen Finnen umgebracht hatte. Didriks Tod erscheint durch die lexikalische und handlungshafte Parallelisierung – der Finne «hadde fått ein kakk i hovude av noko hardt» (M 132) [hatte mit etwas Hartem einen Schlag auf den Kopf bekommen] – für einen Moment als schicksalhafte Vergeltung. Aber es bleibt unsicher, mystisch, wer den Finnen umgebracht hat.[164] Sein Tod ist mit sexueller Motivik verbunden. Sexuelles spielt bei Didriks Tod eine Rolle. Der Textproduzent arbeitet mit der Psychologie des Assoziativen.

[162] Battegay 1979, S. 109, 123.

[163] Vgl. oben, S. 80.

[164] Mit dem Gebrauch des Finnen fällt Duun dem in der norwegischen Literatur nicht selten gebrauchten Topos des Sagenumwitterten, Mystischen jener im Norden Skandinaviens beheimateten ethnischen Minderheit anheim. Gleichzeitig ist der Gebrauch des Motivs auch Resultat mimetischer Realitätswiedergabe, denn gerade in bäuerlichem Milieu *sind* die Finnen oft metarealistisch-mystische Wesen.

Der tote Finne wurde am Strand, am *Meer*, gefunden. Der Fremde weist in Richtung unverarbeitete Vergangenheit. Persönliche Vergangenheit Didriks realisiert der Text zwei Mal. Das erste Mal erfahren wir, wie Didrik die Verwünschung bewußt zu umgehen versuchte (M 41). In unmittelbarer textoberflächlicher Nähe wird das einst häufige Zusammensein von Didrik und Morten erzählt. Jetzt lehnt Didrik Morten total ab. Auch Morten ist Vergangenheit. Morten besitzt einen Teil von Didrik, er ist der Mann Leas.[165] Didrik und Morten waren auf dem *Meer* zusammengewesen. Das Meer erscheint in Verbindung mit persönlicher Vergangenheit. Ich darf keine spekulative Interpretation konstruieren. Ich will assoziative Zusammenhänge freilegen und *schaffen*. Meer und problembeladene Vergangenheit stehen in *Medmenneske* tiefenstrukturell dicht beieinander. In Jungs *Psychologie und Alchemie* erscheint das Meer als Symbol des kollektiven Unbewußten.[166] Daß Literatur, die in einem Land produziert wird, für welches das Meer von so großer Bedeutung ist, dem Meer – zum Teil wohl nur unbewußt – symbolhafte Gehalte zuweisen kann, ist nichts weiter als natürlich.[167]

Didriks – und später auch Håkons – Selbsterleben[168] sind massiv gestört. Die Individuen werden von der pro-gressiven sozialen Realität überrumpelt. Das narzißtische Erleben ihrer selbst wird verunmöglicht. Die Störung des Selbstwertgefühls führt zu jener ausgeprägten Autoaggression, von der weder unser Erzähltext noch die Psychiatrie[169] nachweisen können, daß sie Manifestation des Todestriebes sei.

[165] Lea erscheint in der Ehe mit Morten zwar nicht nur als *Objekt*. Aus Didriks Perspektive und bezogen auf seine Vergangenheit und Mortens Bedeutung dafür repräsentiert sie «Besitz»: «Ho [Lea] vart ventelig det einaste Morten fekk av Didrik, sa folk.» (M 41)

[166] JUNG 1979 [1944], S. 68.

[167] Es sei nur etwa an den Anfang von Kiellands *Garman & Worse* oder an Ibsens *Fruen fra havet* erinnert.

[168] Vgl. dazu unten, vor allem S. 228ff.

[169] «Selbst wenn es einem menschlichen Individuum nicht mehr gegeben ist, sein Ich und sein Soma narzißtisch zu besetzen, und es folglich eher als andere Individuen geneigt ist, Hand an sich zu legen, können wir bei ihm keinen Todestrieb nachweisen.» (BATTEGAY 1979, S. 109)

Didrik will seine Nächsten aggressiv erschüttern. Aggression tritt an die Stelle von (verbaler) Kommunikation, dies nicht nur aus der Perspektive Didriks, sondern auch aus derjenigen seiner Mitspieler, deren Aggression Didrik gegenüber sich in (teilweise unbewußten, tagtraumhaft spontanen) Tötungswünschen äußert. Die sexuelle Motivik im Bereich der Tötung Didriks deutet aber auch auf eine Perversion des Lebenstriebes, bei der «das Leben erst in der Grenzsituation des Sterbens erfaßt werden will und kann».[170] Ein autodestruktives Streben mag vorliegen. Dieses Streben «Trieb» zu nennen, dazu gibt der Text keine Anhaltspunkte. Didrik ist auch das Opfer großer *Resignation*; er sieht «keinen Sinn mehr in der Weiterexistenz» und wünscht deshalb, seinem «Leben ein Ende zu bereiten».[171] Kommunikationslosigkeit, in physische Brutalität hypostasierte Aggression als Versuch, den Mangel zu beheben, totale Resignation und die Gegenkraft in Form einer Perversion des Lebenstriebes bilden Didriks Weg zum Tod. Der textlichen Dichte seines Sterbens werde ich eine spezielle Betrachtung widmen, nachdem ich mich mit dem (Todes)Engel Ragnhild auseinandergesetzt habe.

4.2.2 Der (Todes)Engel

In der Figur Ragnhild liegt eine ungeheure Ambivalenz. Ragnhild bewegt sich als Verkörperung des absolut Guten, als Gegenpol zu Didrik, durch das Universum Stavsund und das Sekundärtextuniversum. Die *über* Olav Duun produzierten Texte wollen in Ragnhild noch ausgeprägter als ihre Mitspieler im Textuniversum *Medmenneske*-Trilogie nur das Gute sehen. Auf Stavsund nämlich erscheint sie nicht vorbehaltlos gut. Lea zum Beispiel wertet verschiedene Male negativ oder ambivalent-zweideutig, und ihr Urteil ist von nicht geringer Bedeutung für die Gesamtwertung des Textgehalts[172]:

> Vårherre veit korles det kjem til å gå deg, du er meg for himmelblå i auga – ja skit med det, *eg* er *glad* eg! (M 49)

[170] Battegay 1979, S. 115.
[171] Battegay 1979, S. 115.
[172] Vgl. dazu unten, S. 265, 275f.

> Der liebe Gott mag wissen, wie es dir noch gehen wird, du hast mir zu himmelblaue Augen – ach, Scheiße, *ich* bin *zufrieden!*

Außer Lea ist Didrik vor dem Totschlag[173] der einzige, der Ragnhild nicht vorbehaltlos positiv wertet. Für Håkon gilt eine andere Perspektivik; das Verhältnis Håkon-Ragnhild werde ich innerhalb dieses Kapitels speziell betrachten.

Didrik sieht klar. Er nennt Ragnhild einen Engel (M 24). Am Todesmorgen läßt der Erzähler mit Didriks Worten die gleiche Saite anklingen, wenn er Didrik denken läßt, «Vårherre» habe Ragnhild geschickt (M 105), als sie mit der Axt zur Mühle kommt. Inzwischen aber – seit der im ersten Kapitel von Ragnhild unterbrochenen Auseinandersetzung zwischen Håkon und Didrik, seit Didrik Ragnhild explizit einen Engel nannte – hat Didrik eingesehen, daß es zweierlei Engel gibt. Didrik weiß nun, daß ihm die Möglichkeiten der sozialen Selbstbestätigung endgültig verbaut sind. Die Schuld gibt er Ragnhild und Håkon. In diesem Zusammenhang gebraucht er wieder das auf transzendent-religiöse Bezüge verweisende «engel», diesmal in einem Kompositum und mit vorangestelltem (pejorativem) Demonstrativpronomen:

> Og der gjekk han [Håkon] og denne Ragnhildengelen og ødela alt for han [. . .]. (M 95)

> Und da gingen also er und dieser Ragnhildengel und vereitelten all seine Pläne [. . .].

Didrik nennt Ragnhild einen Engel. Ragnhild *ist* ein Engel, ein *Todes*engel! Warum besteht die Tendenz, Ragnhild positiv überwertet zu rezipieren[174], obwohl die Figur zumindest tiefenstrukturell ambivalent konnotiert ist:

[173] Der Totschlag ist von derart fundamentaler Bedeutung, daß nachher vieles anders gesehen wird und aussieht. Auch ich muß nach ihm neu denken und die begonnenen Gedanken gleichzeitig weiterdenken.

[174] Z. B. JOHNSON 1973, S. 95f. Die positiven (Über)Wertungen sind nicht so sehr explizit, als daß sie sich aus der Gegenüberstellung zu absolut negativen Wertungen Didriks ergeben, so etwa bei FJÆR 1933, GULLVÅG 1947, HELTOFT 1950, TVETERÅS 1950. Die neuere Forschung versteift sich nicht mehr auf die Opposition gut vs. böse, sondern faßt die Problematik sozial und psychologisch weiter (so etwa DAHL 1974, HAGEBERG 1980, SVENSEN 1976).

(Lea:) Ragnhild	≅	(Didrik:) Ragnhild	≅	[x:] Ragnhild
«for himmelblå i auga» (M 49)		«denne Ragnhildengel-en» (M 95)		positiv – negativ

Warum akzeptiert der Leser ihre Tat (sozusagen) vorbehaltlos, Håkon hingegen tut dies nicht? Weder Didriks so ausgeprägter Wunsch zum Tode, noch das mit identischen Wünschen ausgestattete Denken seiner Mitspieler, noch das in gleicher Richtung stimulierte Denken/Wünschen des Lesers dürfen den Totschlag rechtfertigen. Am allerwenigsten dürfte eigentlich Ragnhild – die Gute – ihre Tat akzeptieren. Genügt eine Erklärung, wie Haakonsen sie gibt, daß Ragnhild eine passionsmystische Figur sei, die wie die Heiligen um die tiefe Nacht der Seele wisse?[175] Wie gelingt es dem Textproduzenten, den Verlauf einer so schiefen Geschichte ruhig – mit dramatischer Spannung zwar, aber nicht in Tiefen stürzend – im Griff zu behalten?

Die Anwendung des Aktantenmodells auf psychologisch-moralische Bereiche zeigt, daß die projektinternste Funktion[176], die Subjektfunktion – wie im sozial-ökonomischen Bereich – immer einer erzählten (handelnden) Figur übertragen ist, das heißt, daß der Subjektaktant mit einem Akteur besetzt ist. Es zeigt sich weiter, daß im psychologisch-moralischen Bereich bis zu Didriks Tod nur Didrik selbst und Ragnhild Subjektfunktion und damit handlungs-und erzählfördernde Kraft haben.[177] Andere Figuren, Håkon oder Tale zum Beispiel, sind zwar nicht bloß Objekte der Handlung. Auch in ihnen ist Erzähl- und Handlungsdynamik realisiert. Sie fördern oder beeinträchtigen die Dynamik des strategisch den wichtigsten Platz einnehmenden Subjektaktanten.

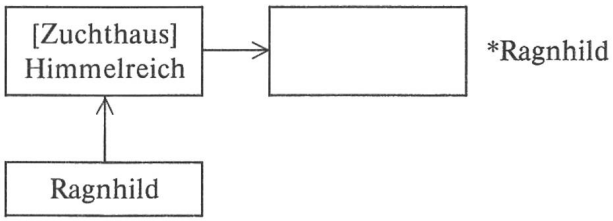
Didrik und Ragnhild sind vorerst die beiden Akteure, welche vom Erzähler mit Subjektfunktion in psychologisch-moralischen Projekten ausgestattet sind. Ragnhild erfüllt Didriks Wunsch. Sie ist Didriks Todesengel im positiven Sinn. Ihre Tat aber macht sie –

[175] HAAKONSEN 1978, S. 230.

[176] Es gibt keine eigentliche Mitte im Aktantenmodell, doch kann der Subjektaktant als die strategisch wichtigste funktionale Größe betrachtet werden.

[177] Helfer und Gegner etwa haben zwar auch erzählfördernde resp.-hemmende Kraft, im Gegensatz zum Subjektaktanten aber eben nur helfend oder hemmend. Der Subjektaktant *ist* in seinem Streben nach einem Objekt *Dynamik.*

in erster Linie für Håkon und sich selbst – zu einem Todesengel im negativen Sinn. Ragnhilds Sein im ersten Band der Trilogie ist von unerhörtem Scheitern gekennzeichnet. Was erstrebt sie? Was erreicht sie? Sie sucht ein Himmelreich. Sie findet ein Zuchthaus!



In ihrer Selbstidealisierung umschreibt Ragnhild ihr erstrebtes Objekt mit «himmerik»: Wie ein Refrain, ein lyrisches Fragment, taucht in *Medmenneske* sechs Mal[178] lexikalisch fast identisch ein deutlich rhythmisierter Gedanke tagtraumhaft an die Bewußtseins- und Textoberfläche. Seine lexikalische Umgebung ist jeweils variiert, seine Bedeutung trotz scheinbarer lexikalischer Identität *sinnvariierend*[179]:

> Og så hørte ho noko av ein gammal song eller kva det var, ein stubb som var hennes: – Eg finn meg vel ein stad eit himmerik! (M 37)
>
> Und dann hörte sie etwas von einem alten Lied oder was es war, ein Bruchstück, das ihr gehörte: – Ich find schon irgendwo ein Himmelreich!

Ragnhild erinnert sich an die Zeit, bevor sie nach Stavsund kam. In diesem Zusammenhang taucht der in jambischem Rhythmus gefaßte Gedanke zum ersten Mal auf, weist aber noch weiter zurück. Er scheint zu einem alten Lied zu gehören, ist lyrisches Fragment, gehört (zu) Ragnhild. Er ist Bruchstück, Refrain des Liedes Ragnhild. Und er ist die ungeheure Ganzheit von Ragnhilds Streben: ein Himmelreich finden.

Das erste Mal vermittelt der Erzähler den Gedanken, indem er sagt, Ragnhild *höre* das Liedbruchstück, den Teil ihrer selbst. Die Textstelle ist Erinnerung. Die folgende Stelle ist Jetzt. Und jetzt *ist* Ragnhild ihr Lied, lebt sie in der Illusion, das Himmelreich zu finden. Noch realisiert sie nicht, welchen Schwierigkeiten sie auf

[178] Der Refrain erscheint 2 Mal in Kapitel 2, je 1 Mal in den restlichen Kapiteln.

[179] Lotman macht deutlich, daß vollständige Sinnwiederholung im literarischen Text nicht möglich ist. Lexikalische, phonetische und semantische Umgebung variieren den Gehalt der Wiederholung (Lotman 1972, S. 184).

Stavsund gegenübersteht. Eben haben Lea und Håkon Mordandeutungen geäußert. Ragnhild schaut zum Fenster hinaus und erlebt den Tag, die draußen herrschende Stimmung in für sie typischer, intensiv-emotionaler Weise: «Ho spegla seg sjøl i denne dagen: – Eg finn meg vel einstad eit himmerik.» (M 45) [Sie spiegelte sich selbst in diesem Tag: – Ich find schon irgendwo ein Himmelreich].

Ragnhild sieht sich identisch mit ihrem Streben. Sie identifiziert sich mit ihrer Rolle. Sie *ist* ihr Lied.

Allmählich tauchen Bedenken auf:

> Men korles kom det til å gå her i huse? Der hadde sitte ein ir i henne alt frå den kvelden sist Didrik kom frå byen. Ho syntes ho hadde sove hittil. Stund og anna hørte ho tonen frå *dei* dagane: – Eg finn meg vel einstad eit himmerik. (M 63)
>
> Wie aber würde es hier weitergehen? Schon seit jenem Abend, als Didrik zum letzten Mal aus der Stadt zurückgekommen war, steckte eine Unruhe in ihr. Es kam ihr vor, als hätte sie geschlafen bis jetzt. Manchmal hörte sie die Melodie aus *jenen* Tagen: – Ich find schon irgendwo ein Himmelreich.

Jetzt scheint Ragnhild ihr idealistisches Suchen endgültig der Vergangenheit zuzuweisen. Wenn der Gedanke am Abend vor dem Totschlag durch Ragnhilds Bewußtsein geht (M 99), ist er nicht mehr Teil ihrer selbst. Er ist nur noch Teil eines Liedes *für* sie. Das idealisierte Ziel entschwebt noch weiter. Am Abend vor der Beerdigung Didriks, noch bevor Ragnhild überhaupt jemandem ihre Tat gestanden hat, erinnert sie eine Situation, in welcher der Refrain ihr Sein gestimmt hatte. Das Bewußtsein des Findens taucht nicht mehr im Jetzt auf, ist nur noch Erinnerung. Und es weist aus der Distanz der Erinnerung heraus, noch weiter zurück in Ragnhilds Kindheit:

> Langt, endelaust langt bakom henne hørte ho barndommen som song: – Eg finn meg vel einstad eit himmerik. (M 113)
>
> Weit, endlos weit hinter sich hört sie die Kindheit, die sang: – Ich find schon irgendwo ein Himmelreich.

Kurz bevor Ragnhild also vor Tale das Geständnis ablegt, kann sie den Gedanken ihrer Suche schon nicht mehr denken, sondern nur noch erinnern. Endlose Distanz und nicht Ragnhild als Lied, nicht einmal Ragnhild als singendes Subjekt, sondern die Kindheit – die aus der Perspektive des Erwachsenen dem Träumerischen

am stärksten verpflichtete Entwicklungsphase – singt für Ragnhild.

In ihrer letzten Nacht auf Stavsund, vor ihrer Abreise ins Zuchthaus, gesteht Ragnhild sich selbst das Scheitern des Himmelreich-Projekts ein:

> – Eg vonar eg får vite meir eingong. Eg finn meg vel einstad eit himmerik. Nei det gjer eg ikkje; det var berre ein song i lufta det, frå blåfjella og der bortanfor. Men einkvart finn eg vel. (M 139)

> – Ich hoffe, daß ich einmal mehr wissen werde. Ich find schon irgendwo ein Himmelreich. Nein, das werde ich nicht; es war bloß ein Lied in der Luft, von den blauen Bergen und noch weiter her. Aber irgendetwas werde ich schon finden.

Nicht einmal mehr der Kindheit, spontanem Träumen, entspringt der Refrain. Ragnhilds Hoffnung, ihr Streben, war nichts Konkretes, bloß etwas aus der Luft Gegriffenes, ständige Illusion. Nie mehr wird Ragnhild als singendes Subjekt den Refrain im Jetzt produzieren. Auch nach ihrer Reidentifikation bleibt der Refrain Erinnerung, fast nicht mehr erinnerbare Vergangenheit:

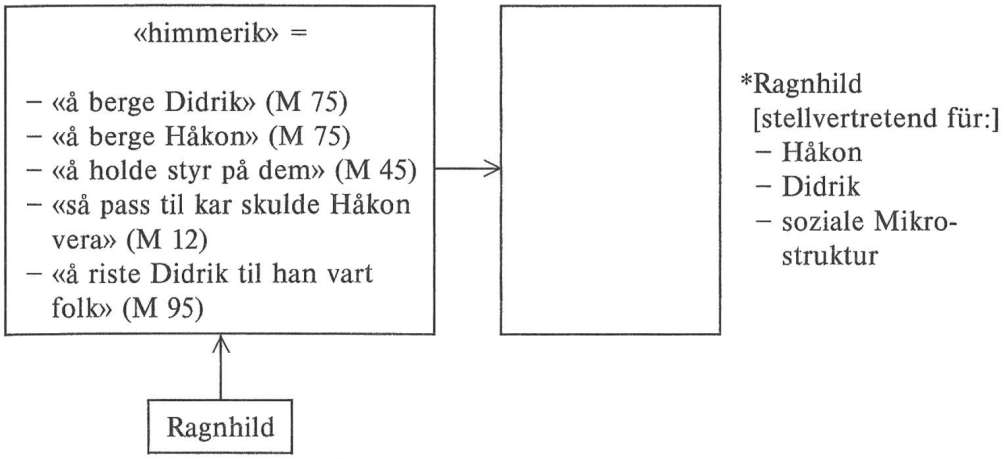
> Det var uminnelig gammalt no, at her gjekk ei Ragnhild på Stavsund, ho gjekk og song, og det var ikkje som når dei andre song. – Eg finn meg vel ein stad eit himmerik, song ho. (S 251)

> Es war nun unglaublich lange her, daß hier auf Stavsund eine Ragnhild umherging und sang, und das war nicht, wie wenn die anderen sangen. – Ich find schon irgendwo ein Himmelreich, sang sie.

Ragnhild sieht ihr Streben in *Medmenneske* als die hochidealisierte Suche nach einem Himmelreich, als das sichere *Finden* desselben. Was meint dieses Suchen? Wie äußert sich die textliche Konkretisierung des Himmelreich-Projekts in der Dynamik der sozialen Mikrostruktur?

Ragnhild sieht sich in einer für eine Frau ungewöhnlich aktiven Rolle, dies jedoch bloß auf psychologisch-moralischer Ebene. Der Textproduzent und Ragnhilds Mitspieler lassen sie nicht am Handeln teilhaben, das direkte soziale Konsequenzen hat. Vorläufiges Resultat ihres psychologischen Handelns ist Didriks Tod. Trotzdem ist Ragnhild nicht eine abschreckende Figur. Im Gegenteil, das Objekt ihres Strebens, die konkreten Bedeutungen ihres Himmelreichs, werden auch vom Leser als positive Ziele erfahren: Ragnhild will Didrik und Håkon – in erster Linie Håkon – retten,

sie will aus Håkon einen Mann, aus Didrik einen Menschen machen, sie will die Dinge auf Stavsund – vorab, was zwischen Håkon und Didrik vorgeht – steuern:



Nicht nur Didriks, auch Ragnhilds Verhalten ist provokativ. Ragnhild geht (unbewußt) so weit, daß sie sich jemanden in Not wünscht, um dann helfend eingreifen, als der rettende Engel erscheinen zu können: verinnerlicht-pervertierte Rollenerwartung – die Frau *muß* zu helfen wissen, auf jeden Fall in allen nicht-sozialen Bereichen.

> Ho ønska utan at ho visste det at Håkon var i nød og at ho kunde berge han. (M 65)
>
> Ohne es zu wissen, wünschte sie sich Håkon in Not, damit sie ihn retten konnte.

Die Rivalität zwischen Håkon und Didrik ist teilweise durch Ragnhild bedingt oder zumindest von ihr freigesetzt und durch sie akzentuiert. Anfänglich will Ragnhild den beiden helfen. Die Höhe ihres Ziels wächst jedoch mit zunehmender Tiefe der Problematik zwischen Didrik und Håkon. Ragnhild versucht, ihre Aufgabe auf Håkon zu projizieren, das heißt, in Håkon eine auf den Vater gerichtete Hilfsbereitschaft zu wecken, damit die beiden gemeinsame Sache im Mühlenprojekt machen könnten (M 74). Ihr Ziel ist Rettung. Erst am Abend vor dem Totschlag sieht sie ein, daß es schwieriger ist, Håkon zu retten, als sie geglaubt hatte (M 100). Das Ziel, die Mitspieler zu retten, aus ihnen Menschen zu machen, setzt höchste Selbsteinschätzung voraus. Ragnhild ist überzeugt, eine fundamentale Funktion zu besitzen. Sie sieht sich als eine Art

göttliche Kraft, welche die Geschehnisse auf Stavsund steuert. Ragnhild stellt ihr Dort-Sein vorerst als positive Gegenkraft den von Lea und Håkon und Tale geäußerten Todes-/Tötungswünschen gegenüber:

> Ein kunde aldri vite kva som vilde skje her i garden. Men Gud skje lov at ho var her, ho skulde vel halde styr på dem. (M 45)
>
> Man konnte nie wissen, was hier auf dem Hof geschehen würde. Aber Gott sei Dank war sie hier, sie würde sie wohl alle im Zügel halten.

Nach Tales Begegnung mit dem «Teufel» versucht Ragnhild, Tales Angst zu beschwichtigen, indem sie ihre bloße Anwesenheit mit positiver Wertung versieht:

> – Nei-nei-nei! bad Ragnhild og tok ikring henne. Ser De da ikkje at eg er her. (M 77)
>
> – Nein-nein-nein! bat Ragnhild und umarmte sie. Seht Ihr denn nicht, daß ich hier bin.

Als Ragnhild realisiert, daß Didrik auch Paul bedroht, assoziiert auch sie Didrik mit dem Bösen – so viel bedeutet ihr Paul (M 94). Sie ist zwar immer noch überzeugt, aus Didrik einen Menschen machen zu können (M 95). Das Paul gegenüber empfundene Mitleid weckt Angst in Ragnhild. Angst ist eine neue Komponente in ihrem Sein, und sie ist begleitet von Zweifel am Gelingen der Aufgabe, des Projekts:

> Da sa det inni henne: Frå mørkre kom han og til mørkre gjekk han. Ho vart redd. For første gongen i live, kom det for henne. For no var ho ikkje lenger viss på om ho styrde med det som skulde skje her i garen. (M 94f.)
>
> Da sagte es in ihrem Inneren: Aus der Finsternis kam er, und er ging zurück in die Finsternis. Sie bekam Angst. Zum ersten Mal in ihrem Leben, kam es ihr vor. Denn jetzt war sie nicht mehr sicher, ob sie die Dinge, die hier auf dem Hof geschehen würden, in den Händen hielt.

Mit dem unbewußten religiösen Zitat wiederholt Ragnhild die Wertung von Didrik als Teufel.[180] Sie reagiert mit Angst und mit Zweifel an der Kraft ihrer (Subjekt)Funktion.

Wie manifestiert sich Ragnhilds Subjektfunktion im Text? Wie realisiert sie ihre Eingriffe in das psychologische Kräftespiel? Nur einmal handelt sie offen und greift grundlegend in soziale Bereiche ein. Es ist Ragnhild, welche die soziale Rivalität zwischen Didrik

[180] Vgl. oben, S. 59, Textstelle M 53.

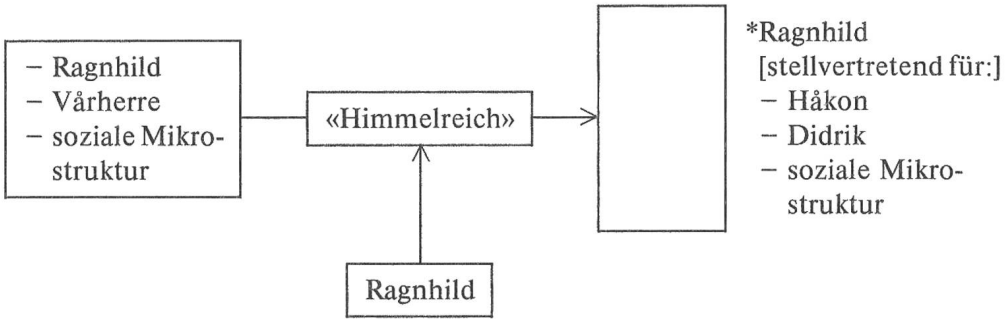
und Håkon freisetzt, indem sie vor ihrem Mann Didriks Mühlenprojekt in einer Weise verbalisiert, daß Håkon als Subjekt steht (M 13).[181] Psychologisch äußerst geschickt sichert sie sich ab. Sie gibt ihren Gedanken nicht als einen eigenen, sondern als von ihr erahntes Denken Håkons wieder. Auf diese Weise schafft sie nicht nur ungeheure Nähe zu Håkon, sondern läßt ihn ihre Gedanken über eine neue Mühle als sein eigenes Denken erfahren:

> – Men du veit du burde rive ned heile kråkereire og bygge deg eit folkelig kvennhus [. . .].
> – Har du òg tenkt på det? Han såg opp i under på henne.
> – Nei, men eg tenkte at du hadde tenkt på det.
> – Eg har det. (M 13)

> – Aber du weißt, daß du dieses Krähennest abreißen und eine anständige Mühle bauen solltest [. . .].
> – Hast du auch schon daran gedacht? Er sah sie ganz erstaunt an.
> – Nein, aber ich dachte, du hättest daran gedacht.
> – Das habe ich.

Ragnhild versteht es, ihr Eingreifen zu kamouflieren, für ihre Mitspieler unaufdringlich zu bleiben, obwohl diese sie ja mit ihrer Auffassung von ihr als Lenkerin der Geschehnisse geradezu zur Einmischung animieren. Ragnhild kann eine Spannung zwischen zwei Mitspielern im geeigneten – gefährlichsten – Moment entladen, sich durch ihre Wortwahl als Mithörerin eines (Streit)Gesprächs ausweisen und gleichzeitig als zufällige Hilfe, als Schutz-Engel erscheinen.[182]

Ragnhild hält das Geschehen in ihren Händen. Wie kommt sie dazu, sich als Subjekt mit derart hoher Funktion zu sehen? Welche Kräfte stehen im Himmelreich-Projekt als Senderaktanten?



[181] Vgl. dazu auch oben, S. 51ff.
[182] Vgl. oben, S. 74f.

Ragnhild steht vor dem Totschlag als selbstbewußte, von sich selbst überzeugte Frau vor uns. Doch der Textproduzent führt uns hinters Licht, und in greller Beleuchtung wird die Rückseite des Himmelreichs sichtbar: das Zuchthaus. Ragnhild selbst, ihre Mitspieler und transzendente Bezüge legitimieren ihr Handeln, und dieses führt ins Zuchthaus. Im ersten von Ragnhild erinnerten Rückblick kommt ihr Sendungsbewußtsein zum ersten Mal zum Ausdruck. Die Dichte der Erinnerungen manifestiert sich auch in textlich assoziativer Dichte. Auf ein und derselben Textseite (M 37) sind Ragnhilds Suche nach dem Himmelreich, ihre Erinnerung, wie sie Håkon zum ersten Mal traf, Paul, der gerade Geige spielte, Ragnhilds wiederholt produzierte Phantasie, Paul eine Geige – sich selbst – zu schenken, die erste Begegnung mit Didrik, Ragnhilds Eingreifen in sozial-ökonomische Bereiche, das heißt die Stimulation der Rivalisierung Vater-Sohn im sozialen (Mühlen)Konflikt und ihre Überzeugung und Hoffnung erzählt, daß sie gebraucht wurde, wohin sie auch immer kam:

> Og heile tida hadde ho havt den vona og vissa i seg, at ho trongs der ho kom. Ho tykte ho visste meir om kva von er enn alle ho møtte. (M 37)
>
> Und immer hatte sie die Hoffnung und die Gewißheit gehabt, daß man sie dort brauchte, wo sie hinkam. Sie hatte das Gefühl, sie wisse besser, was Hoffnung sei als alle anderen, die sie traf.

Mit diesem Funktionsbewußtsein stellt sie sich in transzendente Bezüge und spricht ihr idyllisches Denken in der ersten Nacht der erzählten Zeit an, wo sie für sich (und den Leser!) hervorhebt, daß sie auch aus Opferbereitschaft nach Stavsund gekommen sei. Sie deutet eine nahezu transzendente Selbstopferungsbereitschaft an:

> Bakom alt anna stod Vårherre. Fekk han bruk for henne, så fann han henne. (M 30)
>
> Hinter allem anderen stand der liebe Gott. Brauchte er sie, dann stand sie ihm zur Verfügung.

Diese Selbstopferungsbereitschaft wird sich als Grundlage des in Ragnhild realisierten weiblichen Masochismus erweisen.[183] Die Gefahr, über die masochistische Komponente hinwegzulesen, in Ragnhild bloß eine passionsmystische Figur zu sehen, ist groß und in Ragnhilds Selbstdarstellung begründet: von Gott der Welt zur

[183] Vgl. dazu vor allem unten, S. 160ff.

Rettung/Erlösung geschenkt. Auch Håkons Denken schlägt die gleichen transzendent-religiösen Saiten an:

> At det er opp i mot ei pine å sjå kva ho er verd, – å vita at dette menneske er bortgitt til han og folke hans, til garen her [. . .]. (M 40f)
>
> Daß es fast eine Qual sei zu sehen, wieviel sie wert sei, zu wissen, daß dieser Mensch ihm und den Seinen gegeben war, dem Hof hier [. . .].

Noch gewichtiger ist Tales Wertung und Legitimierung von Ragnhilds Handeln, obwohl sie sich – entsprechend ihrer Persönlichkeit –, an weltliche Termini hält:

> [. . .] – du er ei *gullhøne* å ha i garen, det ser eg no, og jamenn trengs du! (M 34; eigene Hervorhebung)
>
> [. . .] – du bist ein «Goldhuhn» für unseren Hof, das sehe ich jetzt, und gebraucht wirst du wahrhaftig!

Die positiven Konnotierungen der Figur Ragnhild ergeben eine zusammenhängende Struktur:

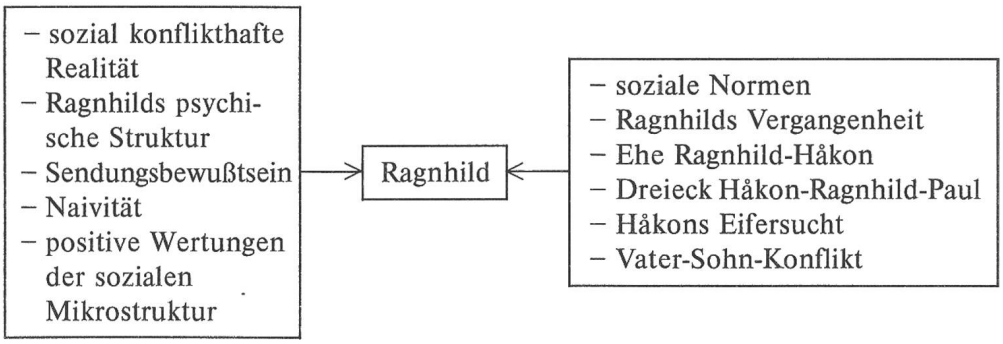
(Ragnhild): Ragnhild	≅	(Didrik): Ragnhild	≅	(Håkon): Ragnhild
Himmelreich		Engel (M 24)		Geschenk [Gottes] (M 40f.)

≅	(Tale): Ragnhild	≅	(Ragnhild): Ragnhild
	Goldhuhn (M 34)		transzendente Eigenperspektivierung (M 30, 37, 40)

Der fiktive Erzähler, Vårherre, Figuren der sozialen Mikrostruktur und wohl auch der Leser lassen Ragnhild aufgrund der textinternen transzendent-positiven Konnotierungen in ihrem Handeln gewähren. Auch Didrik, dem sie den Tod bringen wird, kann sie in transzendent-religiöse Perspektive stellen. Lea hingegen spürt die Diskrepanz zwischen der realistischen (Text)Oberfläche und der transzendenten Kamouflage – oder zumindest die Ambivalenz zwischen den beiden Bereichen, die Ambivalenz *in* der Figur Ragnhild – und sagt zu Ragnhild, sie habe ihr *zu* himmelblaue Augen (M 49)!

Ungehindert geht Ragnhilds Handeln nicht von statten. Es existieren Faktoren, die ihr Streben nach dem Himmelreich fördern oder hemmen, Helferaktanten und Gegneraktanten innerhalb des Modells. Die projekthemmenden Faktoren überwiegen gegenüber

den helfenden, doch bestimmen sie das Himmelreich-Projekt nicht mit der gleichen Eindeutigkeit zum Scheitern, wie dies etwa beim Mühlen-Projekt der Fall war. Die Dinge liegen anders, komplizierter.



Die helfenden Faktoren stimmen größtenteils mit den im Senderaktanten wirksamen Kräften überein. Die sozial konflikthafte Realität und Ragnhilds Mangel an Handlungs(/Subjekt)Funktion innerhalb jener Bereiche stimulieren Ragnhilds psychologische Handlungsdynamik. Ragnhild wird in ihrer Suche nach dem Himmelreich (Königreich) von ihren Mitspielern auf der Bühne Stavsund bestärkt. Mit Ausnahme von Lea werten diese Ragnhild positiv. Das Spektrum der Wertungen reicht vom mennipeisch-niedrigen, mit märchenhaft (traum-/wunschhaft) übersteigert positivem Aspekt versehenen «gullhøne» (M 34; Tale) [«Goldhuhn/Goldscheißer»][184] bis zum transzendent-religiösen, gleichzeitig sexuellen und damit in sich selbst wieder ambivalenten «jomfrua» (M 76; Didrik) [«(sexuell *noch* unversehrte) (göttliche) Jungfrau»].

Das ausgeprägte Sendungsbewußtstein, in dem Ragnhild von ihren Mitspielern bestärkt wird, hilft ihr, das lyrische Fragment ihres Liedes immer wieder zu erinnern. Hinter ihrer Überzeugung, richtig zu handeln, steht unsagbare Naivität, welche Ragnhild in die Nähe des Neurotischen rückt und ihr den kritischen Blick auf sich selbst verschließt. Ihr Verhältnis zur Realität ist insofern

[184] Tale und vor allem Tull-Beret gehören mit ihrem grotesken Lachen dem ernsthaft-komischen, karnevalistischen Bereich an, wie ihn Bachtin für Dostoevskij herausgearbeitet hat (Bachtin 1971, S. 186ff.; Bachtin 1969, S. 61ff.). Lea und Tull-Beret zeigen große Verwandtschaft mit dem Weisen in der Menipee, «dem Wahrheitsträger allen anderen Menschen gegenüber, die die Wahrheit für Wahnsinn oder Dummheit halten [. . .].» (Bachtin 1971, S. 170)

gestört, als sie ihr Ziel (und damit ihre Funktion) in solchem Ausmaß überidealisiert. Håkon ahnt auf jeden Fall eine gewisse Maßlosigkeit in Ragnhilds Selbsteinschätzung, ohne seine Position vor ihr explizit darzulegen:

> – Du trur du gjer all ting rett, du? sa han til henne i dag her. – Ja, kva anna skulde eg tru? svara ho. (M 80)
>
> Du glaubst, daß du alles richtig machst? hatte er ihr gesagt. Ja, was sollte ich denn sonst glauben, antwortete sie.

Auf der anderen Seite (des Projekts) ist es teilweise auch Ragnhild, die als ihr eigener Gegner auftritt, das heißt, sich selbst im Streben nach dem Objekt Himmelreich beeinträchtigt. Die Gegneraktanten nun beziehen sich nicht alle ganzheitlich auf das übergreifende Objekt Himmelreich, sondern bloß auf Teilobjekte desselben. So ein bestimmter Charakterzug Ragnhilds: Sie hat – oder hatte – Mühe, sich zu beherrschen. Ragnhild erinnert Vergangenheit, Jugend und Kindheit, und in diesem Zusammenhang eine Episode, in der sie die Kontrolle über sich selbst total verlor (M 36). Der Erzähler spielt mit Ragnhild und mit dem Leser. Er läßt Ragnhild erinnern und markiert die Distanz zum Erinnerten, damals Erlebten, mit dem Gebrauch des Präteritums auch für den Leser. Und er beraubt Ragnhild und den Leser der zeitlichen Distanz und läßt durch den Gebrauch des Präsens historicum Erinnerung unmittelbare Gegenwart werden: Ragnhild, damals 10 Jahre alt, spielt mit dem Feuer: «[. . .] og så kunde ho ikkje styre seg [. . .]» (M 36) [/. . ./ und dann konnte sie sich nicht beherrschen /. . ./]. Sie steckt einen dürren Wacholderbusch in Brand. Der brennende Busch könnte in Ragnhild (oder im Leser) biblische Assoziationen hervorrufen. Provokation der göttlichen Stimme? Ragnhild betet zum *Teufel!*[185] Die ungeheure Spannung auf der Projektionswand der Assoziationsbilder löst sich mit dem folgenden Bild auf: Donner und Regen erscheinen als die erbetene Hilfe, Donner zumindest unbewußt auf das Göttliche verweisend, auf Thor, der jedoch nicht von Blitz, sondern von Regen begleitet ist. Entstellte Bilder, auf biblische und eddische – antithetische – Bezugsbereiche verweisend.

[185] Im deutschen Text stehen wir einem grundlegenden Übersetzungsfehler gegenüber: «Vakkermannen» wird mit «Gott» wiedergegeben (DUUN 1960, S. 39).

Nicht nur die kleine Okkurrenz von Retrospektionen, sondern auch die Intensität eines erinnerten Bildes kann funktions- und bedeutungsverstärkend wirken. Die Feuerszene erhält ihre Kraft aus dem Wechsel zwischen erinnertem und gegenwärtigem Erleben, aus dem Fließen der Grenze zwischen den beiden Bereichen und aus den einzelnen bedeutungstragenden Bildelementen. Das Bild hat den Stellenwert eines Tagtraums, eben gerade weil es nicht nur als Erinnerung, sondern als *jetzt* imaginiertes Szenarium auftaucht. Die schon von Freud hervorgehobene Analogie zwischen Traum und Tagtraum[186] verlangt eine umfassendere Analyse des Feuerbildes.[187] «Sich nicht beherrschen können» schlägt die Brücke zum Jetzt. Gerät Ragnhild wieder in eine solche Situation? Ist das Bild Verschiebung ihres Wunsches, beherrschen zu wollen? Die Fragen zielen auf bedeutungskonstitutive Komponenten des Feuerbildes. Das Feuer raubt Ragnhild den Verstand, blockiert ihr Bewußtsein.[188] Didriks Nähe, Augenblicke bevor sie ihn erschlägt, ihm gibt, was er will – den Tod und sich selbst – macht sie *feurig heiß* («eldande heit» M 105). Wie bedeutend ist der erotische Gehalt des Feuers im Tagtraum? Es heißt von Ragnhild auf jeden Fall, sie habe eine «*ungeheure Lust*» («urimelig hug» M 36) gehabt, den Leuten auf der anderen Seite des Fjords ein Zeichen zu geben. Auf sexuelles Begehrtwerden kann Ragnhild «feurig heiß» antworten. Im Tagtraum versucht sie, das Feuer mit Holzschuhen zu löschen, sie trägt in ihnen Wasser zum Feuer. Die Holzschuhe stehen aufgrund ihre (Vaginal)Form[189] in assoziativer Nähe zur Geige. Eine Geige wollte Ragnhild Paul schon immer schenken (M 37). Soll Paul ihr Lied darauf spielen können, von dem sie jetzt nur noch Refrain, Hoffen und Suchen, erinnert? Ihr Lied, von dem sie selbst nur noch (lyrisches) Fragment ist? Der Tagtraum folgt im Erzähltext – in Ragnhilds Bewußtsein – direkt auf eine als reine Erinnerung ausgezeichnete Bewußtseinssequenz, die textlich bruchlos in Präteritum, mit erinnernder Distanz, realisiert ist. Paul

[186] Laplanche 1977, II, S. 492f.

[187] Eine vollständige Analyse des Traumbildes ist nicht möglich, da der Analysand und seine Spontanassoziationen fehlen.

[188] «Elden tok råda frå henne [. . .]» (M 36) wird in der deutschen Übersetzung zu «Das Feuer griff schnell um sich [. . .]» (Duun 1960, S. 39) entstellt.

[189] Man vergleiche etwa die Schuhsymbolik in Hamsuns *Pan*.

und Ragnhild sind die Figuren dieser Sequenz. Es bedeutete Ragnhild sehr viel, Märchen lesen zu können, Märchen – idealisierte Darstellungen des Sieges des absolut Guten. Märchen – «Königreich» – «Himmelreich». Niemand anders als Paul bot ihr in der Jugendzeit die Möglichkeit, Märchen lesen zu können. Paul brachte ihr Wunscherfüllung. Er brachte die Bücher heimlich mit sich, er war Hirt in der Nähe (M 35f.). Ragnhild hat den Traum ihrer Kindheit nicht ausgeträumt, sie erinnert ihn wieder: Paul sollte Küster werden und sie seine Frau (M 36). Das Verhältnis zwischen den beiden ist von frühester Kindheit an (wunschhaft) erotisch geprägt. Jetzt, im Spätherbst 1899, als Frau von Håkon, hat Ragnhild ihre erotische Bindung an Paul verdrängt. Das heißt, die Bindung besteht weiterhin. Sie stellt denn auch eine grundlegende Kraft dar, die Ragnhild am Finden des Himmelreichs hindert. Himmelreich bedeutet auch sexuelle Erfüllung. Es besteht vom Erzähltext her zwar keine Veranlassung zu glauben, Ragnhild liebe Håkon nicht, wie man in der Forschung zum Teil annimmt.[190] Im Gegenteil, schon mit ihren Blicken vermögen Ragnhild und Håkon Nähe zu schaffen, *Feuer* zu entfachen:

> Og enda ein gong opplevde dei det: dei vart til eitt så dei torde ikkje sjå på einannan. Der var ikkje sømd i slikt. (M 48)
>
> Und wieder erlebten sie es: sie wurden eins, so daß sie sich nicht anzuschauen wagten. Das gehörte sich nicht.

Die Textstelle verweist auf ein evidentes Problem Ragnhilds: «Der var ikkje *sømd* i slikt» (M 48; eigene Hervorhebung) [Das *gehörte* sich nicht] ist Ausdruck der starken Tabuisierung jeglicher sichtbaren Erotik. Ragnhild leidet unter diesen einengenden Normen. Ihnen hat sie sich allmählich unterwerfen müssen. Tale erinnert sie einmal daran, daß sie zu Beginn ihrer Ehe den Unterschied zwischen «ekteskap» [Ehe] und «ekteseng» [Ehebett] nicht gekannt habe (M 34). Die deutsche Übersetzung banalisiert die Stelle dahin, daß Ragnhild nicht einmal habe «bis drei zählen können»[191], als sie nach Stavsund gekommen sei. Deutet Tale nicht vielmehr an, daß Ragnhild ihre Gefühle zu wenig in sich eingeschlossen hatte, sich zu Beginn der Ehe noch zu wenig den

[190] So etwa Reinskou 1966, S. 89f.
[191] Duun 1960, S. 37.

moralischen Normen beugte, vom Leben in der Ehe auch erotischen Gewinn erwartete?

Es fällt einem nicht schwer, Ragnhild einen irrational-triebhaften Zug anzudichten. Ihr Name weist in götterhaft-kämpferische Bereiche.[192] Und Ragnhild ist auf besondere Weise dem Meer verbunden.[193] Wieder erscheint das Meer im Erzähltext und eröffnet verschiedene Möglichkeiten symbolhafter Perspektivierung. Ragnhilds Vater kam vom Meer, «kom hit frå sjølve have» (M 35). Ragnhild wurde wie Paul außerehelich geboren, wuchs wie er außerhalb der normgebenden und einengenden Kernfamilie als Hirtin auf. Dies muß ihre jetzige Situation in der durch Tabus und Normen geprägten Mikrostruktur Stavsund erschweren, auch wenn dort sexuelle Normen durchbrochen werden können.[194] Ragnhild hat sich den Normen auf Stavsund scheinbar freiwillig unterworfen, was nicht heißt, daß sie um die negativen Folgen wußte.[195] Sie erinnert sich daran, wie sie Håkon zum ersten Mal

[192] Ragn-hildr: vgl. dazu Gyldendals *Navneleksikon* 1967, S. 44, 74. Laut Janzén könnte das erste Glied des Namens auch «Rat» bedeuten oder bloß Verstärkung sein (JANZÉN 1947, S. 87).

[193] Man beachte die Parallelen zu Ibsens *Fruen fra havet*. Vgl. auch oben, S. 91. Duun verwendet das Meer fast durchwegs – bereits in den Aufsätzen und Gedichten aus dem Lehrerseminar – in einer Art und Weise, die neben topographisch-realistischer Deskription auch auf Stimmungsspiegelung, in psychische Bereiche, verweist: das Meer kann dialogisch gleichberechtigte Stimme sein. In *Marjane* [1908] z. B. ist es der Ort der Befreiung, in *Hilderøya* [1912] und in *På Lyngsøya* [1917] ist es Konkretisierung eines Objekts, auf welches grundlegende Seins-Angst des Menschen projiziert wird.

[194] Man denke an Didriks Verhältnis zu Indiana, in welchem der Frau zwar keine Aktivität zugesprochen, die Frau vor allem (sexuell) ausgenützt wird. Das Positive der Normdurchbrechung verkehrt sich gleichsam wieder ins Gegenteil. HAGEBERG (1980, S. 66) weist als einziger darauf hin, wie Frauen in der *Medmenneske*-Trilogie mißbraucht werden: «Ein kan minna om korleis kvinnene i den verda blir misbrukte [. . .]. Ragnhild er lausunge. Ellida Vikan, som har vore tenestejente i lag med Ragnhild, har eit barn utanfor ekteskap, Beate ventar barn, fleire enn *ein* kan visst vera faren. Indiana godtek Didrik som elskar [. . .]. Den frie uregulerte seksualiteten me skimtar i desse forholda, representerer ikkje den godtekne norma i dette samfunnet, i alle fall ikkje for kvinnene. Om mor til Ragnhild heiter det at ho vart *utskjemt* etter at ho fekk barn, og ho har ikkje fortalt Ragnhild noko om faren.»

[195] HAGEBERG (1980, S. 68) deutet die Unterwerfung als freiwillige und bewußte Handlung. Der Text gibt allerdings keinen Anlaß zu glauben, Ragnhild habe

traf. Das Erinnern geschieht innerhalb der gleichen, dichten retrospektiven Sequenz, in der sie den Feuertagtraum produziert:

> Da såg ho at der var dei auga ho hadde venta på. Ho vart ikkje forundra, større, vart ikkje så mykje som heit. Det var Paul som spela, og ho gledde seg kor godt han gjorde det, kor djupt han gjekk, han rørte botnen i folk, og sjøl veit om ho ikkje den kvelden òg hadde drømt om å gi han fela. Ho kjente seg som søster hans; ho gjorde det enno; ho vart forfæld når ho merka kor mange ho kjente seg som søster til. Men frå denne stunda vart det langt millom henne og dem. Det var Håkon *ho* skulde gå til. (M 37)

> Da erkannte sie, daß es die Augen waren, auf die sie gewartet hatte. Sie wunderte sich nicht einmal besonders, es wurde ihr nicht einmal heiß deswegen. Paul spielte zum Tanz auf, und sie freute sich, wie gut er es machte, wie tief er ging, er berührte das Innerste der Leute, und wer weiß, ob sie nicht auch an jenem Abend davon geträumt hatte, ihm die Geige zu schenken. Sie fühlte sich als seine Schwester; sie tat das immer noch; sie erschrak, wenn sie realisierte, für wieviele sie wie eine Schwester empfand. Aber dann kam ein großer Abstand zwischen sie und die anderen. *Sie* mußte zu Håkon gehen.

Wieder taucht Paul aus dem Unbewußten auf, als Alternative zu Håkon. Die Struktur des Feuers wird reaktiviert. Ragnhild erinnert Håkons Augen. Auf diese Augen, kommt es ihr jetzt vor, schien sie gewartet zu haben. Ihre Erinnerung räumt Paul auffälligerweise mehr Raum – Bildwert – ein als Håkon. Håkon bewirkt kein Feuer. Paul aber schlägt alle Saiten (der Zuhörer) an. Ragnhild erklingt. Sie ist ihr Lied. Es ist unwichtig, daß Ragnhild jetzt nicht mehr sicher ist, ob sie auch an jenem Abend Paul die Geige schenken wollte. Bedeutend ist – wie in der Traumanalyse – daß Ragnhild *jetzt* die Assoziation produziert, den Bezug zu Paul herstellt. Daß Paul bis in die Tiefen der Menschen dringen kann, die Menschen und besonders Ragnhild als Ganzheit ertönen lassen kann, meint sexuelle und geistige Erfüllung. Håkon vermag Ragnhild scheinbar nicht einmal zu erhitzen.[196] Die erotische Komponente tritt zugunsten der geistigen – die Augen, auf die Ragnhild gewartet hatte – zurück. Paul aber verkörpert mehr. Er ist die Vereinigung des

die Tragweite ihrer Unterwerfung abschätzen können und wollen. Sie scheint vielmehr Opfer des weiblichen Masochismus zu sein (dazu unten, S. 160ff.).

[196] Auch in diesem Zusammenhang ist die Modalität unwichtig. Bedeutend ist, wie in der Traumanalyse, das letztlich reale Assoziationsprodukt, das Bild an sich und seine Bezüge.

sexuellen und geistigen Prinzips, vielleicht mit leiser Hervorhebung des Sexuell-Triebhaften. Er ist eine mehr oder minder genaue Entsprechung zu Ragnhilds Erwartungen. Ihm hätte sie auch die Geige – nicht irgendeine, sondern *die* Geige – geschenkt: als Vaginalsymbol ihre Sexualität, als Symbol des Körpers ihr erotisches Sein in Ganzheit, als Musikinstrument ihre Persönlichkeit. Damit Paul sie zum Erklingen bringe. Damit er ihr Lied – sie – spiele. Damit sie nicht bloß einen Refrain besitze, nicht bloß erinnertes Fragment sei.

Unmittelbar vor dieser von musikalischer Bildhaftigkeit getragenen Sequenz produziert Ragnhilds Unbewußtes (zum ersten Mal im Text realisiert) das lyrische Fragment der Himmelreich-Suche. Adverbiell daran geknüpft, obwohl scheinbar ohne ersichtlichen Zusammenhang, ist die Erinnerung der ersten, musikalisch von Paul begleiteten Begegnung mit Håkon – der Zusammenhang wird deutlich:

> Og så hørte ho noko av ein gammal song eller kva det var, ein stubb som var hennes: – Eg finn meg vel ein stad eit himmerik!
> Slik var det ho møtte Håkon. (M 37)

> Und dann hörte sie etwas von einem alten Lied oder was es war, ein Bruchstück, das ihr gehörte: – Ich find schon irgendwo ein Himmelreich!
> So war es, als sie Håkon traf.

Ausgehend von der lyrisch gestimmten Erinnerung assoziiert Ragnhild ihre erste Begegnung mit Håkon. Aber die musikalische Untermalung verleiht Paul das größere Gewicht. Håkon erscheint gewissermaßen bloß als Projektion auf das breitere und von Mißklängen frei seiende Bild Paul. Håkon versucht sich ja auch auf der Geige. Aber Ragnhild wertet sein Spiel als Selbstquälerei: «Dette er å pine seg sjøl.» (M 99) Ragnhild sucht in Håkon etwas, das ihr Paul einmal gab und jetzt noch geben könnte: eine lyrisch-transzendente und gleichzeitig triebhaft-diesseitige Antwort. Paul hatte ihr die Märchenbücher gebracht. Håkon geht der Sinn für das Lyrische ab. Er wirft die Rose, die Indiana dem toten Didrik auf die Brust legt, weg, nicht um Indiana zu verletzen – er tut es, nachdem sie weggegangen ist – sondern, weil er die Bedeutung der Handlung nicht erfassen kann (M 117). Håkon muß in einem von ungeheurer Wehmut getragenen Ausspruch, mit dem er eigentlich Paul entwerten will, vor Ragnhild schließlich gestehen: «– Spel-

mann har eg aldri vore [. . .]» (M 100) [– Spielmann bin ich nie gewesen /. . ./].

Musik	≅	Märchen	≅	Paul
geistig/emotionale/ sexuelle Erfüllung		geistig/emotionale/ sexuelle Erfüllung		geistig/emotionale sexuelle Erfüllung

Warum heiratete Ragnhild nicht Paul? Bei ihm hätte sie, wie der Text glauben macht, Erfüllung gefunden, Märchen und Musik. Paul begehrt Ragnhild sexuell auch jetzt noch (M 93). Er offenbart ihr, daß er dem Unglück geweiht wurde, als sie und Håkon heirateten (M 31). Paul hätte Ragnhild ein Himmelreich geben können. Aber nicht den Rahmen darum herum, so wie ihn die Gesellschaft verlangt. Soziale Sicherheit hätte Paul ihr nicht bieten können. Die sozialen Normen innerhalb der bäuerlichen Gesellschaft waren zur Zeit der Jahrhundertwende zwar nicht so strikt, daß jemand ohne Besitz nicht hätte eine Familie gründen können. Es bestand immerhin die Möglichkeit, als Häusler sein Dasein zu fristen[197], wobei gerade Trøndelag größere «husmannsplasser» aufwies als West- oder Nordnorwegen.[198] Die soziale Realität bietet Ragnhild als *Frau* bloß die Alternative, als Magd auf Selbstverwirklichung zu verzichten, als Armenhäuslerin – wie Tull-Beret – umherzuziehen oder zu heiraten und so eine mehr oder minder gesicherte Existenz zu erhalten. Daß auch diese Alternative letztlich Verzicht auf Selbstverwirklichung bedeutet, zeigt der Fall Ragnhild mit aller Deutlichkeit.

Ragnhild ist so stark von den gesellschaftlichen Normen und Rollenerwartungen geprägt, daß sie zugunsten von sozialer Sicherheit auf Paul verzichtet. Sie geht sogar so weit, daß sie sich mit Didrik bespricht, bevor sie nach Stavsund kommt. Ungewöhnliche Aktivität für eine Frau? Es geht Ragnhild um die *soziale* Sicherheit der gemeinsamen Zukunft mit Håkon, Aspekte «psychischer» Sicherheit treten vollkommen in den Hintergrund:

> Ho sa han at utan Håkon fekk garen, flytta ikkje ho dit. Garen brydde ho seg elles ikkje så hardt om [. . .]. (M 37)
>
> Sie sagte zu ihm, daß sie nicht dorthin ziehen würde, wenn Håkon den Hof nicht bekäme. Sie kümmere sich sonst nicht so sehr um den Hof [. . .].

[197] *Norges kulturhistorie* IV 1980, S. 55f.
[198] *Norges kulturhistorie* IV 1980, S. 60.

Ragnhild ist aktiver gezeichnet als manch andere weibliche, von männlichen Textproduzenten fiktionalisierte Figur. Am erstaunlichsten ist ihre Aktivität auf sexuell-erotischem Gebiet. Die Produktion der Figur Ragnhild fällt mitten in die Zeit, wo die (männliche) Sexualität und ihre Bedeutung überhaupt erst erkannt und mit Freud an der Spitze erforscht werden.

Die damalige (freudsche) Auffassung der weiblichen Sexualität ist geprägt von Verdrängung (Nicht-Existenz) der weiblichen Sexualtriebe und von *passiver* weiblicher Haltung.[199] Ragnhild ist als fiktives Produkt eines Mannes in ihrer sexuellen Haltung gegenüber Paul trotz scheinbarer Erfüllung letztlich aber doch passiv gezeichnet. Paul eine Geige zu geben, sich ihm zu geben, heißt Hingabe, Passivität. *Paul* würde auf der Geige spielen. Aber das Bild be-deutet die Art Beziehung, welche Ragnhild trotz verinnerlichter gesellschaftlicher Normen immer noch sucht, die Beziehung, deren Suche sie ständig verdrängt, deren Suche sie nur noch in Form eines lyrischen Fragments dem Bewußtsein annähern kann. Ragnhild sucht im Jetzt von *Medmenneske* immer noch nach dem Himmelreich. Unbewußt will sie sich immer noch Paul geben. Sie ist die Geige, wäre das Lied. Lea weiß – zum Teil sicher nur unbewußt – um die Strukturen zwischen Ragnhild und Paul. Sie nennt Ragnhild mit despektierlich gebrauchtem Demonstrativpronomen «himmelharpa», «Håkon og denne himmelharpa hans» (M 43) [Håkon und diese seine Himmelsharfe]. Sie bezeichnet Ragnhild als Saiteninstrument, ordnet sie dem Himmel(reich) zu und stellt sie in mythische Bezüge[200]: tiefenstrukturell spricht Lea eine ungeheuer ambivalente Wertung aus:

$$\frac{\text{Ragnhild}}{\text{Harfe}} = \frac{\text{Ragnhild}}{\text{(mythisch) positive Kraft}} = \frac{\text{Ragnhild}}{\text{(mythisch) negative Kraft}}$$

Wir bewegen uns immer noch innerhalb der retrospektiven Sequenz, welche als jetzt produzierte Erinnerung so grundlegende

[199] Irigaray 1979, S. 33ff.; Shaines 1976, S. 43.

[200] Die Harfe ist nicht nur in jüdischen und christlichen, sondern auch in nordischen mythologischen Texten ein Instrument, dessen Klängen transzendente – gute *und* böse – Kräfte zugeschrieben werden (Zingel 1957; Zingel 1968; Handwörterbuch 1930f., III, S. 1465ff.).

Bedeutung für Ragnhilds Sein hat. Gegen das Ende der Sequenz weist Ragnhilds Erinnerung auf Didriks Todeswunsch – «enten slå eller òg sjå på meg» (M 38) [dreinschlagen oder aber mich anschauen] hatte Didrik zu ihr gesagt – und auf die fundamentale soziale Komponente, daß eine *neue Zeit* anbreche (M 38). Mit diesem Ausdruck hatte Tale Ragnhilds Entschluß, nach Stavsund zu ziehen, *negativ* gewertet: die neue Zeit und Ragnhilds Entschluß sind Dinge, die Tale nicht mehr versteht. Das Ende der retrospektiven Sequenz ist erotisch-sexuelle Erinnerung, deren Produktion von einer sexuellen Assoziation betreffend Didrik im Jetzt der erzählten Zeit ausgeht, und wohl kaum zufällig mit einem Gedanken an Didrik wieder auf das Jetzt zurückführt und die Retrospektion endgültig abschließt:

> Men samstundes hugsa ho at Didrik kom so seint ned frå lofte i gårkveld. Der kunde da ikkje vera noko i at han fór hoss tausa der oppe? Jauvisst kunde der, så pass hadde ho set på han. Han var så ulik Karl Albert han vera kunde, og enda var dei av same slage. Ein gong måtte ho verje seg med all si makt mot Karl Albert, det åre ho tente hoss han, og det enda han rekna seg som bror hennes å kalle. Ho heldt på å bli for veik den gongen, jamvel eit kvinnemenneske er ikkje likare stund og anna, det er ei *skam!*
>
> Det vart ikkje anna råd, ho fekk snakke med Didrik. Ho vilde snakke vakkert med han. (M 38)

> Gleichzeitig erinnerte sie sich, daß Didrik am Abend zuvor so spät von der Dachkammer heruntergekommen war. Es konnte doch nichts Wahres daran sein, daß er etwas mit der Magd hatte? Oh doch, so war es wohl, so viel hatte sie an seinem Verhalten bemerkt. Er war das pure Gegenteil von Karl Albert, und doch waren die beiden sich sehr ähnlich. Einmal mußte sie sich mit aller Macht gegen Karl Albert wehren, in jenem Jahr, als sie bei ihm diente, obwohl er sich sozusagen als ihren Bruder bezeichnete. Damals wäre sie beinahe schwach geworden, auch eine Frau kann manchmal schwach werden, es ist eine *Schande!*
>
> Es gab keine andere Wahl, sie mußte mit Didrik sprechen. Sie wollte nett mit ihm reden.

Im Moment des sexuellen Erinnerns weist Ragnhild voraus auf den Morgen des Totschlags, und zwar auf die erotischen Kräfte, die jenes Ereignis umgeben. Sie vergleicht im Erinnern Karl Albert mit Didrik. Didrik wird Ragnhild in eine analoge Situation bringen wie Karl Albert damals. Damals hatte sie sich mit «aller Macht» gewehrt. Wie weit die physische Macht, welche Ragnhild gegenüber Didrik gebraucht, der Abwehr entspricht, die sie Karl Albert

gegenüber gebraucht hatte, wird die Analyse des Totschlags zeigen.

Die Episode mit Karl Albert schildert eine Grenzsituation. Ragnhild wäre beinahe «schwach» geworden, wohl kaum nur als passives Lustobjekt für Karl Albert, sondern auch aus eigener aktiver Sexualität heraus: «jamvel eit kvinnemenneske er ikkje likare stund og anna, det er ei *skam!*» (M 38) [auch eine Frau kann manchmal schwach werden, es ist eine *Schande!*] Jeder Ansatz von gelebter weiblicher Sexualität wird von den gesellschaftlichen Normen, die Ragnhild verinnerlicht hat, unterdrückt. Auf Nähe zu Håkon antwortet Ragnhilds Selbst mit «der var ikkje sømd i slikt» (M 48) [so etwas gehörte sich nicht]. Mit «Det er ei *skam!*» wertet ihr Selbst die Tatsache, daß auch die Frau aktive Sexualität besitzt, negativ.

Hageberg bemerkt richtig, daß Ragnhild durch den Gebrauch des Begriffes «skam» zeigt, daß sie die gesellschaftlichen Normen und den Moralkodex bezüglich der (freien) Sexualität bewußt gemacht hat.[201] Obwohl Karl Albert sich als ihr Bruder angesehen habe, erinnert sich Ragnhild, habe er versucht, sich ihr sexuell zu nähern. Karl Albert als ihr Bruder – Ragnhild als Schwester Pauls und – wie sie mit Schrecken feststellt – von vielen anderen Menschen. Die Begriffe «Bruder» und «Schwester» tönen Positiv und Negativ ein und desselben Bildes an. Das Bruder-Schwester-Verhältnis ist nicht frei von Erotischem. Dies hat nicht nur die Psychologie des 20. Jahrhunderts aufgedeckt, auch in den Erzähltexten Duuns taucht das Motiv mehrmals auf. Karl Alberts damalige *räumliche* Nähe zu Ragnhild mag ihn dazu bewogen haben, das Verhältnis als Geschwisterverhältnis aufzufassen. Damit drückt er aber auch emotionale und tabuisierte *sexuelle* Nähe aus.

Ragnhilds von Anfang an emotional gefärbte Nähe zu Paul, ihre ähnliche, zum Teil gemeinsam verbrachte Vergangenheit, ihr Sein als Ergebnis außerehelicher (freier) sexueller Verbindungen, die in beiden Fällen jedoch auf Kosten der Mutter/Frau geht – diese Komponenten sind mitverantwortlich dafür, daß Ragnhild sich als

[201] HAGEBERG (1981) kommt auch das Verdienst zu, in Duuns Werk tabuisierte inzestuöse Bindungen zwischen Geschwistern aufgezeigt und anhand von *Olsøygutane* analysiert zu haben.

Pauls Schwester sieht. Sie färbt dieses Verhältnis sexuell und versucht, ihre (aktive) Sexualität zu verdrängen, indem sie sie mit einem Tabu belegt. Deshalb kann sie «forfæld» (M 37) [entsetzt] sein, wenn ihr bewußt wird, wievielen Menschen gegenüber sie ihre dynamische Offenheit, bei der es sich auch um sexuelle Dynamik handelt, verdrängt, tabuisiert hat. So behindert Ragnhild sich in ihrer Suche nach dem Himmelreich selbst, nicht willentlich zwar, sondern von gesellschaftlichen Normen und Konventionen dazu gezwungen. Eventuelle Aggressionen gegen den Verursacher des Widerstandes – die Gesellschaft als Gegnerkraft im Himmelreich-Projekt – kann sie leicht auf sich selbst richten, denn letztlich erscheint *sie* als diejenige, welche Wünsche und Triebe durch Verdrängung unterdrückt und verschiebt. Die sozialen Strukturen manövrieren sie in einen Teufelskreis hinein. Ragnhild macht Håkon zum Gegner, projiziert eigene, aber gesellschaftlich bedingte gegnerische Funktion in ihren Mann hinein. Es bleibt ihr nicht viel anderes übrig. Ragnhild kann ihre Sexualität nicht ausleben, also muß sie die mit ihr zusammenhängenden Bilder ins Unbewußte zurückstoßen. Ihr Wünschen aber bleibt bestehen. Didrik weiß um die Bedeutung der Beziehung zwischen Ragnhild und Paul, ist emotional aber nicht berührt (M 94). Håkon hingegen ist direkt betroffen. Er bekommt vom Verhältnis Ragnhild-Paul zwar nie mehr als kameradschaftliche Fürsorge von seiten Ragnhilds mit, spürt aber intuitiv, daß die Beziehung in Wirklichkeit tiefer geht:

> Nei, han [Håkon] hadde aldri trudd der var noko millom henne og Paul, aldri trudd det og enda ottast; han hadde set ho visste om det sjøl. Han ser henne for seg den gongen han fria [. . .]. Han var sjuk den gongen. Har ikkje kunna sagt henne eit ord før no. No sit han her og kan seie det han vil. Kan godt seie henne at om ho gjekk med litt av ein annan i hjarte, det var ingen ting mot det ho *er*. At det er opp i mot ei pine å sjå kva ho er verd [. . .]. (M 40)

> Nein, er hatte nie geglaubt, daß zwischen ihr und Paul etwas war, nie geglaubt und dennoch befürchtet; er hatte gesehen, daß auch sie es wußte. Er sieht sie vor sich, damals, als er um sie freite [. . .]. Er war krank damals. Konnte bis jetzt nie mit ihr darüber sprechen. Jetzt sitzt er da und kann sagen, was er will. Kann ihr ohne weiteres sagen, daß es nichts bedeute, wenn sie auch einen anderen im Herzen trage, im Vergleich dazu, was sie *sei*. Daß es fast eine Qual sei zu sehen, wieviel sie wert sei [. . .].

Håkon scheint sich in diesem Moment über die psychologischen Strukturen zwischen ihm und Ragnhild und Paul bewußt zu sein. Die Möglichkeit, Ragnhild könnte eine konstitutive Rolle in einem Dreiecksverhältnis spielen, ist bloß Befürchtung, hat als tagtraumähnlich produzierter Gedanke aber auch den Anstrich eines unbewußt provokativen Wunsches. Håkons Verunsicherung schlägt sich im unruhigen Wechsel zwischen Präteritum und Präsens innerhalb der Observatio tecta-Sequenz nieder. Rationalisiert erlebtes Jetzt und erinnertes Damals fallen zeitlich zusammen, werden auf die gleiche Ebene in Håkons Bewußtsein geschoben. Håkon entschuldigt sich gleichzeitig, sagt sich, *jetzt* könne er alles zu Ragnhild sagen. Trotzdem schweigt er. Er verbalisiert vor Ragnhild, daß es ihm nichts ausmache, wenn sie eine emotionale Bindung an einen anderen Mann habe. Aber es ist verbal entstellter Diskurs. Håkon erniedrigt sich vor sich selbst. Er stellt sich in den Schatten von Ragnhilds Größe[202], vergibt ihr ein Verhältnis und vergibt es ihr gleichzeitig nicht. Er kann ihr gar nicht vergeben, aus seiner Persönlichkeit heraus nicht, und auch deshalb nicht, weil es aufgrund seiner Verdrängung gar kein Verhältnis zwischen Ragnhild und Paul gibt – «og enda ottast» [und dennoch befürchtet]! So ist denn Håkons Beziehung zu Ragnhild nie offen. Sie ist immer belastet, Ragnhilds Erklingen als Lied immer gedämpft, selbst wenn sie Momente der Nähe als elementare Erlebnisse erfahren kann. Håkon hingegen muß auch innerhalb einer fast transzendenten Annäherung das Erleben immer durch plötzliche Bezugnahme auf das reale Jetzt, das sozial Genormte, durchbrechen:

> Ragnhild blunka fort nokre gonger, liksom dagen var henne for lys. Lyse vart til ei høgtid ikring dem. Så nær einannan, i slik ei dagstund, hadde dei ikkje stått før. Det var ikkje råd å rive seg laus frå det heller.
>
> Men så manna han seg opp og spurte om Lea hadde gått. – Nei, ho hadde ikkje det.
>
> – Eg får kanskje sjå inn, – han såg på henne. (M 48)

> Ragnhild blinzelte ein paarmal rasch, wie wenn ihr der Tag zu hell wäre. Das Licht wurde ganz feierlich um beide herum. So nahe, zu solcher Stunde des Tages, waren sie einander noch nie gewesen. Es war auch nicht möglich, sich davon loszureißen.

[202] In dieser Sequenz legt der fiktive Erzähler ein Minderwertigkeitsgefühl Håkons an, das ihm später noch schwer zu schaffen machen wird.

Aber dann riß er sich zusammen und fragte, ob Lea gegangen sei. – Nein, das sei sie noch nicht.

– Ich muß wohl hineinschauen, – er blickte sie an.

Das Erleben ist gemeinsame Tiefe, es wird mit dem Pluralpronomen «dei» vermittelt. Aber als erotische Nähe ist es vom Tabubewußtsein eingeschränkt.

Og enda ein gong opplevde dei det: dei vart til eitt, så dei torde ikkje sjå på einannan. Der var ikkje sømd i slikt. (M 48)

Und noch einmal erlebten sie es: sie wurden eins, so daß sie einander nicht anzuschauen wagten. So etwas gehörte sich nicht.

Warum versucht Håkon, sich aus der taggeträumten sexuellen Vereinigung zurückzuziehen? Befürchtet – provoziert – er, daß Ragnhild in der transzendent-erotischen Gestimmtheit Paul sucht? In der ersten im Erzähltext *Medmenneske*-Trilogie fiktionalisierten Szene reagiert Håkon auf eine ganz bestimmte Weise darauf, daß sie Paul nennt. Ragnhild sieht das Boot ankommen und winkt Didrik mit der Schürze:

[. . .] Ragnhild veifta og helsa med forklæde til han. Ho kjende den andre òg, – det er 'n Paul! sa ho til Håkon. – Jaså, sa han og gjekk inn til kvenna.

Slik stuss med vart han straks ho nemnte namne Paul. Han kunde vel ikkje tru noko so dumt at ho brydde seg om, eller hadde brydd seg om denne gutladden? Anna enn som ein kjenning ho likte, herre gud, ho likte da alle ho kjente, ho vilde ha lov til det. (M 12)

Ragnhild winkte und grüßte ihn mit der Schürze. Sie erkannte auch den anderen, – es ist Paul! sagte sie zu Håkon. Aha, sagte er und ging in die Mühle hinein.

So wortkarg wurde er jedes Mal, wenn sie den Namen Paul nannte. Er konnte doch nicht etwas so Dummes glauben, daß sie sich aus diesem Jungen etwas machte oder je gemacht hätte? Mehr als aus irgend einem Bekannten, den sie gut mochte? Du lieber Gott, sie mochte doch alle gut leiden, die sie kannte, das war ihr doch erlaubt.

Håkons Reaktion ist laut Ragnhilds Kommentar typisch. Bei verschiedenen anderen Gelegenheiten reagiert er in gleicher eifersüchtiger Knappheit und spricht das für ihn Unsagbare mit gedrängtem «jaså» [aha] aus. All diese Momente vermittelt der fiktive Erzähler aus Ragnhilds Perspektive. Es muß mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß Ragnhild aus ihrer eigenen Unsicher-

heit heraus Eifersucht in Håkon hineinprojiziert[203] – mehr Eifersucht, als Håkon vielleicht wirklich an den Tag legt.

Ragnhild ist sich kaum völlig bewußt, was Paul für sie verkörpert. Ob der Textproduzent es ist? Paul geht wie ein Gespenst durch den ganzen ersten Band der Trilogie, kann sich für Ragnhild und den Leser gar als der irrational-mystisch anmutende Fremde, nach dem gejagt wird, erweisen. Paul, das Textgespenst. Auch viele Interpreten scheinen sich nicht bewußt zu sein, welche Bedeutung Paul im Textuniversum hat.[204] Eine eigenartige Beziehung besteht zwischen dem Textproduzenten und seiner Figur Paul. Eine Briefstelle deutet darauf, daß Duun – wie Ragnhild – Pauls Bedeutung zum Teil nur intuitiv erahnt, daß Paul auch textliche Konkretisierung einer unbewußten Komponente der Textproduzentenpersönlichkeit ist. Im Zusammenhang mit der Dramatisierung von *Medmenneske* schreibt Duun an Hergel:

> Verst var det med denne arme Paul. Han burde aldri ha stått i boka, og så let eg han komma og komma, samme scene oppatt, og no trugar han med samme spele i spele vårt! Vi får tenke på å forjaga han. No ja, kanskje han ikkje er så plagsam for andre som for Ragnhild og meg.[205]

Duun ironisiert. Er gibt nicht preis, wieviel der Bedeutung Pauls sich im Bereich seines Bewußtseins bewegt. Ausdrücke wie «Paul droht», «Paul ist eine Plage» deuten darauf, daß der ironische Gedanke, Paul aus dem Textuniversum zu «verjagen», wenn nicht wörtlich zu verstehen, so doch als Abwehr, Schutz vor der Figur, vor all dem, was sie – auch für den Textproduzenten und sein Befangensein in Konventionen – darstellt.

[203] HAGEBERG (1980) hingegen nimmt an, das schlechte Verhältnis zu den Eltern sei das eigentliche Problem Håkons, die Eifersucht sei bloß Projektion Ragnhilds: «For oss som lesarar og fortolkarar blir difor den måten Håkons sjalusi er formidla i teksten eit teikn som fortel om Ragnhilds indre uro i dette forholdet, og ikkje hans. Ho fortrengjer noko i seg sjølv og projiserer problema inn i ektemannen.» (S. 71) Das stimmt, ist aber nur die halbe Wahrheit. Ragnhild erzählt «zuverlässig», aber gefiltert. Sie kann sich vor uns oder vor ihren Mitspielern aus bewußtem Selbstschutz oder aus unbewußter Verdrängung heraus zu verbergen suchen.

[204] HAGEBERG (1980) und REINSKOU (1966) sind Ausnahmen. Reinskou interpretiert das Verhältnis Ragnhild-Håkon-Paul zwar ganz auf Kosten von Håkon, wenn er meint, Ragnhild sei bloß auf Paul fixiert.

[205] UB Oslo brevs. A 56 d (2): Brief vom 7. Dezember 1936 an Knut Hergel.

Ragnhild wertet Paul mit Worten, die an diejenigen in Duuns Brief erinnern: «Kvifor hadde Paul vorte slik ei straff over henne?» (M 54) [Warum war Paul eine solche Strafe für sie geworden?] Die Identifikation Ragnhild – Textproduzent bezüglich der Figur Paul scheint sich auch im sprachlichen Ausdruck anzudeuten. Håkon holt Ragnhild von einem Besuch ab. Die beiden treffen Paul, unterwegs. Dieser grüßt, geht weiter. Håkon zögert ein wenig, bevor er Ragnhild auf eine eben gestellte Frage antwortet. Warum zögert er? Es kann nur wegen Paul sein, der zufällig aus dem Dunkel – dem Textproduzenten(unter)bewußtsein – taucht und wieder entschwindet. Zögert Håkon wirklich? Projiziert Ragnhild als erzählte sendende Figur eigene Unsicherheit in Håkon hinein?

Daß Ragnhild Paul als Strafe erfährt, ist keinesfalls bloß Projektion. Überall und immer, auch in tief angenäherter Gemeinsamkeit mit Håkon, kann Paul – nicht nur der Gedanke an ihn – auftauchen, an eben besprochener Textstelle aus dem Dunkel, nicht nur des Unbewußten Ragnhilds, sondern auch aus dem Dunkel der konkreten Nacht. Das Text- und Bewußtseinsgespenst Paul, der Wunsch nach sexuell weniger stark normgebundener und tabuisierter Entfaltung und Erfüllung, verfolgt Ragnhild auf Schritt und Tritt. Nicht weiter verwunderlich, wenn der Wunsch entsteht – und von vielen Interpreten auch erfüllt wird –, Paul zu verjagen!

Auffälligerweise taucht Paul nach dem Totschlag nur noch ein einziges Mal als handelnde Figur in *Medmenneske* auf. Er will den Totschlag auf sich nehmen, damit niemand verdächtigt werde (M 119). Die sexuelle Komponente Paul rückt sich selbst in den Kontext des Tötungsakts, der wohl auch Ersatzhandlung Ragnhilds ist.[206] Erst jetzt, nach Tötungs*akt*, kann Ragnhild Paul wegjagen und ihn als Idioten bezeichnen.[207]

Auch im Schlußbild von *Medmenneske* taucht das Textgespenst Paul nicht auf (M 143). Ragnhild ist totaler Einsamkeit ausgesetzt. Die Tür zur Mühle bleibt leer; Håkon glaubt, seine Beziehung zu

[206] Man vergleiche dazu unten, vor allem S. 145ff.

[207] Paul taucht im letzten Kapitel nur noch als von Håkon und Morten erzählte Figur auf. Morten glaubt nicht, daß Paul etwas mit Didriks Tod zu tun hat (M 133). Håkon hingegen sagt, er würde Paul freisprechen, denn er habe nichts Unrechtes getan (M 134). Pauls eigentliche Bedeutung wird von beiden verkannt.

Ragnhild sei (ab)gebrochen. Ragnhilds jetzige Nähe zu Karl Albert bedeutet bloß Ernüchterung.[208] Die beiden einander wesensverwandten Frauen, Lea und Tull-Beret, sind in der Schlußszene ihrer karnevalistischen Funktion beraubt! «Lea vart eit barn [. . .]» (M 143) [Lea wurde wie ein Kind /. . ./] – «[. . .] denne gongen sa [Tull-Beret] ikkje noko» (M 143) [/. . ./ diesmal sagte /Tull-Beret/ nichts]. Ragnhild realisiert: «Ein lever og lever, og så *ser* ein ikkje!» (M 143) [Man lebt und lebt, und doch *sieht* man nicht!] Jegliche wertende Komponente ist aus dem Text ausgeblendet.[209] Ragnhild ist allein mit ihrer Erkenntnis. Kein Håkon. Kein Paul. Nur noch das nackte Gerüst. Es ist alles sinnentleert. Der Engel findet nicht ein Himmelreich – der Todesengel muß ins Zuchthaus.

4.2.3 Der Tötungsakt

Das fünfte Kapitel des ersten Bandes der Trilogie bietet einen vorläufigen Höhepunkt. Zwei an Didrik geknüpfte Projekte, das Mühlen- und das Todes-Projekt, finden einen jähen Abschluß.

Didrik führt Karl Albert hinters Licht (M 96f.). Er kauft Stranda, verkauft Fagernese, obwohl er weder den Hof noch Geld besitzt. Der Handel wird reichlich begossen, bis Didrik richtig betrunken ist, als er von Stranda weggeht (M 102). Es liegt eine Spannung im Wetter, das im Erzähltext durch Kvitugla an lebensgeschichtliche Verläufe geknüpft ist[210] und von Tale und Ragnhild zu dialogisch gleichberechtigter Stimme[211] erhoben wird. Der Text vermittelt die meteorologische Spannung aus Didriks Perspektive:

> – Her er for *landskapstrist* for eit einslig menneske, sukka han. Nokre snøfjun kom ned, merka han. Og utant have hørte han snøbrake. Vêrskifte i vente ja, om Gud ville og vêre føyde seg slik. (M 102f.)
>
> – Hier ist es zu *landschaftstraurig* für einen einsamen Menschen, seufzte er. Ein paar Schneeflocken kamen herunter, merkte er. Und vom Meer her hörte

[208] Vgl. dazu auch oben, S. 113.

[209] HAGEBERG (1980, S. 77) versteht den Schluß von *Medmenneske* positiv, in dem Sinn, daß die Anwesenheit Karl Alberts zumindest auf «ei positiv skapande makt» der unbewußten Triebe deute (S. 79).

[210] Von Kvitugla heißt es, daß ihr Gesundheitszustand sich «utetter hausten» (M 26) [im Verlauf des Herbstes (= gegen den Winter)] verschlechtert habe.

[211] Vgl. dazu oben, S. 27ff.

> er das Getöse des Schneewindes. Ein Wetterumschlag stand bevor, ja, wenn Gott wollte und das Wetter sich fügte.

Die Textstelle läßt sich in Beziehung zu anderen Stellen meteorologischen Gehalts setzen, zurück- und vorausblickend. Die so ermittelte Struktur dokumentiert auf der Textoberfläche einen natürlichen meteorologischen Verlauf: Übergang vom Spätherbst zum Winter. Als Tiefenstruktur im Gesamtbedeutungszusammenhang aber ist das meteorologische Gehabe gleichberechtigte Stimme, es begleitet, perspektiviert und akzentuiert Figurenhandeln, Gestimmtsein und Bedeutung einzelner Figuren. Die im Meteorologischen textlich vermittelte Stimmung spielt zudem eine nicht unwichtige (stimulierende) Rolle für die Gestimmtheit des (wertenden) Leserbewußtseins und -Unterbewußtseins.

Ragnhild sieht dem Winter mit positiven Erwartungen entgegen:

> [. . .] og da vart ho vâr det var vinteren sjøl ho hadde for seg, han både lyste og lo henne i møte. (M 52)
>
> [. . .] und dann realisierte sie, daß der Winter selbst vor ihr stand, er leuchtete und lachte ihr entgegen.

Losgelöst aus dem Gesamtzusammenhang hat die Textstelle keinen symbolhaften Gehalt, sondern dient bloß zur jahreszeitlichen Fixierung des Geschehens. Auch die Stelle, wo Didrik den Einbruch des Winters denkt, wirkt vorerst nüchtern:

> [. . .] – det spåkar for snø, sa han, og så la han hendene på ryggen og gjekk. (M 81)
>
> [. . .] – es sieht nach Schnee aus, sagte er, legte die Hände auf den Rücken und ging.

Die beiden Textstellen lassen sich in Zusammenhang mit der Seinsgestimmtheit der beiden erlebenden Figuren rücken. Seelische Regungen werden oft in meteorologischer Metaphorik erlebt und wiedergegeben.[212] Es handelt sich dabei nicht bloß um eine Parallelität zwischen psychischem und meteorologischem

[212] Ich verweise auf Ausdrücke wie «Med det same fór det gjenom henne, *ein kastvind ned frå ville fjellmarka* [. . .]» (M 53). In ländlichen Gegenden nimmt das Meteorologische naturgemäß einen wichtigen Platz im Sein des Menschen ein, der Weg zu meteorologisch-metaphorischer Ausdrucksweise ist gewissermaßen vorgegeben.

Erleben. Im innerfigürlich formulierten und textlich realisierten Ausdruck können die beiden Bereiche ineinanderfließen, identisch – dialogisch gleichberechtigt – werden.

Ragnhild überzeichnet den Winter positiv. Sie verfällt tagtraumhaftem Wunschdenken. Die Winterwirklichkeit in Ytre Namdal hat wenig leuchtend Fröhliches an sich. In ähnlicher Weise sieht sie dem kommenden Geschehen auf Stavsund entgegen. Ahnt, weiß sie, daß Dunkles sich ereignen wird? Sie weiß zumindest, daß die Zustände auf dem Hof düster sind. Dieses Wissen verdrängt sie, ersetzt sie mit positiv überzeichneten Erwartungen. Das Bedrohliche wird sich (aufgrund ihrer Anwesenheit) – so hofft sie – als harmlos, ja gar positiv («leuchtend») oder vermeintlich problematisch («[befreiendes] Lachen») herausstellen.

Didrik weist mit seiner knappen Bemerkung bloß darauf, daß der endgültige Wintereinbruch bevorsteht. Er wertet nicht. Von Spannung kann bloß in dem Sinn die Rede sein, daß ein Geschehen gedanklich vorweggenommen wird. Im sprachlichen Ausdruck selbst liegt (noch) keine Spannung.

Im fünften Kapitel nun vermitteln uns Didrik und Ragnhild in auffällig textoberflächlicher Nähe den emotional erfahrenen Jahreszeitenwechsel. In Ragnhilds und Didriks Bewußtsein hinein fließen Gedanken über die näherrückende Veränderung, den immer noch nur gedachten, jetzt aber mit Spannung erwarteten (Ragnhild), vom Meer her bedrohlich sich bemerkbar machenden (Didrik) Wintereinbruch. Didrik und Ragnhild stehen an einem Übergang. Vom meteorologischen Erleben läßt sich eine Brücke zum gegenwärtigen Seins(zu)stand der beiden erlebenden Subjekte schlagen. Es ist die Nacht vor Didriks Tod. Ragnhild verspürt zum ersten Mal *Angst* (M 94), sie zweifelt an der Bedeutung ihrer Aufgabe und ihrer Funktion. Das Adjektiv «vegvill» [verirrt], das Topographisches anklingen läßt, charakterisiert Ragnhilds staunende Angst, ihr Hier-Sein könnte bedeutungslos sein. Nach einem kurzen Gedanken an Didrik gleitet Ragnhilds Bewußtsein hinüber in breites meteorologisch-topographisches Erleben: Tages- und Jahreszeit, topographische und astronomische Landschaft verbinden sich in ihr zu einem dichten Bild:

> Ute var det svarte marka enno. Himmelen vilde ikkje ned med snø, kva han no venta på, berre nokre redde flak kom vinglande, og dei kom bort straks

dei nådde nedpå. Litt hadde vore, kom månen. Han steig fram hitgjenom skya og lyste. Det kom for Ragnhild det var ein lagna eller eit liv han synte henne. Så gråna han over og seig bort att. Didrik han kom ikkje. (M 102)

Draußen war die Erde noch schwarz. Der Himmel wollte den Schnee noch nicht hergeben, wer weiß, worauf er noch wartete, nur ein paar schüchterne Flocken flatterten herab, und sie verschwanden, sobald sie auf dem Boden waren. Nach einer kleinen Weile kam der Mond. Er trat zwischen den Wolken hervor und leuchtete. Es kam Ragnhild vor, als zeige er ihr ein Schicksal oder ein Leben. Dann überzog er sich grau und sank wieder weg. Didrik kam nicht.

Jetzt zeigt sich die Spannung, das *Warten* auf den Winter, auch im sprachlichen Ausdruck: die Erde ist *immer noch* schwarz. Der Himmel will den Schnee (*noch*) *nicht* hergeben. Der Winter leuchtete und lachte Ragnhild entgegen (M 52), hatte Ragnhild selbst gesagt. Jetzt steht der Winter unmittelbar bevor. Der Mond leuchtet, aber er überzieht sich wieder grau. Die Situation hat sich inzwischen verdüstert. Kein Leuchten des *Winters* mehr. Der Mond leuchtet, und der muß hinter den Wolken verschwinden, wenn der Winter einbrechen soll.

Das Düstere drückt sich auch in den Farben aus, nicht nur innerhalb der zitierten Stimmung Ragnhilds, sondern durchgehend im ganzen fünften Kapitel, weniger deutlich auch im vierten.

«Blau» ist das Farbadjektiv mit der höchsten Frequenz im ganzen Erzähltext. «Blau» ist Ragnhilds Farbe, am häufigsten ihr zugeordnet. Das Bedeutungsspektrum dieser Farbe im Erzähltext *Medmenneske*-Trilogie läßt sich nicht eindeutig fixieren. Es reicht von den Höhen transzendent positiver Bereiche bis hinunter zu negativen, zumindest vermeintlich positiven Bereichen und deckt sich als vom Textproduzent wohl unbewußt vorgenommene Wertung mit der Wertungsskala erzählter (sendender) Figuren.[213] Auch im Gebrauch von «blau» ist die Ambivalenz der Metaphorik Lea überlassen:

I kjøkene fann ho Ragnhild. Heile menneske kom henne for som ein blåflekk på himmelen svartaste vinters tid. – (M 44)

Ragnhild war in der Küche. Der ganze Mensch kam Lea vor wie ein blauer Fleck am Himmel, mitten im schwärzesten Winter.

Diese scheinbar positive Wertung von Ragnhild steht einer kurz darauf folgenden, ebenfalls von Lea vorgenommenen, gegenüber.

[213] Vgl. dazu oben, S. 102.

Lea hat inzwischen Didrik vor die Alternative «pengane eller live» (M 46) [Geld oder Leben] gestellt und von Håkon finanzielle Hilfe versprochen bekommen. Ragnhild kommt herein. Ohne ersichtlichen Grund, aus intuitiver Spontaneität heraus – der starre Blick deutet auf tagtraumhaftes, phantasieähnliches Gehabe – wertet Lea Ragnhild negativ:

> Ragnhild hadde komme inn. Lea stirde på henne. – Du, seier ho. Vårherre veit korles det kjem til å gå deg, du er meg for himmelblå i auga – ja skit med det, eg er *glad* eg! (M 49)
>
> Ragnhild war hereingekommen. Lea starrte sie an. – Du, sagte sie. Der liebe Gott mag wissen, wie es dir noch gehen wird, du hast mir zu himmelblaue Augen – ach, Scheiße, *ich* bin *zufrieden!*

«Blau», «himmelblau» erscheint hier mit negativem Gehalt. Die Tiefenstruktur – der Bezug zu zwei weiteren Wertungen, in welchen «himmel-» (von Lea) und «-engel» (von Didrik) mit pejorativem Demonstrativpronomen versehen sind – macht deutlich, daß «blåflekk på himmelen» (M 44) [blauer Fleck am Himmel] und «*for* himmelblå» (M 49) [*zu* himmelblau] auch negative Konnotationen berühren:

«blå»	≅	«blå»	≅	«blå»	≅	Ragnhild : positiv
«denne himmel-harpa»		«blåflekk på himmelen»		«for himmel-blå i auga»		Ragnhild : negativ

Lea aber verdrängt die Problematik – das intuitive Wissen um die Ambivalenz der Figur Ragnhild – sofort, indem sie eine lexikalische Variation positiver Wertung artikuliert, den blauen Fleck am Himmel zum Butterauge in der Grütze verschiebt: «Du [Ragnhild] er lykkelig som smørauge i grauten, du [. . .] (M 44) [Du bist glücklich wie das Butterauge in der Grütze (das Fettauge in der Suppe)].

Es ließe sich eine ganze Abhandlung über Duuns Gebrauch von «blau» schreiben. «Blå» dürfte in Duuns Gesamtproduktion das Farbadjektiv mit der höchsten Frequenz sein. «Blå» und «grå» tauchen schon in den Texten aus der Lehrerseminarzeit – vor allem in Naturbeschreibungen – häufig auf.[214] «Blå» ist nicht Symbol im

[214] So zum Beispiel im Aufsatz «Høgfjellsliv i Norig» (DUUN 1904, 5; Ms 4^0 1584 E): «berggraa, myrkgraa, blaagraa, graakvit, myrkare graa, graasvart, blaasvart, djupare blaa, blaakvit, blaatung». Duun stellt in diesem ausgezeichneten Aufsatz die Farben oder das Naturerleben zwar nicht in Zusammenhang mit psy-

herkömmlichen Sinn. Es ist im Textganzen gleichberechtigte dialogische Stimme, es kann die gleiche Funktion wie verbalisierte Gedanken einer Figur haben. Auf der semantischen Tiefenstruktur aber – und im Textproduzenten- und Rezipienten(unter)bewußtsein – kann es konstitutives Element einer Bedeutungskette sein, deren einzelne Glieder wie Elemente in Traumbildern eben doch in Richtung Symbolhaftes, auf unbewußte Symbolik nämlich[215], weisen.

Daß «blau» Marienattribut ist[216], wird im Erzähltext erst bedeutend, wenn Didrik Ragnhild «jomfrua» (M 76) [die (göttliche) Jungfrau] nennt. Didrik schafft eine himmlische Perspektive, die er im Diesseitig-Sexuellen verankert. Für Lea hat Ragnhild *zu* himmelblaue Augen; auch sie spannt die Metaphorik vom Irdisch-Sexuellen bis zum Transzendent-Erhöhten: sie nennt Ragnhild eine «Himmelsharfe» (M 43).

«Blau» ist Ragnhilds Farbe – so wie Didriks Farbe «braun» ist. «Blau» charakterisiert Ragnhild, es markiert eine ihr eigene Art des Erlebens, besonders des Landschafts-, Natur- und Stimmungserlebens, obwohl oft auch andere Farben und die Adjektive «hell» und «dunkel» und der gleiche Gegensatz in substantivierter Form auftauchen.[217]

chischem Erleben. Die Verwendung der Farben geht aber doch über die bloß deskriptive Farbgebung hinaus, indem sie stimmungsschaffend wirkt.

[215] Man vergleiche dazu oben, S. 8ff.

[216] Eidal (1968, S. 43) entwertet ihre Bemerkung, blau sei Marienattribut, gleich wieder, indem sie die Bedeutung auf «etwas Unerklärliches über Ragnhild» verschiebt. Jung legt tiefe Bezüge frei. «Blau» verweist über die blaue Blume der Romantiker und das mystische Rosenkreuz in göttliche Bereiche (Jung 1979, S. 98). Die Goldblume der Alchemie sei gelegentlich auch «eine *blaue* Blume, ‹die saphirische Blume des Hermaphroditen›». (Jung 1979, S. 101f.) «Blau» verweist auf schöpferische Kräfte, ist Charakteristikum der hermaphroditischen Natur des Schöpfers. Und «blau» ist die Farbe von Marias Mantel, die nicht göttlich, sondern nur «beata» ist. Maria ist die Erde, die vom blauen Himmelszelt bedeckt ist, das Enthaltende, in dem Christus sich birgt, nicht göttlich an sich, sondern der Sitz des Göttlichen, der Sitz göttlicher Kräfte (Jung 1972, S. 87f.).

[217] Man vergleiche zum Beispiel Ragnhilds Naturerlebnis zu Beginn des 2. Kapitels. Nicht von Bedeutung in diesem Zusammenhang sind Verbalkomposita wie «blåhalde» (M 52), «blåriste» (M 102). Die Farbe ist in diesen Zusammensetzungen verblaßt, zu Modalität umgebogen.

«Blau» erscheint zusammen mit anderen Farbadjektiven in jedem Kapitel in deskriptiver und symbolhafter oder unbewußt symbolischer Funktion. Kapitel 5 aber ist so düster, daß der leuchtende Mond sofort wieder «weg*graut*», daß «blau» zusammen mit «grün» zwar in einem Gedanken Didriks auftaucht, aber infolge des metaphorischen Gebrauchs die Farbqualität verliert.[218] Kapitel 5 ist so düster, daß nur «schwarz» und «dunkel» (auch substantiviert) und der absolute, farblose Gegensatz «weiß» in deskriptiver und übertragener Funktion auftauchen. Der Textproduzent läßt den fiktiven Erzähler in Kapitel 5 mit dem Gebrauch von Farben und farbassoziierenden Begriffen («Feuer», «dunkel») eine Stimmung schaffen, die an Düsterkeit sowohl die vorausgehenden als auch die nachfolgenden übertrifft. Das Kapitel beginnt zwar mit Bemerkungen über Karl Alberts *Brand*verhör. Karl Albert spricht über das Feuer («elden»), die Feuers*brunst* («logebrann»; M 88). Ich habe die Bedeutung des Feuers in Ragnhilds tagtraumhaft erinnertem, selbstgelegten Brand in sexuelle Nähe gerückt. Ich erinnere an die erotische Komponente in der Beziehung Ragnhild–Karl Albert, auch daran, daß Ragnhild Karl Albert gerade bezüglich des Sexuellen mit Didrik vergleicht (M 38). In der Schlußszene von *Medmenneske* erscheint Karl Albert wieder mit erotischer Konnotation (M 143: «[. . .] han òg var så nær henne») [/. . ./ auch er stand ihr so nahe]. Am Anfang des 5. Kapitels manifestiert sich der *rote* Faden, der das dichte Textgewebe durchzieht, als breites Band. «Rot» erhält durch die Düsterkeit des 5. Kapitels besondere Leuchtkraft. «Rot» taucht im Kern des Kapitels als Strukturelement auf. Es handelt sich dabei zwar nicht um die graphische, sondern aufgrund der dramatischen Klimax die bedeutungshafte Mitte des ersten Bandes der Trilogie. Didriks Annäherungsversuch macht Ragnhild «eldande heit i andlete, ho likte aldri dei kom henne *så* nær» (M 105) [feurig heiß im Gesicht, sie mochte es nie, wenn sie ihr *so* nahe kamen]. Die Szene weist in zweifacher Weise in sexuell-erotische Bereiche. «Feuer» und «körperliche Nähe» lassen Karl Alberts sexuelle Aufdringlichkeit anklingen. Dieser Feuer-Metaphorik steht eine eigenartige Schwarz-Weiß-Malerei,

[218] «Eg [Didrik] veit da, at når himmelen er *så* blå og jorda så grøn, da er det meininga vi skal vera søsken all verda over.» (M 103)

im konkreten und herkömmlich übertragenen Sinn gegenüber. Fünf Mal wird der Leser mit dem Farbadjektiv «schwarz» konfrontiert, in konkret-landschaftbeschreibender und in metaphorisch-übertragener Funktion, wo «svart» an Didrik geknüpft ist.[219] Deutlicher noch als das Adjektiv «svart» sind «mørk» [dunkel] und die Substantivierung «mørker» mit Didrik verknüpft, immer in mehr oder weniger deutlich übertragenem Sinn, entweder von Didrik selbst oder in bezug auf ihn verwendet. Ebenfalls im 5. Kapitel, unmittelbar bevor Ragnhild zum ersten Mal im Leben Angst verspürt, phantasiert es in ihr: «Frå mørkre kom han, til mørkre gjekk han.» (M 94) [Er kam aus der Dunkelheit, kehrte zurück in die Dunkelheit]. «Mørker» rückt Didrik in die Nähe von elementar Bedrohlichem. «Mørk», «mørker», «svart» und auch «lys» (als Adjektive und Substantiv), «å lyse» und «å kvitna» finden auch in anderen Kapiteln Verwendung. Die Elemente der sich in «mørk/svart» vs. «kvit» zusammenfaßbaren Opposition zeigen aber nur im fünften Kapitel derart hohe Frequenz und deutliche Zuordnung. «Svart/mørk» ist Didrik zugeordnet. Ragnhild verwendet «svart» zwei Mal landschaftbeschreibend, und zwar bloß in der Hoffnung auf den Gegensatz «kvit/[snø]»; «mørker» gebraucht sie zwei Mal, in der tagtraumähnlichen Phantasie, die sich auf Didrik beziehen läßt. «Kvit/lys» hingegen beleuchtet Ragnhild. Zu ihrem Sein (auch im 5. Kapitel) gehört wesenhaft auch «rot» [Feuer, feurig] und das Bewußtsein um die Nähe des Dunklen. Was meint die deutliche Kontrastierung «weiß:schwarz ≅ Ragnhild:Didrik»? Arbeitet der Produzent des so feingewirkten Textes in Kapitel 5 mit tiefenstruktureller, aber dennoch krasser Schwarz-Weiß-Malerei? Die gute Ragnhild tötet den bösen Didrik. So sieht ein Teil der Sekundärliteratur bekanntlich die Gegenüberstellung der beiden Figuren.

Ragnhild selbst produziert die Phantasie «Frå mørkre kom han, til mørkre gjekk han». Ihrem (Unter)Bewußtsein entspringt das Wissen um Bedrohung, welche zwar Didrik meint, als Produkt von Ragnhilds Psyche aber auch sie selbst als Bedrohende und wunsch-

[219] Zweimal wird «svart» im übertragenen Sinn von Didrik verwendet (z. B. «å tru så svart» M 89), einmal konkret landschaftsbeschreibend von einem Kollektiv «dei» («jorda låg så svart» M 91), und in der gleichen Funktion verwendet Ragnhild es zweimal (z. B. «svarte marka» M 102).

haft Bedroht-Seiende meint. Ragnhilds (Unter)Bewußtsein entspringt die Angst, welche in ihrer Erst- und Einmaligkeit elementares Gewicht erhält. Ragnhild hat auch Angst vor sich selbst, Angst, sie könnte die psychische (und damit auch sexuelle) und physische Kontrolle über sich selbst verlieren. Die textliche Tiefenstruktur verweist durch den Gegensatz «dunkel vs. Feuer» zurück in Ragnhilds Jugend und gleichzeitig auf ihr jetziges Sein: der Feuer-Tagtraum erinnert sie eindrücklich an ihren Wunsch, Normen und Tabus zu durchbrechen, wie damals auf dem Hügel: «[. . .] ho hadde ei fyrstykke, og så kunde ho ikkje styre seg [. . .]» (M 36) [/ . . ./ sie hatte ein Streichholz, und dann konnte sie sich nicht beherrschen /. . ./]. Die auf der Textoberfläche nicht ausgesprochene Opposition «dunkel vs. [was man mit] Feuer [erhellen kann]» hat ihre Parallele im Gegensatz «schwarz vs. weiß». In der Gegenüberstellung Ragnhild–Didrik lassen sich beide Gegensätze als weit ausholende Struktur sexuell-assoziativ mit Didrik verbinden: die Opposition «dunkel vs. Feuer» über das nächtliche Feuer in die Jugend und Karl Albert und sexuell-erotische Bereiche, die Opposition «schwarz vs. weiß» in einem weniger konkreten, emotional-psychischen Bereich, der weit über das Spannungsfeld Ragnhild–Didrik hinausreicht und Ragnhilds ganze Himmelreich-Suche, ihre immer deutlicher werdenden Ahnungen vom Mißlingen des Projekts und die daraus resultierenden Verdrängungsmechanismen miteinbezieht. Das Leuchten des Mondes (M 102) als Schimmer der Hoffnung.[220] Wir bewegen uns wieder im meteorologischen Stimmungserleben, in dem meine Betrachtungen über die Verwendung der Farben im Erzähltext ihren Ausgang nahmen.

Ragnhild erhebt den Mond als konkretes Element ihrer meteorologisch/topographischen Gestimmtheit zu einer dialogisch gleichberechtigten Stimme. Wie wenn er ihr ein Schicksal oder ein Leben zeigte (M 102), kommt ihr sein Aufleuchten vor. Bezüglich dieses Lebens hat Ragnhild, wie ihr Himmelreich-Projekt zeigt, genaue Vorstellungen und hohe Erwartungen. Mond/Hoffnungen, Erwartungen verschwinden hinter einer grauen Wand. Der Winter wird einbrechen: Ende der Hoffnungen, (notwendiges) Verdrängen der Realität.

[220] Vgl. dazu auch oben, S. 121f., Textzitat M 102.

In Kapitel 5, am Tag vor Didriks Tod, kündigt sich grundlegendes, von Ragnhild wohl nicht in vollem Umfang bewußt erfahrenes Umschlagen des Himmelreich-Projekts an. Ragnhilds Subjektkraft, ihr Vermögen, die Objektbereiche zu realisieren, versagt. Jahre später wird Lea ihr unverblümt klarmachen, wie deutlich ihr Scheitern werden kann: «Og kan du ikkje berge 'n Håkon, da har du vore eit misstak» (S 349) [Und kannst du den Håkon nicht retten, dann bist du ein Mißgriff gewesen]. Jetzt, in den ersten textlich realisierten Wochen auf Stavsund, glaubt sich Ragnhild ja vor die Aufgabe gestellt, Håkon zu retten. Und jetzt, im 5. Kapitel, realisiert sie, daß dies schwieriger ist, als sie geglaubt hat. Ein aus dem meteorologischen Bereich übertragener Ausdruck charakterisiert die Art, wie der betreffende Gedanke von Ragnhild erfahren wird:

> Igjen *isa* [eigene Hervorhebung] det gjenom henne, at Håkon var tyngre å berge enn ho hadde trudd, og at han var meir verd enn nokon kunde ane. Han er ikkje berre eit lidande menneske, som ho hadde halde han for. Nei inst inne er han, ho vilde kalle det eit *rasande menneske.* Han elskar så høgt at han er farlig, han elskar far sin så han trur han kjem til å tyne han; og han hatar han for det same, for han veit at just derfor må han gi seg – *kven annan skulde gi seg?* det var hans eigne ord. (M 100)

> Wieder durchfuhr es sie eisig kalt, daß es schwieriger war, Håkon zu retten, als sie geglaubt hatte, und daß er mehr wert war, als irgend jemand ahnen konnte. Er ist nicht nur der leidende Mensch, für den sie ihn gehalten hatte. Nein, im Innersten ist er – sie möchte das fast einen *rasenden Menschen* nennen. Er liebt so stark, daß er gefährlich ist, er liebt seinen Vater so, daß er glaubt, er werde ihn umbringen; und aus dem gleichen Grund haßt er ihn auch, denn er weiß, daß er gerade deshalb nachgeben muß – *wer sollte denn sonst nachgeben?* Das waren seine eigenen Worte.

Ragnhild spürt, daß sie Håkon nicht zu retten vermag. Und sie realisiert die krasse Ambivalenz seiner Gefühle. Håkons Gefühle gegenüber dem Vater nähern sich zwei Grenzpunkten, höchster Liebe und vernichtendem Haß. Dieses Bewußtsein um Håkons innere Spannung wird mitbestimmend im Totschlag, verstärkt dadurch, daß Håkon ihr gerade im Anschluß an das Erfahren seiner ambivalenten Gefühle sagt, er wisse nicht, was geschehe, wenn der Vater ihm noch einmal seine Bosheit zeigen werde (M 101). Zudem hatte sich in Ragnhilds Gedanken schon die Möglichkeit angedeutet, daß Håkon bald zu allem fähig sei (M 90).

Ebenfalls in diesem 5. Kapitel, unmittelbar vor Ragnhilds Gedanke, Håkon sei nicht so leicht zu retten, erleben wir und Ragnhild, wie Håkon Geige spielt:

> Han som knapt hadde rørt fela etter han vart gift, enda ho hadde bedt han om det. – Nei, sa han gjernast, spelman er eg ikkje. (M 99)
>
> Er, der die Geige seit der Hochzeit kaum mehr berührt hatte, obwohl sie ihn darum gebeten hatte. – Nein, pflegte er zu sagen, ich bin kein Spielmann.

Mit dieser Momentaufnahme ist die erotisch-sexuelle Struktur von Ragnhilds Sein angesprochen. Die Symbolhaftigkeit der Geige und Ragnhilds erotische Bindung an Paul tauchen auf: Håkon hebt sich indirekt mit aller Deutlichkeit von Paul ab: Håkon ist kein Spielmann. Håkon kann (und will) die verbalisierten, an die Struktur der Geige geknüpften Wünsche Ragnhilds nicht erfüllen. Im gleichen Kapitel realisiert Ragnhild auch Pauls Gegnerfunktion im Himmelreich-Projekt: ihre sexuellen Wünsche können nicht erfüllt werden, Paul erscheint immer wieder als «eit vardøger for ulykka» (M 92) [Unglücksomen]. Paul hindert Ragnhild aktiv an der zumindest oberflächlich befreienden Verdrängung.

Jetzt, in Kapitel 5, spielt Håkon Geige. Und Ragnhild ahnt, daß ihr das Himmelreich entgleitet. Ihre Freude ob Håkons Spiel verklingt sofort:

> Så vonlaust kan ikkje ein frisk og ferdig ein få strengen til å låte. Dette er å pine seg sjøl. – (M 99)
>
> So hoffnungslos kann ein gesunder und eigentlich fertig geformter Mensch die Saiten nicht erklingen lassen. Das ist Selbstquälerei. –

Ragnhilds Erwartungen quälen Håkon, nicht nur, weil er weiß, daß er sie nicht erfüllen kann, sondern auch, weil er mit seiner implizit sich von Paul abhebenden Ausdrucksweise andeutet, weiß, daß es jemanden gibt, der Ragnhilds Erwartungen erfüllen könnte. Jahre später wird er sich gestehen müssen, daß er Ragnhild nie hätte nach Stavsund locken dürfen (R 246). Augenblicke nach Ragnhilds Erinnern, daß Håkon zu sagen pflegt, er sei kein Spielmann, verbalisiert Håkon seine Position, aus subjektiver Perspektive, wieder – wie in seiner von Ragnhild erinnerten Oratio recta – mit vorangestelltem «spelmann» – aber mit einer in Verb und Adverb ausgedrückten – bedeutungsverstärkenden – Variation:

– Spelmann har eg aldri vore, sa han.
[. . .]
At du *kan*, Håkon.
Først da det vart sagt, merka ho kor krenkt han var. Han plaga henne til å minnast Paul både i tid og utid. (M 100)

– Spielmann bin ich nie gewesen, sagte er.
[. . .]
Wie *kannst* du nur, Håkon.
Erst als sie das gesagt hatte, fühlte sie, wie gekränkt er war. Er quälte sie unaufhörlich damit, sich an Paul zu erinnern.

Håkons Anspielung auf Paul scheint bewußt gemacht und wird von Ragnhild auch bewußt erlebt. Ragnhilds Reaktion bestätigt, daß sie sich den gesellschaftlichen Normen zumindest teilweise bewußt unterworfen hat[221], daß sie die Normen eigentlich adaptieren möchte. Gleichzeitig aber beinhaltet ihre Reaktion eine Komponente der Verdrängung, denn die gesellschaftliche Realität bietet ihr keine andere Möglichkeit als die der Kernfamilie mit den tabuisierten und (vor allem für die Frau) unterdrückenden sexuellen Strukturen. Die Szene zeigt aber ebenso, daß es Ragnhild gerade wegen Håkon nicht gelingen kann, die einengenden Normen zu adaptieren und die Wünsche nach freierer Sexualität zu unterdrücken: Håkon erinnert sie immer wieder an das ihr wesenhaft eigene Streben nach Aktivität und Freiheit in der Sexualität. Der Erzähler läßt Håkon die eben zitierte Äußerung in einem Moment des Zusammenfalls von erzählter Zeit und Erzählzeit formulieren. Sie ist nicht nur Erinnerung Ragnhilds. Håkon verteidigt sich nicht bezüglich Ragnhilds Reaktion, mit der sie signalisiert, daß sie seine Anspielung auf Paul zu dekodieren versteht. Dies ist ein Indiz dafür, daß sich Ragnhild Håkons Eifersucht nicht bloß einbildet, als Verteidigung in ihn hineinprojiziert, wie Hageberg meint.[222]

Die eben zitierte Stelle zeigt auch ein Charakteristikum der Kommunikation in der *Medmenneske*-Trilogie, ein typisches Merkmal duunschen Erzählens überhaupt: es wird angedeutet, verunsichert. Den Textrezipienten sowie den textinternen Kommunikationspartnern bieten sich Assoziationsspektren an. Die Dialoge

[221] Vgl. dazu auch oben, S. 107f, Anm. 195.
[222] Hageberg 1980, S. 72; vgl. auch oben, S. 117.

sind von Tabus geprägt, sie tabuisieren. Echte Kommunikation über zwischenfigürlich/zwischenmenschliche Problematik ist so gut wie unmöglich, weil die Dialogpartner lexikalisch nicht verwirklichen, was sie semantisch meinen. Diese Art von Kommunikation steht ganz in der Nähe der vom Anthropologen Bateson als double-bind[223] bezeichneten Kommunikationssituationen, welche zu schweren Identitätsstörungen[224] und letztlich gar Schizophrenie führen können.

Ich bewege mich seit langem auf einem textoberflächlich engen, strukturell sehr dichten, auf viele andere Stellen – teilweise nur assoziativ – verweisenden Raum. Es sind die ersten beiden Seiten des vierten Abschnittes im 5. Kapitel von *Medmenneske.* Es ist der Abend vor Didriks Tod. In chronologischer Reihenfolge lassen sich Erzählelemente hervorheben, die Elemente verschiedener Strukturen darstellen: Ragnhild fühlt, daß es kein guter Abend ist; sie verspürt eine Art Einsamkeit – zwei neue Aspekte ihres Seins auf Stavsund. Ragnhild hört Håkon Geige spielen. Sie erinnert sich an ihre unerfüllten Erwartungen, wertet Håkons Spiel als Selbstquälerei (M 99). Sie realisiert, daß Håkon nicht so leicht gerettet werden kann, daß er leidendes und rasendes Individuum, liebend und hassend, zu allem fähig, ist. Sie redet zu ihm, er zu ihr – und doch sprechen sie nicht miteinander. Håkon spielt auf Paul an. Er spricht davon, nach Amerika abzuhauen (M 100) – dies die Dichte der ersten beiden Seiten des Abschnitts.

In der Folge (M 101) spricht Håkon über das problembeladene Verhältnis zu seinen Eltern, darüber, daß er seine Mutter nie gern gehabt habe, daß er nicht wisse, was geschehen werde, wenn Didrik ihm nochmals seine Bosheit zeige. Ragnhild fordert Håkon auf, mit dem Vater zu sprechen. Sie spricht im Plural, sagt, sie wollten reden, noch sei es nicht zu spät. Ihre Ausdrucksweise ist allegorisch – und damit gleichzeitig verschleiernd:

> Vi skal rydde huse for ufreskje i kveld. Du veit at eg gir meg ikkje. Eg trur for oss alle i hop. (M 101)

[223] Bateson in *Schizophrenie und Familie* (1978, S. 11ff.); man vergleiche dazu auch Laing 1972, S. 102ff.; Kudszus in *Literatur und Schizophrenie* (1977, S. 148ff.).

[224] Ich verweise auf die Analyse von Håkons Identitätsstörung unten, S. 248ff.

> Wir wollen das Gespenst heute abend aus dem Haus verjagen. Du weißt, ich gebe nicht nach. Mein Glaube ist stark genug für uns alle.

Mit «das Gespenst verjagen» meint Ragnhild wohl «die Kommunikationsblockierung beheben». Sagt sie nicht gleichzeitig, «wir wollen Didrik heute abend töten»?

$$\frac{\text{«ufreskje»}}{x} \cong \frac{\text{«devel»}}{\text{Didrik}} \cong \frac{\text{«ufreskje»}}{\text{Didrik}}$$

Ragnhild realisiert, wie gern sie Håkon hat – daß sie nur Paul liebt, ist nicht haltbar. Håkon bestärkt sie in ihrer Aufgabe, «[å] få folk av 'n far» [einen Menschen aus dem Vater zu machen], spricht ihr die Fähigkeit aber sofort wieder ab. Er verkehrt seinen Wunsch vor lauter Hoffen überbetont ins Gegenteil.

Die letzte halbe Seite des vierten Abschnitts zeigt uns Ragnhild draußen, mitten im Naturerleben stehend, von dem ich ausging und das ich dem unmittelbar im nächsten Abschnitt folgenden, auf der Achse der erzählten Zeit simultanen Naturerleben Didriks gegenüberstellen will.

Ein bedeutendes Strukturelement, das im vierten Abschnitt auftaucht, ist bis jetzt unerwähnt geblieben. Unmittelbar bevor Ragnhild Håkons Geigenspiel hört – sexuelle Problematik angesprochen wird –, erscheint das tagtraumhaft lyrische Fragment im Kontext von Ragnhilds Aufgabe als Leiterin der Geschicke auf Stavsund:

> Ja men kor vart det av Didrik? No var klokka straks 10. Ho måtte finne han, og ho måtte finne Håkon, ho vilde ta ein i kvar hand og halde dem til alt var som det skulde millom dem. Ho kjente ho fann makta til det når det først bar til. – Eg finn meg vel ein stad eit himmerike, song det for henne.
>
> Straks etter fór det gjenom henne: Berre han gjekk, denne kvelden! (M 99)

> Ja, aber wo blieb denn Didrik? Es war jetzt gleich 10 Uhr. Sie mußte ihn finden, und sie mußte Håkon finden, sie wollte beide bei der Hand nehmen und sie so lange halten, bis zwischen ihnen alles war, wie es sein sollte. Sie spürte, daß sie die Kraft dazu finden würde, wenn es so weit wäre. – Ich find schon irgendwo ein Himmelreich, sang es für sie.
>
> Gleich darauf durchfuhr es sie: wenn er nur vorbei wäre, dieser Abend!

Fünf Mal erscheint der Himmelreich-Refrain im Verlauf von *Medmenneske.*[225] Drei Mal «hört» Ragnhild ihn, ist sie wahrneh-

[225] Vgl. dazu auch oben, S. 95ff.

mendes Subjekt und vermittelndes Medium. Nach Didriks Tod hört sie den Refrain in endloser Entfernung, weist ihn der Kindheit zu. Das lyrische Fragment erscheint jedes Mal aus einer textlich vermittelten Stimmung heraus. Nur im vierten Abschnitt, am Abend vor Didriks Tod, erscheint der Refrain unvermittelt, ohne Einleitung, Einstimmung. Jetzt erlebt Ragnhild ihn nicht als lyrische, stimmungshafte Einheit. Er wird nicht durch Punkt oder Ausrufezeichen abgegrenzt. Nach einem Komma nennt Ragnhild ein indefinites Subjekt, das den Refrain für sie gesungen habe. Das lyrische Fragment trifft Ragnhild nahezu erschreckend unvermittelt aus prosaischem Kontext heraus. Einzig ihre Überzeugung, sie könne Håkon und Didrik versöhnen, wenn es sein müsse, stellt einen Bezug zum Himmelreich-Projekt her. Jetzt ist auch der Rhythmus gebrochen. Es ist nicht mehr der fünffüßige Jambus, am «Versende» ist eine weitere, unbetonte Silbe angehängt. Es herrscht Verunsicherung, Unruhe. Kein Wunder, wenn Ragnhild als Antwort auf die plötzliche Erinnerung an das nicht erreichbare Ziel vom Wunsch durchfahren wird, der Abend möge doch vergehen. Auch diesen Wunsch vermittelt der fiktive Erzähler als Produkt eines indefiniten Subjekts. Ragnhild ist ihrer Gefühle nicht mehr mächtig. Sie kann nicht mehr unterscheiden, welchen Bereichen bestimmte gedankliche Produkte entstammen. Die Identifizierung derselben als Produkte eines unbestimmten Subjekts kommen einem Versuch der Verdrängung gleich.

Verdrängung glaube ich auch in Ragnhilds Naturerleben zu sehen. Das Warten auf den Schnee, die Tatsache, daß die Wiesen *immer noch* schwarz sind, drückt nicht nur Gewißheit eines Einbruchs und Umsturzes aus. Im Zusammenhang mit dem meteorologischen Erleben *nach* Didriks Tod deutet schon die am Ende des vierten Abschnitts in Kapitel 5 stehende Stimmung Ragnhilds auf psychische Mechanismen: Noch schneit es nicht, «berre nokre *redde* flak kom vinglande» (M 102; eigene Hervorhebung) [nur einige verängstigte Flocken schwebten herab]. Die Stelle weist den Schnee mit den von Ranghild als «verängstigt» erlebten ersten Flocken als eine auf psychische Bereiche deutende gleichberechtigte Stimme aus, die nach Didriks Tod Verdrängung vermittelt.

Ungefähr gleichzeitig mit Ragnhild, jedoch an einem anderen Ort, erlebt Didrik das Fallen der gleichen ersten Schneeflocken.

Die beiden Figuren nähern sich seinshaft an. Auf der Handlungsebene sucht Ragnhild Didrik. Im Ablauf der Erzählzeit sind Ragnhilds und Didriks Erleben in fast unmittelbare Nähe gerückt, bloß durch eine graphische Aussparung voneinander getrennt.

Nach dem «Handel» mit Karl Albert begibt sich Didrik total betrunken in die «schwarze Nacht» hinaus («ut i sjølve svartnatta og pina» (M 102) [hinaus in die schwarze Nacht und die Qual]. Didrik markiert die Landschaft deutlich als Spiegel psychischen Empfindens[226], Landschaftserleben und psychisches Erleben sind identische innere Strukturen. Der Wetterumschlag, der Einbruch des Winters, ist gewiß für Didrik. Er erlebt die Situation akustisch bedrohlich, gibt sie aber wertfrei, mit einer verbalen Geste der Gleichgültigkeit wieder. Verweist der Umbruch aus Didriks Perspektive bereits auf psychische Problematik? Ist das akustisch Bedrohliche, das vom *Meer* her kommt, bloß realistische Beobachtung? Ist in der deskriptiven Nennung des Meeres nicht auch die Konnotation des Unbewußten enthalten?

$$\frac{\text{Meer}}{\text{Bedrohung}} \cong \frac{\text{Unbewußtes}}{\text{Bedrohung}}$$

Gleichgültigkeit, sich aufgeben, sind Aspekte, die ganz deutlich hervortreten, wenn Didrik zuhause angelangt sich in die *Mühle* begibt. Gleichgültigkeit und Resignation prägen Didriks Seinszustand im Moment des Einschlafens auf der Müllerbank, nachdem er einen Fluß von Gedanken produziert hat, die ihn eigentlich nicht als betrunken erscheinen lassen. Er denkt mit Wehmut an Indiana, er begründet Johannes' Auswanderung damit, daß Johannes und er einander zu ähnlich seien, und er erinnert sich an Tales Aufforderung, sich mit ihren Strumpfbändern zu erhängen. Das Bewußtsein so umfassenden Mißerfolgs vor der Frau, den Kindern und der Geliebten schließt seinen Wachzustand – in verständlicher Resignation – ab.

Auch der letzte Abschnitt[227] im 5. Kapitel (M 104) ist von ungeheurer Dichte. Ragnhild wacht *zu früh* auf. Es hat geschneit, aber

[226] Vgl. dazu auch oben, S. 119f.

[227] Mit dem Beginn der neuen Seite (M 104) ist er nicht als Abschnitt erkennbar. Die Taschenbuchausgabe (Duun 1977, S. 123) und die deutsche Übersetzung (Duun 1960, S. 121) setzen jedoch einen neuen Abschnitt.

erst so wenig, daß man noch nicht einmal Spuren hinterläßt; es muß noch mehr Schnee kommen. Ragnhild befindet sich in einer ausgesprochen gelösten, glücklichen Stimmung, die sie sogar an ihrer Identität zweifeln läßt. Unbewußt prophylaktischer Versuch, sich der Verantwortung der kommenden Geschehnisse gegenüber zu entziehen? Was wir zuletzt von Didrik gehört haben, steht in krassem Kontrast zu Ragnhilds jetzigem Sein. Der Leser hat bezüglich Ragnhild einen Informationsüberschuß, denn er weiß, daß Didrik betrunken, vor sich selbst erniedrigt und resigniert in der Mühlenkammer liegt, während Ragnhild mit «så glad ei undring, ei lykke» (M 104) [in zufriedener Verwunderung und mit einem Glücksgefühl] den neuen Tag beginnt:

> Der var ikkje ved i kjøkene. – Vi har gått i giftartankar i gåraftas, sa ho, og så gjekk ho åt vedskjule. Der var heller ingen ved, nokre digre lompar berre, og slett ikkje fanns der øks, kven hadde for resten venta det? Ein skulde denge alle dei karmenner ein såg og hive dem i kvennhusfossen, ja og så ta dem opp att, forstår seg, og banke dem tørre. No hadde dei drege vedøksa bort på saga, så no måtte ho dit.
>
> Ho gjekk over haugen, for saga låg breidmed kvennhuse. Enno var det natta, men der var underlig så lyst og kvitt. Det snøa, men det snøa berre kvit fjør: ein sette ikkje eingong far etter seg i snøen, det som var så trøysamt. Snøfjørene skingla og vingla gjenom lufta, til dei nådde jorda og slo seg for, – ei skulde hit og ei dit, det var med dem som han Even sa det var med folke. Og så høgtidsstilt der var! Ho syntes det var stilla som lyste kring henne. Slik er det vel støtt for ein eller annan når dagen kjem. Som snarast kom det for henne det var ikkje ho sjøl som var ute og gjekk her i dag.
>
> Endelig fann ho øksa og var på veg heim. Utom kvennshusveggen stana ho, ho hørte det gjekk inni kvennhuse. Javisst gjekk det, der var folk!
>
> – Er det du Paul? seier ho, for det likna han å fara slik og tulle, og no skulde han jamenn –
>
> Didrik kjem fram i døra. (M 104f.)

> Es hatte kein Holz in der Küche. Wir waren ja schön zerstreut gestern abend, sagte sie und ging zum Holzschuppen. Dort war auch kein Holz, nur einige große Klötze, auch keine Axt war dort, wer hätte das schon erwartet! Man sollte sämtliche Mannsbilder verprügeln und in den Mühlenwasserfall werfen, ja, und sie dann wieder herausziehen, versteht sich, und sie trocken klopfen. Jetzt hatten sie also die Holzaxt in die Säge hinaus verschleppt, jetzt mußte sie dorthin.
>
> Sie ging über den Hügel, denn die Säge lag neben der Mühle. Es war immer noch Nacht, aber es war seltsam hell und weiß. Es schneite, aber es schneite bloß weiße Federn, man hinterließ nicht einmal Spuren im Schnee, was sonst so lustig war. Die Schneefedern flatterten durch die Luft, bis sie

den Boden erreichten und sich stritten – eine wollte hierhin, eine andere dorthin, es war mit ihnen, wie Even sagte, es sei mit den Leuten. Und diese feierliche Stille! Es schien ihr, als leuchte die Stille rings um sie. So ist es wohl für bestimmte Leute, wenn der Tag kommt. Plötzlich kam es ihr vor, als sei es nicht sie selbst, die hier draußen umherging.

Endlich fand sie die Axt und war auf dem Weg zurück. Vor der Mühle blieb sie stehen, sie hörte, wie sich dort drinnen etwas bewegte. Ja natürlich bewegte sich dort etwas, dort war jemand!

– Bist du es, Paul? sagt sie, denn es glich ihm, sich so zu benehmen und blöd zu spielen, und jetzt sollte er so richtig –

Didrik tritt in die Tür.

Ich zitiere mit dieser Ausführlichkeit – zudem teilweise bereits Zitiertes –, um ein weiteres Mal auf das Phänomen der assoziativen Dichte des Textes und der Einstimmung des Lesers aufmerksam zu machen. Auf textoberflächlich engstem Raum verbindet der fiktive Erzähler Ragnhilds Natur- und Selbsterlebnis miteinander, er reaktiviert die im sozial-ökonomischen Konflikt schon so deutlich hervortretende Struktur «Mühle» und damit auch soziale Konnotierung des folgenden Geschehens. Und er intensiviert die psychologische Struktur des «Tötens» – das Todes-Projekt – mit dem Lexem «øks».[228] Auch in Ragnhilds Bewußtsein tauchen Assoziationen des Tötens auf. Der Erzähltext läßt Didriks Todes-Projekt und die von verschiedensten Mitspielern auf Stavsund ausgesprochenen oder gedachten Todes- und Tötungs*wünsche* anklingen.

Ragnhilds Naturerlebnis ist fast grotesk positiv, das heißt, «hell»[229], obwohl es Nacht ist. «Hell/weiß» impliziert auch «kalt» (= «Schnee»): Zwei antithetische Strukturen tauchen auf:

Ragnhild	≅	Didrik
hell/weiß		dunkel/schwarz
(Ragnhild:) hell/weiß/kalt	vs.	(Ragnhild:) rot/feurig/heiß

Eine ungeheure Opposition liegt in Ragnhild selbst begründet. Der fiktive Erzähler nähert sie jetzt als Trägerin der «Axt» dem Konfliktraum «Mühle» an.

Naturerlebnis und psychisches Erleben laufen parallel. Ragnhild erlebt die Nacht nur hell – und sich selbst als jemand anderer. In

[228] Auf engstem Raum tauchen «kvennhus» (plus Komposita) vier Mal und «øks» drei Mal auf.

[229] Zwei Mal taucht das Adjektiv «kvit», einmal «lys» und einmal das Verb «å lyse» auf. Dazu kommen fünf Schneebenennungen, die auch «hell» implizieren.

diese Spannung zwischen Realität und erfahrener (projizierter) Realität hört sie zufällig etwas in der Mühle und interpretiert prompt falsch, das heißt, aus einem Wunsch heraus projizierend: «Er det du Paul?» [Bist du es, Paul?] Es ist nicht so hell, wie sie glaubt, es ist Nacht. Nicht Paul, der Spielmann, ist in der Mühle, sondern Didrik (der Teufel), der Minuten später tot am Boden liegen wird – von Ragnhild erschlagen. Was geschieht in dieser kurzen Zeit? Welche psychischen Mechanismen werden im Gespräch zwischen Ragnhild und Didrik in Gang gesetzt?

Didrik faßt Ragnhild als gottgeschickt auf, wie der fiktive Erzähler uns durch eine Einsicht in Didriks Gedanken wissen läßt. Vor Ragnhild aber sagt Didrik, er habe dem *Teufel* gedankt, als er sie habe kommen sehen. Auch Didrik steht in einem absolut antithetischen Spannungsfeld. «Vårherre» [der liebe Gott] und «Vakkermannen» [der Leibhaftige] werden austauschbar, identisch.

Das erste, was Ragnhild zu Didrik sagt, ist eine ungeheure Provokation:

> – I natt? Eg trudde vel De var heime og sov som eit anna menneske. Nei for resten, det kom for meg at De hadde hengt opp Dykk borti uthuse nokonstads. (M 105)
>
> – Heute nacht? Ich dachte, Ihr wärt zuhause und schlieft wie andere Menschen auch. Nein, es kam mir nämlich vor, als hättet Ihr euch draußen in der Scheune irgendwo erhängt.

Ragnhild verkleidet doppelbödige Kommunikation mit sinnentleerten Lexemen. Es stimmt nicht, daß sie von Didrik geglaubt hatte, er schlafe, ebensowenig, daß er sich erhängt habe. Ragnhilds plötzliche Provokation ist sprachliche Momentaufnahme unkontrollierten Gebarens und weist zurück auf die bereits in ihrer Jugend als mangelhaft erlebte Selbstkontrolle. Zugleich weist die Provokation für Didrik und den Leser zurück in textlich fast unmittelbare Nähe, auf Didriks vor dem Einschlafen erinnerte Provokation Tales, welche ihn geradezu aufgefordert hatte, sich zu erhängen (M 103). Und die im sprachlichen Ausdruck sich abzeichnende Unkontrolliertheit weist voraus auf den Moment des Totschlags, wo Ragnhilds Verhalten jede nur denkbare Norm durchbricht.

Der Text erhält jetzt eine Dichte, die sich in ihrer Kulmination psychologischer und sozialer Komponenten fast nicht mehr in ihre Strukturen zerlegen läßt. Ragnhild und Didrik kommunizieren

vorerst aus verschiedenen Positionen heraus miteinander. Didrik spricht seinen sozial-ökonomischen Konflikt an. Ragnhild scheint vom ersten Moment her – weil sie Paul in der Mühle geglaubt hatte – sexuell stimuliert zu sein. Dies zeigen auch ihre Reaktionen auf Didriks verbales und gebärdenhaftes Verhalten, das sie sexuell interpretiert:

– I dag må vi to freste å skjønna einannan, sa han. Han kom borttil henne og la handa på aksla hennes: Du skal høre på meg no, Ragnhild. Endelig ein gong ja.

Ho veik eit steg att-å-bak og vart eldande heit i andlete, ho likte aldri dei kom henne *så* nær [. . .].

– Kva er det De vil meg no da? spurte ho.

– Ja no skal du høre på meg. Hit til har du aldri gjort det. (M 105)

Heute müssen wir beide versuchen, einander zu verstehen, sagte er. Er kam auf sie zu und legte ihr die Hand auf die Schulter: Hör mich jetzt endlich einmal an, Ragnhild. Ja, endlich einmal.

Sie wich einen Schritt zurück und wurde feurig heiß im Gesicht, sie hatte es noch nie gemocht, wenn sie ihr *so* nahe kamen [. . .].

– Was wollt Ihr denn von mir? fragte sie.

– Ja, zuhören sollst du mir, bis jetzt hast du das nie getan.

Didrik scheint seine physische Annäherung vorerst nicht sexuell zu meinen. Ragnhild aber interpretiert auch wunschhaft sexuell. Sie steht immer noch unter dem Eindruck des Treffens mit Paul am Vorabend. Dort bewegte sie sich nicht nur im Grenzbereich des durch die moralischen Normen Zugelassenen, sondern sie überschritt die Grenzen deutlich, in spontaner Unbewußtheit zwar:

Ragnhild kunde ikkje anna, ho bøyde seg ned og strauk sveitten av panna hans, han var våt som han skulde komme utor bekken [. . .].

Ho tok handa hans og strauk han endo ein gong over panna, ho ansa det ikkje før det var gjort [. . .].

[Paul:] – Du skal gi meg ein kyss på det!

Ho reiv seg laus og skuva han hardt ifrå seg; han fekk merke ho var både hastig og sterk, og det hadde han godt av. Ho såg kor pinsamt han skjemdest, og da gjekk ho bort og gav han ein kyss på kinne, – slik gjer ein med ungar, tenkte ho. Men ho kvakk så ho vart stiv, for der var einkvan i nærheita, var det Vårherre sjøl som såg ein. *Han* måtte da vel sjå bedre enn som så? (M 93)

Ragnhild konnte nicht anders, sie beugte sich hinunter und strich ihm den Schweiß von der Stirn, er war naß, wie wenn er aus dem Wasser käme [. . .].

Sie nahm seine Hand und strich ihm noch einmal über die Stirn, sie merkte es nicht, bevor es geschehen war [. . .].

[Paul:] Darauf mußt du mir einen Kuß geben!

> Sie riß sich los und schob ihn heftig von sich; er sollte merken, daß sie heftig und stark war, das tat ihm bloß gut. Sie sah, wie schrecklich er sich schämte, und jetzt ging sie auf ihn zu und gab ihm einen Kuß auf die Wange – so macht man es mit Kindern, dachte sie. Aber dann erschrak sie derart, daß sie steif wurde, denn es war jemand in der Nähe, war es der liebe Gott selbst, der einen sah! *Der* mußte dann aber genauer hinsehen als nur gerade so?

Eine Geste der Fürsorge wird in der spontanen, unbewußten und damit nicht normbeengten Wiederholung zu einer Liebkosung. Die Mächtigkeit des Moralkodexes («Vårherre»), die Ragnhild im Begriff ist zu verletzen, flößt ihr Angst ein.

Jetzt, am Morgen danach, stehen Ragnhild und Didrik einander gegenüber. Ragnhild sieht ein Zerrbild des vergangenen Abends. Sie projiziert in Didriks nahezu väterlich gemeinte Geste erotisch-sexuellen Gehalt, nicht nur aufgrund ausgeprägter physischer Nähe und Parallelität zum Erlebnis mit Paul, sondern auch weil eine unbewußte erotische Bindung zwischen ihr und Didrik besteht. Ich erinnere an Ragnhilds Gedanken, die sie am ersten in *Medmenneske* erzählten Morgen über Didriks produziert, daran, wie sie Didrik in den von ihr nicht bewußt erfahrenen erotischen Zusammenhang mit Karl Albert stellt (M 38) und daran, wie sie beim Abschied von Stavsund mit fast identischen Worten wie jetzt und damals tabuisierte Nähe schmerzlich erlebt (M 143).

Die Möglichkeit, daß Ragnhild die Kontrolle über sich verliert, scheint groß. Verbal hat sich dies bereits vollzogen, indem sie ihre aggressive Haltung gegenüber Didrik formulierte. Sexualität und Aggression stehen in unmittelbarer Nähe zueinander. Vom Mann *erwartet* die abendländische Kultur geradezu aggressives Sexualverhalten.[230] Ragnhild hat am Vorabend verzerrte Oral-Aggression erlebt: sie hat Paul geküßt, aber sowohl die aggressive als auch die rein erotische Komponente der Handlung überdeckt

[230] «Die oral-aggressive Komponente in der sexuellen Beziehung zwischen den beiden Geschlechtern tritt bereits in den verschiedenen Formen des Küssens zutage.» (BATTEGAY 1979, S. 73) Battegay weist auch auf die sogenannten Liebesmetaphern wie «jemanden zum Fressen gern haben»: «Der Liebesakt schließt eine Fusion, eine Ausdehnung des eigenen Narzißmus, der Eigenliebe auf den Partner, die Partnerin mit ein. Es erfolgt sogar, bildlich gesprochen, bis zu einem gewissen Grade, ein ‹Auffressen› des anderen, eine ‹Inkorporation› des Liebespartners in die Eigenwelt.» (BATTEGAY 1979, S. 73)

und den Kuß als eine Geste mütterlicher Fürsorge auf eine vordergründig nicht sexuelle Ebene verschoben.

Die Gegenüberstellung Ragnhild-Didrik evoziert in Ragnhild unbewußt die Konstellation des Vorabends. Angst und Ungewißheit bezüglich ihrer eigenen Reaktionen zwingen Ragnhild in eigentlich nicht beabsichtigte *sexuelle* Abwehrstellung, während es für Didrik vorderhand in erster Linie um *soziale* Komponenten des Konflikts geht. Didrik spielt mit offenen Karten und erweist sich als guter Kenner von Ragnhilds schwachen und verletzbaren Stellen. Schritt für Schritt dringt er näher auf ihre Person ein, im wörtlichen und übertragenen Sinn. Didrik will sein sozial-ökonomisches Projekt realisieren, Ragnhild soll ihm Håkon vom Leibe halten (M 106); Ragnhild sieht und artikuliert deutlich, daß das Mühlen-Projekt *Håkons* Projekt ist. Der soziale Konflikt beginnt, sich immer mehr auf die psychologische Ebene zu verschieben. Mit Ragnhild als Subjekt an Håkons Statt kann der soziale Konflikt nicht anders als psychologisch ausgetragen werden. Der fiktive Erzähler verdrängt und verschiebt die sozialen Komponenten in der Konstellation Ragnhild-Didrik. Zudem dürfte Ragnhilds von Anfang an sexuelle Abwehrstellung in Didriks physischer Annäherung sexuelles Gehabe mitstimulieren. Im Moment, wo Ragnhild den Namen Håkon nur noch denken, ihn nicht mehr artikulieren kann, wo sie schweigen muß, gibt sie sich als blockiert, geschlagen zu erkennen. Unbewußt bestätigt sich ihre am Vorabend realisierte Angst (M 95), ob sie die Geschicke auf Stavsund wirklich in den Händen halte. Didriks Strategie kann weitergehen:

> Didrik kom innpå henne, vilde ta i henne og halde henne. Ho veik oppetter bakken.
>
> – Du ser eg har deg no, Ragnhild. Du skal gi deg no. Eg elskar deg, eg har ikkje ord for det, herre gud, Ragnhild! Men enda meir hatar eg deg, hører du det? (M 106)

> Didrik drängte sich an sie heran, wollte nach ihr greifen und sie festhalten. Sie wich zurück, den Hang hinauf.
>
> – Du siehst, jetzt habe ich dich, Ragnhild. Jetzt mußt du nachgeben. Ich liebe dich, mir fehlen die Worte dafür, Herrgott, Ragnhild! Aber noch mehr hasse ich dich, hörst du das?

Didriks Annäherung wird bedrohlicher und eindeutig sexuell. Von Ragnhild gibt die Textoberfläche vorerst keine Reaktion wie-

der. Die Tiefenstruktur hingegen verweist auf Ragnhilds Angst vor mangelnder Selbstkontrolle, auf ihre Suche nach Nähe, auf ihr Leiden unter gesellschaftlicher Tabuisierung derselben, auf ihr Streben nach freierer, aktiverer Sexualität, auf die restriktiven, frustrierenden Normen.

Ragnhild macht vor Didrik nicht die geringsten verbalen Eingeständnisse. Didrik aber scheint intuitiv ihre Hilflosigkeit und ihre (verdrängten) Wünsche, ihr eigentliches Sein, wahrzunehmen.

> Og så kaldflirer han til henne, det er drepande lågt og nær henne: – Om så enden blir at 'n Håkon tek live av meg. Han har fortent eit fadermord. (M 106f.)
>
> Und dann sagt er grinsend zu ihr, es ist tödlich leise und nahe bei ihr: – Und sollte es so herauskommen, daß Håkon mich umbringt, er hat einen Vatermord verdient.

Didrik provoziert Ragnhild, indem er die der traditionellen Frauenrolle konstitutiv eigene Opferbereitschaft – Opferwut – anspricht. Sie will Håkon retten. Vatermord würde das Ende von Håkons schwacher Persönlichkeit bedeuten. Und Didrik provoziert Ragnhild auch, indem er sein eigenes Todes-Projekt anklingen läßt, Ragnhild an die allererste Unterredung «erinnert» – in ihrem Unbewußten anspielt auf: «Blir eg for uvis mot deg [. . .] så lyt du enten slå eller òg sjå på meg [. . .]» (M 38) [Wenn ich dir zu zwiespältig werde /. . ./ dann mußt du entweder dreinschlagen oder mich anschauen /. . ./]. Die sexuelle Provokation von seiten Didriks wird offen und eindeutig:

> – Du kjem ikkje her ifrå før du velsignar meg! – han tok etter henne på nytt. (M 107)
>
> – Hier kommst du nicht weg, bevor du mich gesegnet hast! Er griff wieder nach ihr.

Ragnhild schlägt zu, aus vielen Beweggründen heraus. Die Handlung ist Resultat des Zusammenspiels von verschiedenen Impulsen: in der Sekundärliteratur reicht die Benennung des Motivs von unreflektierter Verteidigung gegen physische Gewalt[231] bis zu bewußter Notwehr[232], die Einstufung des Tötungsakts spannt von

[231] Haakonsen 1958, S. 3.
[232] Tarrou 1967, S. 5.

vorsätzlicher Tötung[233] über fahrlässige Tötung[234] bis zu gänzlicher Entschuldigung der Tat, da Ragnhild von «Vårherre» dazu auserwählt gewesen sei, die Schuld anderer auf sich zu nehmen.[235]

> Ho visste mange ting i same blinken, det var så klårt at det skar, men straks var det borte, og da visste ho berre at ho steig unda og at øksa fór i vêre. (M 107)
>
> Vieles wurde ihr in diesem einen Augenblick bewußt, mit stechender Klarheit, aber dann verschwand es sofort wieder, und sie wußte nur noch, daß sie zurücktrat und daß die Axt in die Höhe fuhr.

Ragnhild weiß *vieles* in diesem einen Augenblick. Der Textproduzent signalisiert die *Breite* der Tötungsmotivik. Selbst die von Haakonsen vertretene Auffassung einer passionsmystischen Handlung[236] ist im Text selbst angelegt. «Vieles in diesem einen Augenblick» heißt auch, daß der Text so dicht ist, daß der Interpret sich nicht auf einen einzelnen Aspekt versteifen darf. «[. . .] øksa fór i vêre» [/. . ./ die Axt fuhr in die Höhe] deutet auf unbewußte Reflexhandlung, das handelnde Bewußtsein ist in die Axt hinein verschoben.

> Han stod litt nedanfor henne, kven som no hadde sett han der, og øksa snudde seg i handa, og så gav ho han dasken, den han måtte ha. Ho la all si tyngd og makt i det. – Der! (M 107)
>
> Er stand etwas unterhalb von ihr, wer auch immer ihn dorthin gestellt haben mochte, und die Axt drehte sich in der Hand, und dann versetzte sie ihm den Schlag, denjenigen, den er haben mußte. Sie legte ihr ganzes Gewicht und ihre ganze Kraft in den Hieb. – Da!

Die Handlung bleibt nicht unbewußt. Das Pronomen «ho» kann zwar für «øksa» stehen, aber spätestens «ho la all si tyngd og makt i det» und das nachgestellte, bekräftende «Der!» verweisen auf Ragnhild als auch bewußt handelndes Subjekt. «Så gav ho han dasken» – die Axt oder Ragnhild? Die sprachlichen Übergänge sind fließend, Ragnhilds Handlungserleben ebenfalls, bewußt – unbewußt – bewußt – der fiktive Erzähler hält sich zurück. Ragnhilds Handeln ist Resultat reflektierter und unreflektierter Selbstverteidigung. Ragnhild interpretiert die Bedrohung von Anfang an sexuell. Die textliche Tiefenstruktur und Didriks Gebrauch des

[233] Tiberg 1929, S. 430.
[234] Haakonsen 1978, S. 227.
[235] Haakonsen 1978, S. 227.
[236] Haakonsen 1978, S. 229f.

Verbs «å velsigne» [segnen] bestätigen die sexuelle Komponente der Bedrohung.[237] Ragnhild ist aber auch rein physisch bedroht. Didrik kommt immer näher, die physische Bedrohung macht gleichzeitig wieder einen Teil der sexuellen aus. Der Text zeigt mit aller Deutlichkeit, wie sexuelles Annähern des Mannes an die Frau physischer Annäherung, Bedrohung gleichkommen kann – der Text deutet auf Vergewaltigung.

Ragnhild ist physisch in die Enge getrieben. Und die Provokation, die Didrik mit dem Begriff «Vatermord» ausspricht, zielt darauf ab, Ragnhild in ihrer patriarchalischen Opferwut psychisch festzumachen. Sie erfährt Didriks Worte «drepande lågt og nær» [tödlich leise und nahe], setzt seine tödliche Nähe in Wirklichkeit um und tötet. Sie nimmt die Handlung nicht nur Håkons, sondern aller Mitglieder des (Text)Universums Stavsund – auch Didriks – auf sich und tötet. Der Tod in der Mühle ist von familiären und gesellschaftlichen Strukturen geforderter sozialer Schlußpunkt. Ragnhild ist – weniger religiös-moralisch als psychologisch-sozial – dazu auserwählt, die Haßmetaphern ihrer Mitspieler in Wirklichkeit umzusetzen.[238] Lea kam einmal und sagte von Didrik: «[. . .] eg drep han!» (M 44) [/. . ./ ich bringe ihn um!] Jetzt handelt Ragnhild an ihrer Stelle. Sie setzt auch eigenes, verdrängtes, wenige Minuten zuvor zum ersten Mal offen hervorgetretenes Wunschdenken bezüglich Didriks Tod in Tat um.

> Es ist [. . .] gleichgültig, wer die Tat wirklich ausgeführt hat, für die Psychologie kommt es nur darauf an, wer sie in seinem Gefühl gewollt und als sie geschehen, willkommen geheißen hat [. . .].[239]

So argumentiert Freud bezüglich Dostoevskijs *Die Brüder Karamasov.* Duun kannte Dostoevskijs Roman nicht nur, er sah in ihm einen der eindrücklichsten Romane überhaupt.[240] Es bestehen

[237] THESEN (1969, S. 288) interpretiert Ragnhilds Bedrohtsein im Verb «å velsigne» dahin, daß Didrik von ihr fordere, sie müsse Håkon dazu bringen, sich nicht mehr gegen ihn aufzulehnen, mit anderen Worten, Thesen banalisiert die Wirklichkeit.

[238] LACAN (1974 [1933], S. 316) zeigt am letztlich sozial bedingten Verbrechen der Schwestern Papin, wie physische (oft tödlich ausgehende) Gewaltanwendung Verwirklichung metaphorisierten Hasses sein kann.

[239] FREUD 1948, S. 413.

[240] Vgl. dazu auch oben, S. 27, Anm. 92.

mehr oder weniger offensichtliche motivische Parallelen zwischen *Medmenneske* und *Die Brüder Karamasov*[241], die in erster Linie für eine komparatistische Analyse bedeutend werden können. Wichtiger als motivische – der duunsche Text gibt genug aus sich selbst heraus her – scheinen erzähltechnische Anklänge: der duunsche Erzähltext steht in offensichtlicher Verwandtschaft zum polyphonen Text Dostoevskijs.[242]

Obwohl an der duunschen Textoberfläche der Begriff «Vatermord» (von Didrik) explizit ausgesprochen wird und wir anstelle Håkons Ragnhild als ausführendes Subjekt vor uns haben, geht es nicht in erster Linie um den psychoanalytischen, von Freud in *Die infantile Wiederkehr des Totemismus* etablierten Begriff des Vatermordes.[243] Ein grundlegender Unterschied besteht darin, daß eine *Frau* die Tat ausführt, daß die Sexualität eine andere Rolle spielt als beim psychoanalytischen oder dostoevskijschen Vatermord. Battegay arbeitet mit der Nähe von Sexualität und Aggression, mit der Nähe von Sexualität und Tod. Hageberg hat für Duuns *Olsøygutane* den Zusammenhang zwischen Liebe und Tod herausgearbeitet.[244] Die Textoberfläche von *Medmenneske* vermittelt Didriks sexuelle Annäherung an Ragnhild. Wie weit hält Duun unsere Aufmerksamkeit wohl bewußt in Schranken, das heißt, abgelenkt von Ragnhilds sexuellem Begehren in der Begegnung mit Didrik? Die gesellschaftlichen Normen lassen derartige Sexualität ohnehin nicht zu. Sie war auch für die damaligen Textadressaten tabuisiert. Hageberg fixiert seine Bemerkungen über sexuelle Komponenten in der Tötungsszene an den Mann, an Didrik.[245] Er sagt zwar, im Treffen mit Didrik tauche all das unbewußt in Ragn-

[241] In diesem Zusammenhang ist vor allem auf die Abhandlungen von Landrø (1978; vgl. auch oben, S. 27) und Nag (1971) zu verweisen. Nag spricht von ausgeprägter Verwandtschaft «[. . .] både i kunstnarleg struktur (arkitektur), personmodellar og ideologisk perspektiv» (1971, S. 205) und nennt die *Medmenneske*-Trilogie «ein allusjon til Dostojevskij» (S. 203). Um bedeutende Interpretationsergebnisse erarbeiten zu können, müßte er die Analyse allerdings breiter anlegen.

[242] Vgl. dazu oben, S. 28ff.

[243] Freud 1975 [1912], S. 144ff.

[244] Hageberg 1981, S. 34f.

[245] Hageberg 1980, S. 75f.

hild auf, das am Vorabend im Zusammenhang mit Paul schon Angst in ihr hervorgerufen habe. Man könnte noch einen Schritt weitergehen.

Die jetzt vor Didrik erwachende Angst *tötet.*[246] Wie weit unterliegt Hageberg gesellschaftlicher Normgebung und Tabuisierung? Ist er sich bewußt, daß Ragnhilds Angst – wie die textliche Tiefenstruktur bestätigt – auch Angst vor der eigenen Sexualität ist?

Trotz aller Erzählerökonomie im Zusammenhang mit Didriks endgültigem Abgang von der Bühne Stavsund, trotz Ragnhilds rollengerechter Opferwut, ihrer physischen und psychischen Notlage und der daraus resultierenden Notwehr ist damit zu rechnen, daß auch ihre eigene Sexualität im Tötungsakt eine nicht unwichtige Rolle spielt.

Theweleits These, der literarische Tötungsakt könne Ersatz für den verbotenen Geschlechtsakt sein[247], auf Olav Duun anzuwenden, mag abwegig erscheinen. Bei Duun ist es eine *Frau*, die tötet. Mit einem *männlichen* Instrument, mit einer Axt. Das tödliche Eindringen des soldatischen Mannes in die Frau aber ist Geschlechts*akt*: «Die Gegenstände, mit denen die Angriffe ausgeführt werden, können sämtliche für das männliche Glied stehen.»[248] Ragnhilds Tötungs*akt*, obwohl von einem männlichen Textproduzenten fiktionalisiert, mit einem männlichen Instrument ausgeführt, scheint *auch* für den verbotenen Geschlechtsakt zu stehen. Ragnhild erlebt die Gegenüberstellung mit Didrik unter anderem als sexuelle Grenzsituation. Sie weicht der sexuellen Grenzsituation, dem verbotenen Geschlechtsakt, einerseits aus, indem sie das Gegenüber negiert. Andererseits aber vollführt sie den verbotenen Geschlechtsakt gleichzeitig und setzt dabei eigene und fremde Haßmetaphern in Realität um. Die aufgestaute Angst entlädt sich in einer neutrotischen Explosion. Ragnhild verwirklicht die gesuchte Nähe in tödlicher Totalität. Karl Alberts Annäherung hatte sie sich beinahe nicht widersetzen können. Eigentlich auch nicht widersetzen wollen. Jetzt verwirklicht sie ihr Wünschen, das kamoufliert, verdrängt, ins Gegenteil – in Abwehr –

[246] Hageberg 1980, S. 76.
[247] Theweleit 1980, I, S. 188ff; vgl. auch Nitschke 1980, S. 113.
[248] Theweleit 1980, I.

verkehrt ist. Sie kommt mit tödlicher Gewalt *über* Didrik. «Han stod litt *nedanfor* henne [. . .]» (M 107; eigene Hervorhebung) [Er stand ein wenig unterhalb von ihr /. . ./]. Ragnhild vollführt den Akt der Tötung. Neben all den anderen Komponenten, die in der Begegnung mit Didrik mitspielen, vollzieht Ragnhild als Frau mit aktiver Sexualität auch den Liebesakt.

Der literarische Tötungsakt nun ist auch innerhalb der sexuellen Motivik nicht nur Ersatz für den verbotenen, nicht als Textoberfläche realisierbaren Geschlechtsakt. Weder Theweleit noch Nitschke machen sich Gedanken darüber, welchen Stellenwert der literarische Tötungsakt im Spannungsfeld der Sexualität haben kann, wenn er von einer Frau ausgeführt oder von einem weiblichen Textproduzenten fiktionalisiert ist. Theweleit nennt sein Werk *Männerphantasien*, Nitschke nennt seines *Männerängste, Männerwünsche*. Im Zusammenhang mit Duun bekommt der Begriff «Männerängste» neue akute Bedeutung.

Wie versteht Duun Ragnhild? Das Positive ihrer Sexualität endet in absoluter Negation. Die Frau hat zwar eine Sexualität, eine aktive zudem. Aber sie tötet. Freuds Peniskult, der hinter dem Begriff «Penisneid» steht, ist letzten Endes auch übersteigerter Ausdruck des ins Gegenteil verkehrten Vagina- (oder Uterus-) Neides.[249] Didrik nennt Ragnhild «jomfrua» (M 76). Er sieht in ihr beschützende Mütterlichkeit. Gleichzeitig erlebt er sie als tödlich kastrierend. Das von einem männlichen Textproduzenten fiktionalisierte Zusammentreffen zwischen Didrik und Ragnhild nimmt (sexuell) tödlichen Ausgang. Es ist Ausdruck der grundlegenden Angst des Mannes, im Sexualakt den Penis zu verlieren:

> Det synes som om manden symbolsk sammenstiller seksualitet og død, som om han i seksualakten frygter at miste sin penis og dermed sit ego, hvad der er ensbetydende med undslettelse, og hans indstilling til kvinden bliver ambivalent. Hun identificeres med jorden og naturen; på den ene siden er hun jordens beskyttende og varmende moderskød, på den anden underverdenens dødeligt fortærende gab.[250]

Die Frau als Urmutter flößt dem Mann in allen Kulturen Angst ein. Das Bild des heiligen Georg mit dem Drachen drückt die

[249] Nynne Koch gelingt der Nachweis der strukturellen Ähnlichkeit zwischen Penis-Neid und Vagina-Neid in überzeugender Weise (Koch 1976, S. 264ff.).
[250] Koch 1976, S. 173.

Ambivalenz der Frau – Ragnhilds – in eindrücklicher Weise aus[251]: Jungfrau und Drache. «Kvinden er naturen, jorden, det kaos, hvorfra alt kom og hvortil alt skal vende tilbage. Der er en klar sammenstilling mellem seksualitet og død.»[252] Die Mythologie der Naturvölker zeigt, daß die Frau im Grunde eben doch das Wichtigere, der Ursprung ist – daß der Peniskult letzten Endes eine männliche Projektion des verdrängten Vaginaneides ist. Die *Ängste* des *Mannes* haben Drachen und Schlange als Symbole für das der Frau (aus der Sicht des Mannes) angeborene Böse kreiert.

Ragnhild erlebt sich selbst als Natur – der *Textproduzent* stattet sie mit derartigem Erfahrungspotential aus. Die Natur *gehört* ihr (M 11), Ragnhild ist Natur, sie *ist* das Licht. Lea, die bezüglich eines wertenden Autorenbewußtseins eine besondere Stellung einzunehmen scheint[253], wertet Ragnhild folgendermaßen:

> – Og du, Ragnhild, du står der og skin. Ja ja, han saknar ikkje sola som har deg i huse; eg likar meg best når eg er langt unda deg [. . .]. (M 60)
>
> – Und du, Ragnhild, da stehst du und leuchtest. Oh ja, wer dich im Hause hat, vermißt die Sonne nicht; mir ist es am wohlsten, wenn ich weit weg von dir bin [. . .].

Die letztlich auf den Textproduzenten zurückgehende ambivalente Wertung sieht in Ragnhild Licht und Ursache fundamentaler Angst. Ragnhild ist die Mutter-Natur. Und die kastrierende Mutter:

> Og det bringer os frem til forestillingen om den «kastrerende livmoder» eller «vagina-dentata-begrebet». «Den betandede livmoder» er et motiv, der dukker op både i mytologien hos naturfolk, i psykoanalytiske fremstillinger og den vestlige historie og kulturhistorie.[254]

Die Frau – Ragnhild – ist für den Mann – Didrik – die göttliche Mutter («jomfrua»). Mit dem blauen Mantel beschützend und mit bezahnter Vagina kastrierend. Deshalb denkt Didrik kurz vor dem Tötungsakt, «Vårherre sjøl» [der liebe Gott selbst] hätte Ranghild geschickt, deshalb artikuliert er Sekunden später, er danke «Vak-

[251] Koch (1976, S. 275) analysiert ein italienisches Gemälde aus dem 16. Jahrhundert, auf welchem die Frau aufgespalten in die unbefleckte Jungfrau und den Drachen, welcher den Rachen aufsperrt, dargestellt ist.

[252] Koch 1976, S. 274f.

[253] Vgl. dazu auch unten, v.a. S. 265, S. 275f.

[254] Koch 1976, S. 273f.

kermannen» [dem Leibhaftigen] dafür, daß sie gekommen sei (M 105).

Ragnhild scheint mit ihrer aktiven Sexualität atypisches Produkt eines männlichen Textproduzenten zu sein. Gleichzeitig aber ist sie Ausdruck elementarster Männerangst – todbringender Drache – und eben doch typisches Produkt eines Mannes.

4.2.4 Das weibliche Opfer

Erzählerökonomisch eröffnet sich nach dem Totschlag die Möglichkeit, Håkon als Exponenten der jungen Generation seinen Platz in der im Umbruch stehenden Bauerngesellschaft finden zu lassen. Doch der Erzähler konzentriert sich darauf, psychologische Verhaltensstrukturen rund um den Totschlag zu beleuchten und zu verdunkeln. Ragnhild versucht, die Tat zu rechtfertigen. Sie sieht die Tat unmittelbar nach dem Totschlag als Akt mythisch-universaler Befreiung:

> No har *verda* vorte fri deg [Didrik]. Det kom *sju* år for seint. (M 107; eigene Hervorhebungen)
>
> Jetzt ist die Welt befreit von dir. Es geschah sieben Jahre zu spät.

Ragnhild negiert psychologische Aspekte. Das heißt, der Erzähler läßt sie ersatzerleben, eine meteorologische Wahrnehmung machen, welche auch die Funktion der Verdrängung hat:

> Og no snødde det. Snøen kom veltande ned, han vilde gjømme all jorda. Ho var ikkje usams med han i det. (M 107)
>
> Und jetzt schneite es. Der Schnee wogte herab, als wollte er die ganze Erde bedecken. Sie war darin nicht uneinig mit ihm.

So schließt das 5. Kapitel. Auch die meteorologische Spannung erfährt totale Entladung – der Schnee *wogt* herab –, der Totschlag erfährt nahezu transzendente Rechtfertigung: die *Welt* ist befreit von Didrik, der Schnee will *die ganze Erde* bedecken. Das Fallen des Schnees ist personifiziert und steht in Ragnhilds Sein für einen psychischen Mechanismus, ist innerhalb des Texts (und des Textproduzenten) gleichberechtigt mit der Stimme der Verdrängung. Die mit einer verbalen Geste großer Erleichterung («og no») eingeleitete meteorologische Wahrnehmung deutet auf Spannungsentladung – Befriedigung:

$$\frac{\text{«snø»/[weiß/hell/kalt]}}{\text{[Feuer]}} \cong \frac{\text{[Befriedigung]}}{\text{«eldande heit»/[Feuer]}}$$

Alle Aspekte, welche die (Mutter)*Erde*, die weibliche Sexualität entblößen könnten, werden sofort verdrängt:

$$\frac{\text{«snø»}}{\text{«gjømme all } \textit{jorda}\text{»}} \cong \frac{\text{aktiver meteorologischer Mechanismus}}{\text{aktiver Verdrängungsmechanismus}}$$

Das Kapitel schließt mit sozialer Rechtfertigung und psychischer Verdrängung, das heißt, Verdrängung der sexuellen Aspekte des Totschlags – genau so wird Tale die Tat Jahre später auf ihrer Fahrt in den Süden Norwegens perspektivieren.[255]

Die graphische Struktur stimmt mit der Tiefenstruktur überein. An der handlungshaften Oberfläche besteht kein Einschnitt, der ein neues Kapitel rechtfertigen würde. Das neue Kapitel setzt sozusagen unmittelbar nach dem Akt der Rechtfertigung und Verdrängung ein. Håkon erscheint, nachdem Ragnhild die Handlung ausgeführt hat, die sie eigentlich im Sinn hatte, bevor sie Didrik traf: nachdem sie Holz gehackt und das Wasser gekocht – die *Axt* gebraucht und *Feuer* gemacht – hat.

Gleich mit der ersten Replik Håkons etabliert der fiktive Erzähler ein neues Spannungssystem. Bis jetzt hatte sich die Spannung in erster Linie in der an der Textoberfläche liegenden Handlungskulmination in Richtung Totschlag und in der auf der Tiefenstruktur liegenden, an Ragnhild gebundenen sexuellen Thematik gehalten. Jetzt aber besteht die Spannung vorerst im Informationsdefizit, das zwischen Ragnhild und Leser einerseits und Håkon und den übrigen Mitspielern auf Stavsund andererseits besteht. Ein erster Abbau der Spannung erfolgt erst in dem Moment, in dem Ragnhild vor Tale ein Geständnis ablegt. Das neue Spannungssystem bedeutet Spannung auf der Textoberfläche und auf der Tiefenstruktur. Die Handlung führt einer neuen Kulmination entgegen, dem Moment, wo Ragnhild ihre Tat vor Håkon gesteht. Die auf der Tiefenstruktur des Textes sich etablierende Spannung besteht im kommunikativen Bereich. Eine ganze Reihe von Aussagen erhalten verschiedene Bedeutungsgehalte, je nachdem, ob

[255] Vgl. dazu unten, S. 168ff.

die Information über Didriks Tod und die Art des Todes miteinbezogen wird oder nicht. Das heißt, vorerst können nur Ragnhild und der Leser die Doppelbödigkeit registrieren:

> Håkon kom da Ragnhild hadde hogd ved og fått kjelen i kok. – Det var da fælt, let han, kor tidlig ho fór oppe og vasa. (M 107)
>
> Håkon kam, als Ragnhild Holz gehackt und das Wasser im Kessel zum Kochen gebracht hatte. – Es sei ja unheimlich, sagte er, wie früh sie aufgestanden sei und herumhantiere.

Wie «unheimlich» es wirklich ist, und was für Handeln das Verb «å vasa» beinhaltet, davon ahnt Håkon nichts. Die Art des Dialogs erinnert an den «versteckten Dialog» Dostoevskijs:

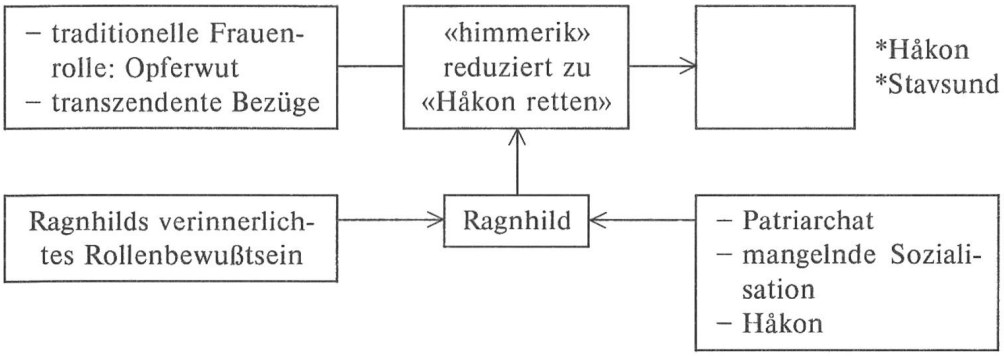
> Der zweite Gesprächspartner ist unsichtbar anwesend, er spricht nicht, aber die tiefe Spur seiner Worte bestimmt alle vorhandenen Worte des ersten Gesprächspartners. Wir spüren, daß es ein Gespräch ist, obwohl nur einer spricht, und zwar ein sehr angespanntes Gespräch, denn jedes vorhandene Wort antwortet und reagiert mit all seinen Fibern auf den unsichtbaren Gesprächspartner, weist über sich selbst hinaus auf das unausgesprochene fremde Wort.[256]

Der zweite Gesprächspartner ist bei Duun zwar anwesend, aber nur als Gestalt ohne dialogisches Verbalvermögen. Der Dialog ist tiefer und anders versteckt. Der versteckte Dialog in den Erzähltexten Duuns ist psychologisch funktionalisiert. Er markiert eine kommunikative Störung, eine Störung der dialogisch-seinshaften Beziehung zwischen zwei Menschen: «Sein bedeutet, sich dialogisch zueinander verhalten. Wenn der Dialog aufhört, hört alles auf.»[257] Der schrittweise Abbau des Informationsüberschusses von Erzähler/Ragnhild/Leser wird zu totaler Sprachlosigkeit der Figuren im Textuniversum, zum Seinsende Ragnhilds führen. Der Erzähler richtet den Abbau aber nicht von allem Anfang an auf Erreichen des den Tatsachen entsprechenden Informationsgrades aus; man beginnt auf Stavsund vorerst nur zu ahnen, daß mit Didriks Tod etwas nicht in Ordnung ist. Lea und Tale sprechen von Mord, Lea meint, es sei «Gud fader sjøl» [Gott Vater selbst] gewesen, der die Tat vollbracht habe (M 111). Tale hofft, daß nicht sie selbst verdächtigt werde. Håkon hört das Gespräch der beiden Frauen. Für ihn bedeutet die Möglichkeit des Mordes eine neue

[259] Vgl. auch oben, S. 118f.; unten, S. 158f.

Perspektive, er hatte sich aus dem vieldeutigen Kommentar des Arztes die bequemste Variante, die des natürlichen Todes, ausgewählt: «Eit fall mot ein stein kunde godt ha gjort det, sa han [doktoren].» (M 110) [Ein Sturz auf einen Stein könnte das gut verursacht haben, sagte er]. Während Håkon den Frauen zuhört, realisiert Ragnhild, daß in Håkon Verdacht aufsteigt (M 111). Und das ist das Signal für die Reaktivierung ihres alten Projekts. Håkon muß gerettet werden, selbst wenn es das eigene Leben, die eigene Identität kostet. Das im Himmelreich-Projekt ebenfalls beinhaltete Ziel der Selbstverwirklichung tritt weit, endlos weit zurück:

> Langt, endelaust langt bakom hørte ho barndommen som song: – Eg finn meg vel ein stad eit himmerik. (M 113)
>
> Weit, endlos weit hinter sich, hört sie die Kindheit, die sang: – Ich find schon irgendwo ein Himmelreich.



Helfer und Gegner innerhalb des reduzierten Projekts drücken die Ambivalenz in Ragnhild aus: Ragnhild hat die traditionelle Rolle der Frau einerseits verinnerlicht, will sich gewissermaßen aus eigener Überzeugung opfern, andererseits aber fehlt es ihr gerade an umfassender Sozialisation zur Rolle der Frau in der Mikrostruktur «Kernfamilie» – ihre Jugend, ihre Bindung an Paul, die Märchen, die Geige verdeutlichen dies in eindringlicher Weise.

Ragnhild legt vor Tale ein Geständnis ab und glaubt vorerst, das auf einen Rettungsakt reduzierte Himmelreich-Projekt sei geglückt. Allmählich erst werden ihr die ethischen Ausmaße der Tat bewußt. Ragnhild beginnt, nach neuer Rechtfertigung zu suchen. Das Sein als *Mörderin* ist nicht ertragbar. Ragnhild muß sich und ihre Tat in transzendente Bezüge verschieben:

– Men *kven* var det som gjorde meg til mordar? For eg vilde det ikkje, eg åtte ikkje hat. Eg stod der berre og hadde gjort det. Sei meg, kven sitt verkty eg var! [. . .]
– Kven var det som snudde øksa i handa på meg? (M 115)

– *Wer* machte mich zum Mörder? Ich wollte es ja nicht, ich haßte ja nicht. Da stand ich plötzlich und hatte es getan. Sagt mir, wessen Werkzeug ich war! [. . .]
– Wer drehte die Axt in meiner Hand um?

Jetzt hat Ragnhild ihr Wissen darum, daß die Tat nicht einfach unreflektiertes Handeln war, bereits verdrängt. Am Tag des Totschlags hatte uns der Erzähler noch folgenden, bewußt formulierten Gedanken Ragnhilds vermitteln können:

Eg kunde ha stana øksa, men eg gjorde det ikkje, for ho skulde ikkje stanast. – Eg? Det var ikkje eg berre. Eg var ikkje åleine. (M 108)

Ich hätte die Axt anhalten können, aber ich tat es nicht, denn sie durfte nicht angehalten werden. – Ich? Das war nicht nur ich. Ich war nicht allein.

Jetzt, am Abend nach dem Totschlag, legt Ragnhild vor Tale ein Geständnis ab und überbetont den von Anfang an angelegten Aspekt, die Tat nicht allein begangen zu haben, indem sie sich aufgrund biblischer Allusionen[258] zum göttlichen Werkzeug perspektiviert. Didrik hatte Ragnhild «jomfrua» genannt. Lea spricht von «Gott Vater selbst» als Täter. Ragnhild sagt zu Håkon: «Eg leit på at Gud styrde med all ting [. . .]» (M 123) [Ich vertraute darauf, daß Gott alles steuert /. . ./]. Sie erlebt die Natur als von ihr belebte Sphäre: «Naturen vakna når ho såg på han [. . .]» (M 112) [Die Natur erwachte, wenn sie sie anschaute /. . ./]. Nur in derart überhöhter Funktion und Bedeutung ist für Ragnhild die Realität noch ertragbar.

Ragnhild beginnt zu erahnen, wie allein sie ist. Das existentielle Erfahren des Verlassenseins hat bereits am bedeutungsgeladenen

[258] HAAKONSEN (1978, S. 229f.) arbeitet anhand von Ragnhilds Verbalverhalten nach der Tötung eine passionsmystische Struktur um Didriks Sterben heraus. Er faßt die biblischen Anklänge als Ausdruck von Duuns negativem Verständnis der christlichen Erlösungsidee auf. Jemanden retten kann Aufgabe der Eigenidentität, Auf-sich-Nehmen der Schuld des anderen bedeuten (HAAKONSEN 1978, S. 229). Ich meine, die transzendent-religiösen Bezüge seien primär *psychologisch* funktional, Überlebensmechanismen von Individuen, die auf einen religiösen, auch wenn letztlich nicht positiv verstandenen Hintergrund gezeichnet sind.

und strukturell dichten Vorabend des Totschlags mit dem Gefühl von «einsemd» (M 99) [Einsamkeit] eingesetzt und erhält nach der Tat zunehmende, ebenfalls ins Transzendente verweisende Bedeutung für sie: «– Herre min Gud, sei meg at det var så åleine eg *skulde* vera!» (M 139) [– Herr, mein Gott, sag mir, muß ich denn wirklich so allein sein!]

Ragnhild legt ein Geständnis ab. Sie steht vor Håkon und trotzdem «åleine mot all verda» (M 121) [allein vor der ganzen Welt]. Håkon ist es nicht möglich – seiner Rolle nicht konform –, etwas vom ethisch-moralischen Verantwortungsbewußtsein, welches die familiäre Struktur – die bäuerliche ganz besonders – der Frau auferlegt, mit Ragnhild zu teilen. Aus patriarchalischer Rollenverpflichtung heraus fordert er sie auf, *seinetwegen* die Folgen der Tat – das Zuchthaus – auf sich zu nehmen (M 122). Er macht Ragnhild total einsam, er kommt ihr nicht entgegen auf ihrem zwar als Gegenteil verbalisierten Wunsch, nicht allein zum Zuchthaus fahren zu müssen:

– Eg må reise åleine, sa ha.
– Ja, eg veit ikkje eg. Du vart vel like åleine om så eg var med.
– Eg må reise åleine, mumla ho. (M 141)

– Ich muß allein fahren, sagte sie.
– Ich weiß, nicht. Du wärst wohl genau so allein, wenn ich mitkäme.
– Ich muß allein fahren, murmelte sie.

Die letzte Szene des ersten Bandes der Trilogie ist – neben anderen Aspekten[259] – auch Gipfel dieser Einsamkeit: der Dialog hört auf, Ragnhild befindet sich auf dem Weg ins Zuchthaus, zur Selbstvernichtung, Håkon ist auch im visuellen Bild nicht existent.

Nur im Glauben an die auserwählte Funktion kann Ragnhild anfänglich die Überzeugung aufrecht erhalten, daß ihr Opfer sinnvoll ist: «No hadde ho frelst han frå far hans. Og frå seg sjøl.» (M 110) [Jetzt hatte sie ihn vor seinem Vater gerettet. Und vor sich selbst]. Daß Ragnhild sich selbst als Werkzeug auffaßt, ist Weiterführung der Idee des Sendungsbewußtseins, das ihr eigenes und das Denken ihrer Mitspieler auf Stavsund prägt. Sie führt an Håkons Statt den Vatermord aus. Sie opfert sich als Täterin. Auch vor Håkon rechtfertigt sie ihre Tat in dieser Art: «– Ja men du ser

[259] Vgl. auch oben, S. 118f.; unten, S. 158f.

da det var for di skyld? bad ho.» (M 121) [– Ja, aber du siehst doch, daß es deinetwegen war, sagte sie flehentlich]. Ihre Tat scheint von jeder Seite gerechtfertigt:

(Didrik:) Ragnhild	≅	(Lea:) Ragnhild	≅	(Ragnhild:) Ragnhild
«gottgeschickt»		«Gud fader sjøl»		[göttliches] Werkzeug

Didrik faßt Ragnhild gottgeschickt auf und dankt dem *Teufel* für ihr Kommen (M 105). Ragnhild erfaßt Didrik selbst als Inkarnation des Bösen[260], auf der Ebene des Unbewußten – im Traum (M 122f.) – und auf der Ebene des Bewußtseins.

> Die Vorstellung des Teufels hat schon immer als Symbol oder Chiffre für das Böse gedient [. . .]. Die im Aberglauben angesiedelten Teufelsbilder zeichnen sich durch die Eigenart aus, daß sie eine bedenkliche Distanz zwischen dem Dämonischen und dem Menschlichen schaffen [. . .]. So sind die abergläubisch-magischen Teufelsbilder nicht nur ungeeignet, Existenzangst zu bewältigen, vielmehr steigern sie diese Angst ins Unkontrollierbare.[261]

> [. . .] der fanns ikkje anna å gjera enn det eg [Ragnhild] gjorde. Han hadde teke både ditt liv og andre sitt, smått om senn. Eg skal fortele deg kva han sa – – det var stygt! Han var ikkje menneske lenger. Det veit du for resten. (M 120)

> [. . .] ich konnte nichts anderes tun, als was ich tat. Er hätte das deine und das Leben anderer zerstört, nach und nach. Ich will dir erzählen, was er sagte – – es war schrecklich! Er war nicht mehr Mensch. Aber das weißt du ja.

So argumentiert Ragnhild vor Håkon. Noch deutlicher identifiziert Ragnhild Didrik im Traum mit dem Teufel. Sie tritt einer gelben Gestalt gegenüber, die das Böse verkörpert (M 122). Der Traum ist Wunschtraum[262] und spontane Selbstdarstellung der aktuellen Lage des Unbewußten, (wunschhafte) Kompensation der gegenwärtigen Bewußtseinslage.[263] Ragnhilds Traum ist auf den ersten Blick nicht als Wunschtraum erkennbar, typisch genug jedoch auf den zweiten. Der Traum ist frei von sexuellem Gehalt: «feurig rot» ist zu «gelb» – (Körper)Farbe des Teufels – verscho-

[260] Sieht man ab von sexuellen und rollenproblematischen Aspekten des Totschlags, bleibt immer noch die Vernichtung des Bösen als hervortretendes Moment. Diese Betrachtung trägt das Ihre dazu bei, Ragnhild in ihrer Werkzeugfunktion als gut, Didrik als schlecht/böse zu verstehen.

[261] Fischer 1980, S. 15ff.

[262] Freud 1976 [1900].

[263] Jung 1971, S. 113.

ben. Ragnhild verdrängt die sexuellen Aspekte des Totschlags. Schwarz, zu «heiligem Halbkreis» geformt, stehen die Priester da. Der Halbkreis ist von Ragnhild entzweigeschlagene Urform[264], entzweites Bild der Welt.[265] Ragnhild hat – mit der Axt – die Handlung des Unter-Scheidens – Dis-stinguierens – vollzogen. Sie hat (wunschhaft) die initiatorische Handlung vollzogen, die den Menschen zum erkennenden Wesen macht. Sie hat – mit der Axt – die Welt in Gut und Böse geteilt. Aber:

> Ho såg med ho stod der, at det er både synd og straff å vita for mykje. Kunnskapstreet er eit farlig tre, i det har mang ein arming hengt seg. (M 24)
>
> In diesem Augenblick erkannte sie, daß zu viel Wissen Sünde und Strafe bedeutet. Der Baum der Erkenntnis ist ein gefährlicher Baum, manch armer Teufel hat sich daran erhängt.

Mit diesem biblischen Material hatte Ragnhild das unerhörte Wissen um den Preis der Erkenntnis schon zu Beginn der fiktionalisierten Zeit taggeträumt, sich selbst wunschhaft schuldig und sündig gesehen. Sie hatte sich in der damaligen Situation der Auseinandersetzung zwischen Didrik und Håkon zum rettenden, aber auch kommunikationsblockierenden (tötenden) Engel funktionalisiert.[266]

$$\frac{\text{Wissen}}{\text{Strafe, Sünde}} \cong \frac{\text{Erkennen}}{\text{Strafe, Sünde}} \cong \frac{\text{distinguieren}}{\text{Strafe, Sünde}} \cong \frac{\text{Ragnhilds Handeln}}{\text{Strafe, Sünde}}$$

Im Traum ist die Handlung des Erkennens in letzter Konsequenz vollbracht – der (weiblich masochistische) Wunsch nach Schuld erfüllt.[267]

Der Halbkreis ist gleichzeitig eine Mauer von Priestern, hypostasierter Exponent von Moralkodex und gesellschaftlichen Normen, *gegen* die Ragnhild handelt. Ihrem Wunschdenken entsprechend gelingt es Ragnhild auszubrechen, dem Zuchthaus zu entrinnen, obwohl sie im Traum wie auch nachher in der Realität einsieht: «[. . .] det vonde drep du ikkje med øks» (M 123) [/. . ./ das Böse läßt sich nicht mit einer Axt vernichten]. Auch im Traum erlebt

[264] LURKER 1981, S. 7.
[265] LURKER 1981, S. 53.
[266] Vgl. auch oben, S. 74f.
[267] Vgl. dazu unten, S. 160f.

sich Ragnhild auf sich selbst reduziert, ohne Bezug zu anderen Individuen. «Ho var åleine menneske i verda» (M 123) [Sie war allein Mensch in der Welt]. Sie wiederholt in heilsgeschichtlichen Bezügen das totale Opfer: sie nimmt als einsame Vertreterin der Welt (Stavsund) die Schuld aller auf sich. Im Traum gelingt es ihr, den heiligen Halbkreis zu durchbrechen – Moralkodex und Gesetze entledigen sie nicht ihrer Identität.

Pauls Opfer kann Ragnhild nicht annehmen. Er wäre gewillt, sich einigen Leuten als Mörder zu erkennen zu geben und dann zu fliehen. «Så ingen blir misstenkt» (M 119) [Damit niemand verdächtigt wird]. Paul hat nichts zu verlieren. Er hat bereits alles – Ragnhild – verloren. «Idiot» (M 119) nennt Ragnhild ihn und lehnt sein Opfer ab – sie weiß, daß sich ihre Lage nur verschlechtert, wenn Paul mit im Spiel ist (M 120). Ragnhild verdrängt die sexuellen Aspekte des Totschlags zum Teil auch aktiv-bewußt.

Hageberg nennt das «Paul-Motiv» symbolische Repräsentation für die Spannungen in Ragnhild.[268] Paul steht für die *sexuellen* Spannungen in Ragnhild und für die damit zusammenhängenden Aspekte ihres Seins. Der Erzähler etabliert an der Textoberfläche die Zweierbeziehung Ragnhild-Paul, welche auf der Tiefenstruktur spannungshaft das erotische Dreieck Håkon-Ragnhild-Paul impliziert. Zudem tritt Paul funktional auf, indem er das erotische Spiel rund um den Totschlag auslöst. Paul ist also in verschiedener Weise an sexuelle Thematik geknüpft. Wohl deshalb wäre Håkon Pauls Opfer so willkommen. Håkon weiß, daß nicht Paul der Täter ist, wie Ragnhild seiner Ausdrucksweise entnimmt (M 119f.). Sein implizit existierender Wunsch, Paul im Zuchthaus zu sehen, kommt dem Versuch gleich, das erotische Dreieck Håkon-Ragnhild-Paul zu sprengen und Ragnhild ganz, ungeteilt, zu besitzen. Håkon negiert jegliche sexuelle Andeutung um Didriks Tod herum. Die *rote* Rose, die Indiana dem toten Didrik auf die Brust legt, wirft er weg (M 117).

Håkon will Ragnhild unter allen Umständen freisprechen (M 116), verhält sich in der Folge aber genau gegenteilig und verlangt, daß sie sich der Obrigkeit meldet (M 121). Der Gedanke, Ragnhild – *seine* Frau – könnte die Tat begangen haben, ist so

[268] HAGEBERG 1980, S. 77.

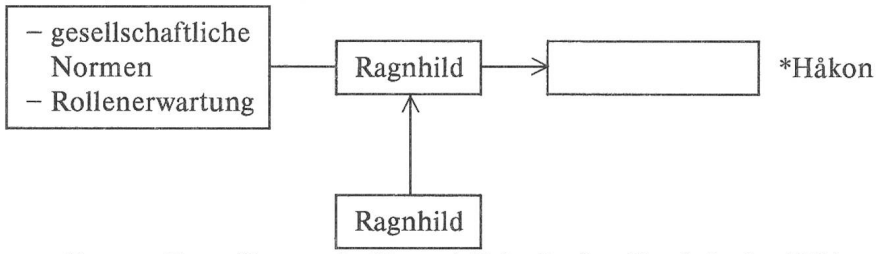
schrecklich, daß Håkon ihn nur total negieren kann. Schrecklich, weniger bezüglich Ragnhilds Situation als derjenigen Håkons: unmöglich, daß der Bauer auf Stavsund eine *solche* Frau hat. Würde Paul die Tat auf sich nehmen, bliebe Håkons Ehre unangetastet. Ragnhilds Aufrichtigkeit aber eröffnet die Möglichkeit, daß Verdacht über Stavsund hängen bleibt. Håkons psychische Konstitution ist so schwach und derart ichbezogen, daß er es nicht wagen kann, die Möglichkeit eines Verdachts stehen zu lassen.

Ragnhilds Entschluß, sich der Obrigkeit zu melden, ist im letzten Kapitel von *Medmenneske* in einer strukturell dichten Szene wiedergegeben. Es stürmt. Håkon glaubt, im Unwettergewölk *seine* Verurteilung zu lesen (M 128). Er projiziert sie als Abwehr auf Ragnhild, verlangt beharrlich von ihr, Selbstanzeige zu erstatten. Das Wetter kontrastiert das handlungshafte Miteinander zwischen Håkon und Ragnhild mit dem ideologischen Gegeneinander. Der Erzähler läßt uns jetzt die einzige gemeinsame Handlung von Ragnhild und Håkon im ersten Band der Trilogie erleben. Die beiden reparieren das Dach der Scheune. Gemeinsames Zusammenfügen eines lebensnotwendigen Gebäudes. Draußen tobt der Sturm. In unsagbarem Kontrast zum gemeinsamen Handeln wird die letzte innere Bindung Håkons an Ragnhild zerschlagen. Die Axt ist gegenwärtig. Der Leichentisch steht da. Verweise auf Didriks Tod laden die Atmosphäre. Ragnhilds inneres Gebäude droht zusammenzustürzen. Das Wetter begleitet, unterstreicht, *erzählt* seelisches Erleben:

> Det fór som storm-eling gjenom henne det ho hadde kjent for nokre dagar sia, den gongen det rettelig gjekk opp for henne kva ho hadde gjort. Ho hadde gjort det som einast ugjerningsmannen kunde gjera, og enda var ho glad for det og meir enn glad, for så mykje var Håkon verd. *Enno* ønska ho det ikkje ugjort! (M 129)
>
> Wie eine Sturmbö durchfuhr es sie, die gleiche Erkenntnis, die sie vor ein paar Tagen gehabt hatte, als es ihr so richtig aufging, was sie getan hatte: Sie hatte das getan, was einzig und allein ein Verbrecher tun konnte, und trotzdem war sie froh darüber, mehr als froh, denn so viel war Håkon wert. *Noch* wünschte sie es nicht ungeschehen!

Vorerst bereut Ragnhild die Tat nicht. Sie beginnt deren Bedeutung juristisch zu erfassen und muß sich über die Folgen klar werden. Den Einsturz des seelischen Gebäudes will sie nicht zulassen – dies würde Auflösung der Ehe mit Håkon, totaler Neubeginn

bedeuten. Dazu fehlen Ragnhild der Mut und die gesellschaftliche Sanktionierung. Ragnhild bereut die Tat nicht, sie ist im Gegenteil froh darüber, sie begangen zu haben. Der Textproduzent läßt Ragnhild einen der beiden Extrempunkte weiblicher Funktion innerhalb des traditionellen Musters Kernfamilie – Mütterlichkeit(swahn) und Opfer(wut) – verwirklichen.



Intendierter Empfänger in Ragnhilds Opfer-Projekt ist Håkon. Er aber nimmt seine Empfängerfunktion nicht wahr. Er steht nicht in der Mühlentür im letzten Bild des ersten Bandes. Erst als er von Morten erfährt, daß Didrik selbst ein Mörder war (M 132), ändert sich seine Einstellung: «[. . .] når eg er sonen til ein mordar, da tåler eg resten òg» (M 135) [/. . ./ wenn ich der Sohn eines Mörders bin, dann ertrage ich auch den Rest]. Seine moralischen Normen sind schief: «[. . .] *her* har ikkje noko gale skjedd» (M 135) [/. . ./ *hier* ist nichts Falsches passiert] argumentiert er jetzt vor Ragnhild. Für Håkon lautet die grundsätzliche Frage: «Er det mord å gjera ende på ein mordar?» (M 134) [Ist es Mord, einen Mörder umzubringen?] Ragnhild, die getötet hat, weiß, daß auf derartige ethische Prämissen nicht gebaut werden kann. Sie hat sich inzwischen der Obrigkeit gestellt. «Det er slutt millom oss.» (M 137) [Es ist zu Ende zwischen uns]. So besiegelt Ragnhild vor Tale das Ende der Beziehung zu Håkon. Der Rettungsgedanke aber besteht weiter:

> «Det var 'n Håkon eg skulde berga, og no først har eg gjort det. (M 137)
> [. . .] no er han berga kor som er.» (M 138)
> Ich wollte doch den Håkon retten, und erst jetzt ist es getan.
> [. . .] jetzt ist er auf jeden Fall gerettet.

Der Rettungsgedanke ist Opfer*wut*, masochistische Selbstvernichtung. Bis zuletzt, bis zur totalen Selbstaufgabe, ist Ragnhild von der Idee geleitet – besessen –, sie rette Håkon. Håkon realisiert die Ausmaße seines Verhaltens nicht. Für Ragnhild bestehe keine Gefahr, sie habe «eit lykkelig syn på live» (M 141) [eine glückliche Lebensanschauung]. Håkon banalisiert und beginnt, das

Vaterbild zu idealisieren und Identifikation damit zu suchen. Er macht einen Selbstverteidigungsversuch – gebaut auf schiefe ethische Prämissen: das idealisierte Vaterbild rechtfertigt sein Verhalten der *schuldigen* Ragnhild gegenüber, die den *guten* Vater umgebracht hat.

Håkons Persönlichkeit nähert sich im weiteren Textverlauf immer mehr derjenigen Didriks an. Ragnhild hingegen verliert ihre, sie opfert sie für Håkon. Sie muß sie im zweiten Band der Trilogie erst wieder zurückgewinnen. Sie sieht sich zwar auch im Moment der Abreise noch als göttliches Werkzeug für die Tat, die nicht einmal Gott vergeben könne (M 143). Trotzdem nimmt es Ragnhild nicht vorbehaltlos hin, von Gott zur Tat auserwählt worden zu sein. Es ist ein Gott, den Ragnhild nicht versteht. Unerhörtes Fragen und Ohnmacht gegenüber Gott prägen Ragnhilds letztes Gespräch mit Tale:

> Hels 'n Even frå meg. Hels han med at han tør eg ikkje sjå. Han sa det ein gong, at det er mannen som skal styre øksa, og ikkje øksa mannen, eg har aldri gløymt dei orda. Ein uvettig ein kunde ha spurt kven det er som skal styre mannen. Far vel! (M 142)
>
> Grüßt den Even von mir. Sagt ihm, daß ich nicht den Mut hatte, ihn zu sehen. Er sagte einmal, daß der Mensch die Axt lenken müsse, nicht die Axt den Menschen. Ein Tor hätte fragen können, wer dann den Menschen lenken müsse. Lebt wohl!

Dieser letzte verbalisierte Gedanke vor Tale ist totale Erfahrung der Einsamkeit vor Gott und führt hinüber in den Zustand sprachloser Seins- und Sinnentleertheit. Ragnhild erzählt Lea beim Abschied, daß sie den Vater getötet habe, als göttliches Werkzeug gehandelt habe. Lea gelingt es nicht, einen Gedanken zu verbalisieren, dem Erzähler ist kein Einblick in ihre Psyche mehr möglich. Schweigen – Sprachlosigkeit – ist die einzig mögliche Reaktion. Das Dampfschiff tutet:

> I det same kom Tull-Beret taslande. Ho stana og såg på Ragnhild, men denne gongen sa ho ikkje noko. (M 143)
>
> Im gleichen Augenblick kam Tull-Beret herbeigetrippelt. Sie blieb stehen und sah Ragnhild an, aber diesmal sagte sie nichts.

Das Schweigen, das dieser zweitletzte Satz des ersten Bandes der *Medmenneske*-Trilogie ausdrückt, illustriert zusammen mit Leas verbalem Unvermögen die große Sprachlosigkeit: gerade die bei-

den karnevalistischen Frauen, welche die Realität einerseits bis auf das Skelett entblößt (Lea), andererseits bis ins Groteske ironisiert (Tull-Beret) erleben und verbalisieren konnten, werden angesichts der Wahrheit – der Erkenntnis – sprachlos.

> Eg vonar eg får vita meir ein gong. Eg finn meg vel ein stad eit himmerik. Nei deg gjer eg ikkje; det var berre ein song i lufta det, frå blåfjella og der bortanfor. Men einkvart finn eg vel. (M 139)
>
> Ich hoffe, daß ich einmal mehr wissen werde. Ich find schon irgendwo ein Himmelreich. Nein, das werde ich nicht; es war bloß ein Lied in der Luft, von den blauen Bergen und noch weiter her. Aber irgendetwas werde ich schon finden.

So realisiert Ragnhild am Vorabend ihrer Abreise das Scheitern ihres Himmelreich-Projekts. Keine Selbsterfüllung. Nur Selbstaufgabe, Selbstaufopferung. Kein Himmelreich. Nur Zuchthaus. Aber im Glauben an die Rettung des Mannes.

«himmerik»		«einkvart»		«tukthus»		(Selbst)Vernichtung
Erfüllung	≅	[x]	≅	[x]	≅	Erfüllung

Ragnhild lebt den von Freud als primär weiblich angesehenen Masochismus.[269] Die sozialen (und psychologischen) Mikro- und Makrostrukturen (auf Stavsund) machen deutlich, daß der Frau in der patriarchalischen Kernfamilie nichts anderes als masochistisches Sein übrigbleibt. Die Sozialisation der Frau läuft darauf hinaus, daß der autoritäre Masochismus Ersatz für Sexualität, Liebe und soziale Funktion wird, «undertrykkelse skaber masokisme, og kvindeuntertrykkelse skaber kvindelige masokister».[270] Ragnhilds masochistische Opferwut führt zum Leben im Tod. Ragnhilds Sein wird kongruent mit der Definition des Masochisten:

> For man er autoritær masokist, hvis man hylder en autoritet, der holder en nede, gør en til et nummer, en bogstav, et nul. Hvis man gør hvad der står i ens magt for at overholde den lov der er vendt imod en, hvis man selv opsøger underkastelsen og spærrer alle de veje der fører til friheden.[271]

Subjektfunktion, und damit handlungs- (und erzähl)fördernde Kraft an der Textoberfläche, ist für den sozialen Bereich nur Didrik und Håkon, den patriarchalischen Repräsentanten der Gesell-

[269] Laplanche 1977, I, S. 304f.
[270] Marcus 1974, S. 305.
[271] Marcus 1974, S. 270.

schaft, gegeben. Ihr Handeln aber führt nicht zum Ziel. Sie scheitern. Ragnhild ist der Hauptexponent aktiven Verhaltens (und Erzählens) in psychologischen Bereichen. Damit realisiert der Textproduzent Duun typisch patriarchalische Strukturen innerhalb seines literarischen Universums: Subjektfunktion innerhalb des sozialen Bereichs erhalten männliche Figuren, während er den weiblichen Figuren Subjektfunktion innerhalb psychologischer Bereiche zuspricht. Diese weibliche Aktivität ist vorerst erstaunlich atypisch, weil sie auch Sexuelles umfaßt. Die sozialen männlichen Normen aber unterdrücken diese Aktivität und reduzieren und pervertieren sie auf die in patriarchalischen Systemen typisch weiblich-masochistische Opferfunktion. Der Textproduzent streift Ragnhilds Bindung an die häusliche Sphäre nur, ist in dieser Beziehung an der Oberfläche wieder nicht typisch.[272] Auch Ragnhilds Opferwut erscheint nicht als einseitig überzeichnete Funktion, sondern bewegt sich durchaus im Rahmen des Möglichen, des Realen. Ragnhild verläßt das Universum Stavsund am Ende des ersten Bandes mit wortlosem Bewußtwerden ihrer Frustration: ihre räumliche Nähe zu Karl Albert verweist auf der Tiefenstruktur auch auf das Scheitern der sexuellen Aspekte des Himmelreich-Projekts. Nicht nur wortlos, sprachlos und visuell entleert ist Ragnhilds Abgang: Lea und Tull-Beret schweigen, Håkon steht nicht in der Mühlentür. Ragnhild ist durch transzendente, nach oben verweisende Bezüge zur in unsagbare Tiefe fallenden Rolle des Sündenbocks auserwählt. Als weibliche Figur läßt sie der Textproduzent wunschhaft nach Schuld und Strafe streben, wie Tagtraum (M 24) und Traum (M 122f.) uns glauben machen. Ragnhilds Himmelreich-Projekt *wird erfüllt.* Der Textproduzent läßt Ragnhild als Frau nach masochistischer Selbstvernichtung streben, welche sie in der seins- und sinnentleerten Identitätsaufgabe im Zuchthaus findet. Ragnhild findet Erfüllung. Masochistische Erfüllung im totalen Scheitern. Mit dieser Unerhörtheit entläßt der Textproduzent Ragnhild und den Leser am Ende des ersten Bandes – in gleicher Einsamkeit. Jegliche wertende Komponente ist im sprachlich und visuell entleerten Bild ausgeblendet.

[272] Als Realist bäuerlicher Fiktionswelt könnte er die Beziehung zu Kind und Küche viel stärker herausstreichen, und als «heimstaddikter» täte er es sicherlich.

4.3 Die Reidentifikation der Frau

4.3.1 Identitäten, Identifikationen

Der zweite Band der *Medmenneske*-Trilogie, *Ragnhild*, befaßt sich vorerst nur implizit mit der Figur Ragnhild, das heißt, mit ihrer Nicht-Existenz auf Stavsund. Håkon scheint bereits im ersten Satz des zweiten Erzähltext-Hauptteils Ragnhilds Fehlen auf Stavsund schmerzlich zu erleben:

> Heilt frå Håkon vart *åleine*, i alle dei år, hadde tanken på vesle Hallvard komme og gått gjenom han *som ein styng*. (R 147; eigene Hervorhebungen)
>
> In all den Jahren, seit Håkon allein war, hatte der Gedanke an den kleinen Hallvard ihn immer wieder schmerzlich durchstochen.

Der Erzähler tönt Håkons Schwierigkeiten als Erzieher an, stellt vorerst aber Håkon und Johannes als Akteure im *sozialen* Konflikt in den Vordergrund. Schrittweise beginnt dann ein Ineinander psychischer Konflikte sich abzuzeichnen: um Håkon und Johannes, um Håkon und die implizit immer deutlicher anwesend werdende Ragnhild, um Håkons Identität. Trotz (scheinbarer?) Idyllik am Ende dieses zweiten Bandes führt nicht nur der ungelöste *soziale* Konflikt hinüber in den dritten Band, auch Håkons psychischer Konflikt manifestiert sich angesichts Ragnhilds als Identitätskrise und wird im dritten Band der Trilogie bewußt erlebt und ausgetragen.

Håkon hat Angst davor, daß man ihn nach seiner Frau fragen könnte (R 151) – er scheint sich der Ausmaße seines Handelns inzwischen bewußt geworden zu sein. Er versucht, die Problematik so weit zu verdrängen, daß er Ragnhild nicht explizit erwähnt, auf jeden Fall nicht vor Tale – denn sie steht *für* Ragnhild. Der Textproduzent arbeitet mit einem nicht leicht durchschaubaren Spiel von Identitäten. Tale spaltet sich in zwei Figuren auf. Zudem übernimmt sie innerhalb bestimmter Projekte aktantielle Funktionen anderer Figuren. Die Realisationen an der Textoberfläche entsprechen teilweise kamouflierten Manifestationen tiefenstrukturell anders gelagerter Konflikte.[273] In diesem Sinn gehört Tale zu den

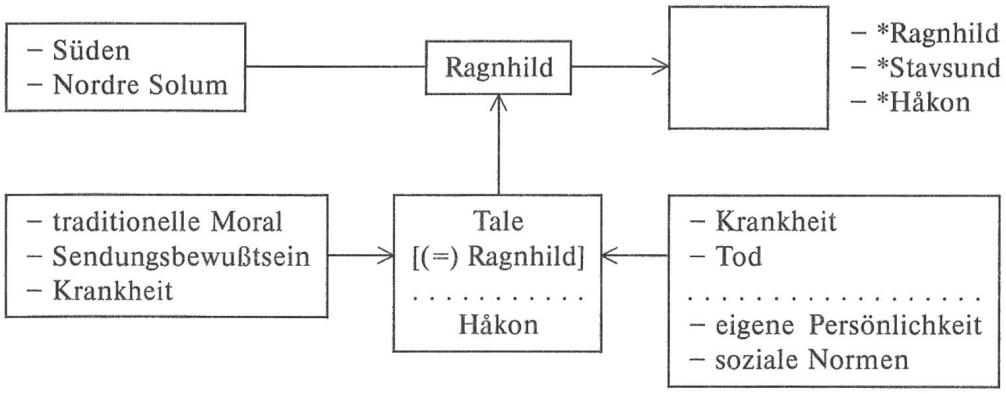
[273] Vergleiche zum Beispiel das im sozialen Bereich als Heiratsprojekt kamouflierte Projekt ökonomischer Sicherung (oben, S. 60f.).

bedeutendsten funktionellen Figuren, vertritt sie doch auf der Textoberfläche Subjektfunktion in einem Projekt, das sich als Ragnhilds Reidentifikations-Projekt herausstellen wird.

Håkon reagiert nicht auf Tales Äußerung, «Eg har eit erend ut i verda» (R 163) [Ich habe draußen in der Welt etwas zu besorgen], obwohl er gegenüber Johannes seinem Wissen über Tales Mission Ausdruck gibt:

> – Nei, eg skal fortele deg det som det er. Ho skulde sørover og hente heim kjerringa mi. Ho Ragnhild, slik er no det, litlebror. (R 162)
>
> – Nei, ich will dir sagen, wie es ist. Sie will südwärts fahren und meine Frau heimholen. Die Ragnhild, *so* ist es, mein kleiner Bruder.

«Eit erend ut i verda» [etwas zu tun/eine Aufgabe draußen in der Welt haben] – mit diesen großen Worten umschreibt Tale ihr Vorhaben. Ihr Projekt besteht darin, Ragnhild wieder nach Stavsund zurückzuholen. Gemäß mikro- (und makro-)sozialen Strukturen wäre es Håkons Aufgabe, sich um die Wiedergewinnung Ragnhilds zu kümmern. Der Textproduzent aber hat Håkons Persönlichkeit nicht mit den nötigen psychologischen Komponenten ausgestattet. Und Ragnhild gibt er nicht die Möglichkeit, von sich aus nach einer neuen Identität oder zurück zur alten zu suchen. Das weitere soziale und psychologische Schicksal der Figuren im Universum Stavsund könnte ja mit Ellida als neuer Frau Håkons oder mit Håkon als alleinstehendem Mann weiterverfolgt werden. Dieser Lösung aber scheinen sich die gesellschaftlichen Strukturen und der Textproduzent zu verschließen. Für Ragnhild kann es nur Identität und Funktion innerhalb der einmal eingegangenen Verbindung geben. Sie muß zurück nach Stavsund.



Tale vertritt Håkons Subjektfunktion. Der Sturm, bei dem Morten umkommt – auch Håkon und Johannes befinden sich im Boot –, ist ein Schlüsselerlebnis für Tale (R 159f.). Tale bemerkt, wie der Sturm Ellida erbleichen läßt. Sie interpretiert diese Reaktion als Angst um Håkon – nicht explizit zwar, aber aus ihrem Projektentschluß heraus implizit lesbar:

> Det var det ja, at no burde ho Ragnhild, kona på garen, vera heime snart. For elles kom her til å skje det som gale var, som ikkje måtte få skje. (R 160)
>
> Denn es war so, ja, daß die Ragnhild, die Frau auf dem Hof, jetzt endlich heimkommen mußte. Denn sonst würde noch etwas geschehen, was falsch war, was nicht passieren durfte.

Ellida gegenüber äußert sich Tale in ähnlicher Weise:

> Håkon han skal ta heim kona si, veit du. Vi lyt lova å gjera det rettaste vi veit, vi to òg. (R 161)
>
> Håkon muß seine Frau jetzt heimholen, weißt du. Wir müssen versprechen, daß beste zu tun, was wir können, auch wir beide.

Tale streicht in beiden Äußerungen Ragnhilds mikro-psychosoziale Funktion heraus: «kona på garen, kona [til Håkon]», zwar kaum aus *sozialem* Rollenbewußtsein heraus, sondern als Hüterin der traditionellen *Moral*, der gängigen bauerngesellschaftlichen Einstellung der Ehe gegenüber. Ellidas eventuelle Hoffnung auf ein Verhältnis mit Håkon bezeichnet sie als «neumodisch» und «gottlos» (R 160). Auffällig auch, wie Tale den ganzen Problemkreis nicht explizit verbalisiert, sondern ihn gemäß den bäuerlich-tabuisierenden Normen andeutend implizit ausdrückt. Diese im Angedeuteten und damit Vielbedeutenden verbleibende Art der Kommunikation ist typisch duunsche Kommunikation, gleichzeitig aber auch typisch innerhalb bäuerlichen Milieus. Der hohe Grad an Andeutung impliziert ein breites Spektrum an Be-Deutung und stellt den Gegenpol zur oft gerade in bäuerlichem Milieu übersteigert direkten, an verbale Brutalität grenzenden Kommunikation dar. Der funktionelle Effekt der beiden Kommunikationsarten ist der gleiche. Die in der bloß andeutenden Kommunikation mitschwingenden Bedeutungen kontrastieren oder pointieren das eigentlich Gemeinte. Und das eigentlich Gemeinte wird von Sender und Empfänger, die der gleichen Kommunikationsgruppe angehören, ohne weiteres verstanden und aufgeschlüsselt, solange sie sich nicht entfremdet haben. In unserem Fall handelt es sich bei

Sender und Empfänger um Mitglieder ein und derselben Familie, die zudem innerhalb eines auch makrostrukturell homogenen Zusammenhangs steht.

Tale faßt die Zustände – besonders die psychologisch-moralischen – auf Stavsund als ihren Entschluß (ihr Projekt) bedingende (senderaktantielle) Kräfte auf. Zudem ist ihr Handeln, wie Ragnhilds Handeln einst, von ausgeprägtem Sendungsbewußtsein getragen: «*Sendt i veg* ja, slik heitte siste, nei næstsiste kapitle i hennes bok.» (R 182) [*Auf den Weg geschickt*, ja, so hieß das letzte, nein, das zweitletzte Kapitel in ihrem Buch]. Tales Reise ist mehr als Ortsveränderung, sie ist Identitätsspiel. Sie ist reale Wiedergabe einer Fahrt zum Hof Nordre Solum, wo Ragnhild dient, und zurück in die Stiftsstadt. Und sie ist textliche Realisation intrapsychischer Problematik. Tales humoristisch-ironisierende Selbstgespräche und die Dialoge mit Mitreisenden halten – wie ein Traum – eine Auswahl und Überdeterminierung bestimmter Aspekte der Wirklichkeit fest. Tale pointiert Realität und schafft gleichzeitig ironische Distanz, damit die Realität überhaupt er-lebbar wird.

«Ut[e] i verda» (R 163) [draußen in der Welt] wird zu «verdsens ende« (R 184) [Ende der Welt]. Mit «verdsens ende» nämlich gibt Tale das Ziel ihrer Reise wieder. Sie gebraucht eine antiquierende Genitivform, weicht von der umgangssprachlichen Norm ab. Sie verinnerlicht das Fortschreiten der Reise, die Bewegung Richtung Süden. Ihre Sprache hat iterativen Charakter:

> Så sat ho og reiste att, sat og rulla og fór, sat og rulla og fór. Sør gjenom både lande og natta. (R 183)
>
> Dann saß sie wieder da und reiste, saß und rollte und fuhr, saß und rollte und fuhr. Südwärts durch Land und Nacht.

Erzähler und erzählte Figur sind identisch. Tales Ausdrucksweise ist naiv, gleichzeitig geprägt von (Welt)Erfahrung. Und sie kann brutal direkt sein. Allzugern würde man gewisse Aussagen als Sprüche einer alten Närrin abtun. In dieser Weise schützt Håkon sich vor möglichen verbalen Angriffen Tales: «Men ho sa mangt i det siste, ho var gammal no» (R 147) [Aber sie schwatzte viel in letzter Zeit, sie war alt geworden].

«– At ein kan sitte seg framgjenom verda da!» (R 183) [– Daß man sich durch die Welt hindurch sitzen kann!] ist nicht kindliche

Ausdrucksweise. Das verbale Verhalten Tales ist sprachliches Sonderverhalten, sprachlicher Ausdruck psychischen Seins, das von der Norm abweicht. Tale hält sich nicht an den natürlichen dialogischen Kommunikationsverlauf. Sie wirft Monolog und Dialog durcheinander und ist mit ihren Antworten im dialogischen Verlauf zum Teil derart in Verzug, daß sie auf eine eben gestellte Frage eine Antwort gibt, welche eine im Gesprächsverlauf weiter zurückliegende oder eine von ihr bloß gedachte (gewünschte) Frage beantwortet. Zudem weist ihre Sprache eine Reihe von Merkmalen auf, welche auf psychopathologisches Verbalverhalten deuten. Der iterative Charakter, Pathos, Rhythmisierung, Manier in Gestik und Mimik, Zitate aus religiösen (oder literarischen) Texten sind für Navratil typische Merkmale psychopathologischer Sprache.[274] Es sind – neben anderen – auch Merkmale von Tales Sprachgehabe während der Zugsfahrt.

Tale hat als literarische Figur zwei Gesichter. Die Vorderseite zeigt das psychopathologische Bild einer alten Frau. Man kann auf ihr Sein den von der Psychiatrie in extrem weitem Sinn verstandenen Begriff der Psychose[275] anwenden. Eine genaue Diagnose ließe sich auch von einem textinterpretierenden Arzt nicht stellen. Wir haben nicht die Person des Patienten vor uns, sondern bloß die fiktionalisierte literarische Figur, bei deren Formgebung es weniger um die Zeichnung eines vollständigen Krankheitsbildes als um realitäts*nahe* Nachbildung einer Figur nach bestimmten funktionellen Aspekten geht. Die Funktionalisierung der Figur läuft darauf hinaus, daß Tale ihre Identität zugunsten von Ragnhild verlieren wird.

Erste Anzeichen von Identitätsstörung und schizophrener Depersonalisation finden sich in den Selbstanreden, die zwar noch im Rahmen der nicht-gestörten Persönlichkeit liegen können, von dort aber nahtlos hinüber in depersonalisierende Symptomatik führen:

> Det blir *du* Tale, som lyt finne berginga. Denne gongen får *du* ikkje vera for veik. – *Eg? Ho* Tale? – Ja kven annan? sa *det.* (R 160; eigene Hervorhebungen)

[274] In: Kudszus 1977, S. 113.
[275] Laplanche 1977, II, S. 413.

> Du, Tale, wirst die Rettung finden müssen. Diesmal darfst du nicht schwach sein. – Ich? sagte sie. Die Tale? Ja, wer denn sonst? sagte es.

«Du, eg, ho, det». Dies alles ist Tale im Moment des Entschlusses zur Rettung. Der fiktive Erzähler enthält sich jeglichen Kommentars, überläßt Tale auf Textniveau 1 die Funktion des Erzählens. Ragnhild muß nach Stavsund zurück. Tale erlebt die Konturen ihrer eigenen Persönlichkeit verwischt. Ihre Identität ist wie diejenige Ragnhilds lokal gebunden. Die Frauen verlieren ihre Identität außerhalb der Mikrostruktur Familie. Ragnhild vegetiert als sinnentleertes, dienendes Wesen dahin. Tales Depersonalisation führt schließlich auch zum physischen Existenzverlust. Der soziale Radius der männlichen Existenz hingegen ist viel weiter gespannt. Johannes versucht sein Glück sowohl in Amerika als auch in Australien.

Sobald Tale Stavsund verläßt, erlebt sie sich gedoppelt: «[. . .] her kjem vi rullande, ho Tale og eg [. . .]» (R 182) [/. . ./ hier kommen wir angerollt, die Tale und ich /. . ./]. Die Spaltung ihrer Identität dringt bis in ihr Bewußtsein: «Men einkvart sa henne at ho var ikkje Tale i dag.» (R 206) [Aber irgendetwas sagte ihr, daß sie heute nicht Tale war]. So erlebt sich Tale Augenblicke, bevor sie Ragnhild auf dem Friedhof «der sør» (R 202) [dort im Süden] mit den Worten anspricht: «– Ja herre gud, Ragnhild, det er eg!» (R 206) [Ja, mein Gott, Ragnhild, ich bin es doch!] Tales Identitätsprobleme sind keineswegs «bloß» in Richtung Schizophrenie weisende Depersonalisation. Es ist vielmehr ein großartiges Ineinander von Krankheit und bewußt getriebenem Spiel, das Tales Mitreisende und die Leser in gleichem Ausmaße erstaunt und verunsichert. Die Mitreisenden staunen ob der Offenheit der alten Frau, der Ausmaße und Unerhörtheit ihres Berichts. Sie erleben ihre Hyperkommunikation als sich an der Grenze zur Norm bewegender verbaler Mitteilungszwang. Tale spricht zu ihren Mitreisenden (und Lesern) als Ragnhild. Sie *ist* Ragnhild, wird die eigene Identität zugunsten von Ragnhild aufgeben. Das psychopathologische Interesse an der Figur wird zugunsten von Fiktional-Funktionellem in den Hintergrund gedrängt werden.

Es hätte andere Möglichkeiten zur Realisation von Ragnhilds Reidentifikation gegeben. Tales Reise mit schrittweisem Identitätsverlust bietet dem Textproduzenten aber ganz spezielle erzäh-

ler-ökonomische Möglichkeiten. Er variiert die in allen drei Erzähltextteilen konstitutive Struktur «Lösung aus der lokalen Bindung – Verlust der Identität» und kontrastiert sie miteinander. Er demonstriert Håkons subjektaktantielles Unvermögen innerhalb Ragnhilds Identifikations-Projekt. Er erzeugt Spannung und Ironie, wenn er mit der Grenze zwischen normgebundenem und -abweichendem Verhalten Tales spielt. Er funktionalisiert Tales Abgang von der fiktiven Bühne Stavsund – Tale tut mehr als nur sterben. Er füllt die Erzählsequenzen der Reise auch an der Textoberfläche mit Spannung, indem er die Reise als einen (zwar vermeintlichen, da realiter unbedeutenden) Wettlauf mit der Zeit erzählt, welcher erzähltechnisch ein lokal kontrastierendes Nebeneinander von zwei Erzählsträngen ermöglicht.

Tale reist *von zuhause* weg. Sie ist Ragnhild, wiederholt Ragnhilds Wegreise. «Verdsens ende» bedeutet Ragnhilds Identitätsverlust *und* Tales Tod, totale Aufgabe psychischer und physischer Existenz. Der mit dem «Ende der Welt» gemeinte Raum ist nicht das Zuchthaus, sondern der Hof, auf dem Ragnhild nach verbüßter Strafe dient, physisch also noch lebt, sozial mit einer im Vergleich zu Stavsund niedrigeren Funktion versehen. Mit «verdsens ende» gibt Tale ihrem vielleicht bewußten, vielleicht unbewußten Wissen darüber Ausdruck, daß ihre Funktion bald erfüllt, das *letzte* Kapitel ihres Buches geschrieben sein wird. Das zweitletzte Kapitel hieß «auf den Weg geschickt». Das letzte Kapitel bezeichnet das große Ziel der Reise, das nichts und alles sein kann.

Zwischen den beiden Polen «heimafrå» und «verdsens ende» nun liegt Tales Reise, die vom Moment des Entschlusses an dissoziative Tendenzen zeigt, spannungshaft an der Grenze zum Chronisch-Pathologischen erzählt ist.

> Kor eg skal? spurte De visst. Eg skal i straff. Nei sjå no ikkje slik på meg for det, du har da hørt så gale før. Det var eg som drap værfar min, ja det har du da lese om? Eg gav han dasken i hovude ja, for han var umulig han ser du. Umulig på alle vis ja, ei livsplage for oss alle i hop, han heldt på og vart dauen vår. Så det måtte gjerast, det. Og eg vart utvald til gjerningen. Og den gjorde eg. He? (R 185)

> Wohin ich reise? fragten Sie ja. Ich muß ins Gefängnis. Nein, sieh mich deswegen nicht so an, du hast doch sicher schon so Verrücktes gehört. *Ich* habe meinen Schwiegervater umgebracht, ja davon hast du doch sicher gelesen? Ich gab ihm einen Schlag auf den Kopf, denn er war unmöglich, siehst

> du. Unmöglich in jeder Beziehung, eine Lebensplage für uns alle, er wäre beinahe unser Tod geworden. Es mußte also getan werden. Und ich wurde auserwählt zur Tat. Und ich vollbrachte sie. He?

Diese im natürlichen Gesprächsverlauf verspätete und hyperinformative Antwort – der fragende Impuls liegt weiter zurück und verlangt keine Antwort dieser Ausführlichkeit – zeigt Tales dissoziative, gespaltene Persönlichkeit – und anderes mehr. Der Totschlag wird gerechtfertigt, aus naiv wirkender Perspektive heraus. So einfach liegen die Dinge nicht. Daß jemand als Plage aufgefaßt wird, darf niemals Grund sein, ihn umzubringen. Tale abstrahiert den Totschlag, macht den Versuch, ihn wunschhaft verschoben, losgelöst von den figürlichen und textlichen Tiefenstrukturen wiederzuerzählen. Die sexuelle Komponente des Totschlags ist verdrängt – sie fehlte auch in Ragnhilds Traum in gleicher Wunschhaftigkeit. Bemerkenswert neben Tales totaler Identifikation mit Ragnhild ist der Versuch einer Begründung der Tat und der Glaube des Auserwähltseins. Damit aber kontrastiert Tale nicht nur Håkons Auffassung vom Totschlag, auch Ragnhild hat inzwischen ihre Meinung geändert, das heißt, das bestehende System des Strafvollzugs hat ihre Schuldgefühle derart anschwellen lassen, daß sie sich nur noch als Verkörperung der großen Sünderin sieht. Dies entnimmt Håkon nach Tales Abreise einem aus dem Zuchthaus an Tale geschriebenen Brief:

> Ho var ein stor syndar, det tilstod ho for han og all verda, og eit stort feilsteg hadde ho komme i skade for, ho var den uverdigaste på jorda, men så var der heller ikkje nokon ein som angra synda si slik ho gjorde det. (R 165)
>
> Sie war eine große Sünderin, das gestand sie vor ihm und der ganzen Welt, sie hatte einen großen Fehltritt begangen, sie war die Unwürdigste auf der ganzen Welt, aber es gab auch niemanden, der seine Sünde so bereute wie sie.

Ragnhild verkörpert in totaler Erniedrigung und totalem Leiden *die Sünde*. Im Stadium der Identifikation mit Ragnhild projiziert Tale eine verharmlosende, das Ethisch-Moralische ausklammernde Auffassung des Totschlags in Ragnhild hinein. Die gängige Moral, vertreten durch den Zuchthauspfarrer, verurteilt Ragnhild zu ewiger Strafe (R 166). Die im Pfarrer vertretene religiöse Seite des Moralischen reiht Ragnhild zudem – zwar nicht explizit – ein unter die im Erzähltext *Medmenneske*-Trilogie metaphernhaft verwendeten biblischen Figuren: (Didrik als Teufel), Håkon als Kain

und Moses[276], Ragnhild als *Eva*, Trägerin der ewig weiblichen Schuld. Noch während der Vorbereitungen zu Tales Begräbnis, allerdings vor dem endgültigen Entschluß Ragnhilds, auf Stavsund zu bleiben, ist Ragnhild vom Gedanken der *ewigen* Strafe befangen (R 249). In Tales Identifikation mit Ragnhild hingegen ist der Aspekt der großen Sünderin verdrängt. Einzig das Sendungsbewußtsein, der Glaube, von Gott zur Tat auserwählt gewesen zu sein (R 186), prägt Tales wunschhaft rechtfertigendes Denken.

Tale erlebt ihre Ankunft «der sør» [dort im Süden] mit der für sie typischen Mischung aus Ironie und naiv-abgeklärter Weltanschauung: «alt var dikt og eventyr i dag» (R 202) [heute war alles Gedicht und Märchen]:

> Ho hadde kjørt over bakke og dal, eit underlig land, måtte ho seie, ikkje var der fjell, og ikkje var der flatt, og der til var det blindfødt, for der var ikkje sjø for auga å finne. Dei klara seg vel foruten her. Dei hadde havt tørsommar, kunde ein sjå, det var her sola hadde halde til. (R 202)
>
> Sie war hügelauf und -ab gefahren, ein seltsames Land, mußte sie sagen, es war weder gebirgig noch flach, und es war blindgeboren, man konnte das Meer nicht sehen. Hier kam man wohl ohne aus. Sie hatten einen trockenen Sommer gehabt, wie sie sehen konnte, hier also hatte die Sonne sich aufgehalten.

Tales Landschaftserlebnis ist nicht nur vergleichend-deskriptiv. Es weist die Gegend, wo der Hof Nordre-Solum liegt – Zwiespältigkeit im Namen – eigentlich als ein Un-Ding aus. Zudem fehlt das Meer. Der geographische Raum wird Ausdruck der Andersartigkeit, Abartigkeit[277] – normgebend ist «zuhause»:

> – Ho skjønner ikkje det folk seier, gjekk det opp for Tale, så langt sør kan ein komma. (R 202)
>
> – Sie versteht nicht, was die Leute sagen, realisierte Tale, so weit nach Süden kann man kommen.

Tale erfährt «der sør» auch als sprachlich entfremdete Umgebung. Ragnhilds Existenz «der sør» ist denn auch bloß kommunikationslose Pseudoexistenz. Auch ein Grund dafür, daß sie im ersten Drittel des nach ihr benannten Erzähltextteils nicht zu Worte kommt, das heißt, daß der Erzähler ihr nie direkt die Funk-

[276] Vgl. dazu unten, S. 257f.

[277] Die Abartigkeit macht sich auch in Tales Erleben der *mageren* Christusfigur, der *kleinen, steinernen* Kirche bemerkbar, woraus Tale geringe Gottesfurcht der in dieser Gegend wohnenden Leute ableitet.

tion des Erzählens überläßt. Ragnhild hat im ersten Drittel nur indirekt die Funktion einer erzählenden Figur. Sie ist verborgener Gesprächspartner, Reden und Denken anderer Figuren mitbestimmend.[278] Nicht einmal ihre Briefe werden dem Leser als ihr eigene Monologe vermittelt, sondern sind immer durch das Bewußtsein einer zu Stavsund, dem kontrastierenden «zuhause» gehörenden Figur gefiltert.

Nach begonnener lokaler Annäherung der beiden Figuren, die im Akustischen, im gleichzeitig, aber (noch) nicht gemeinsam erlebten Orgelspiel auch auf innere Nähe verweist, kann die Rehabilitation Ragnhilds als erzählende Figur einsetzen. Wieder dieser ungeheuer weibliche Glaube des Auserwähltseins zum Leiden:

> Ho kunde ha spurt han [Gud] ein gong att, kvifor han la denne gjerningen på henne, det var nær på ho spurte høgt. Ho svara seg sjøl, for der *var* ingen annan til det [. . .]. (R 205)

> Sie hätte ihn wieder fragen können, weshalb er ihr diese Tat auferlegt hatte, – sie war nahe daran, laut zu fragen. Sie antwortete selbst, es gab *niemanden*, der ihr antworten konnte [. . .].

Ragnhilds Gedanken in der Kirche weisen über Tales im Zug geäußerten Glauben an das Auserwähltsein zurück in die Tage nach dem Totschlag. Ragnhild ist keinen Schritt weitergekommen. Im Gegenteil, sie hat nicht nur ihre Identität verloren, sie ist auch erfüllt von Schuld, steht ohnmächtig fragend vor Gott (M 142; R 205).

Im Gedränge beim Verlassen der Kirche vollzieht sich die räumliche Annäherung der beiden Figuren. Es handelt sich nicht um bloßes Ineinanderfließen. Psychologisch bleiben Ragnhild und Tale zwei vollwertige Figuren. Tales psychotisch-depersonalisierendes Verhalten auf der Zugsfahrt war psychisches Kranksein *und* erzählerökonomischer Kniff.

Als Tale vor Ragnhild ihr Projekt verbalisiert, realisiert sie, daß Ragnhild eine andere Auffassung von «zuhause» hat:

> Eg [Tale] vil ha deg med heim!
> – Ja, men no er det eg [Ragnhild] som har Dykk med heim! (R 207)

> Ich will, daß du mit nach Hause kommst!
> – Ja, aber jetzt kommt Ihr zuerst mit mir nach Hause.

[278] Vgl. oben, S. 150.

Zudem erlebt Tale Ragnhild als jemand anderen als erwartet, sie beginnt, am Gelingen des Projekts zu zweifeln:

> [. . .] men det var ei Ragnhild ho ikkje hadde visst om.
> Meir og meir kjente ho seg nedfor, hjartans trøytt og motlaus. (R 207)

> [. . .] aber das war eine Ragnhild, die sie nicht kannte.
> Mehr und mehr fühlte sie sich niedergeschlagen, todmüde und mutlos.

Ragnhild, eine Frau, die Tale nicht kennt. Ragnhild ist sich der Ausmaße ihres Fernbleibens von Stavsund nicht bewußt. Das Opfer geht vor. Ragnhild «er ikkje til stades» [ist nicht anwesend], sie ist «langt borte [. . .] frå alt det der» (R 208) [weit weg /. . ./ von all jenem], wenn Tale von zuhause erzählt. Dennoch gelingt es Tale, Ragnhilds Bewußtsein zu reaktivieren, ihre Verdrängung zu lösen, indem sie – bezeichnenderweise – die Funktion der Mütterlichkeit anspricht. Ragnhilds Bewußtwerden ist kein gutes Erwachen:

> For Ragnhild var det som ho vakna av ein lang og vond draum og fann seg att i ein som var verre. Ho syntes ho levde i den tida da ho hørte kveldbønna til Tale for første gongen. (R 208)

> Ragnhild kam es vor, als erwache sie aus einem langen und schlimmen Traum und finde sich in einem noch schlimmeren wieder. Es schien ihr, als lebe sie in jener Zeit, als sie das Abendgebet Tales zum ersten Mal hörte.

Obwohl Ragnhild sich als «død og borte får all ting der nord» (R 208) [tot und entfernt von all den Dingen dort im Norden] – identitätslos – erfährt, entschließt sie sich zur zumindest teilweisen Annäherung an Stavsund. Sie will Tale ein Stück auf der Heimreise begleiten. «*Det* kan eg gjera» (R 208) [*Das* kann ich tun]. Wenn auch nur unbewußt, so deutet dieser Entschluß doch auf die Möglichkeit von Ragnhilds «Auferstehung» hin. Der ausschlaggebende Impuls stammt von einer reduzierenden Bemerkung Tales, mit der sie Ragnhild auf die weibliche Funktion der Mütterlichkeit hinweist. Re-Identifikation wird sich nicht als Neu-Beginn, sondern als Wieder-Belebung der alten Rolle, reduziertes Zurück-Finden zum problemerfüllten Ausgangspunkt herausstellen.

> Og med seg sjøl sa Tale at kor det så går, så må eg få henne til å snakke, til å tie, meiner eg, til å vera Ragnhild att. (R 209)

> Und zu sich selbst sagte Tale, wie es auch herauskommen mag, ich muß Ragnhild dazu bringen zu reden, zu schweigen, meine ich, wieder Ragnhild zu sein.

Die Reise beginnt. Der Leser wird am Ende des vierten Kapitels von *Ragnhild* zweimal in knapper Folge mit Fixpunkten des Netzes konfrontiert, das auf Ragnhilds Reidentifikation weist:

> [. . .] ho [Tale] åtte ikkje ro i seg før ho var *heime* [. . .]. Dei kjørte til stasjonen og tok toge *nordover.* (R 209; eigene Hervorhebungen)

> [. . .] sie fände keine Ruhe, ehe sie *zuhause* sei [. . .]. Sie fuhren zum Bahnhof und nahmen den Zug, der *nordwärts* fuhr.

zuhause		Norden		Süden		nordwärts
Identität	≅	Identität	≅	identitätslos	≅	Reidentifikation

Tale ist krank. Sie wertet die Reise als Wettlauf: «Berre vi kjem tidsnok» (R 209) [Wenn wir nur nicht zu spät kommen]. Im Verlauf der Erzählzeit kurz danach – graphisch gesehen vier Seiten später – erhält man auf Stavsund das Telegramm mit der Nachricht von Tales Tod: «Mor Dykkar døde her i dag [. . .]» (R 213) [Eure Mutter starb heute hier /. . ./]. Bevor der Erzähler zur Spannung zurückkehrt, die er an Ragnhild geknüpft hat, die für den Leser *jetzt* darin besteht zu erfahren, *wie* der Wettlauf mit der Zeit verloren wurde, und was für eventuelle Folgen dies für Ragnhilds Reidentifikation haben könnte, verfolgt er die vornehmlich sozial pointierten Geschehnisse auf Stavsund und den an Håkon und Johannes geknüpften Wettlauf mit der Zeit. Das Geschehen löst sich endgültig von Stavsund. Håkons Reise ist scheinbar Verfolgung von Johannes, nicht Zusammenführung mit Ragnhild.

Tale erlebt die Fahrt in Richtung Norden bewußt als Wettlauf mit der Zeit: «Vi må skynde oss å reise no, sa ho, for elles når eg ikkje *heim.*» (R 225) [Jetzt müssen wir uns beeilen, sagte sie, sonst komme ich nicht mehr *nach Hause.*]

So kommentiert Tale im Zug ihr Unwohlsein. Sie selbst hebt «nach Hause» hervor. Auch als sie ihr Ziel ein zweites Mal verbalisiert, nennt sie nur sich als Subjekt (R 226). Ihre Identifikation mit Ragnhild besteht gewissermaßen weiter.

Ragnhild ahnt, daß auch «zuhause» «tot-sein» bedeutet:

> – Du blir med meg heim visst eg rekk så langt.
> Ragnhild smilte. Ho tykte dei bad henne om å bli med seg i døden. (R 226)

> – Du kommst mit mir bis nach Hause, wenn ich so weit komme.
> Ragnhild lächelte. Es schien ihr, als bitte man sie, jemandem in den Tod zu folgen.

zuhause/Norden		Süden		zuhause
Identität	≅	identitätslos/tot	≅	tot

Ragnhild beantwortet die präzisierte Angabe des Ziels nur mit einem Lächeln – Abwehr vor dem Schrecken ob der Bedeutung, die «zuhause» hat. Ragnhild ahnt die Kontinuität von «vond draum» – «verre draum» (R 208) – «død» (R 226) [schlimmer Traum – schlimmerer Traum – Tod].

> – Nei, nei! bad Tale. Du må ikkje – – sjå det slik! Eg vil ikkje – – lokke deg borti – – (R 226)
>
> – Nein, nein! bat Tale. Du darfst es nicht – – so sehen! Ich will dich nicht – – in etwas hinein locken – –

Auch Håkon wird gestehen müssen, daß er Ragnhild nie hätte nach Stavsund locken dürfen (R 246).

Die parallele Ausdrucksweise deutet auf funktionelle Parallelität zwischen Tale und Håkon. Tale handelt an Håkons Statt, leitet an seiner Statt Ragnhilds Erwachen ein.

Die geographische Opposition «nord» vs. «sør» füllt sich im Verlauf der Reise immer deutlicher mit dem Bewußtseins-/Identitätsgegensatz «dienende/vegetierende» vs. «reidentifizierte Frau» auf:

> Ho [Ragnhild] vart meir og meir rar i seg, når ho merka kor langt nord dei kom. Ho fekk det ikkje ansles til, enn at dei kjørte inn i gamle dagar, inn i live hennes frå den tid og der. (R 227)
>
> Es wurde ihr immer seltsamer zu Mute, als sie merkte, wie weit nach Norden sie kamen. Sie konnte es nicht anders empfinden, als daß sie in alte Tage hineinfuhren, in ihr Leben von damals und dort.

«Nord» steht nicht mehr für etwas vorbehaltlos Positives, etwas, dessen Landschaften nicht Un-Ding sind, etwas, wo das Meer nicht fehlt. «Nord» erscheint jetzt vielmehr – entstellt zwar, aber unverkennbar einen Fluch implizierend – in negativer Konnotation: «Toge kraup nedetter og nord» (R 227)[279] [Der Zug schlängelte sich bergab und nordwärts]. Intuitiv erfaßt der Erzähler – im Moment aus Tales Perspektive sprechend – das Negative, auf das Ragnhild sich zubewegt.

[279] «Nord og ned» läßt sich im Norwegischen als Fluch – «zur Hölle!» – gebrauchen.

Tales Intuitivität besteht bis zum letzten Lebensmoment. Sie sieht Ragnhild als «Gartenblume aus dem Süden» (R 228) – sie meint damit das Besondere, «Exotische», bezieht vielleicht gar das Sexuelle mit ein. Und sie sagt zu Ragnhild:

> Nedi eine hagekråa heime står ein liten blom som ikkje har vorte tilset i heile sommar, og der er mange ting elles, men no *fer* eg visst? (R 228)
>
> Zuhause, in einer Ecke des Gartens, steht eine kleine Blume, die den ganzen Sommer niemand gepflegt hat, und es sind auch sonst noch viele Dinge, aber jetzt *fahre* ich wohl *dahin?*

Soll Ragnhild sich selbst dort zuhause erblicken, sich selbst und Hallvard und Håkon wieder umsorgen! Schlägt der fiktive Erzähler eine unbewußte Brücke zum Himmelreich: Garten – Eden – Himmelreich? Erhält Ragnhild auf die Seinsmitte zuführende Identifikationsimpulse? «Den ganzen Sommer» – Tales Zeitbegriff löst sich auf. Desgleichen ihre Orientierung. Wohin geht die Fahrt? Zum Sonnenaufgang oder zum Sonnenuntergang?

> [. . .] men no *fer* eg visst? Kva er dette da, godt folk, ber det aust eller vest? (R 228)
>
> [. . .] aber jetzt *fahre* ich wohl *dahin?* Was ist denn das, gute Leute, geht es nach Osten oder nach Westen?

Die zielgerichtete, projektbewußte Bewegung «heimafrå [nordfrå] – sør – nord» [von Zuhause/vom Norden/ – Richtung Süden – Richtung Norden] wird von der dem Willen nicht mehr unterworfenen, gegensätzlichen Bewegung Ost-West/West-Ost abgelöst. Bewegung in die vier Windrichtungen. Ganzheit wird evoziert[280], Vollendung. Tale hat ihre Funktion erfüllt. Sie hat als Subjekt einen Prozeß in Bewegung gesetzt, dessen bildlicher Ausdruck die Süd-Nord-Süd-Bewegung ist. Sie hat Ragnhild in diesen Prozeß miteinbezogen, Ragnhild zu dieser Bewegung gemacht. Die Bewegung – Ragnhild – soll nach Tales Tod weiter nordwärts streben. Kurz vor ihrem Tod hebt Tale in der ihr so typisch breitbedeutenden, deshalb jedoch nicht minder prägnanten Ausdrucksweise die Probleme hervor, die zwischen Håkon und Hallvard bestehen. Sie spricht die Mutterrolle an:

[280] JUNG (1975) macht deutlich, daß die Quaternität eine ebenso wichtige Rolle wie die Trinität spielt; Ganzheit, Vollkommenheit ist erst in der Vierzahl enthalten – vier Ecken hat die Welt, vier Winde, vier Elemente.

> Men du skulde sjå på gutungen der, han eig ikkje far eller mor. Uvisst om Vårherre veit noko råd for *han*. (R 228)
>
> Du solltest den Jungen dort sehen, er hat weder Vater noch Mutter. Es ist nicht sicher, daß der Herrgott weiß, was er mit *ihm* anfangen soll.

Der Impuls der begonnenen Bewegung geht zurück in die Tage nach dem Totschlag – in *jene Zeit*. Tale weckt jetzt Ragnhilds damalige Sorge um Hallvard als mutterloses Geschöpf, falls Håkon wirklich darauf bestünde, sie ins Zuchthaus zu schicken: «Eg kan ikkje tru du vil gjera 'n Hallvard morlaus» (M 125) [Ich kann nicht glauben, daß du Hallvard mutterlos machen willst]. Ragnhilds Worte damals waren nicht in erster Linie Ausdruck echter mütterlicher Fürsorge, sondern verbale Bewältigung des Selbsterhaltungstriebs. Jetzt aber gelingt es Tale, Ragnhild auf Selbstreduktion als Mutter zu besinnen, aus dem Identitätsspiel einen Identifikationstrieb zu machen.

4.3.2 Kamouflagen

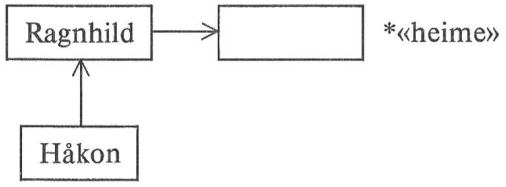
Der im vierten Kapitel von *Ragnhild* erzählte Raum «Stiftsstadt» erfüllt vorerst die Funktion des ruhenden Punktes. Die Reidentifikationsbewegung steht auf Bewußtseinsebene still. Die Subjektkraft (Tale) stirbt, und die Süd-Nord-Bewegung ruht, bis eine neue subjektaktantielle Kraft die konkrete und die bildliche Bewegung wieder in Gang setzt. Die vorläufig einzige, einen Moment lang Ragnhilds Reidentifikations*willen* andeutende Handlung besteht darin, daß Ragnhild ein Telegramm nach Stavsund schickt. Wohl kaum zufällig gibt der Text dies mit der ambivalent geladenen *Nord*wärtsbewegung[281] wieder: «Ragnhild telegraferte nordover» (R 229) [Ragnhild telegrafierte nach Norden]. Technisierte, künstliche Nordwärtsbewegung. Ragnhild hat mit dem Norden kaum mehr etwas gemeinsam:

> Dei andre ja. Dei fekk like det eller ikkje, ho hadde ingen ting med dem å gjera. Så vart det å tenke på å komma seg heim att til kyrne. (R 229)
>
> Die anderen, ja. Gleichgültig, ob sie es mochten oder nicht, sie hatte nichts mit ihnen zu schaffen. Jetzt galt es, wieder an die Heimreise zu den Kühen zu denken.

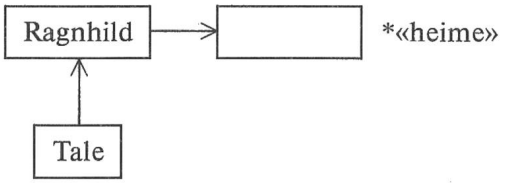
[281] Vgl. oben, S. 174.

Ragnhild fällt wieder auf ihren eigenen Begriff von «zuhause» zurück, lokalisiert es im Süden, sieht sich dort in dienender Funktion. Ihre einst eigenen Leute sind nur noch «dei andre».

Erst Håkon wird es – mit Johannes' Hilfe – gelingen, die Nordwärtsbewegung wieder zu reaktivieren. Das heißt, Håkon übernimmt nach Überwindung größter Widerstände subjektaktantielle Funktion in Ragnhilds Reidentifikationsprojekt[282]:



Die der Textoberfläche angehörenden Aktantenmodelle für die psychologischen Bereiche im zweiten Band der Trilogie sind nicht so eindeutig ersichtlich wie im ersten Band. Die erzählfördernden Kräfte sind teilweise verschlüsselter als in *Medmenneske*. So ist denn auch Ragnhilds Reidentifikationsprojekt von der Textoberfläche her nicht ersichtlich, sondern bloß von der Tiefenstruktur her erschließbar.



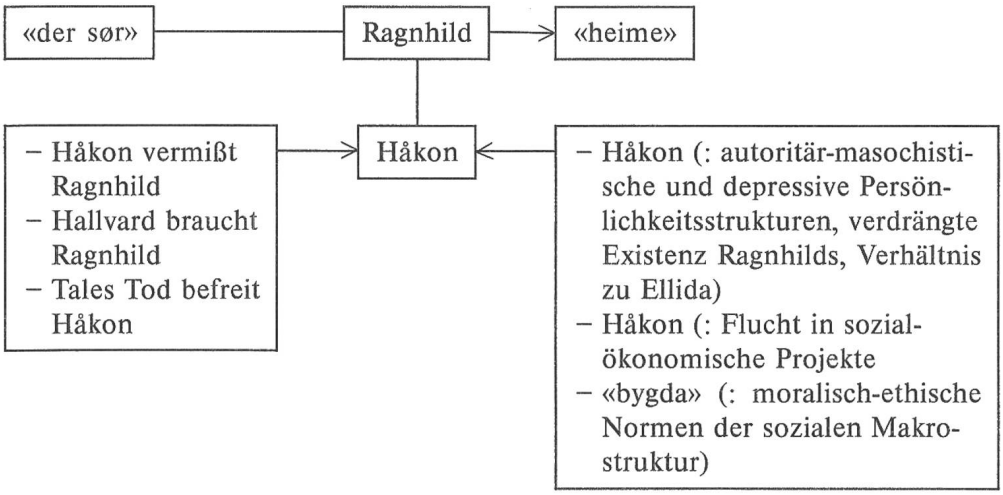
Tales Projekt kamoufliert aufgrund der tiefenstrukturellen Opposition «heim[e]/nord» vs. «sør» und aufgrund der möglichen Substitution des Subjektaktanten «Tale» mit «Ragnhild» Ragnhilds Reidentifikationsprojekt, denn auch der intendierte Empfänger «*heime» läßt sich mit «Ragnhild» substituieren[283]:

> [. . .] no burde ho Ragnhild [. . .] vera heime snart. (R 160)
>
> [. . .] jetzt müßte die Ragnhild [. . .] endlich wieder zuhause sein.
>
> [. . .] så må eg [Tale] få henne [Ragnhild] [. . .] til å vera Ragnhild att. (R 290)
>
> [. . .] deshalb muß ich Ragnhild dazu bringen, [. . .] wieder Ragnhild zu sein.

[282] Vgl. unten, S. 190.

[283] Erst wenn auch Sender und Subjekt mit dem Aktanten Ragnhild besetzt werden können, vollzieht sich Ragnhilds Reidentifikation (vgl. auch unten, S. 201).

Die Zweisträngigkeit der Handlung[284], das vom Leser geforderte Denken in Versatzstücken, wirkt zwar spannungsschaffend, verschleiert aber gleichzeitig die Aufschlüsselung der eigentlichen Projekte (und der Problematik). Ragnhilds Reidentifikationsprojekt ist an der Textoberfläche als ein Projekt Håkons kamoufliert:



Die Konfliktachse zeigt ein deutliches Übergewicht an projekthindernden Kräften, doch ist aus dem Modell ersichtlich, daß das Projekt gelingen wird. Dies mag erstaunen. Der Grund für das Gelingen ist denn auch nicht projektinternen Kräften, sondern *Zufälligkeiten* – indirekt von Ragnhild verschuldet[285] – zuzuschreiben.

Aus den ersten beiden Sätzen des zweiten Bandes läßt sich die von Håkon schmerzlich empfundene Abwesenheit Ragnhilds und das implizit als Mangel verstandene Fehlen der Mutter für Hallvard lesen.[286] Håkons Verhältnis zu Ragnhild, in Momenten, wo er ihre Existenz nicht bestreitet, ist ambivalent, das heißt, nicht *nur*

[284] Vgl. oben, S. 29ff.

[285] Vgl. dazu unten, S. 201ff.

[286] Vgl. dazu oben, S.162f. Es folgt jetzt eine Erläuterung vor allem der Konfliktachse des oben erstellten Projekts. Daß es sich bei diesem Projekt um eine an der Textoberfläche realisierte Variante von Ragnhilds Reidentifikationsprojekt handelt, zeigt auch die Tatsache, daß Håkon als Subjektaktant mit Ragnhild austauschbar ist, ohne daß die auf der Konfliktachse wirksamen aktantiellen Kräfte erlöschen. Es sind in beiden Projekten die gleichen Helfer und Gegner wirksam.

negativ. Håkon geht aber – teilweise aus Selbstschutz – so weit, daß er sein Bild von Ragnhild mit überwiegend düsteren Farben malt. Es ist nicht weiter verwunderlich, daß der Mann in der patriarchalisch strukturierten Gesellschaft der Frau nach einem moralisch-ethischen (und juristischen) Fehltritt gerade die Mütterlichkeit noch als einzige Funktion zuspricht. Hier zeichnet der Textproduzent ein bedenkliches Bild; er läßt auf dem textinternsten Niveau 1 auch die Frauen, Tale und Lea (R 162; 171), eben gerade diese Funktion Ragnhilds betonen. Sogar Ragnhild selbst läßt er vor Håkon ihren ersten Annäherungsversuch an Stavsund im Bewußtsein um die gängige Rollenerwartung formulieren: Frau als *Mutter.*

Tales Tod setzt Håkon in konkrete Bewegung. Er löst ihn aus dem Befangensein in Stavsund und führt ihn auf Ragnhild zu. Håkon fühlt sich befreit.[287] Die Hüterin der Moral, die zu verhindern suchte, daß das passiere, «som gale var» (R 160) [was falsch war], stirbt:

> Javisst meinte han det han sa, han skulde gjerne gifte seg med Ellida om det trongs; så pass fekk han da meine og litt til. Han var *fri mann* no, etter mora var død. (R 233; eigene Hervorhebung)
>
> Natürlich meinte er das, was er sagte, er würde Ellida gerne heiraten, wenn es sein mußte; so viel eigene Meinung durfte er doch haben, sogar noch mehr. Er war ein freier Mann jetzt, nachdem seine Mutter gestorben war.

Die Faktoren, welche Håkon daran hindern, sich als subjektaktantielle Größe zu verstehen, haben ein deutliches Übergewicht. Es sind die gleichen Faktoren, welche Ragnhild daran hindern, nach einer neuen Identität zu suchen. Es sind die gleichen Kräfte, die Håkon daran hindern, als Helfer in Ragnhilds Reidentifikationsprojekt zu fungieren. Vom (Verbal)Verhalten ihres Mannes macht Ragnhild ihre Reidentifikation schließlich abhängig.
Håkons ständige Angst, er könnte nach Ragnhild gefragt werden (R 151), Ragnhilds Totgeschwiegen-Werden durch Håkon, das so weit geht, daß Håkon sie in Gedanken für tot – nicht existent – erklärt (R 165), sind Zeichen fehlgeschlagener Verdrängungsver-

[287] Diesem Gefühl der Befreiung liegt eine kastrierende, zumindest stark einengende Auffassung von Tale zugrunde, die der Text nicht weiter expliziert, die vom Mann ganz einfach an die Frau herangetragen wird.

suche. Håkons Persönlichkeit fehlt die kontrollierbare aggressive Komponente. Dieser Mangel kann in gereizten Situationen zu Kompensation durch spontane, unkontrollierte Aggression führen. Lea bemerkt diese Schwäche und sagt zu Håkon: «Du er for dum ser du, og for snild og all ting slik» (R 171) [Du bist zu dumm, siehst du, zu nett und so]. Auch Ragnhild wußte um die Schwäche in Håkons Persönlichkeitsstruktur und teilte ihm dieses Wissen kurz vor ihrer Reise ins Zuchthaus mit: «Men eitt ber du ikkje, Håkon og det er at eg ser ned på deg» (M 125) [Aber etwas erträgst du nicht, Håkon, und das ist, daß ich auf dich herab sehe]. Deshalb weiß Håkon, daß er stärker sein müßte als Ragnhild, wenn er ihre Rückkehr nach Stavsund ertragen wollte, «sterkare enn henne og mor til samen» (R 211) [stärker als sie und die Mutter zusammen].

> Men du Håkon, du er ein sjølplagar, eg seier det som eg ser det, du tenker over for mange ting. (R 233)
>
> Du, Håkon, du bist ein Selbstquäler, ich sage es so, wie ich es sehe, du studierst zu vielen Dingen nach.

Mit diesen Worten läßt der fiktive Erzähler Johannes seinen Bruder charakterisieren. Die autoritär-masochistische und die depressive Komponente hindern Håkon daran, sich auf Ragnhild zuzubewegen. Masochismus und Depression werden sich später verstärken und zu Charakteristika in Håkons Krankheitsbild im letzten Band der Trilogie werden.

Die bäuerliche Gesellschaft ist von zwiespältigen ethisch-moralischen Normen geprägt:

> Dei hadde gjort han til ein storing etter den tida. Ja da, *den* vart vâr han, og *den* vart vâr han, dei tykte vondt om han, og dei helt med han, Periander hadde gjerne gitt han dotter si, gullbarne sitt, jøss ja kar. Og enda tykte dei Ragnhild òg hadde gjort det som rett var, kunde ikkje anna synast nei; men lel så heldt dei med Håkon da han jaga henne. (R 155)
>
> Man hatte nach jener Zeit viel Aufhebens um ihn gemacht. Oh ja, *dieser* beachtete ihn, *jener* beachtete ihn, man hatte Mitleid mit ihm, man hielt zu ihm, Periander hätte ihm gerne seine Tochter gegeben, sein Goldkind, du liebe Zeit. Und trotzdem glaubten die Leute auch, daß Ragnhild das Richtige getan hatte, nein, sie konnten es nicht leugnen; aber sie hielten zu Håkon, als er sie davonjagte.

Die Mitglieder dieser bäuerlichen Gesellschaft sehen weder die Tiefe der Hintergründe noch die Ausmaße der Tat für die Beteilig-

ten. Eine äußerst bequeme Art der Auseinandersetzung mit dem Totschlag: «Didrik devel» mußte sterben – aber es geht nicht an, daß Håkon mit einer Mörderin unter einem Dach lebt. Das Verständnis für die Tat ist eingebettet in Mitleid mit dem betroffenen *Mann* und Rechtfertigung *seines* Verhaltens.

Das in Håkons Observatio tecta vermittelte gesellschaftliche Normbewußtsein begünstigt in großem Ausmaß sein total abweisendes Verhalten Ragnhild gegenüber – und kann auch für den jetzt und hier textproduzierenden Analytiker als (willkommenes) Entlastungsindiz für seinen männlichen Analysanden fungieren.

Håkon identifiziert sich mit dem normgebenden bäuerlichen Kollektiv. Er nennt sich «eit landsens menneske, eit bygdemenneske» (R 164) [ein Mensch vom Land, ein bäuerlicher Mensch], als er Johannes erklärt, es sei ihm unmöglich, an Ragnhild zu denken. «For det som er hendt, det er hendt, *ho har gjort det!*» (R 164) [Denn was geschehen ist, ist geschehen, *sie hat es getan!*]: Håkon will nicht einsehen, daß *er* Ragnhild verurteilt hat.

> Ho var ein stor syndar [. . .] og eit stort feilsteg hadde ho komme i skade for, ho var den uverdigaste på jorda [. . .]. (R 165)
>
> Sie war eine große Sünderin [. . .] und hatte einen großen Fehltritt begangen, sie war die Unwürdigste auf der ganzen Welt [. . .].

So erinnert Håkon eine brieflich geäußerte Selbstdarstellung Ragnhilds. Er akzeptiert sie kommentarlos, potenziert Ragnhilds Gefühl der Nichtigkeit gar zu Non-Existenz: «Ho var ikkje til» (R 165) [Sie existierte nicht].

Als Tale längst unterwegs ist, versucht Håkon immer noch, Ragnhilds Existenz zu verdrängen. Und er weiß sehr wohl, in welcher Mission Tale unterwegs ist. Es friert ihn, wenn Lea ihn daran erinnert, mit wem die Mutter nach Hause kommen wird (R 194). Håkon kompensiert die Non-Existenz Ragnhilds, die Kälte des Erinnertwerdens, mit Wärme zu Ellida:

> Han stod og venta, til ho retta seg opp og møtte auga hans. Ho såg på han med ein rådlaus liten smil, forunderlig vakkert, tykte han, reint unggjenteforfæld. Han måtte undrast om auga hennes var brune eller blå, – dei var gjerne både det og det? Ja visst, han stod her som ein annan forelska tulling [. . .].
> Han steig nærmare, og strauk henne over panna (R 190)
>
> Er stand da und wartete, bis sie sich aufrichtete und seinen Augen begegnete. Sie schaute ihn mit einem ratlosen kleinen Lächeln an, seltsam schön, fand

> er, richtig mädchenhaft schüchtern. Er mußte sich wirklich fragen, ob ihre Augen braun oder blau waren, – sie konnten sogar das eine oder das andere sein? Oh ja, er stand da, wie sonst ein verliebter Narr [. . .].
>
> Er trat näher und strich ihr über die Stirne.

Ragnhild gegenüber war Håkon nie zu aktivem erotischen Verhalten fähig gewesen. Der Textproduzent ließ ihn Ragnhilds erotischer Dominanz unterlegen sein. Jetzt markiert Håkon mit seinem aktiven erotischen Verhalten Abstand zu Ragnhild, Nähe zu Ellida. Håkon sieht Ellidas Augen nicht blau leuchten, obwohl sie nur grau sind – so sah er Ragnhilds Augen. Ellidas Augen *sind* blau. Und sie sind braun. Er markiert intuitiv Zusammengehörigkeit mit Ellida – er hat die gleichen Augen wie sie. Ellida ist nicht dominierende Frau. Sie ist schüchternes Mädchen. Håkons (Unter)Bewußtsein kreist um wertende Oppositionen und macht Ellida zur Frau, die zu ihm gehört – Mechanismen der Verdrängung Ragnhilds und der an sie geknüpften Problematik.

Aber – Håkons Versuche der (aktiven) Verdrängung mißlingen. Tales Identifikation mit Ragnhild ist bewußt und nicht entstellt. Tale interpretiert die Figur Ragnhild zwar, deren Rolle sie spielt, indem sie in ihrem Spiel gewisse Aspekte von Ragnhilds Sein und Handeln besonders betont, andere unterdrückt. Håkon nun erfährt ebenfalls eine Identifikation, eine kamouflierte, denn es handelt sich bloß um eine Identifikation mit einer Auswahl aus dem Funktionsspektrum Ragnhilds: Håkon wird (beinahe) zum Mörder, zum Brudermörder. Die verdrängte Figur Ragnhild – Mörderin kehrt in kainitischer Identifikation als quasi verinnerlichte Figur, in das verdrängende Subjekt zurück.

Der soziale Konflikt auf Stavsund färbt sich in der ersten Phase des psychologischen Reidentifikations-Projekts zunehmend düsterer. „Keine *Zeit* in Norwegen, nur Armut» (R 182), argumentiert Johannes.[288] Er will seinen Anteil an der neuen Mühle an Håkon übertragen (R 191). Lea klärt ihren Bruder auf:

> [. . .] men kva *gjer* du da, Håkon? Korles bergar du deg utor det? For det er du som blir hengande med både gjelden hans og det der tukthuse bortpå stranda, – nei da! tukthuse *seier* eg ikkje, eg nemner ikkje reipe i hengt manns hus, det var kvennhuse eg skulde ha sagt. (R 194)

[288] Vgl. dazu auch oben, S. 61.

> [. . .] aber was *machst* du, Håkon? Wie rettest du dich aus dieser Sache? Du bist es nämlich, an dem seine Schulden und dieses Zuchthaus am Strand unten hängen bleiben, – nein! Zuchthaus *sage* ich nicht, ich nenne den Strick nicht im Haus des Gehenkten, *Mühle* wollte ich sagen.

Lea klärt Håkon über den sozial-ökonomischen Druck auf. Gleichzeitig aber verweist sie auf verdrängte psychische Strukturen. Das Soziale und Psychologische werden zu *einem* Konflikt. Lea verweist mit dem Gebrauch des Begriffes «Zuchthaus» auf Ragnhilds Identitätsverlust. Die Substitution mit «Mühle» macht die beiden Begriffe nahezu identisch. Håkons soziale Identität – für den Mann geht es in erster Linie um diese Identität – ist an die Mühle geknüpft. Håkons Identität ist in Gefahr.

Der Erzähltext weist in der Folge, im zweiten Abschnitt des 3. Kapitels von *Ragnhild* – der vierte erzählt wieder Tales Reise – immer deutlicher Anklänge an die Sequenz im ersten Erzähltexthauptteil auf, in welcher der Totschlag realisiert ist. Die gleiche Dichte aber erreicht der Textproduzent im 2. Band nicht. Farben und Wetter zum Beispiel sind nicht auf die gleiche Weise funktionalisiert und tiefenstrukturell bedeutungstragend oder dialogisch gleichberechtigt wie in der entsprechenden Sequenz in *Medmenneske.* Es ist allerdings zu bemerken, daß es jetzt – wohl auch für den Textproduzenten – viel mehr um einen bewußten Konflikt geht. Håkon weiß – im Gegensatz zu Ragnhild damals –, daß etwas Schlimmes passieren kann: «[. . .] kom Johannes no, da hendte her noko stygt» [/. . ./ wenn Johannes jetzt käme, würde etwas Häßliches passieren]. Eingeleitet wird die Sequenz durch nahezu ziellos unbewußtes Verhalten Håkons, das dann in bewußt erlebten Konflikt übergeht:

> Kva han vilde i kvennhuse, tenkte han ikkje over før han var der, det måtte vera noko med ei kvenn? Langt ifrå, han hadde ikkje havt kvenn i tankane på aldri så lenge. (R 197)

> Er hatte sich nicht überlegt, was er in der Mühle wollte, bevor er sich dort befand, es mußte wohl etwas mit der einen Mühle sein? Weit davon, er hatte schon sehr lange nicht mehr an die Mühle gedacht.

Håkon treibt nur scheinbar ziellos auf die Mühle zu, in sie hinein. Die Mühle reaktiviert im Leser (und in Håkon) unbewußt die todbringenden Strukturen aus dem ersten Band. Das Netz der Oberflächenlexeme «Mühle» und «Hammer» stimuliert tiefen-

strukturell «Raum des Totschlags» und «Instrument des Totschlags». Der Text an sich bietet keine Verdrängung, er kamoufliert bloß. Die Wirklichkeit taucht entstellt wieder auf.

Im Raum Mühle entleert sich Håkons Konfliktbewußtsein:

> Først så førte han [Johannes] Ellida i ulykka. Henne tok han frå meg. Nei først må eg ha tak i førsten, ja eg seier det slik. Førsten ja, det er at her har eg gått og vore tosken i bygda, for alle samen, for Periander og Borgny, for *dei* visste kor pengelaus og ærelaus ein bror eg hadde; dei såg kor eg sette han høgt til vêrs over andre, og dei såg kor eg *bygde.* (R 198)

> Zuerst führte er [Johannes] Ellida ins Unglück. Er nahm sie mir weg. Nein ich muß beim ersten anfangen, ja ich sage so. Das erste nämlich besteht darin, daß ich für euch alle der Bauerntölpel war, für Periander und Borgny, denn *sie* wußten, was für einen geld- und ehrlosen Bruder ich habe; sie sahen, wie hoch ich ihn über alle anderen stellte, und sie sahen, wie ich *baute.*

Håkon erfährt sich als der (narzißtisch) Gekränkte, der von den anderen im Stich Gelassene. Dieses Gefühl steht als Abschluß der Sequenz, als Ergebnis seiner Einsicht gewissermaßen: Angst haben in der Dunkelheit – gesteigertes, unfreiwilliges Nur-Sich-Selbst-Erleben, Erfahrung einer Angst, die sich als Angst vor sich selbst herausstellen wird.

In der Mühle stürzt umfassendes Konfliktbewußtsein auf Håkon ein. Er fühlt sich um Ellida betrogen. Seine Ehre ist verletzt. In diesen konfliktbewußten Augenblicken im Raum Mühle realisiert Håkon auch, daß etwas Häßliches passieren könnte, wenn Johannes jetzt käme. Raum und Figur – Mühle und Håkon aufgrund seiner tiefenstrukturellen Parallelität mit Ragnhild – wirken ungeheuer suggestiv.

> – Men herre gud, kjem han lel da? kvinka det i Håkon. *Er det slik det skal gå da?* (R 199)

> – Aber mein Gott, kommt er etwa? jammerte es in Håkon. *Muß es so herauskommen?*

Jetzt wiederholt sich die Konstellation Ragnhild-Didrik. Aber Håkon erlebt den Konflikt bewußter, ja er manövriert sich geradezu in die kainitische Situation hinein. Läßt der Textproduzent ihn bewußter erleben, um ihn nicht der als typisch weiblich geltenden Emotionalität auszusetzen?

Håkon erlebt seinen persönlichen psychischen und sozialen Konflikt. Raum und gegenwärtige Eigenfunktion legen im Unbewußten Strukturen frei, die Håkon zu verdrängen suchte. Eine ent-

stellte Ragnhild kehrt wieder: «[. . .] – det er a Ragnhild som ventar deg etter seg no.» (R 199) [/. . ./ so, jetzt wartet die Ragnhild auf dich], eine Ragnhild, die entgegen der damaligen Realität vorsätzlich tötet, vorsätzlich brutal das Böse vernichten will: «[. . .] eg [Håkon] burde ha slege deg [Johannes] ned som ein slær ned krøtere [. . .]» (R 199) [/. . ./ ich hätte dich erschlagen sollen, wie man Vieh totschlägt /. . ./].

Vieh totschlagen – das Böse vernichten. Håkon sieht in Johannes «det ufysligaste» (R 201) [das Widerlichste] und «utriveligaste skapningen» (R 201) [das unbehaglichste Geschöpf] – schlimmer noch, als Tale Didrik sah: Tales Bild von «Didrik devel» war gefiltert durch grünes Glas.

Alle, nicht nur Håkon, sind befangen darin, daß sie Tale zurückerwarten, alle aber kamouflieren – verdrängen – den Gedanken gleichzeitig, denn Tale *ist* auch Ragnhild:

> Alle på garen venta Tale heim. Ein dagen visste dei ho kunde komma med båten. Næste gong tykte dei ho måtte komma; ho måtte komma enten ho var åleine eller ei. Det la seg som ei plage over huse, for ingen vilde nemne det. (R 209)
>
> Alle auf dem Hof warteten auf Tales Heimkehr. An einem Tag wußten sie, daß sie mit dem Boot kommen konnte. Das nächste Mal fanden sie, sie *müsse* kommen, sie müsse, ob allein oder nicht. Es legte sich wie eine Plage über das ganze Haus, denn keiner wollte davon sprechen.

Der Text vermittelt vor allem von Håkon den Versuch der aktiven Verdrängung in Form von Flucht in ein neues sozial-ökonomisches Projekt, dessen Gelingen er vor der Rückkehr der Mutter erfüllt haben will: er will Johannes mit Borgny Henningstad verheiraten.[289] Er kamoufliert seinen Wunsch nach ökonomischer Sicherung mit einem Heiratsprojekt. Das Projekt ist zugleich psychologisch funktional, denn es ist bezüglich Håkon auch Resultat hyperaktiven Verhaltens. Håkon setzt Energie, welche aufgrund der Verdrängung und Tabuisierung der Existenz Ragnhilds frei wird, in subjektaktantielles Projektverhalten um. Håkon hat Angst:

> [. . .] han gjekk og var redd, redd det skulde bli stilt ikring han, at einkvart skulde syne seg for han; han torde ikkje stane i arbeide. (R 210)
>
> [. . .] er hatte Angst, Angst, es könnte still um ihn herum werden, er könnte Gespenster sehen; er wagte es nicht, mit der Arbeit aufzuhören.

[289] Vgl. dazu auch oben, S. 60f.

Auch seine Angst versucht er, mit Aktivität zu kamouflieren. Die Angst, die darin besteht, sich selbst, eigenes Fehlverhalten wahrzunehmen: «Det viste seg, at det berre var seg sjøl han ottast for å bli vâr.» (R 210) [Es zeigte sich, daß er nur Angst hatte, seiner selbst gewahr zu werden]. Größte Aktivität – willkommener Lärm des Lebens, wie Håkon sich ausdrückt (R 211) – verursacht durch das plötzliche Erscheinen des Herings, veranlaßt Johannes zu Spekulationen, weckt in Håkon aber neue Angst vor sozialer Demütigung (R 211f.). Eine Gegenbewegung setzt ein. Håkon versucht, Johannes zu blockieren. Mitten in diese Aktivität hinein bricht das anonyme Telegramm, das den Tod der Mutter berichtet (R 213). Håkon sagt vorerst, er wisse nicht, wer das Telegramm geschickt habe (R 213). Und das Nicht-Wissen erweist sich als tabuisiertes – nicht verbalisierbares – Signal Ragnhilds: «– Ja, kven som har sendt det, det får no vera usagt.» (R 214) [– Ja, es soll ungesagt bleiben, wer es geschickt hat].

Tale und Ragnhild waren von Süden her in Richtung Norden auf einer wettlaufartigen Reise unterwegs gewesen. Für Ragnhild Rückkehr in alte Tage. Tale opfert sich. Der auf der Zugsfahrt vorerst erprobte, und dann konkret sich vollziehende Verlust von Tales Sein ermöglicht Ragnhilds Erwachen, setzt Ragnhild in Bewegung Richtung Norden. Tales Tod blockiert die Bewegung kurz. Ragnhild telegrafiert. Für sie ist das Telegramm wie ein halb ungewollter, mit verschlossenen Augen gemachter Griff vorwärts, gleichzeitig auch *rückwärts*, «inn i gamle dagar» (R 227) [hinein in alte Tage].

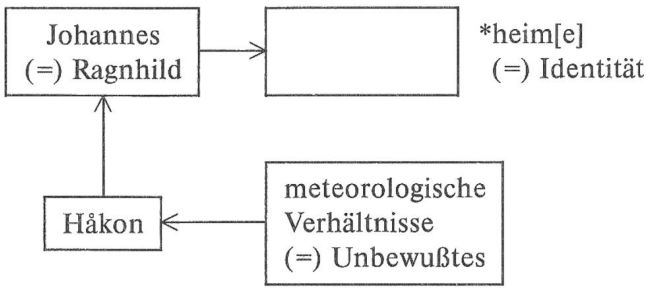
Analog zu Ragnhild wird auch Håkon zum Reisenden im Wettlauf mit der Zeit. Es stellt sich heraus, daß Johannes auf der Flucht ist, unterwegs nach Amerika, daß er sich gar von Borgny Geld geliehen hat (R 219). Håkons Fahrt wird vordergründig zu einem Wettlauf mit der Zeit, dessen Ziel es ist, Johannes einzuholen. Gleichzeitig kamoufliert die Fahrt die Bewegung in Richtung Ragnhild. Håkon läßt den Gedanken, daß die Begegnung mit Ragnhild nicht zu umgehen ist, zwar nicht in sein Bewußtsein eindringen. Das Meer scheint – nach vollzogener Begegnung der beiden, rückwärts gelesen also – bereits bei Håkons Abfahrt auf die aufwühlende, Håkon (un)bewußt belastende Begegnung mit Ragnhild hinzuweisen. Tale reiste im Glauben an eine Mission, «*sendt i veg*»

(R 182) [*auf den Weg geschickt*] erfuhr sie sich. Håkons Abreise hingegen ist unfreiwillig, qualvoll.

Das Meer spielt in Ragnhilds Reidentifikationsprozeß eine wesentliche Rolle. Auch in Håkons scheinbar unfreiwilliger Annäherung an Ragnhild ist das Meer funktionalisiert. Håkons Bootsfahrt in die Stiftsstadt wird einerseits zu einem Wettlauf mit der Zeit, andererseits zu einem Kampf gegen die Naturgewalten, gegen das stürmische Meer (R 220ff.). Daß die Fahrt mit einem Motorboot geschieht, verweist auch bei Håkons Annäherungsbewegung darauf, daß sie den Anstrich von Künstlichkeit hat – Ragnhilds erste eigene Annäherung an Stavsund geschieht *telegrafisch.* Der ständige Wechsel zwischen Licht und Dunkel, weiß und schwarz (R 223) und die Wildheit des Meeres signalisieren Håkons psychisches Aufgewühltsein. Das Farbenmuster ist nicht so stringent wie beim Totschlag Didriks, wo alles sich zu verdunkeln begann. Die Künstlichkeit der roten und grünen Lichter des im Nebel auftauchenden Postschiffs, auf dem Johannes sich befindet, stört das Bild. Nicht zufällig, vielleicht.

Merkwürdig, daß Paul Håkon auf dieser Fahrt begleitet, mehr noch, daß Paul die Reise überhaupt führt, Steuermann ist. Håkon ist unterwegs, um Johannes einzuholen. Das eigentliche Ziel der Reise aber ist Ragnhild. Das erotische Dreieck Håkon–Ragnhild–Paul wird evoziert. Das Meer, jetzt so aufgewühlt, kann Bild für Unbewußtes, das Unbewußte, sein. Stehen die roten Lichter auch in Verbindung mit der Feuer-Struktur?

Håkon selbst metaphorisiert die Fahrt: «Berre ikkje heile live mitt er slik ei tullsegling!» (R 225) [Wenn nur nicht mein ganzes Leben eine solche ver-rückte Schiffahrt ist!] Håkon muß Ragnhild verdrängen, er kann seine Fahrt bloß als Projekt sehen, Johannes zurückzuholen: «Han [Håkon] vilde ta han [Johannes] heim med vald, – [. . .]» (R 223) [Er wollte ihn mit Gewalt nach Hause nehmen /. . /].



«Heim[e]»[290] ist tiefenstrukturell mit «Identität, Funktion, Rolle» geladen. Der intendierte Empfänger des Projekts verweist auf Identitätsproblematik, letztlich auf Ragnhilds Reidentifikation. Die gegneraktantiellen Kräfte lassen sich als dem Unbewußten angehörige Kräfte dekodieren:

$$\frac{\text{(stürmisches) Meer}}{\text{Unbewußtes}} \cong \frac{\text{Håkon}}{\text{unbewußte Belastung}}$$

Spannungserhaltend läßt der Textproduzent Håkons Projekt, Johannes heimzuholen, vorerst offen. Håkon und Paul kommen eine Stunde nach dem Postschiff in der Stadt an. Johannes kann inzwischen weitergereist sein. Der fiktive Erzähler klärt den Leser nicht auf, sondern verfolgt den an Tale und Ragnhild geknüpften Erzählstrang weiter. Tale und Ragnhild sind drei, vier Tage zuvor im Krankenhaus angekommen (R 225). Nach einem textoberflächlichen Intermezzo[291] läßt der Erzähler Håkon die Jagd nach seinem Bruder fortsetzen (R 229ff.). Håkon läßt sein Bewußtsein «jene Dame» (R 229), die man im Krankenhaus im Zusammenhang mit der Mutter erwähnt, vorerst nicht mit Ragnhild identifizieren. Erst nach einiger Zeit denkt Håkon:

> Men den dama dei tala om på sjukehuse, det er Ragnhild, det, kjem han i hug. Ho hadde gått i lag med Johannes. I kveld klokka 5 skal han møte henne. For *ho* følger like, det er visst nok. Underlig å tenke på at han skal møte henne. Men for resten: Dei er to frammande menneske som møtes og helsar og går kvar sin veg. (R 230)
>
> Aber die Dame, von der sie im Krankenhaus sprachen, das ist doch Ragnhild, fällt ihm ein. Sie war zusammen mit Johannes weggegangen. Heute abend um fünf Uhr wird er sie treffen. Denn *sie* begleitet die Leiche, das ist ganz sicher. Seltsam zu denken, daß er ihr begegnen wird. Übrigens: sie sind zwei fremde Menschen, die sich begegnen, sich grüßen und wieder ihrer Wege gehen.

Sogar jetzt noch, in der ungeheuren zeitlichen und räumlichen Nähe zu Ragnhild versucht Håkon, der Begegnung auszuweichen. Håkon hofft, Ragnhild und er würden entfremdet aneinander vorbeigehen. Johannes gegenüber äußert er einen Wunsch, den er

[290] Vgl. dazu auch oben, S. 173f., S. 177f.

[291] Der letzte Abschnitt des vierten Kapitels erzählt Ragnhilds und Tales Ankunft im Krankenhaus, Tales Tod und Ragnhilds Telegramm. Die beiden Erzählstränge wirken gegenseitig verzögernd und spannungssteigernd.

eigentlich an Ragnhild zu richten hätte, der seiner Auffassung von Ragnhild aber diametral entgegengesetzt ist. Håkon verschiebt und pervertiert die Realität und sagt zu Johannes: «Du blir heime og ber deg åt som eit menneske i mot oss alle samen. (R 231)» [Du bleibst zuhause und benimmst dich uns allen gegenüber wie ein Mensch].

Was kamoufliert Håkon mit seinem Verbalgehabe? Was meint er mit «uns allen»? «Alle samen hadde reist ifrå han» (R 218) [Alle hatten ihn verlassen]. Damit meint er auch Ragnhild, die *er* weggejagt hat. Dennoch erlebt er ihr Wegsein als Verlust, als narzißtische Kränkung. Selbstschutz. Håkon versucht, Schuldgefühle zu überspielen. Håkons an Johannes gerichtete Aufforderung, zuhause zu bleiben, ist eigentlich eine Aufforderung an Ragnhild. Håkon übernimmt Tales Rolle. Seine an Johannes gerichteten Worte erinnern auch lexikalisch unzweideutig an Tales Aufforderung an Ragnhild: «Eg vil ha deg med heim!» (R 207) [Ich will, daß du mit nach Hause kommst!] und «[. . .] eg må få henne [Ragnhild] til å vera Ragnhild att» (R 209) [/. . ./ ich muß sie dazu bringen, wieder Ragnhild zu sein]. Håkons Aufforderung an Johannes beinhaltet lexikalisch in zweifacher Weise die Reidentifikation aus Ragnhilds Sicht: die von Håkon später explizit ausgesprochene Aufforderung, Ragnhild solle mit nach Hause kommen (R 242) und die Besiegelung von Ragnhilds Identifikation: «[. . .] dei gjorde henne til menneske, til nakne levande menneske [. . .]» (R 264) [/. . ./ sie machten sie zum Menschen, zu einem nackten, lebendigen Menschen /. . ./]. Bis Ragnhild sich aber als lebendiges Individuum versteht, gilt es sowohl für Ragnhild als auch für Håkon, verschiedene Blockierungen zu erkennen und abzubauen. Tales Identitätsspiel war Ragnhild-bezogen. Håkons Kamouflagen aber sind ich-bezogen, sein Verhältnis zu Ragnhild ist in psychische Problematik verstrickt.

Der zweite, dritte und vierte Abschnitt des 5. Kapitels von *Ragnhild* fiktionalisieren die Begegnung Hakon-Ragnhild. Ragnhild erlebt eine erste aktive Phase, bevor sie dann auf Stavsund erneut in nahezu lethargische Passivität zurückfällt. Mit ihrer Aktivität, die sich vor allem auf Denken und Sprechen – und damit Erzählen – beschränkt, schockiert Ragnhild, weil sie Håkon (in)direkt verbal attackiert.

Die erste Phase des erneuerten Miteinander von Håkon und Ragnhild ist eine Phase des Übergangs, des Hin und Her. Mitten in der Vorwärtsbewegung kann Ragnhild ausgeprägte Retention, Drang nach Süden, verspüren:

> – Ja, svara ho. Eg skal halde det eg har lovt henne [Tale]. Eg skylder henne det og meir til. Ho er den einaste, sa ho lågt og såg ned, dei syntes sjå ho var bleikare enn vanlig. – Ho er einaste bande millom verda og meg, manna ho seg opp og sa, og da såg ho fullt og frimodig på dem båe to. Enda finn eg vegen attende til mi eiga verd. (R 238f.)

> – Ja, antwortete sie. Ich will halten, was ich ihr versprochen habe. Das und vieles mehr bin ich ihr schuldig. Sie ist die einzige, sagte sie leise und schlug die Augen nieder, sie kam ihnen bleicher vor als gewöhnlich. – Sie ist das einzige Band zwischen der Welt und mir, raffte sie sich auf zu sagen, und jetzt schaute sie die beiden offen und freimütig an. Trotzdem finde ich den Weg zurück in meine eigene Welt.

Dies ist Ragnhilds Antwort auf Johannes' Aufforderung, der Mutter «nordover» (R 223) [nordwärts] zu folgen. Ragnhild bestätigt Tales Funktion im Rahmen der «Auferweckung». Sie anerkennt die Existenz der Welt, aus der sie sich aber ausklammert. Denn es gibt etwas, das sie «ihre eigene Welt» nennt, zu der nur die Bewegung «sørover» (R 243) [südwärts], «heim att til kyrne» (R 229) [wieder heim zu den Kühen] führt. Ragnhild unterscheidet zwischen ihrer Welt und etwas, das sie mit «der nord» (R 235) [dort im Norden] umschreibt, womit der Erzähler das (ambivalente) tiefenstrukturelle Netz der Identität aktiviert.

Für Håkon vollzieht sich ein wichtiger Schritt in einem Erkenntnisprozeß. Er erlebt Ragnhilds physische Existenz, merkt aber, daß sie «weit weg» ist. Er hört ihre immer noch weiche Stimme, «[. . .] men kor kom ho ifrå?» (R 234) [/. . ./ aber woher kam sie?] Er sieht, daß ihre Augen lebhaft sind. «Og likevel minner ho om eit dødt menneske» (R 235) [Und trotzdem erinnert sie an einen toten Menschen]. Håkons Bild von Ragnhild und Ragnhilds Selbsterfahrung decken sich:

(Håkon:) Ragnhild	≅	(Ragnhild:) Ragnhild
«eit dødt menneske» (R 235)		«død og borte frå all ting der nord» (R 208)

Ragnhild projiziert das Bild des am Schicksal erstarkten Mannes auf Håkon:

Ragnhild så på dei to brørne. Håkon er litt eldre og meir vêrsliten enn sist ho såg han. Og fastare i blikke. Han har røynt ymse ting, han har fått far sin ihelslegen, har vore gift med ein straffange, har vore bort i andre ting ventelig, ja og så har han ein morlaus gutunge å syte for. Det er *så* ja, seier folk der nord. Ein kan vel seie det har vorte mann av han no. Mor hans nemnte det visst. (R 235)

Ragnhild schaute die beiden Brüder an. Håkon ist etwas älter und verwitterter als das letzte Mal, als sie ihn sah. Und fester im Blick. Er hat verschiedenes durchgemacht, ihm ist der Vater erschlagen worden, er ist mit einer Strafgefangenen verheiratet gewesen, hat wohl auch anderes erlebt, ja und dann hat er für einen mutterlosen Jungen zu sorgen. *So* ist es, sagen die Leute dort oben im Norden. Man kann wohl sagen, daß jetzt ein Mann aus ihm geworden ist. Seine Mutter hatte es wohl auch erwähnt.

Ein Teilobjekt von Ragnhilds Himmelreich-Projekt scheint erfüllt, Håkon ist ein Mann geworden. Aber Ragnhilds Bild von Håkon ist verzerrt. Es entspricht der traditionellen Rollenerwartung, welche der Frau eine total selbstlose – masochistische – Haltung abverlangt. Ragnhild ist sich ihrer Minderwertigkeit bewußt und verbalisiert sie vor ihrem männlichen – und damit positiven – Gegenpol auch. Bevor sie mit Håkon spricht, dankt sie Paul für die Besuche im Gefängnis. Håkon hat das Gefühl, sie spreche das Wort «Gefängnis» mit einer Gleichgültigkeit aus, als ob sie das Wort «Mühle» in den Mund nähme (R 234). Ragnhild fragt Johannes, ob er es denn wage, zusammen mit ihr zu reisen (R 236). Sie erinnert Håkon daran, daß sie eine Mörderin ist. Sie fragt ihn schließlich, wie es *seinem* Jungen gehe (R 237). Sie hatte zu Håkon einmal gesagt, sie könne nicht glauben, daß er Hallvard mutterlos machen könne (M 125) – jetzt ist Hallvard nur noch Håkons Kind. Bestätigen diese drei kommunikativen Angriffe den Masochismus der sich opfernden Frau, die sich mit schuldbeladen-leidender Reduktion auf funktionelle Aspekte zufrieden gibt? Einerseits ja, denn eine neue Möglichkeit des Seins bietet der Text – die Realität – Ragnhild nicht. Andererseits aber handelt es sich um kommunikative *Angriffe* Ragnhilds, um bewußt formulierte verbale Aggression:

– Korles står det til med gutungen din, han er vel stor no?

Ho visste at orde *din* vilde ta borti han. Det var meininga òg: han burde vita at ho hadde flytta over i eit anna liv. Han hørte vel ho sa dette uten ei rørsle innvendig? (R 237)

– Wie geht es deinem Jungen, er ist wohl schon groß?
Sie wußte, daß das Wort *deinem* ihn verletzen würde. Das war auch die Absicht: er sollte wissen, daß sie sich in ein anderes Leben hineinbegeben hatte. Er hörte wohl, daß sie dies ohne eine innere Regung sagte.

Ragnhild ist ambivalent gezeichnet. Einerseits aktiviert sie bewußt Håkons nie eingestandene Schuldgefühle. *Er* hat sie ins Zuchthaus geschickt, identitätslos gemacht. Andererseits nimmt sie den Verlust ihrer Identität – eben weil sie Frau und damit angeblich masochistisch ist[292] – auf ihr eigenes Konto: *sie* hatte sich in ein anderes Leben hineinbegeben.

Ragnhilds Verhalten ist einerseits positive Auflehnung im Sinne von Bewußtmachung der männlichen Schuld, andererseits Bestätigung der aufopfernden Selbstverschuldung, kamouflierter Wunsch der Rück-Kehr, (tragisches) Indiz dafür, daß nach vollzogener räumlicher Annäherung an den Mann die unmittelbar bevorstehende räumliche Reintegration in den früheren Seinsraum Stavsund nur zu einer Re-Identifikation im Sinne von Zurück-Finden in die alte Rolle sein kann? Ja – Ragnhild ist jetzt zwar wieder aktiv gezeichnet. Aber ihre Aktivität eröffnet keine neuen Möglichkeiten, sondern führt unwiderruflich zurück. Mit der Aktivierung von Håkons Schuldgefühlen erreicht Ragnhild nichts – will gar nichts erreichen? Sie *kann* nichts erreichen. Das Motiv taucht mehrmals auf, erweist sich aber als Blindgänger – der Mann ist nicht mit Schuld belastbar.

4.3.3 Erwachen

Ragnhild tendiert zurück nach Süden – und zurück nach Stavsund. Noch vor ihrem Entschluß, Håkon «til byen der heime» (R 237) [zur Stadt dort zuhause] zu folgen, wundert sie sich, daß sie der zeitlichen und räumlichen Vergangenheit Stavsund nicht teilnahmslos gegenübersteht:

Ho måtte undrast, at noko frå *den tida* kunde ta tanken hennes, noko *der i frå*. (R 236)

Sie mußte sich wundern, daß etwas *aus jener Zeit*, etwas *von dort* sie berühren konnte.

[292] Vgl. dazu oben, S. 160.

Der Text nähert die Figuren der Landschaft an, zu der die Insel mit Stavsund gehört. Der Text wird dicht wie im ersten Band der Trilogie. Die Funktionalisierung des Topographisch-Meteorologischen erinnert an *Medmenneske*. Der Erzähler weist jetzt wieder fast ausschließlich Ragnhild die Funktion des Erzählens zu, der Leser erlebt wieder aus ihrer Perspektive. Ragnhild erwacht als erzählende Figur. Ragnhild er-lebt wieder Natur, Landschaft, Wetter, Stimmung – wichtigstes Indiz für ihre bevorstehende Re-Personalisation:

> Det var ein godvêrsmorgon, sol og vind og blåe fjell. Og der var fjorden ja, så blå og brei var han. Jamenn var det gildt å sjå att sjøen. Å kjenne at det finns noko ein hører i hop med. Og no stod ho på eit dekk, hadde vatne under føtene, – det flyt under deg! sa ho; verre ku er du da ikkje enn at du kjenner det, kjenn! (R 240)
>
> Es war ein Schönwettermorgen, Sonne und Wind und blaue Berge. Und dort war der Fjord, ja, so blau und breit, wie er war. Oh ja, es war herrlich, das Meer wieder zu sehen. Fühlen, daß es etwas gibt, mit dem man zusammengehört. Und jetzt stand sie auf einem Deck, hatte das Wasser unter ihren Füßen, – es fließt unter dir! sagte sie; so dumm bist du doch nicht, daß du das nicht spürst, fühl!

Nahezu ekstatisch, tagtraumhaft erlebte Stimmung. Ausgangspunkt ist nüchterne meteorologische Deskription, die über kurzatmig polysyndetische Aufzählungen auf syntaktische Auflösung hin tendiert und in einem an das erlebende Subjekt selbst gerichteten Imperativ gipfelt. Ragnhilds Farbe kehrt wieder. Blau. Ihr Element: das Meer. Es gibt Ragnhild die Emotionalität wieder. Vereinigung mit dem Meer – Paul ist zum «Meermann» (R 220) geworden. Im Meer findet Ragnhild einen Teil ihrer Identität. Der wichtigste Satz im Naturerlebnis ist syntaktisch gesprengt – ein Hauptsatz, der nur noch bruchstückhaft aus der elementaren Form eines Infinitivs besteht[293]: fühlen. Fühlen, daß es etwas gibt, mit dem man zusammengehört. Nicht tot sein. Auch erotisch nicht gestorben sein. «[. . .] å fara fjorden» (R 241) [/. . ./ den Fjord be-fahren] – (vaginal)erotisches Selbsterlebnis[294]: die (Vaginal)-

[293] Der Infinitiv kann auch abhängig von «var det gildt», das heißt, er kann Parallelkonstruktion zu «å sjå att sjøen» sein.

[294] Dies würde bedeuten, daß der Textproduzent – einen weiteren Schritt von gängigen phallozentrischen Darstellungen abweichend, unbewußt wohl – die Frau auch in umfassend sexuellem Sein fiktionalisiert. Sie besitzt nicht nur aktive

Form der Geige ist im jetzigen taggeträumten Text mit der (Vaginal)Form des Fjords – Meer – austauschbar.

Ragnhild		Ragnhild		Ragnhild
aktives sexuelles Sein	≅	Fjord *be*-fahren	≅	Geige *schenken* – Paul

Das Erleben gipfelt am Ende des Abschnitts in der Ankunft in der Stadt. Die Bildhaftigkeit, mit der die Ankunft – das Erreichen eines vorläufigen Ziels – vermittelt ist, evoziert einen sexuellen Initiationsritus: den Tag noch vor sich haben, verzückte Verzauberung, zum ersten Mal durch-fahrener Fjord:

> – – – Dei kom til byen om føremiddagen, i hilderstilla, som der aldri hadde fare skip eller storm over den fjorden, sagblada kvein i nyfødde lykka mot dem. (R 244)
>
> – – – Sie kamen am Vormittag in der Stadt an, in diesig-verzauberter Stille, wie wenn noch nie ein Schiff oder ein Sturm über den Fjord gefahren wäre, die Sägeblätter heulten ihnen in neugeborenem Glück entgegen.

(Tagtraumhaft gewünschtes und realiter gelebtes) *gemeinsames* Erwachen in der Erstmaligkeit der Initiation. Jetzt sind Ragnhild und Håkon als Einheit begriffen, in einem Pronomen erzählt. Neugeborenes Glück. Ist Ragnhilds Erwachen als umfassender, äußerlich (landschaftlich) und innerlich (emotional-erotisch) positiv zu wertender Initiationsritus zu lesen? Nicht bedingungslos. Das Heulen der Sägeblätter ist ebensosehr metallen verzerrt wie ekstatisch überhöht. Und Ragnhild verbalisiert auf diesem endphasenhaften Stück vor der endgültigen Annäherung an Stavsund deutliche Vorbehalte gegenüber ihrem ehemaligen Sein.

Die elementare Bedeutung des Meeres wird auch von Håkon erfahren. Er fragt, ob sie das Meer sehe, dort, wo sie wohne, ob sie es vermisse (R 240). Sie antwortet, sie habe schon lange aufgehört, etwas zu vermissen, spricht ihr Tot-Sein an. «Meer» bedeutet auch «Leben», ist Sein.

Ragnhild ist jetzt wieder fähig, Landschaft ekstatisch und sich selbst als Mitte zu erleben:

> Ja. Der var stilla og sol nordetter leia, og i alle dei krærne der båten kraup inn og ut. Ragnhild mintes gamle, gamle dagar, frå det ho kalla *før*: Slik ein

Sexualität, sondern ein dem männlichen gleichwertiges Sexualorgan, eine *Einheit* von Klitoris und Vagina (GUGEL 1976, S. 65) und damit die Fähigkeit zum Vaginalorgasmus (SHAINESS 1976, S. 421).

dag med sol, så overvettes som det skjein! Ein meinte ein såg strålane gjekk ned til havsens botn. Himmelen gav frå seg alt det lys han åtte og meir til, stadig meir, ein såg fjorden som ei himmeldypt med solskin. Det grigla i sølv all sjøen utover, og einast ho såg det. (R 242)

Ja. Stille und Sonne auf dem Weg nach Norden und in all den Winkeln, wo das Boot ein- und ausschlüpfte. Ragnhild erinnerte sich an alte, alte Tage, an die Zeit, die sie *damals* nannte: was für ein Tag mit Sonne, wie unwahrscheinlich es leuchtete! Man hatte das Gefühl, die Strahlen gingen hinab auf den Grund des Meeres. Der Himmel gab alles Licht, das er besaß, von sich, und mehr, immer noch mehr, man sah den Fjord wie eine Himmelstiefe mit Sonnenschein. Es glitzerte silbern über das ganze Meer hinweg, und nur sie sah es.

Ragnhild konnotiert «nordwärts» positiv. Ruhe und Sonne. Sie erlebt nicht bloß das Jetzt der Stimmung, sondern sie identifiziert Stimmung und Erleben mit gestimmtem Sein von früher. Sie schlägt die Brücke vom Damals zum Jetzt; unbewußtes Wünschen produziert das Bild der Welt als Ganzheit, mit dem (positiven) Licht, das alles durchdringt, bis auf den Grund des Meeres – ins tiefste Unbewußte – reicht. Der Fjord als *Himmels*tiefe mit Sonnenschein. Er-lebendes und er-kennendes Subjekt ist Ragnhild. Sie erzählt mit dem indefiniten Pronomen «ein», das den Erlebenden/Erzählenden/Lesenden miteinbezieht. Die indefinite Masse, alle, das ist Ragnhild. Ragnhild wünscht sich zurück in alte Tage, in Momente glücklichsten Erlebens, absoluter Einsamkeit – Momente, die sie nie mit jemandem teilen konnte oder wollte, die ihr aber trotzdem nur jene Zeit und jener Raum ermöglichen, in die hinein sie jetzt wieder gleitet. Ragnhild löst sich aus der Zweisamkeit. Sie ist alle und hebt sich gleichzeitig wieder ab von allen anderen, hebt sich in transzendent-schöpferische Bezüge: «einast ho» [nur sie allein] erlebt.

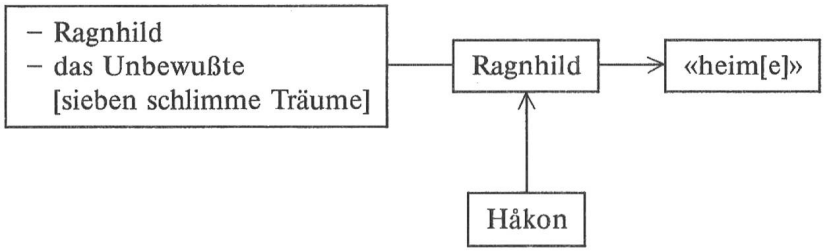
Ragnhild sieht einen «kjeld» (R 242) [Austernfischer], sie erinnert sich, daß dies der Vogel ihrer Kindheit ist, daß sie auch ihn vergessen hat. Sie evoziert tagtraumhaft wünschend die Freiheit ihrer Kindheit/Jugend.

Ho *vektes* ved måle til Håkon: – Du blir med meg heim no, Ragnhild. (R 242; eigene Hervorhebung)

Die Stimme Håkons weckte sie: – Du kommst jetzt mit nach Hause, Ragnhild.

Håkon schließt sich dem Sprachgebrauch Johannes' an; nicht fragend oder bittend, sondern mit einem Aussagesatz in imperati-

vischer Funktion fordert er Ragnhild auf, mit *nach Hause* zu kommen. Desgleichen hatte Johannes zu Ragnhild gesagt: «Du blir med 'a mor *nordover* [. . .]» (R 238; eigene Hervorhebung) [Du gehst mit der Mutter nach Norden /. . ./]. Jetzt endlich formuliert Håkon sein Projekt:



Ragnhilds Annäherung an Stavsund und ihr Erwachen gehen kamoufliert und stufenweise vor sich: mit Tale als subjektaktantieller Kraft von Nordre Solum bis zur Stiftsstadt, mit Johannes in derselben Funktion bis «byen der heime» [zur Stadt dort zuhause] und schließlich mit Håkon als subjektaktantieller Kraft bis nach Stavsund. Das Erwachen zu Håkon ist blockiert:

> Det er sju vonde draumar frå meg og fram dit du er. Eg kan ikkje vakne utor ein einaste av dem. Eg kjem der aldri. (R 242f.)
>
> Zwischen dir und mir liegen sieben böse Träume. Ich kann nicht aus einem einzigen davon erwachen. Ich kann unmöglich mitkommen.

Ragnhild markiert einen unüberwindbaren Abstand zwischen sich und Håkon. Schon vor Tale hatte sie gesagt, es komme ihr vor, als erwache sie aus einem langen und bösen Traum und finde sich in einem noch schlimmeren wieder (R 208). Sie erinnert Håkon an ihre «Blutfinger» (R 243) – um ihm zu helfen, wie sie sich ausdrückt. Die Provokation hat kaum den Stellenwert einer direkten Aufforderung an Håkon, sich mit Ragnhild als Mörderin auseinanderzusetzen. Sie ist vielmehr Wunsch nach Vergebung:

> – Det var eit liv verdt, om du berre kom heim og var der. Men hør ikkje på meg.
> – Det gjer eg heller ikkje. (R 243)
>
> – Es wäre ein Leben wert, wenn du mit nach Hause kämst und einfach dort wärst. Aber hör nicht auf mich.
> – Das tu ich auch gar nicht.

Håkon dialogisiert auf adäquater Ebene: er spricht Ragnhild emotionale Bedeutung zu, fordert sie aber gleichzeitig auf, nicht auf ihn zu hören. So ist der ganze Dialog zwischen den beiden

strukturiert: Aussage – Zurückziehen/Verneinen der Aussage – neue Aussage – erneute Verneinung. (Pervertiertes) Stimulieren auf großer Breite: Bejahen und Verneinen ein und desselben Gedankens, Haltlosigkeit, Fassungslosigkeit. Håkon ist der Situation nicht gewachsen, für ihn löst sich die Logik des Denkens und des sprachlichen Ausdrucks auf. Mit tragikomischem Lachen versucht er, sich zu schützen:

> – He! lo han og snudde seg frå henne, eg visste ikkje du var til, da eg fór sørover. Men kanskje det var det eg visste? Kanskje eg hadde visst det lenge? Det går rundt for meg. Ja ja ja, bedre aldri enn for seint, sa guten. (R 243)

> – He! lachte er und wandte sich von ihr ab, ich wußte nicht, daß du existiertest, als ich südwärts fuhr. Aber vielleicht wußte ich es doch? Vielleicht wußte ich es schon lange? Es dreht sich alles in meinem Kopf. Ja ja ja, besser nie als zu spät, sagte der Junge.

So nah am Ziel – nach Norden gelangt – steht Håkons ernüchtertes Bild von Ragnhild. Nicht nur Abstand, sondern Abgrund erlebt Håkon zwischen Ragnhild und sich selbst:

> Over til *henne* var der ingen veg. Same avgrunnen som millom live og døden, millom det som er og det som ikkje er. (R 243)

> Es gab keinen Weg zu *ihr* hinüber. Der gleiche Abgrund wie zwischen Leben und Tod, zwischen dem, was ist, und dem, was nicht ist.

Die erzählten sendenden Figuren laufen ständig Gefahr, psychische Problematik zu metaphorisieren, zu verschieben, zu verdrängen. Auf diese Weise verschleiern sie die Realität vor sich selbst. Der Text läuft Gefahr, das eigentlich Gemeinte vor dem Leser zu verschleiern. Der in den Erzählakt miteinbezogene Leser verschleiert vor sich selbst.

Auch Håkon hat die strukturbildende Opposition Leben vs. Tod verinnerlicht und ordnet Ragnhild der Sphäre des Todes zu. Auf diesen Prämissen also macht er die entscheidende Aussage, die Ragnhild schließlich zur Reidentifikation führen wird. Und Ragnhild hat in Bildern der Natur ehemals positives Sein wunschhaft derart intensiv wiedererlebt, daß sie Håkon vorschlagen kann, mit nach Stavsund zu kommen – wenn auch nicht, um dort zu bleiben:

> – Det er det, at visst det var som ei hjelp for deg eller slikt noko, så kunde eg bli med til Stavsund; eg kunde følge værmor til jorda. (R 244)

> – Es ist so, wenn es eine Hilfe wäre für dich, oder so etwas, dann könnte ich mitkommen nach Stavsund; ich könnte bei der Beerdigung der Schwiegermutter dabei sein.

Ragnhilds Entschluß beinhaltet also nur lokales und zeitlich begrenztes Sein auf Stavsund – nicht reidentifiziertes Da-Sein – und deutet die Möglichkeit (Gefahr) einer Identifikation mit der masochistischen Opferbereitschaft an.

Trotz gefühlshafter Annäherung zwischen Håkon und Ragnhild auf der Bootsfahrt erfolgt nach dem Erreichen des vorläufigen Ziels keine positive emotionale Reaktion. Das Erwachen dauert lange. Der Erzähler weicht aus – das heißt, Ragnhild vollzieht die emotionale Abfuhr in Form einer kompensierenden Substitutionshandlung, die einen ins Gegenteil verkehrten Gefühlsausdruck beinhaltet: Ragnhild denkt die Kälte, die graue Kälte der Nacht – «grau» war beim Verschwinden der Sonne hinter den die Kälte implizierenden rotgrauen Nordwindwolken (R 243) schon von ihr erfahren worden, damals noch als Kompositum mit «rot»; jetzt aber verklingt der letzte Rest orgastischen Empfindens: «No var det gråe natta og kaldkjøle. Ragnhild sa godnatt [. . .]» (R 244) [Jetzt war graue Nacht und frostige Luft. Ragnhild sagte gute Nacht /. . ./]. Diese Abkühlung weicht am folgenden Morgen in der vermeintlichen Entzauberung der sieben bösen Träume wieder dem Ausdruck neugeborenen Glücks. Im Heulen der Sägeblätter aber schwingen An-Klänge an verzerrt Beschönigtes mit. Die luftspiegelnd verschleierte Stille zeigt idealisiert Beschönigtes. Die sieben bösen Träume werden nicht entzaubert, sondern neu ge-zaubert. Das Wunschbild ist Zerrbild. Hin und her. Der Text verunsichert den Leser.

Die Oberflächenlesung des Abschnitts könnte den Eindruck überwundener Probleme erwecken: Ragnhild erzählt – lebt – wieder, findet, teilweise zumindest, zurück zu Identität in Natur und Landschaft. Håkon gelingt es, sein Projekt zu formulieren. Der Abschnitt gipfelt in gemeinsamem, auch sexuell konnotiertem, meteorologischem Erleben. Tiefenstrukturell aber bestehen Hinweise auf Bewegungen, welche die Reidentifikation Ragnhilds als Zurückfallen in die alte Identität weiblich-negativer Konnotation vorausdeuten:

Heulen der *Säge*blätter	≅	Axt	≅	Ragnhild [Frau]
sexuelle Initiation		Kastration		negativ[es weibliches Prinzip]

Ragnhild fällt zurück, wird lethargisch. Der nächste Schritt innerhalb der Reidentifikation ist abhängig vom Wollen des Mannes. Der Textproduzent läßt nicht seine weibliche Figur einen eigenen Entschluß fassen. Sie muß warten, bis der *Mann* sie dazu auffordert, ja sie muß zuvor gar ihre mütterlich sorgende Funktionstüchtigkeit unter Beweis stellen. Vorher aber vermittelt der Text in den verbleibenden drei Abschnitten des 5. Kapitels (R 244–251) die Beerdigungsvorbereitungen auf Stavsund und das Begräbnis. Ragnhilds Verhalten ist passiv. Ihr Erwachen war bloß Erwachen zu neuem Schlaf, neuem (schlimmerem) Traum – Warten auf den Impuls des Mütterlichkeitswahns.

Ragnhild nimmt nicht teil an Leas Freude über die Bekehrung, sie redet an Lea vorbei und banalisiert ihre Anwesenheit auf Stavsund: «Eg skulde berre følge Tale i jorda» (R 247) [Ich will nur Tale zu Grabe begleiten]. Mit lächelnd fragendem «ja» kommentiert Ragnhild Håkons Erfahrung, daß man ihm die Reise in die Stiftsstadt zum Vorwurf macht (R 47). Weiß Ragnhild, daß die Anschuldigungen von Håkons Mitbürgern nicht nur sozial funktionell sind, sondern (tiefenstrukturell) auf eine kollektiv negative Wertung ihrer Reidentifikation (ihres Reidentifikationsprojekts) hindeuten?

Håkon	≅	Håkon	≅	Ragnhild/Håkon	≅	Ragnhild/Håkon	≅	Reidentifikation
südwärts		negative Bewegung		nordwärts		negative Bewegung		negative Bewegung

Ragnhilds Erwachen ist Tot-Sein. Sie verspürt angesichts ihres Sohnes keine emotionale Regung. Dies stellt sie jetzt nüchtern fest, obwohl sie sich daran erinnert, daß das langsame Absterben ihrer Gefühle während der Zuchthauszeit eine große Belastung für sie gewesen war (R 249). Der Textproduzent läßt sie den Verlust ihrer Rollenidentifikation als «Sterben», (R 249), Aufgeben von Seinsbestimmung und Identität erleben.

Ragnhild markiert mit ihrem Verhalten Abstand – nur Tale zu Grabe begleiten, sonst nichts. Håkon hatte sie gebeten, mit nach Stavsund zu kommen. Ein Leben wäre es wert, wenn sie nur mitkäme und einfach da wäre (R 243). Was also soll Ragnhild auf Stavsund? Bloß da sein. Nicht töten. Nicht lieben. Identitätslos da sein. Dieser Forderung kommt Ragnhild durch ihr resignatives Verhal-

ten einerseits nach. Andererseits aber benimmt sie sich bewußt provokativ, ohne daß es ihr gelingt, die Kommunikationsblockierung zu lösen. Erwachen wird zum Bewußtwerden des Scheiterns. Auch Håkon glaubt, Ragnhild fahre wieder zurück in den Süden. Er hofft es sogar (R 247) – mit so unerhörter Ambivalenz ist die Figur Ragnhild ausgestattet.

Ragnhild realisiert den Tod ihrer mütterlichen Gefühle. Und sie spürt die (gegneraktantiell wirkende) Ablehnung, die ihr Hallvard – nur Håkon gegenüber explizit formuliert – entgegenbringt. Sie sieht ein, daß ihr Opfer sinnlos war. Jetzt heißt es nicht mehr: «[. . .] så mykje var Håkon verd. *Enno* ønska ho det ikkje ugjordt!» (M 129) [/. . ./ so viel war Håkon wert. *Noch* wünschte sie die Tat nicht ungeschehen!] Jetzt denkt Ragnhild vielmehr:

> At hadde Håkon vore den rette mannen, da hadde òg gjerningen hennes vore den rette. Straffa er noko anna. Den skjønna dei ikkje ein skugge av. Om dei så skjønna ho er evig.
>
> Ein dagen spurte ho Håkon om øksa fanns her på garen enno. Han vart merkelig å sjå til, særlig kring munnen. Han kunde ikkje få fram eit ord.
>
> Hallvard såg ho lite til. Han heldt seg visst unda henne alt det han kunde. (R 249)

> Wäre Håkon der richtige Mann gewesen, dann wäre auch ihre Tat die richtige gewesen. Die Strafe, das ist etwas anderes. Davon verstanden sie keinen Deut. Auch wenn sie merkten, daß sie ewig war.
>
> Eines Tages fragte sie Håkon, ob die Axt immer noch auf dem Hof sei. Er bekam einen seltsamen Ausdruck, besonders um den Mund herum. Er brachte kein Wort hervor.
>
> Von Hallvard sah sie wenig. Er hielt sich weg von ihr, wo er nur konnte.

Es existiert auf Stavsund kein Bezugspunkt mehr, der Ragnhild eine zwischenmenschliche Beziehung ermöglichen würde. Ragnhild ist (wie) ein Fremdkörper.

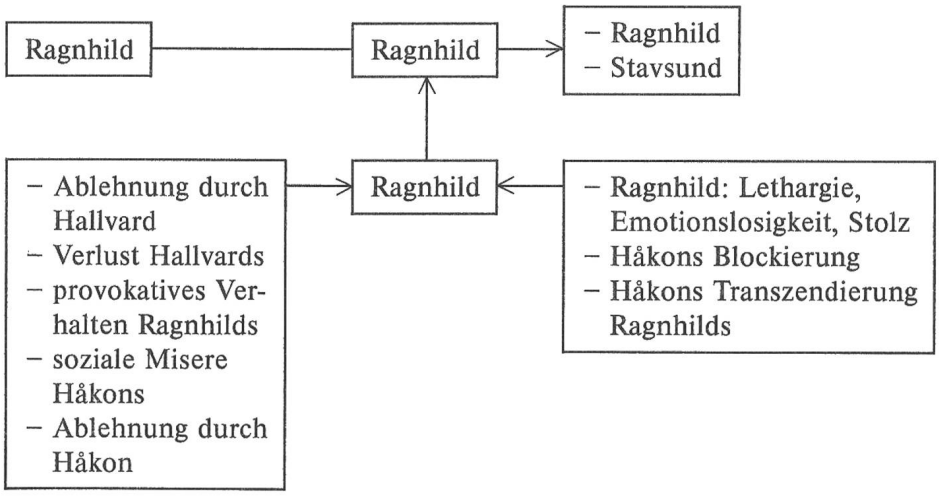
Plötzlich vermittelt der Erzähler eine provokative Verbalhandlung Ragnhilds – die Frage nach dem Mordinstrument. Sie ist weder aus dem unmittelbar Vorangehenden noch dem Folgenden erklärbar und in zeitraffenden Bericht eingebaut. Deshalb das (er)schlagende Gewicht. Sie ist Element einer strategischen Struktur: Ragnhild erinnert Håkon an ihre «Blutfinger» (R 243) und tritt Hallvard gegenüber in gleicher Weise provokativ auf: sie zwingt ihn zu einem Gespräch, das im Grunde ein Monolog Ragnhilds ist, in welchem sie ihm mitteilt, daß sie bald abreisen und nie mehr

nach Stavsund zurückkommen (R 245), daß sie wieder in ihr Zuchthaus zurückkehren werde – die Strafe ist ewig:

> Ho hørte ho sa for mykje no, men ho var for veik til å snu. Ho sa verre ting.
>
> – For *du* må ikkje komma på straff, Hallvard, du veit kor glad han far din er i deg, han har ingen annan enn deg han. Du skal syne dem alle i hop, at du er ikkje sonen til ein straffange, du er ikkje det, same kva dei seier, det skjønnar du sia – – korles skulde det bli, Hallvard, om *du òg* kom på tukthuse?
>
> Slikt seier ein ikkje til eit barn nei, og da ho sansa seg var det for seint, da gret han. (R 255)

> Sie hörte, daß sie jetzt zu viel sagte, sie war zu schwach, um aufzuhören. Sie sagte noch Schlimmeres.
>
> Denn *du* darfst nicht ins Gefängnis kommen, Hallvard, du weißt, wie gern dich dein Vater hat, er hat ja niemanden außer dir. Du mußt ihnen allen zeigen, daß du nicht der Sohn einer Zuchthäuslerin bist, das bist du nicht, was auch immer sie sagen, das verstehst du dann später – – wie würde es werden, Hallvard, wenn *auch du* ins Zuchthaus kämst?
>
> So redet man nicht mit einem Kind, nein, aber als sie sich darauf besann, war es zu spät, da weinte er.

Ragnhild hört sich als sprechende Person. Ihr sprechendes Sein provoziert halb unkontrolliert – sie realisiert, daß sie nicht aufhören kann – Angst und Scham in Hallvard, Angst vor der Mörderin-Mutter, Scham vor dem despektierlich reagierenden Kollektiv. Die provokative Haltung Ragnhilds ist nicht leicht durchschaubar. Sie ist defensiv-funktionell. Ragnhilds Provokationen sind ins Gegenteil verkehrtes Wünschen. Ragnhild schreit implizit nach Widerrufung der ehemaligen Verurteilung, nach Zurückfinden zu Identität. Die Provokationen sind letzten Endes helferaktantielle Kräfte in Ragnhilds Reidentifikations-Projekt.



Die Helfer innerhalb von Ragnhilds Reidentifikation sind Negativa: Ablehnung, Verlust, Misere. Auch Ragnhild greift zu negativer Selbsthilfe: sie erinnert mit ihren Verbalprovokationen an die negativen Konnotationen ihres ehemaligen Seins auf Stavsund. Der Textproduzent gibt ihr keine andere Möglichkeit, ihrer An-Wesenheit für die ehemaligen Mitspieler auf Stavsund Realität zu verleihen als aufgrund der negativen Gehalte, welche diese Mitspieler mit ihr verbinden. Ragnhild kann nicht kniefällig um Vergebung oder Akzeptierung ihrer Persönlichkeit bitten. Ihr Stolz und Håkons Blockierung verschließen ihr auch die Möglichkeit, eine Aussprache zu verlangen. Sie wirkt mit ihrem So-Sein selbst als hindernde Kraft. Der Textproduzent gibt ihr nur die Möglichkeit der negativen Selbstrepräsentanz, der masochistischen Selbstreduktion auf jene Persönlichkeitsgehalte, welche von den übrigen Mitgliedern der sozialen Mikrostruktur als abschreckend und verstoßend verstanden werden. Statt sich auf realer Ebene mit Ragnhild auseinanderzusetzen, beginnt Håkon, Ragnhild zu idealisieren. Er transzendiert ihre Tat auf eine höhere Ebene. Seine Gedanken beim Anblick der Augen der Beerdigungsteilnehmer verraten dies:

> – At ho *gjorde* det der, sa auga deira. Håkon syntes han smilte til dem, kaldt men fredelig: Ho er sigerherren over både dykk og meg. Eit menneske. Skya på himmlen går sin gang og sola går ovanom henne, og veit nokon på jorda kva som er der ovanom? Men menneske er større enn all ting ikring det. Det er gåta i verda, – lat det vera slik. (R 251)

> – Daß sie so etwas machen konnte, sagten ihre Augen. Håkon hatte das Gefühl, als lächle er ihnen zu, kalt aber friedlich: Sie ist Siegerin über euch und mich. Ein Mensch. Die Wolke am Himmel geht ihren Weg, und über ihr geht die Sonne, und weiß jemand auf der Erde, was darüber noch ist? Der Mensch aber ist größer als alles um ihn herum. Er ist das Rätsel in der Welt, – laß es so sein.

Wie kommt Håkon dazu, Ragnhild als Siegerin zu sehen? Er weiß, daß sie die stärkere Persönlichkeit ist, er weiß aber auch, daß ihr aufgrund ihrer Rolle als Frau keine Möglichkeit gegeben ist, diese Stärke (gegen ihn) auszuspielen.

Der Mensch als Rätsel[295], als das große, unergründliche Rätsel – bequeme Legitimation des Verzichts auf tiefere Auseinanderset-

[295] Vgl. dazu auch oben, S. 5.

zung mit Ragnhilds intrapersonalen Strukturen, mit den Gründen ihres Verhaltens, mit ihrem Sein als Mörderin. Håkon versperrt sich selbst den Weg zum Verständnis Ragnhilds, zur Wiederbelebung ihrer Persönlichkeit. Håkon verfällt dem gleichen Fehler wie viele Textinterpreten: den Menschen zum großen Rätsel der Welt zu machen, dessen Lösung man nicht suchen soll, noch finden kann.

Angesichts des Fjords erwacht Ragnhild zu positivem Sein. Sie fällt auf Stavsund zurück in neuen Schlaf. Und sie ringt jetzt mit negativem Gehabe um Wach-Sein. Aus ihrem provokativen Verhalten Håkon und noch deutlicher Hallvard gegenüber ist der unbewußte Schrei nach Hilfe hörbar. Ragnhild verhindert ihre Abreise in letzter Minute selbst. Ihr Hier-Sein füllt sich negativ auf. Sie ist schuld an Hallvards Flucht. Und sie ist schuldbewußt. In einem verborgenen Dialog, in dem der sprechende und der abwesende Partner identisch sind, wiederholt sich refrainhaft eine Selbstbestimmung, die nach Ragnhilds Auftritt mit Hallvard zum ersten Mal in ihr Bewußtsein gedrungen war, damals als Erinnerung[296], jetzt als negierte lyrische Selbstbestimmung:

> Ho dikta og song innvendig noko som var *sant*: – Nei ikkje eingong Gud og eg – veit kva som bur i meg. (R 257f.)
>
> In ihrem Inneren dichtete und sang sie etwas, das *wahr* war: – Nein, nicht einmal Gott noch ich weiß, was in mir wohnt.

Die rhythmisierte, wohl nicht zufällig mit einem – zwar banalen – Reim ausgestattete Selbstbestimmung erinnert strukturell an den «Himmelreich-Vers» aus *Medmenneske*[297]: es ist eine aufgrund des Lyrischen deutlich vom epischen Text sich abhebende, kraftvolle Selbstbestimmung, die an bestimmten Stellen im Text – Ragnhilds Sein – auftaucht. Gehaltlich erinnert dieses lyrische Fragment an Håkons Bestimmung von Ragnhild als Rätsel.[298] Ragnhild faßt sich selbst als das Große, Unbekannte auf und entzieht sich so, trotz Schuldbewußtsein bezüglich Hallvard, einem

[296] «[. . .] song det eit tørt og sprukke mål for henne, frå tukthuse, ei gammal gjente som gjekk og riksa og song og var glad: – Nei einast Gud og eg – veit kva som bur i meg.» (R 255f.)

[297] Vgl. dazu oben, S. 95ff.

[298] Vgl. dazu oben, S. 202.

Teil der Verantwortung und der Selbstanalyse. Die refrainartige Sentenz hat auch einen positiven Aspekt, der sich selbst wieder ins Negative verkehrt. Ragnhild erhält die Fähigkeit lyrischen Ausdrucks jetzt auch auf Stavsund wieder. Und – was den Aspekt ins Negative verkehrt – der Schritt in Richtung Ragnhild von einst gründet auf negativen Prämissen, dem Verschwinden Hallvards, welches Vertriebensein durch Ragnhild ist.

Das dritte Auftauchen des Refrains an der Textoberfläche ist Ausdruck größter Resignation, Gewißheit über das Scheitern des Reidentifikations-Projekts, gleichzeitig Abwälzen eines Teils des Schuldbewußtseins auf das Prinzip Mensch als Rätsel und Kontrastierung des an der Textoberfläche unmittelbar folgenden Sucherfolgs: Ragnhild findet Hallvard (R 263).

In *Medmenneske* drückt der Refrain Gewißheit über die Erfüllung eines Wunsches aus. Jetzt – so nahe am wiedererlangten Ziel – erscheint ein negativer Refrain, der die intrapersonalen Strukturen des Menschen resignativ als unverständlich, undurchschaubar bestimmt.

In der negativ geladenen Umgebung von Hallvards Verschwinden glaubt Ragnhild zuerst also, ihr inneres Wesen zu erkennen. Der an sich positive Aspekt der Selbsterkenntnis kontrastiert die äußeren – textoberflächlichen – Geschehnisse. Ragnhild will gar nicht wieder weg von Stavsund. Sie will auch ihren Sohn nicht verjagen. Sie will das Gegenteil. Aber es bietet ihr niemand die Möglichkeit zur positiven Verwirklichung der Wünsche. Sie muß – unbewußt wohl – das Gegenteil tun. Und sie muß – (weil sie eine Frau ist?) – sich in neue Schuld stürzen. Sie muß und will – aus angedichtetem und psycho-sozial bedingtem Masochismus heraus. Der Textproduzent gibt ihr bloß die Chance, eine Mangelsituation zu schaffen, aufgrund derer sie – ungefragt, zumindest vorläufig auf Stavsund bleibt. Sie will aufgrund ihrer Schuld mithelfen, den Mangel zu beheben:

> Ho kunde ikkje fara her ifrå før guten kom til rettes, same kor lenge det vart. – Visst eg ikkje er i vegen da? sa ho.
>
> Det kom for henne at Håkon fanga som ei von, han var som barne. Ho undrast ikkje det grand på at dei vart glad i han [. . .].
>
> Og no stod ho her, og der stod han. Dei hadde kasta bort ein unge for seg. Dagslyse voks ikring dem, dagen kom og kom. Lysgråe skyer høgt, høgt oppe, der stod no *dei*.

– Eg går meg ein sving, sa ho. Bortgjenom marka eit lite stykke. Eg tykkjer det er eg som har plaga han til å rømme heimen sin.
– Vi får no sjå i det til ut på dagen, meinte Håkon. (R 258)

Sie konnte nicht eher von hier wegreisen, als bis der Junge wieder daheim war, gleichgültig, wie lange das dauern würde. – Wenn ich nicht im Weg bin? sagte sie.

Es kam ihr vor, als schöpfe Håkon neue Hoffnung, er wurde wie ein Kind. Sie wunderte sich überhaupt nicht, daß man ihn gern hatte [. . .].

Und jetzt stand sie hier, und er stand dort. Sie hatten ein Kind weggeworfen. Das Tageslicht wuchs um sie herum, der Tag kam immer näher. Hellgraue Wolken weit, weit oben, ja, *die* standen dort.

– Ich gehe ein bißchen weg, sagte sie. Ein Stück über die Felder zum Wald. Ich glaube, *ich* bin schuld daran, daß er weggelaufen ist.
– Wir wollen noch abwarten bis gegen Abend, meinte Håkon.

Die Textstelle zeigt einige grundlegende Aspekte im Verhältnis Håkon-Ragnhild und im Verhältnis des Textproduzenten zu seinen beiden Figuren.

Ragnhild will auf Stavsund bleiben, bis Hallvard gefunden ist. Sie gesteht vor Håkon ihre Schuld an seinem Verschwinden. Håkons Verhalten ist unerhört. Er reagiert *nicht*, nicht einmal auf Ragnhilds indirekte Frage nach seiner Billigung ihres Verbleibens auf Stavsund. Der Textproduzent läßt Ragnhild sich in totale Unterwürfigkeit zu Håkon schieben – und nicht einmal darauf Respons erhalten. Der Erzähltext wertet Håkons Verhalten nicht etwa als normabweichend, er gesteht Ragnhild nicht einmal Enttäuschung darüber zu, keine Respons zu erhalten. Håkon erscheint so schwach und eingeschüchtert von der Person Ragnhilds als der großen Siegerin, daß er von ihr gar nichts zu erwarten wagt. Aus dieser Perspektive erscheint Ragnhild in scheelem Licht. Sie hat nichts zu schaffen auf Stavsund und wirkt dennoch überdimensioniert autoritär, ihren männlichen Gegenspieler derart unterdrükkend, daß er ihre Anwesenheit weder explizit bejahen noch verneinen kann. Ragnhild interpretiert die Situation aufgrund visueller Komponenten. Sie glaubt, aus Håkons Verhalten neue Hoffnung lesen zu können – wohl Hoffnung darauf, daß sie doch noch auf Stavsund bleiben würde. Und sie weiß selbstverständlich auch, wie ihr vorheriges Auf-Stavsund-Sein endete: all die positiven Erwartungen, die man in sie gesetzt hatte, erfüllte sie damit, daß sie sie ins Gegenteil verkehrte, daß sie einen Menschen tötete.

Ragnhild ist eine zuverlässige Erzählerin in dem Sinn, daß sie nicht weiß, daß sie für einen Leser erzählt. Sie steht mit niemandem im Pakt gegen den Leser – außer mit sich selbst. Ihre Berichte sind durch *ihre* Wahrnehmung, Eigenart und psychische Situation gefiltert. Es ist *ihr* Wunsch, daß ihr «Angebot», auf Stavsund zu bleiben, bis Hallvard gefunden ist, neue Hoffnung in Håkon auslöst. Ihre Tiefenstruktur mit dem Reidentifikations-Projekt produziert solches Wünschen; Ragnhild braucht Bestätigungshilfe, Helferaktanten, um das Reidentifikations-Projekt aufrecht erhalten zu können, das die Oberfläche jetzt als Finden Hallvards kamoufliert und dem allzu typisch Weiblichen annähert: der Erfüllung des Mütterlichkeitswahns.

Ragnhild erwacht zu Aktivität, die ihren Ursprung im Negativen hat. Sie projiziert aus eigenem Wunschdenken heraus den Wunsch in Håkon hinein, er hoffe – wünsche – sie möge auf Stavsund bleiben. Auch Håkon produziert diesen Wunsch, wenn wir Ragnhilds Verläßlichkeit als Erzählerin akzeptieren. Auch der Textproduzent scheint Håkon den Wunsch zuzugestehen; er läßt seine beiden Figuren aus deutlicher Trennung heraus im Pluralpronomen «dei» und in gemeinsamem, allerdings auf negativer Basis gründendem Handeln zusammenfließen: «Und jetzt stand sie hier und er stand dort. *Sie hatten ein Kind weggeworfen.*»

Die textliche Tiefenstruktur schlägt lichtere Töne an; der werdende Tag, die *hell*grauen, aber doch *grauen* Wolken. Ragnhild und Håkon treffen in negativen Prämissen aufeinander. Ihr Sein findet eine gemeinsame, bestimmende Komponente: den Verlust des Sohnes. Das heißt, ihr gegenwärtiges Sein wird vom gemeinsamen Wunsch getragen, diesen Mangel zu beheben, den Sohn zu finden.

Die Suche erstreckt sich über mehrere Tage. Die Textoberfläche realisiert zeitraffend – wie bei Tales und Ragnhilds Fahrt nordwärts – eine Art Wettlauf mit der Zeit. Es ist in erster Linie textoberflächliche Handlung[299], Hinhalten Ragnhilds und des Lesers. Das Geschehen wird wieder von Stavsund weg geführt, planlos zudem, suchend.

[299] Die Abschnitte drei und vier in Kapitel 6 (R 256–264) thematisieren die Suche nach Hallvard.

Im Vergleich zu *Medmenneske* ist *Ragnhild* von viel geringerer räumlicher Konzentration geprägt. Es herrscht Unruhe. Der Erzähler handhabt auch die erzählte Zeit unruhiger, manchmal fast identisch mit der Erzählzeit, manchmal in starker Raffung. Zudem sind Phasen wie diejenige der Suche mit einem weniger dichten tiefenstrukturellen Netz ausgestattet, so daß der Eindruck eines weniger *guten*, weil weniger dichten und konzisen Textes entstehen kann.[300] Der Leser wird denn auch lange mit Varianten ein und desselben Projekts hingehalten. Die Textoberfläche – räumliche Unruhe – aber parallelisiert den inneren Zustand der erzählten Figuren, in erster Linie Håkons und Ragnhilds: nach Stavsund kommen und suchend wieder weggetrieben werden, sich selbst wieder wegtreiben.

Håkons Situation ist problemverstrickt. Er steckt mitten in ungelösten sozial-ökonomischen Konflikten und schadet zudem seinem sozialen Ansehen gerade aufgrund dessen, was er um Ragnhild herum unternimmt: man macht ihm zum Vorwurf, daß er während der Wahlen *südwärts* fährt (R 247), Periander nennt ihn einen Judas (R 270), wirft ihm vor, nicht zufällig Sohn seines Vaters zu sein (R 270). Man verurteilt Håkon zum geistigen Tod. All dies wirkt sich hindernd auf eine spontan offene Beziehung zu Ragnhild aus. Das heißt, diese vor allem auf der sozialen Realität fußenden Faktoren behindern Håkons psychische Manövrierfähigkeit und sind zugleich sozial-kollektiver Gegner für Ragnhilds Reidentifikation.

Der Textproduzent hätte die Eigenart – um nicht den Begriff «Defekt» zu gebrauchen – in Håkons Persönlichkeit jedoch deutlicher darstellen können. Håkon – und der Textproduzent – erhalten nicht nur vom Leser den Vorwurf, den Mund nicht öffnen zu können, das heißt, Ragnhild nicht in verbaler Explizität zum Bleiben auf Stavsund bewegen zu können. Auch eine erzählte Figur formuliert den Vorwurf: Karl Albert wertet Ragnhilds Rückkehr mit positiven Erwartungen, die von Håkon jedoch gleich abgetan werden, mit der Bemerkung, Ragnhild reise noch am gleichen Abend wieder ab:

[300] *Medmenneske* ist in verschiedener Hinsicht konzentrierter, sollte deswegen aber nicht allein normgebend auf die beiden folgenden Bände wirken.

– No lyg du? Karl Albert såg verkelig forfæld på han. – Da må eg få snakke med henne, sa han. Eg lyt snakke henne til vettes, eg som har munn å seie det med – får du *ikkje* opp kjeften sjøl deg?

– Nei du får ikkje snakke med henne. Når *ho* må reise, da er det slik da. (R 252f.)

– Jetzt lügst du? Karl Albert sah ihn ganz erschrocken an. – Dann muß ich mit ihr reden, sagte er. Ich muß sie zur Vernunft bringen, *ich* habe einen Mund, mit dem ich sprechen kann – du selbst kannst das Maul wohl nicht aufmachen?

– Nein, du darfst nicht mit ihr sprechen. Wenn *sie* wegfahren muß, dann ist es so.

Die tiefenstrukturelle Umgebung ist so, daß Ragnhild eigentlich *leben* müßte. Der erste Ansatz zur Reidentifikation ist überwunden. Das Wiedersehen mit dem Meer hat Ragnhild die Fähigkeit tiefen Selbsterlebens bestätigt. Ragnhild ist wieder auf Stavsund, im «Norden», das heißt, in der Umgebung, die Identität, Leben und Funktion bedeutet.

$$\frac{\text{Fähigkeit, das Meer zu erleben}}{\text{Fähigkeiten erotischen (Selbst)Erlebens}} \cong \frac{\text{Norden}}{\text{Identität}} \cong \frac{\text{Norden}}{\text{Leben}} \cong \frac{\text{Süden}}{\text{Tod}}$$

Aber – «Norden» ist ambivalent konnotiert, «Norden» bedeutet auch «Tod»[301]:

$$\frac{\text{Süden}}{\text{Tod}} \cong \frac{\text{Norden}}{\text{Leben}} \cong \frac{\text{Norden}}{\text{Tod}}$$

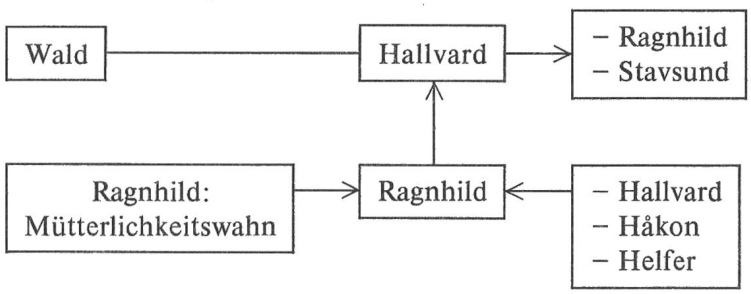
Es besteht eine Diskrepanz zwischen tiefenstruktureller Stimmung und Oberflächenhandlung, wenn die ambivalente Konnotation von «Norden» nicht miteinbezogen wird. Überfordert der Text den Leser, indem die intuitiv gespürte, aber nicht als spannungsschaffend identifizierbare Diskrepanz zu negativem Werten veranlaßt?

Ragnhild «jagt» Hallvard «weg». Damit schafft sie sich einen konkreten Grund, der ihre Blockierung mindestens zeitweise aufheben soll, ihr Noch-Nicht-Wegreisen aufgrund mütterlichen Pflichtgefühls legitimieren soll. Sie hat dem Leser zwar zu verstehen gegeben, daß Hallvard sie zu keiner Regung der Seele veranlassen könne (R 245). Eine weitere Diskrepanz?

[301] Vgl. dazu auch oben, S. 174.

Der Text verfolgt den sozial-ökonomischen Konflikt nicht mehr. Er weicht aus, stellt wie *Medmenneske* Psychologisches in den Vordergrund. Bezüglich Håkon verfolgt er das Soziale zwar in der Art, daß er psychische Folgen *sozialen* Seins vermittelt: Håkons geistigen, das heißt (männlich-)sozialen Tod. Nicht überwundene soziale Konflikte (nicht adaptierbare neue Zeit) münden in psychische Konflikte.

Ragnhild und Håkon suchen den Sohn. Der Text deutet im Verlust eine Gemeinsamkeit an. Jetzt endlich besteht für Ragnhild ein formulierbares und an die Realität Stavsund gebundenes Projekt, das Ragnhild durch ihr Verhalten provoziert hat: sie will ihren Sohn wiederfinden (R 258):



Das Projekt sieht banal aus: Ragnhild will Hallvard im Wald finden, der Wald soll ihn freigeben, damit sie ihn nach Stavsund zurückführen kann. Sie faßt Hallvard als Projektgegner auf, er versteckt sich. Auch die übrigen an der Suche beteiligten Helfer und Håkon erhalten aus Ragnhilds Perspektive die Funktion von Gegnern, zumindest ausgesprochenen Konkurrenten. Ragnhild sucht auf eigene Faust, sie will Hallvard allein und vor Håkon finden:

> Det vilde vera eit dyrverdig tegn om ho var den første av leitarane som fekk sjå Hallvard. Da var der nokon som hadde synt henne vegen. (R 263)
>
> Es wäre ein kostbares Zeichen für sie, wenn sie von allen Suchenden die erste wäre, die Hallvard zu sehen bekäme. Dann hätte ihr jemand den Weg gezeigt.

Ragnhild erhebt das Wiedersehen mit dem Sohn in transzendent-religiöse Bereiche. Zugleich weist sie sich nicht nur als subjekt-, sondern auch als helferaktantielle Kraft im Projekt aus, was eine weitere textliche Diskrepanz freilegt: Bei der Ankunft auf Stavsund waren ihre mütterlichen Gefühle noch nicht erwacht, jetzt äußern sie sich gewissermaßen als Wahn.

Alles dreht sich jetzt um Hallvard, um sein Gefundenwerden, um die Beziehung Mutter-Sohn, Eltern-Sohn. Die enge Konzentration des breiten epischen Texts ist nahezu wahnhaft – äquivalent zum thematisierten Mütterlichkeitswahn.

Ragnhilds gesamte Identität, ihre Reidentifikation reduzieren sich auf Zurück-Finden der Mutterrolle/-funktion. Hallvard suchen heißt leben, seine Mutter sein heißt leben, wieder fühlen, weinen können (R 262). Als Mutter leben und fühlen können, ist zugleich höchste Bestimmung und Erfüllung für die Frau (R 263). Ragnhild formuliert ihren Reidentifikationswunsch gedanklich während der Suche, draußen in der Natur. Sie bettet ihn ein in den Kontext tiefster Resignation. Der Textproduzent läßt sie reduzierte Identifikation – Re-Identifikation – *wünschen*:

> Noko mor for Hallvard kunde ho ikkje bli, Vårherre sjøl måtte vita når den dommen fall, det var *lenge* sia. Men gutungen vilde ho sjå att, levande eller død, ho kunde ikkje anna, kunde det mindre dess lenger det leid. Ho hadde levd meir desse døgnville døgna enn ho gjorde på mange år. Og det å leva var rarare enn nokon trudde som ikkje hadde ansa på det. – Eg ønskar eg kunde leva all min dag, sa ho. Og hadde eg vore mor hans, da hadde eg gråte.
>
> I dag tenkte ho den tanken òg: Eg visste eg hadde ikkje lov å komma her. Eg kjem heller ikkje til å skjønna kvifor eg gjorde det. Nei ikkje eingong Gud og eg – veit kva som bur i meg. Visst eg fekk denne gutungen, da tok eg i mot han – same kor stor ei synd det var.
>
> Ho gjekk og gjekk. (R 262)
>
> Eine Mutter für Hallvard konnte sie nicht werden, der liebe Gott mochte wissen, wann dieses Urteil gefallen war, das war *lange* her. Aber sie wollte den Jungen wieder sehen, lebendig oder tot, sie konnte nicht anders, je länger desto weniger. Sie hatte in diesen verzweifelten Tagen intensiver gelebt als seit vielen Jahren. Und *leben* war merkwürdiger, als jemand glauben konnte, der das nicht selbst verspürt hatte. – Ich wünschte, ich könnte mein Leben lang leben, sagte sie. Und wäre ich seine Mutter gewesen, dann hätte ich geweint.
>
> Auch heute dachte sie den gleichen Gedanken: Ich wußte, daß ich nicht hierher kommen durfte. Ich werde auch nie begreifen können, warum ich es tat. Nein, nicht einmal Gott noch ich weiß, was in mir wohnt. Wenn ich diesen Jungen bekäme, ich nähme ihn entgegen, ganz gleich, was für eine große Sünde es auch wäre.
>
> Sie ging und ging.

Der Textproduzent läßt Ragnhild aufgrund ihrer Schuldgefühle die vergangenen, verwirrten Tage als «Leben» erfahren. Ragnhilds Erwachen zum Leben ist negativ konnotiert, es gründet auf

Schuld, Schuldbewußtsein. Ragnhild wird zur (alttestamentlichen und typisch patriarchalischen) Eva-Schuld-Mutter:

Sohn suchen	≅	Mutter sein	≅	schuldig sein	≅	Eva
Ragnhild: leben		Ragnhild: leben		Ragnhild: leben		Ragnhild

Aus dem Schuldbewußtsein erwächst der Wunsch, weiterhin zu leben, nicht tot zu sein, nicht nach Süden zurückzufahren. Der an sich positive Vorgang des Erwachens zu Gefühlsfähigkeit und die an sich nicht negative Identifikation mit der Rolle der Mutter sind explizites Wünschen Ragnhilds und deshalb mit Realität gleichzusetzen. Bedenklich bloß, daß dieses positive Wünschen derart negativen Ursprung hat, daß der männliche Produzent des Erzähltexts seinen erzählten weiblichen Exponenten Erwachen und Re-Identifikation nur im Bewußtsein der Schuld ermöglicht.

Zum Wesensfaktor weibliche Schuld mischt sich der nicht weniger typische des Masochismus. Ragnhild sieht Hallvard zwar wie gewünscht vor Håkon; Hallvard erkennt sie und wendet sich ab von ihr (R 264), er dreht sich erst um, als er die Stimme des Vaters hört (R 265). Ragnhild erlebt die Leute im Zimmer, in dem Hallvard liegt, als unausstehlich nahe (R 264). Sie leidet:

> [. . .] stua vart vond å vera i. Ragnhild syntes der gjekk for seg einkvart urimelig, at dei gjorde henne til menneske, til nakne levande menneske [. . .]. (R 264)

> [. . .] es war schlimm, in diesem Zimmer zu sein. Ragnhild hatte das Gefühl, es gehe etwas Widersinniges vor sich, sie machten sie zum Menschen, zu einem nackten, lebendigen Menschen [. . .].

Leiden und so Mensch sein. Mitten in diesem erniedrigten Leiden läßt der Textproduzent in Ragnhild, für einen Moment lang nur, den Wunsch aufblitzen, (wie einst) funktionell bedeutend – transzendent schöpferhaft – zu sein:

> Det hadde gått henne gjenom tankane med ho stod der og såg dem, at desse menneske burde ho nyskape, dei måtte bli menneske for henne som dei var det ein gong før. – Eg? bles ho. Eg, som ikkje eingong kan skape meg om til menneske? Nei lat meg no heller *gå*! Og gjekk gjorde ho. (R 265)

> Während sie da stand und die Leute betrachtete, war ihr durch den Kopf gegangen, daß sie diese Menschen neu erschaffen müßte, sie mußten wieder Menschen werden für sie, wie früher einmal. – Ich? Sie neu schaffen? sagte sie verächtlich zu sich selbst. Ich, die nicht einmal mich selbst zum Menschen machen kann? Nein, laßt mich doch lieber gehen! Und das tat sie dann auch.

Selbst wenn Ragnhild den Wunsch der Rückkehr in das zwischenmenschliche Beziehungssystem auch gleich wieder als unmöglich abtut, ist der Gedanke doch ein wichtiger Schritt auf dem Weg der Re-Identifikation. Zuhause angelangt markiert sie den nächsten Schritt in ihrem Projekt. Auch das geschieht in diesem ungeheuerlichen Alleinsein, unter Ausschluß Håkons: sie verschiebt ihre Abreise in Gedanken noch einmal. Sie will erst reisen, wenn Hallvard gesund ist. Sie identifiziert diese Bedingung damit, daß Hallvard sie als *Mensch* akzeptiere. Und Mensch sein, heißt Mutter sein. Die Re-Identifikation ist gedanklich somit vollzogen und endgültig als reduzierte Identifikation, masochistische *Re*-Identifikation konnotiert.

> Straffa er evig ja, smilte ho med seg sjøl. Og i same augeblinken visste ho, at her ifrå kom ho ikkje før Hallvard var god kar att, før han såg på henne som på eit anna menneske. (R 266)
>
> Die Strafe ist ewig, ja, lächelte sie vor sich hin. Und im gleichen Augenblick wußte sie, daß sie nicht wegfahren würde, bevor Hallvard wieder gesund war, bevor er sie wie einen anderen Menschen betrachtete.

Erst jetzt kann die im Verlust des Sohnes angedeutete Gemeinsamkeit wieder aufgenommen[302], das Allein-Sein überwunden werden. Der nächste Abschnitt beginnt mit dem Pluralpronomen «dei», ohne daß der Textproduzent die Individuen Ragnhild und Håkon vorher einzeln genannt hätte. Der Text vermittelt Angst, Not. Håkon und Ragnhild scheinen ihr Allein-Sein, ihre Entfremdung nur unter negativen Prämissen, Hallvards letztlich durch Ragnhild verschuldete Krankheit, überwinden zu können:

> Dei gjekk inn i angsten att, utan å seie noko, utan å sjå på einannan. Dei gjekk sju lange døgn til botns, og det åttande vart ikkje linnare. (R 266)
>
> Sie gingen wieder in die Angst hinein, ohne etwas zu sagen, ohne einander anzuschauen. Sieben lange Tage gingen sie bis in die Tiefe hinab, und der achte wurde nicht leichter.

Ragnhild und Håkon teilen die Angst, ohne einander anzuschauen. Für Håkon bestätigt sich jetzt, was Lea einmal zu ihm gesagt hatte: daß er ohne Ragnhild nur ein halber Mensch sei (R 170). Sein Halb- und Allein-Sein wird als geistiger Tod (R 272) identifiziert. Wir nähern uns stimmungsmäßig dem Ende von

[302] Vgl. dazu oben, S. 204f., Textstelle R 258.

Medmenneske, wo Håkon Ragnhild zum Zuchthaus verurteilt. Zuchthaus, Süden sind gleichzusetzen mit Tot-Sein. Ragnhilds Reaktion auf Håkons Worte evoziert die Parallele:

> [Håkon:] Dømt til det som er argare enn dauen. Det er visst noko som heiter *åndelig død.*
> Ragnhild smilte til det orde. (R 272)

> [Håkon:] Verurteilt zu etwas, das schlimmer ist als der Tod. Es gibt wohl etwas wie einen *geistigen Tod.*
> Ragnhild lächelte über diesen Ausdruck.

Auch Ragnhild geht nicht auf den implizit formulierten Hilferuf Håkons ein. Ihr Verhalten ist immer noch deutlich provokativ in dem Sinn, daß sie Håkon ihr eigenes psychisches Tot-Sein, zu dem er selbst das Urteil gesprochen hat, einsehen lassen will. Håkon weiß um Ragnhilds Tot-Sein, er spricht von ihrer Rückkehr ins *Leben* (R 273).

$$\frac{\text{Håkon verurteilt Ragnhild}}{\text{Kollektiv (= auch Ragnhild) verurteilt Håkon}} \cong \frac{\text{Ragnhilds Tot-Sein}}{\text{Håkons Tot-Sein}}$$

Ein Gespräch über die Zukunft ist nicht möglich. Die Sprachlosigkeit läßt die beiden Figuren unterschiedliche Bedingungen an die Zukunft knüpfen. Håkon ist derart in Negation verstrickt, daß er seinen Wunsch nach Ragnhilds Verbleiben auf Stavsund nur negiert formulieren kann: er will, daß sie bei ihm bleibt, wenn Hallvard die Krankheit *nicht* übersteht. Er kodiert seine Bitte als negierte und zurückhaltend modifizierte Aussage:

> – Du er visst ikkje så hundig huga på å vende tilbake til live. Du ser meg ikkje slik ut. (R 273)

> – Du bist wohl nicht so sehr versessen darauf, ins Leben zurückzukehren. Du siehst auf jeden Fall nicht so aus.

Ragnhild dekodiert richtig und «willigt ein», auf Stavsund zu bleiben – «hier sein» ist für sie aber nicht gleichbedeutend mit «leben»:

> Det [å vende tilbake til live] veit eg ikkje noko om enda, svara ho. Men eg skal vera her, du får nøye deg med det. (R 274)

> Davon [von der Rückkehr ins Leben] weiß ich noch nichts, antwortete sie. Aber ich werde hier sein, damit mußt du dich abfinden.

Auch Ragnhild macht ihr Hier-Sein von Negativem abhängig. Sie identifiziert Håkon aufgrund seines verbalen Verhaltens mit

Didrik: «Det er 'n far din ja, du er han no, er du galen, da Håkon? Du *må* ikkje – (R 273)» [Das ist dein Vater, ja, jetzt bist du er, bist du verrückt, Håkon? Du *darfst* nicht –]. Ragnhild re-identifiziert die rund sieben Jahre zurückliegende bedrohliche Situation, sie re-identifiziert sich als Steuerin der Geschehnisse. Kein Schritt nach vorne, nur rückwärts. «Hier sein» heißt noch nicht einmal «leben». «Leben» heißt für Ragnhild «Mutter sein». Erst dieser nächste und wichtigste Schritt innerhalb der Zurückgewinnung der Identität bedeutet für Ragnhild Befreiung aus der umfassenden Negation. Es fällt auf, wie der Erzähler jetzt, nach Ragnhilds Entschluß, auf Stavsund zu bleiben, Ragnhild und Håkon nicht mehr nur sporadisch als Einheit erzählt und erzählen läßt: sie treten fast systematisch als «sie» – dei – (R 274ff.) auf und werden auch von Hallvard als Einheit aufgefaßt – und abgelehnt:

> *Dei* gjekk ut i kammerse *båe to* [. . .].
> Eg [Hallvard] vil ikkje ha dykk! (R 274; eigene Hervorhebungen)

> Sie gingen beide in die Kammer hinein [. . .]
> Ich [Hallvard] will euch nicht!

Wieder ist es Negation, die zu einem Resultat führt, das positiv verstanden sein will, eine Ablehnung, Verneinung, in der Ragnhild und Håkon sich als «miteinander» erfahren. Erst nachdem diese Ablehnung überwunden ist, kann der Erzähler positive Gemeinsamkeit vermitteln:

> Dei stod utom døra i lyse morgonstunda. Der var stilt og lydt rundan ikring. Same undringa der som den dei sjøl stod der i. Dei var så toeina som to menneske kan bli; som dei skulde ha stole både stunda og staden, kom det for dem. (R 276)

> Sie standen draußen in der hellen Morgenstunde. Ringsum herrschte tiefste Stille. Das gleiche Staunen, wie das, in dessen Mitte sie selbst standen. Sie waren so zwei-sam, wie zwei Menschen es überhaupt nur sein können; als hätten sie Zeit und Ort gestohlen, kam es ihnen vor.

Kaum zufällig ist es Natur, *lichte Morgen*stimmung – zweifach positiv – worin Ragnhilds und Håkons Erleben gleichgestimmt aufeinandertreffen. Obwohl in diesem zweiten Band der Trilogie Natur, Landschaft und Tageszeit nicht mehr von der gleichen tiefenstrukturellen Prägnanz sind wie in *Medmenneske*, schwingt doch auch erotische Nähe – Zweisamkeit – mit in diesem Erleben. Die tiefenstrukturelle Bedeutung und dialogische Gleichberechti-

gung meteorologischen Erlebens wirkt vom ersten Band her noch bestimmend, und gewisse Stellen in *Ragnhild* sind von ähnlicher Prägnanz[303] wie entsprechende Stellen in *Medmenneske.* Es gelingt dem Textproduzenten aber weniger gut, den bedeutungstragenden tages- und jahreszeitlichen Ablauf unaufdringlich mit dem Handlungsablauf zu verbinden als in *Medmenneske,* wo Naturschilderung zum Beispiel fast ausschließlich aus Ragnhilds Perspektive vermittelt, an ihr Erleben gebunden ist.[304] Im zweiten Band der Trilogie ist Ragnhild «tot», muß sie zuerst erwachen. Ein wichtiger Schritt dazu geschieht draußen, auf dem Schiff, ist eben gerade mit meteorologisch-topographischem Erleben vermittelt – so auch ihr endgültiges Zurückfinden zum «Mensch-Sein», das für Ragnhild «Mutter-Sein» bedeutet:

> Ute var det vestavinden og gråvêre, men det var ein hugna å sjå det like vel, no når det hørte henne til. Ragnhild hadde ei rar kjensle med ho stod bortved vindauge. Ho tykte ho skapte dagslyse, skapte det med auga, både det og alt som levde og var til i det; ho stod og nyskapte verda ikring seg, og alt var overlag vel gjort. (R 278)
>
> Draußen herrschte Westwind und graues Wetter, aber es war trotzdem eine Freude, es zu sehen, jetzt, wo es ihr gehörte. Ragnhild hatte ein merkwürdiges Gefühl, während sie am Fenster stand. Sie hatte das Gefühl, als erschaffe sie das Tageslicht, erschaffe es mit den Augen, das Licht und alles, was in ihm existierte; sie stand da und erschuf die Welt um sich herum von neuem, und alles war überaus wohlgetan.

Jetzt erlebt Ragnhild mit der gleichen Intensität wie vor Jahren. Wie auf dem Schiff und wie im Erleben, das rund sieben Jahre zurückliegt, erfährt sie sich als Teil der Natur, erlebt sie die Natur als zu ihr gehörig. Wie damals, als sie glaubte, die Natur erwache, wenn sie sie anschaue (M 112), oder damals, als sie das Privileg tiefen Gestimmtseins in der Natur sich allein zusprach (R 242), erlebt sie sich jetzt als erschaffende Kraft, mit deutlichem Anklang an die

[303] Vergleiche dazu zum Beispiel die im meteorologischen Erleben realisierte tabuisierte erotische Nähe (M 48; oben, S. 105f.) oder Ragnhilds erotisches Selbsterlebnis beim Einsetzen ihrer Reidentifikation (R 240f.; oben, S. 193f.).

[304] Man könnte dem Textproduzenten auch vorwerfen, er überzeichne Ragnhild im ersten Band, er binde das meteorologische Erleben einseitig an sie, was die Möglichkeit gleich prägnanten meteorologisch-topographischen Erlebens im zweiten Band verschließt oder aus Håkons Perspektive gelebt unglaubhaft erscheinen läßt.

alttestamentliche Schöpferkraft und stellt sich so in unerhört transzendente Bezüge. *Draußen* wird sie zu gottähnlicher Größe, erlebt sie ihre Re-Identifikation, die eine totale Reduktion auf *drinnen* bedeutet.

Die Diskrepanz zwischen dem Tot-Sein und dem Selbsterlebnis als Schöpfer und die Diskrepanz zwischen Identifikationswunsch und -wirklichkeit sind äußerst kraß. Vorbehaltlos positiv scheint der Textproduzent ihr Erwachen nicht zu werten: im zweisamen Erleben der Natur kommt es Håkon und Ragnhild vor, als hätten sie Zeit und Ort des Erlebens gestohlen, als sei ihr Erleben nicht wahr (R 276). Es herrscht Westwind und graues Wetter – im Gegensatz zum Erleben der so ähnlichen Stimmung auf der ersten Textseite, wo dem spätherbstlichen Abend trotz allen Grau-Seins doch noch blau beigemischt ist (M 11).

Deuten die düsteren Töne auf vielleicht nur unbewußtes Wissen des Textproduzenten, daß derart einseitig wahnhaft auf Mütterlichkeit fixierte Re-Identifikation nicht vorbehaltlos positiv sein *kann*? Die Ausmaße der Einseitigkeit werden erst in *Siste leveåre* deutlich. Dort sehen wir, daß Ragnhild vorerst nichts Produktives, sondern nur Reproduktion erfüllt. Schon auf der ersten Seite des letzten Erzähltextteils ist die Rede von der inzwischen vier bis fünf Jahre alten Tale (S 283). Selbst wenn dieser Reproduktion erotische Nähe vorausgeht, die mehr als nur Mittel zur Zeugung sein kann, das heißt, selbst wenn die bereits im zwei-samen Naturerleben Håkons und Ragnhilds angedeutete erotische Nähe auf gegenseitige Erfüllung, emotionales *Zurück*-Finden *zueinander* deutet, dürfen die dunkleren Töne der Re-Identifikation, die eben gerade an diesen Textstellen angedeutet sind, nicht übersehen werden. Ragnhild lebt zwar wieder. Aber ihre Funktion bleibt auf Re-Produktion beschränkt. Das Ende des zweiten Bandes der Trilogie überspielt die Vorbehalte und entläßt den Leser in der Illusion, mit Ragnhilds Sich-Wieder-Erleben als Mutter sei alles wieder in Ordnung, mit der Re-Identifikation der Frau als Mutter sei die *Welt* wieder in Ordnung:

> – Så, no er verda skapt! sa han. Han såg ut tålig til freds med henne, og la seg til å kvile etterpå. (R 279)
>
> – So, jetzt ist die Welt erschaffen! sagte er. Es sah aus, als sei er ziemlich zufrieden mit ihr, und er legte sich wieder zur Ruhe.

Mit diesen Worten kommentiert Hallvard seinen Scherenschnitt, sein mit Tier und Mensch belebtes Universum. Mit diesen Worten schließt der zweite Band der Trilogie. Vergessen wir nicht, daß es eine von einem Kind in Papier geschnittene Welt ist, deren Festigkeit und Vollkommenheit auf zwar positivem, aber naiv-illusorischem Glauben fußt.

Der Textproduzent spannt über den gesamten zweiten Erzähltextteil – *Ragnhild – ein* grundlegend wichtiges Projekt, die (Re-) Identifikation der Frau. Diese Re-Identifikation kann sich als textliche Menge eines ganzen Romans realisieren, weil sie – erzählerökonomisch – in Stufen vor sich geht, verschiedene subjektaktantielle Identifikationen und Kamouflagen und gegneraktantielle Kräfte überwinden muß, bevor die eigentliche subjektaktantielle Kraft – als textliche Figur in Ragnhild sich manifestierend – erwacht. Erst dann ist die Welt – aus Papier! – wieder erlebbar. Erst dann sieht Ragnhild ihren tagtraumhaften Wunsch, als einzige die Tiefe der Natur zu erleben (R 242)[305], aus ihren Mitspielern Menschen zu formen (R 265)[306], ihren Wunsch, die Welt neu zu erschaffen (R 278)[307], in Hallvard – ihrem Sohn und Teil ihrer selbst – erfüllt. Der Textproduzent projiziert seinen unerhörten Wunsch nach Abrundung als eine von Ragnhild beobachtete und vermittelte, aus Elementen ihrer transzendenten Eigenstrukturierung bestehenden Handlung in Hallvard hinein. Aber – es bleibt Projektion, ist Handeln des (noch) naiv jugendlichen Hallvard, der *ziemlich* zufrieden ist mit seinem Werk und *einschläft* ob seiner in *Papier* geschnittenen Welt.

Der Preis für die Re-Identifikation der Frau, welche Reproduktion und Reduktion auf drinnen bedeutet, ist unerhört hoch: damit Ragnhild re-identifiziert lebe, gibt Tale ihr Leben, erfährt Håkon seinen geistigen Tod, stirbt Hallvard beinahe und fällt an Ragnhilds Ziel in erschöpften Schlaf.

[305] Vgl. oben, S. 194f.
[306] Vgl. oben, S. 211.
[307] Vgl. oben, S. 215.

4.4 Das Fiasko

4.4.1 Der Verlierer

Mit «Siste leveåre» setzt der Textproduzent für den letzten Band der Trilogie einen Titel, der als solcher schon Abschluß, etwas Be-Grenztes meint. Es stellt sich auf den ersten beiden Linien des Erzähltextteils heraus, daß der Titel die Lebenszeitspanne meint, die Håkon sich noch zugemessen glaubt (S 283). Parallel zum zweiten Band der Trilogie entsteht eine wettlaufartige Stimmung[308], statt an Tale an Håkon geknüpft. Es ist seine persönliche, nur ihm selbst und dem Leser bekannte Meinung, seine Lebenszeit sei wegen einer Krankheit auf ein Jahr – mit dem Verlauf des Erzähltexts (der Erzählzeit) auf entsprechend immer kürzer werdende Zeit – beschränkt.[309]

In *Medmenneske* waren Didrik und Ragnhild die beiden Hauptexponenten. Es bestand eine deutliche Trennung zwischen sozialer und psychologischer Problematik. Das Soziale war an den Mann, das Psychologische – sofern es sich nicht um Beziehungsproblematik handelte – an die Frau gebunden.

Diese Trennung wird in *Ragnhild* aufrechterhalten. Der zweite Band der Trilogie ist trotz Ragnhilds langer Abwesenheit ihr Band. Um sie, um ihre Re-Identifikation dreht sich alles, abgesehen von der sozialen Problematik die aus Håkons (und Johannes') Perspektive vermittelt ist. Bis jetzt stand Håkon, obwohl *er* der junge Bauer und Patriarch ist, der die neue Zeit vertritt, im Hintergrund.

Siste leveåre ist Håkons Band. Jetzt offenbart sich deutlicher als je zuvor der Zusammenhang zwischen sozialer und psychischer Problematik. Beide Bereiche sind jetzt vorwiegend an Håkon geknüpft. Ihm ist in großem Ausmaß die Funktion des Erzählens überlassen. Offene Dialoge zwischen ihm und Ragnhild gibt es fast keine mehr. Reden und Denken (und Erzählen) werden zu verborgenem Dialog, zu gegenseitigem Monologisieren auf teilweise ver-

[308] Vgl. dazu oben, S. 173ff.

[309] Es tauchen an der Textoberfläche immer wieder Zeitbestimmungen auf, welche in Form von Håkons Gedanken dem Leser mitteilen, wieviel Zeit des Jahres noch übrig ist: «Han hadde eit lite år å leva i [. . .]» (S 283); «Det var i alle fall ikkje Ragnhild som skulde døy om ein 8-9 månar» (S 319).

schiedenen Ebenen[310], zu Vermittlung verinnerlichter Problematik, zu gedanklichem Monolog mit dem Leser. Ragnhilds einst so ausgeprägt erzählende (und damit wahrnehmende, denkende) Funktion ist eingedämmt bis fast zum Schweigen. Die Re-Identifikation Ragnhilds bekommt ein noch negativeres Gepräge, als es die Tiefenstruktur am Ende des nach ihr benannten Bandes andeutete: Ragnhilds Re-Identifikation resultiert in *schweigender* Re-Produktion. Ragnhild schweigt vorerst bezüglich Håkons Krankheit: «Ho lest som ho ikkje hadde set nokon ting enno» (S 286) [Sie tat so, als ob sie noch nichts gesehen hätte] – so meint auf jeden Fall Håkon, dessen eigene Gedanken (und Projektionen) vorläufig das einzige sind, das der Erzähler dem Leser vermittelt. Und Ragnhild schweigt vorerst auch über die zunehmend schwieriger werdende ökonomische Situation (S 286). Schweigen – sinnentleertes Sein.

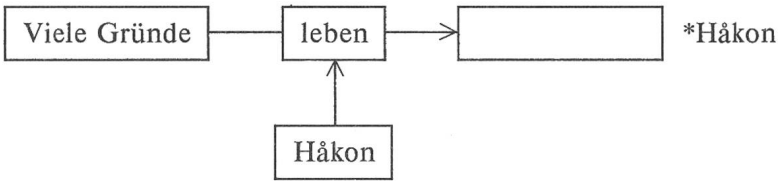
Anders als in den ersten beiden Bänden der Trilogie treten die Probleme jetzt offener an die Textoberfläche. Es geht explizit um eine ökonomische Krise, welche die soziale Umstrukturierung hervorgerufen hat. Und es geht explizit um körperliche Krankheit, die ihren Ursprung in psychischen Konflikten hat. Die Verbindung der sozialen und psychologischen Konfliktbereiche macht deutlich, wie sozial-ökonomisch nicht bewältigte Gegenwart (zusammen mit psychisch nicht bewältigter Vergangenheit) in ausweglose – nicht vom Textproduzenten her *ausweichende* – und psychische Konfliktsituationen münden kann. Hauptexponent dieser Problematik ist Håkon. Er hat subjektaktantielle Funktion in sozialen und psychologischen Bereichen. Seine Aktivität läßt sich in Projektphasen gliedern, die ich im folgenden zu analysieren gedenke.

Die erste in *Siste leveåre* realisierte Projektphase besteht in Håkons Auflehnung gegen seine vermeintlich tödliche Krankheit:

> Der fanns mange som utan skade kunde vera sjuke, dei kunde ta seg fri for den saks skyld, det vart ikkje eingong ei skam, men slik var det ikkje for han. Av mange grunnar var det ikkje slik nei. Han vart nøydd til å sette seg opp mot sjukdommen. (S 284)

[310] Zum Kommunikationsversagen, das sich in Form von double-bind-Situationen äußert, vergleiche man oben, S. 131. Zum dostoevskijschen verborgenen Dialog, der im vorliegenden Text in psychologischer Funktionalisierung erscheint, vergleiche man oben, S. 150.

> Es gab viele, die ohne weiteres krank sein konnten, die konnten sich auch einfach die Freiheit nehmen zu sterben, es war nicht einmal eine Schande, so aber war es nicht für ihn. Aus vielen Gründen war es nicht so, nein. Es blieb ihm nichts anderes übrig, als sich gegen die Krankheit aufzulehnen



«Mange grunnar» [viele Gründe] – das ist in erster Linie Håkons Versagen innerhalb der sozialen Mikro- und Makrostruktur. Håkon ist Bauer und besitzt und betreibt gleichzeitig eine Großmüllerei. Schon zu Beginn dieses letzten Erzähltextteils (S 286)[311] formuliert Håkon in Gedanken sein Bewußtsein, ein Versager zu sein. Auch in den Augen seines Sohnes glaubt er, diese Vorwürfe lesen zu können:

> Da var det han såg dette i auga hans [Hallvards] [. . .]: han kjem og er far min, han står og tuktar meg, men garen har han vanstelt, og kvennbruke har han vanstyrd, han let seg snyte av kvar som berre vil, kor lenge kjem vi til å finne oss i han tru? (S 287)

> Da sah er dies in den Augen Hallvards [. . .]: da kommt er und ist mein Vater, da steht er und züchtigt mich, den Hof aber hat er verkommen lassen, und die Mühle hat er heruntergewirtschaftet, er läßt sich vom Nächstbesten betrügen, ich frage mich, wie lange wir uns das noch gefallen lassen sollen?

Håkon sieht Feinde in seinen nächsten Mitspielern. Die in Hallvards Augen gelesenen Vorwürfe stehen einerseits für konkret existierende Vorwürfe, andererseits aber produziert das schlechte Gewissen Håkons derartige, nahezu wahnhafte Bilder des Verstoßen- und Verlassen-Seins und projiziert sie in die anderen hinein. Die hier wirksamen psychischen Mechanismen erschweren die Interpretation. Welcher Aspekt wiegt stärker, die *Wirklichkeit* der Vorwürfe von Håkons Mitspielern oder seine *Einbildung* derselben? Wichtig scheint letztlich, wie Håkon die Dinge aus *seiner* Perspektive sieht, daß er eben aus seiner Sicht Vorwürfe in seinen Mitspielern liest.

Håkon vollzieht allmählich eine Identifikation mit der Situation Didriks. Håkons feindselige Umgebung ist jedoch viel stärker ima-

[311] Vgl. dazu auch oben, S. 64f.

ginär, als diejenige Didriks mit den konkreten Todes- und Tötungsprovokationen es war. Von Ragnhild hat Håkon das Gefühl, sie kümmere sich nicht um sein Wohlergehen (S 286, 289), sie denke nur schlecht von ihm: «Ho tykte heller vondt om han. Det var ingen konst å sjå det no» (S 286) [Sie dachte eher schlecht von ihm. Das war jetzt ganz leicht zu sehen]. Håkon weiß, daß er Ragnhild einmal verurteilte. Håkon lebt unverarbeitete Vergangenheit. Er sagt sich, ein rechter Ehemann hätte das nicht getan (S 286). Konflikte, die bis anhin verdrängt gewesen waren, tauchen auf:

> Håkon syntes han hadde sove til no, i alle dei 5-6 åra etter Ragnhild kom heim, det hadde gått så stilt og lykkelig, til han merka her i vinter at han var sjuk. Men da vakna han og såg at han gjekk som ein tust på garen, ein tust for heile bygda. (S 283)
>
> Håkon schien es, als habe er bis jetzt geschlafen, während den ganzen fünf bis sechs Jahren seit Ragnhilds Heimkehr, es war so still und glücklich zugegangen, bis er nun in diesem Winter merkte, daß er krank war. Dann aber erwachte er und sah, daß er für die Leute auf dem Hof ein Trottel war, ein Trottel für die ganze Gemeinde.

Verdrängte Probleme tauchen in Håkons Bewußtsein auf. «Schlafen» erhält die Bedeutung von «verdrängen», «erwachen» diejenige von «bewußt werden»:

$$\frac{\text{schlafen}}{\text{verdrängen}} \cong \frac{\text{erwachen}}{\text{bewußt werden}}$$

Der Textproduzent nimmt Lea als Magd von Stavsund weg und läßt sie die Begründung formulieren, sie wäre sonst *erstickt* in diesem ewigen Glück (S 314). Das stille Glück der Oberfläche erweist sich als erstickend:

$$\frac{\text{schlafen}}{\text{Glück}} \cong \frac{\text{wach sein}}{\text{erstickendes Problembewußtsein haben}}$$

Håkon ist krank, er erfährt sich als Narr – erniedrigt – als Verlierer. Krankheit und Ansehen, psychischer Zu-Stand und sozialer Stand sind in intuitive Nähe gerückt. Håkons Krankheit ist als psycho-physisches Phänomen zu verstehen:

> Ja visst var han sjuk, men han hadde ikkje gitt det nokon ans, han kjente det og gløymte det: Hjarte var gale, og hovude med, stundomtil, det var aldri som det *skulde* vera. Heile kroppen var i grunnen ukjennelig. Det kunde da ikkje vera berre sjela i han som var skral? (S 283f.)

> Ja, freilich war er krank, aber er hatte dem keine Beachtung geschenkt, er hatte es gespürt und vergessen: es war etwas mit dem Herzen, und manchmal auch mit dem Kopf, es war auf jeden Fall niemals, wie es sein *sollte*. Der ganze Körper war im Grunde nicht wiederzuerkennen. Es konnte doch nicht nur die Seele in ihm sein, die krank war?

Es erstaunt, daß der Textproduzent seinen männlichen Protagonisten einen Zusammenhang zwischen seelischem und körperlichem Leiden erkennen läßt. Noch mehr erstaunt die Position, aus der heraus dies geschieht. Håkon betrachtet seine Seele als Urheber der Krankheit, das heißt, er sieht sein Kranksein in erster Linie als somatisierten Ausdruck psychischer Konflikte. Eine derartige «medizinische» Position weist den Textproduzenten als modernen Psychologen aus. Freud erkannte zwar schon gegen das Ende des letzten Jahrhunderts den Zusammenhang zwischen psychischer und physischer Krankheit.[312] In der somatischen Medizin beginnt man, die freudsche Position jedoch erst in allerneuster Zeit ernsthaft zu verarbeiten, und dies nur aufgrund der an Bedeutung gewinnenden Einsichten der Psychosomatik.[313] In der Literatur des ersten Drittels des zwanzigsten Jahrhunderts dürfte es äußerst wenige Beispiele für Erkenntnis und *explizite* Darstellung des Zusammenhangs zwischen psychischer und physischer Krankheit geben. Die *Medmenneske*-Trilogie ist geradezu als Pionierarbeit zu werten, ganz besonders der dritte Band. Der Textproduzent erkennt nicht nur den Zusammenhang zwischen psychischer und physischer Krankheit und macht ihn zu einem Motiv, sondern er thematisiert ihn für die Breite eines ganzen Romans und geht noch einen Schritt weiter, indem er die Krankheit unter positiv reparativen Aspekten darstellt: er läßt Håkon seine Krankheit als psychischen Selbstheilungsversuch erfahren.[314]

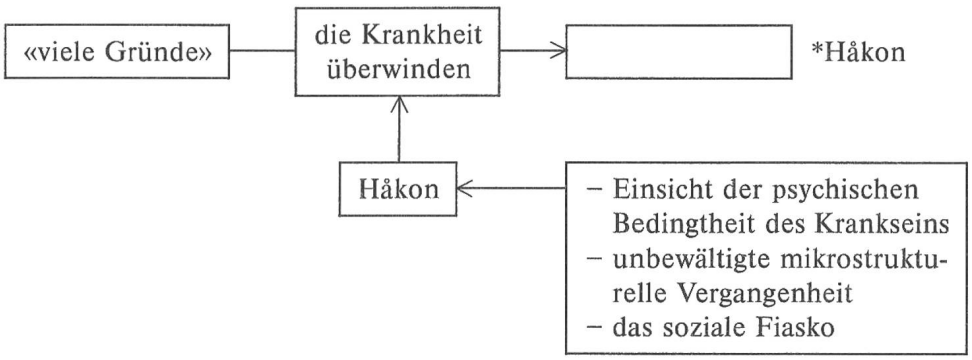
[312] LAPLANCHE 1977, I, S. 158. Freud spricht zuerst von «Flucht in die Psychose» (1894) und «Flucht in die neurotische Krankheit» (1908) und dann von «Flucht in die Krankheit» und meint damit das gleiche wie mit dem «primären Krankheitsgewinn» (1905): «Befriedigung im Symptom, Flucht in die Krankheit, vorteilhafte Veränderung der Beziehung zur Umwelt» (LAPLANCHE 1977, I, S. 274).

[313] Eine führende Größe auf diesem Gebiet war der Psychiater Dieter Beck aus Basel (vgl. auch Anm. 314).

[314] Vgl. dazu vor allem unten, S. 249ff. Wieder ist es Freud, der sich als erster Gedanken über reparative Tendenzen im kranken Menschen machte. Er

Håkon «weiß» also, daß die physische Symptomatik für somatisierte psychische Konflikte steht. In einer ersten Phase formuliert er das Projekt, sich der Krankheit zu widersetzen (S 286). Es sind in der Tat «viele Gründe», die es *verunmöglichen*, daß er gegen die Krankheit etwas unternehmen kann, Faktoren also, welche als gegneraktantielle Kräfte innerhalb des Projekts wirken.

Schon die – möglicherweise bloß intuitive – Einsicht, daß die Krankheit *seelisch* bedingt ist, muß in einem Projekt, das gegen *physische* Krankheit ankämpfen will, hinderlich wirken.



Die unbewältigte Vergangenheit und die Einsicht der totalen sozialen Niederlage schwächen und lähmen Håkons subjektaktantielles Vermögen. Die Konturen seines Ichs beginnen sich zu zersetzen, Håkon gerät in eine grundlegende Identitätskrise. Aus seiner Perspektive wird dem Leser vermittelt, daß Ragnhild sich wundere, «[. . .] kven for ein han var» (S 290) [/. . ./ was für einer er sei]. Der unverarbeitete Konflikt mit Didrik taucht in Håkons Bewußtsein auf, begünstigt dadurch, daß die sozialen Strukturen aus Håkons Perspektive Ladungen erfahren, welche Håkon in ein Kraftfeld rücken, das sehr stark demjenigen zu ähneln beginnt, in welchem Didrik sich vorzufinden wähnte: auch Håkon fühlt sich von Feinden umgeben (S 287), man will ihn hindern, seine (guten) Ideen in Tat umzusetzen. Tiefenstrukturell wird Håkon mit dem

betrachtete bereits im Jahre 1911 im Fall Schreber die Wahnbildung des Paranoikers als einen Heilungsversuch (Beck 1981, S. 13). Freuds Position blieb aber bis in die allerneuste Zeit so gut wie unbeachtet, wohl nicht zuletzt, weil sie die therapeutische Allmacht des Mediziners einschränkt. Das posthum erschienene Buch *Krankheit als Selbstheilung* des Psychoanalytikers Dieter Beck ist die erste umfassende Darstellung von physischer Krankheit unter positiv-reparativem Aspekt.

Negativ Didriks identifiziert: man bezeichnet Håkon als «spekulasjonsdevel[en]» (S 304) [Spekulationsteufel] – er wird auch tiefenstrukturell mit dem Negativ Didrik identifiziert:

$$\frac{\text{Didrik: Spekulationen}}{\text{Håkon: Spekulationen}} \cong \frac{\text{(Didrik) «devel»}}{\text{(Håkon) [«spekulasjons]devel[en»]}}$$

Der bloß verdrängte Konflikt mit Didrik kehrt in Form von Identifikation mit ihm ins verdrängende Subjekt zurück. Der Konflikt mit Ragnhild manifestiert sich in Sprachlosigkeit. Ragnhild glaubt, es mache Håkon nichts aus, eine Zuchthäuslerin zur Frau zu haben, darüber habe man oft genug gesprochen (S 289). Damit sieht sie jedoch an der für Håkon essentiellen Problematik vorbei. Was ihn mit Schuldgefühlen belastet, ist die Tatsache, daß *er* seine Frau ins Zuchthaus geschickt hat (S 286). Håkon und Ragnhild haben sich derart entfremdet, daß sie nicht miteinander sprechen können oder aber auf verschiedenen Ebenen miteinander kommunizieren. Sie haben die Fähigkeit der Bedeutungsidentifizierung der Verbalgehalte aufgrund emotionaler Entfremdung verloren. Håkon geht so weit, daß er im kommunikativen Verkehr mit Ragnhild Äußerungen macht, die zwar nicht falsch oder unwahr sind, die aber bewußt nur einen Teil der Wahrheit, einen lapidar allgemeinen, nicht aber den spezifisch persönlichen vermitteln. Als der Fluchtantritt als vorausgenommene Erinnerung des Erzählers vermittelt wird, heißt es:

> Før veka var slutt hadde Håkon fare heimafrå.
>
> Han hadde eit erend vest i øyane, fortalte han, der var eitt og anna å ordne opp etter i sommar. Men sanninga var at han vilde slå seg ned der ute og døy der. (S 320)

> Bevor die Woche zu Ende war, war Håkon weggefahren.
>
> Er habe auf den Inseln im Westen drüben etwas zu tun, erzählte er, dort gäbe es vom Sommer her noch das eine und andere in Ordnung zu bringen. Die Wahrheit aber war, daß er dort draußen bleiben und sterben wollte.

Dieses auf der Ebene der Erzählzeit spannungsschaffend vorweggenommene Erzählen macht den Leser zum Verbündeten Håkons und entspricht gehaltlich dem zwei Seiten später handlungsmäßig realisierten Akt des Abreisens. Ragnhild gegenüber wird ein Informationsdefizit geschaffen, indem sie nicht die ganze Wahrheit erfährt:

Han gjekk inn til Ragnhild og fortalte han kom til å reise bort, dit og dit [. . .].
Det var noko skrót han skulde ha greidd opp der vest; han vilde sjå til å bli ferdig med denne ekspedisjonen sin ein gong. Som sagt, han kom til å bli borte nokre dagar ja. (S 322)

Er ging zu Ragnhild hinein und erzählte ihr, daß er wegfahren würde, dort und dorthin [. . .].
Es gebe im Westen noch etwas Gerümpel, das er wegräumen wollte; er wollte nun endlich einmal fertig werden mit dieser Expedition. Wie gesagt, einige Tage würde er schon wegbleiben, ja.

Die am Ende des zweiten Bandes so positiv aussehende Nähe zwischen Håkon und Ragnhild scheint nie von echter Tiefe gewesen zu sein. Ragnhild war vom sozialen Bereich ausgeschlossen. Håkon realisiert, daß er sich selbst betrügt (S 292), daß er immer mehr sich selbst zum Problem wird. Auch mit Hallvard ist ein Gespräch nicht möglich – Hallvard hatte in einer Phase seiner Genesung nach Ragnhilds Rückkehr nach Stavsund sowohl Vater als auch Mutter mehrmals explizit abgelehnt (R 274f.). Jene Problematik wurde nie besprochen, Hallvards plötzliches Umschlagen, sein Akzeptieren Ragnhilds weder an der Textoberfläche noch tiefenstrukturell begründet oder erklärt. Im dritten Band der Trilogie wird vorerst Hallvards Verhältnis zu Håkon ablehnend gezeichnet. Es wird sich aber zeigen, daß Hallvard auch Ragnhild gegenüber eine nur feindliche, ablehnende Haltung einnimmt.

Eines Tages ist Håkon so weit, daß er sein soziales Fiasko nicht nur als Vorwurf anderer an sich erfährt, sondern daß er vor sich selbst sozial kapituliert:

Ho [Ragnhild] skal leva og sjå det, meir og meir, at eg var eit ingenting på jorda. Fattigdommen blir einaste minne etter meg, skyld og gjeld og småmanns-kår. Han og far hans, tenker ho, og så slepper ho det utor tankane att. (S 288)

Ragnhild wird leben und immer deutlicher erkennen, daß ich ein Nichts war auf der Welt. Armut wird die einzige Erinnerung an mich sein, Schulden über Schulden und ärmlichste Verhältnisse. Er und sein Vater, denkt sie, und dann läßt sie den Gedanken wieder fallen.

Håkon füllt sein entleertes Ich weiter mit Strukturen Didriks auf. Immer deutlicher kommt zur sozialen – er war kein «verkelig bonde» (S 286) [echter Bauer] – auch eine psychische Krise der Identität. Und wieder erweist sich ein am Ende des zweiten Erzähltextteils aufgeloderter und scheinbar bewältigter Problemkreis, die

abgewendete Identifikation mit Didrik (R 273f.) – genau wie Hallvards Ablehnung der Eltern – als nicht verarbeitet, sondern bloß verdrängt. Kreisbewegungen. Zwei Hauptprobleme aus dem Umkreis der endgültigen Re-Identifikation tauchen Jahre später mit gleicher oder gar verstärkter Intensität wieder auf. Håkons Identifikationsrückgriff auf den Vater war ein Grund für Ragnhilds Verbleiben auf Stavsund. Jetzt, Jahre später, zeichnet sich ab, daß sie nichts verrichtet hat. Der Textproduzent begründet das Fiasko teilweise mit ihrem Verhalten, unverdient vielleicht, denn er hatte Ragnhilds Handlungsradius nach ihrer Re-Identifikation bloß im traditionell engen Bereich der weiblich reproduktiven Rolle innerhalb der Kernfamilie gehalten. Ihre bloße Anwesenheit kann nichts verrichten: Ragnhild müßte subjektaktantielle Kraft besitzen. Ragnhild entspricht einem weit verbreiteten patriarchalischen Bild der Frau: außer der real reproduktiven (gebärenden) Rolle besitzt sie eine irreal-pseudoproduktive. Ihre bloße Anwesenheit als eine Art guter Geist soll sich positiv auf die gesamte soziale Mikrostruktur Familie und deren Mitglieder auswirken – konkret handelnde Funktion wird ihr aber nicht zugesprochen. Ein Leben wäre es wert, wenn Ragnhild mit nach Hause käme und einfach da wäre, hatte Håkon zu seiner Frau gesagt (R 243). Der Gehalt dieser schönen Worte läßt sich jetzt endgültig als etwas Unerhörtes entlarven. Ragnhild soll mit nach Hause kommen und dort sein. Nur dort sein. Keinen Aktionsradius haben. Nur gebärende Reproduktion. Ungeheuerlich, daß man von der irreal-pseudoproduktiven Rolle der Frau konkrete Ergebnisse erwartet. Ragnhild wird als «Mißgriff» (S 349) bezeichnet werden. Auch ihr Da-Sein wird als Fiasko gesehen werden.

Ragnhild hat die irrationale Funktion eines Spiegels. Håkon projiziert seine Selbstvorwürfe in Ragnhild hinein. Er scheint zu glauben, seine Schuld sei leichter zu ertragen, wenn sie von außen statt aus seinem in Krise befindlichen Ich an ihn herangetragen werde. Håkon vollzieht vor sich selbst die sozial-ökonomische Kapitulation und bestimmt sein Dasein mit einem neuen Projekt:

> Men ein dagen såg han sanninga i det, sjølve meininga med det.
>
> Det var ei vakker stund da det gjekk opp for han, jorda vart fager under himmelen.
>
> Han såg at han hadde fått eit år til å *fullbyrde* seg i. Eit nådensår [. . .].

Og når ein har vorte Håkon Dale på Stavsund, slik og slik innvendes og utvendes, da er ein det. Da er du det ja, du er han og ingen annan. Resten lyt du ordne sjøl, med hovud og hender.

Og eit år, ser du, det er mykje levetid det. Du kan arbeide deg opp utor elende og døy med æra. (S 288)

Aber eines Tages sah er die Wahrheit darin, die Bedeutung davon.

Es war ein schöner Augenblick, als er das erkannte, die Erde wurde wunderschön unter dem Himmel.

Er sah, daß ihm ein Jahr gegeben war, in dem er sich *vollbringen* konnte. Ein Gnadenjahr [. . .].

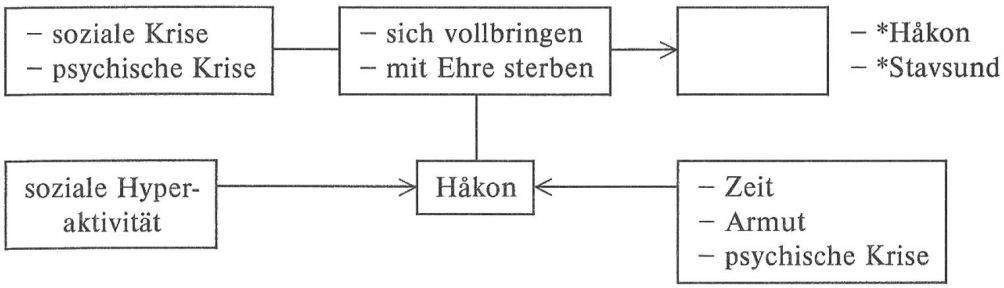
Und wenn man Håkon Dale auf Stavsund geworden ist, so und so, innerlich und äußerlich, dann ist man es. Dann bist du es, jawohl, du bist er und niemand anderer. Alles übrige mußt du selbst in Ordnung bringen, mit Kopf und Händen.

Und ein Jahr, siehst du, das ist viel Lebenszeit. Du kannst dich aus dem Elend herausarbeiten und mit Ehre sterben.

Der Erzähltext geht über zu einer neuen Projektphase. Ein physischer Kampf gegen die Krankheit – medizinöse Therapie etwa – kommt nie zur Sprache. Einem psychischen Kampf ist Håkon aufgrund seiner verletzten Ich-Strukturen nicht gewachsen. Er akzeptiert das Sterben. Aber er erhebt sich und sein Sterben auf eine höhere Ebene, in eine transzendente Sphäre. Mit dem Gebrauch des nahezu feierlichen und von Håkon in seinem Selbstgespräch eigens betonten Verbums «sich vollbringen» beginnt sich eine Metaphorik anzudeuten, die im weiteren (Krankheits)Verlauf immer deutlicher auf einen psychotischen Zustand Håkons hinführt.[315] «Sich verwirklichen», «sich zu Ende führen», «sich vollbringen» – so umreißt Håkon sein neues Projekt. Er akzeptiert den bevorstehenden Tod und reaktiviert den Ehrenkodex. Tiefenstrukturell bestehen krankhafte und negative Konnotationen. Die wechselnde Andrede mit «du» und dem indefiniten «ein» und die wechselnde Identitätsbestimmung durch die Identifikationsobjekte «han» und «det» – personal und indefinit – verdeutlichen dies. Zudem ist der Name «Dale» negativ geladen, Ragnhild sagt gar: «– Men Dale-namne lyt vi lide [. . .].» (S 355) [Aber den Namen Dale müssen wir erdulden /. . ./]. Und der Name ist stabreimend-negativ, auf unbewußter Ebene, an Didrik gebunden: Didrik-Dale-Didrik-devel.

[315] Zur Metaphorik im überhöhten Selbsterlebnis vergleiche man unten, S. 257 f.

Vor Håkons Mitspielern gibt es keine Kapitulation. Vor ihnen gilt es, mit Ehre zu sterben, das heißt, sozial-ökonomisches Ansehen zurückzugewinnen. Håkon markiert einen Fluchtversuch. Die Krankheit zum Tod als psychisches Problem wird verdrängt. Sie wird ersetzt mit dem Wunsch nach sozial-ökonomischer Restitution.



Dieses Projekt führt wieder mitten in die sozial-ökonomische Analyse des dritten Erzähltextteils hinein.[316] Jetzt aber läßt sich die treibende Kraft des Projekts exakter identifizieren: es ist die soziale *und* die psychische Krise, welche Håkon in das sozial-ökonomische Streben nach einem Tod in Ehre fliehen lassen. Und es ist eben diese psychische Krise, welche als gegneraktantielle Kraft wirkt. Der Kreis beginnt sich zu schließen. Die sozial-ökonomische Analyse hat gezeigt, daß Håkons Aktivität Hyperaktivität, fehlgeleitete Energie ist. Håkon ist derart beschäftigt mit sozial-ökonomischem Gehabe, daß er die Auseinandersetzung mit psychischen Konflikten überspielt. Zu Recht kann sich Håkon sagen:

> Det hadde fare ein lystig mann i han den dagen han såg rådløysa i auga [. . .]. (S 291)
>
> Es war ein lustiger Mann in ihn hineingefahren, an jenem Tag, als er der Ratlosigkeit in die Augen blickte [. . .].

Håkons narzißtische Krise bewirkt, daß er sich maßlos versteigt und den in den Augen von Hallvard und Ragnhild gelesenen Vorwürfen nicht entgegenarbeitet, sondern ihnen gerecht wird. Håkon verwirklicht wie einst Didrik das negative Bild, das man sich – wie er glaubt – von ihm macht. Er identifiziert sich mit dem projizierten negativen Selbstbild. Unterstützt wird diese Identifikation dadurch, daß ein entleertes, in Krise geratenes Ich das Didrik-Bild des ersten Bandes verinnerlicht.

[316] Vgl. oben, S. 62ff.

Die stabreimend-negative Verknüpfung Håkon – Didrik wird verbal konkret: Håkon wird als «belsebub» (S 304) [Teufel] identifiziert, dies am Ende des ersten Kapitels, das heißt, nachdem sich Håkons Flucht in sozial-ökonomische Hyperaktivität – als Fürsorge für seine Familie getarnt (S 294, 302) – immer deutlicher als Fiasko abzuzeichnen beginnt.

Ragnhild vermag ebenfalls nichts Positives. Der Textproduzent läßt in ihr zwar soziales Bewußtsein wach werden. Ihr Streben ist demjenigen Håkons diametral entgegengesetzt, obwohl es dem gleichen Gedanken entspringt: gerade aus Fürsorge für die Familie will sie Håkon von seinem sozial-ökonomischen Gehabe – den Spekulationen – abhalten (S 293). Eine Möglichkeit sozialer Selbstverwirklichung wird ihr innerhalb des Textes aber nicht gegeben. Im Gegenteil, Ragnhilds vordergründig zweifellos *hindernd* gemeinte Worte *aktivieren* Håkons Willen zur Tat: er wird an der Auktion teilnehmen, von der ihn Ragnhild um jeden Preis abhalten will (S 294f.) und die Familie einen Schritt näher dem ökonomischen Ruin bringen. Kaspar Kirans Worte mögen im ersten Moment erstaunen, im Grunde aber treffen sie den Kern der Wahrheit: Kaspar Kiran fragt Håkon, ob seine Frau ihn zu diesen Spekulationen *treibe* (S 295). Er gibt mit der provozierend gemeinten Mahnung seinem unbewußten Wissen darüber Ausdruck, daß Ragnhild keinen Schwächling zum Mann haben will. So feinfühlig sind die Figuren in diesem Erzähltext, so exakt reproduziert der Text psychische Strukturen. Ragnhild formuliert im Textverlauf verschiedene Male Gedanken wie: «Lite grand meir til menneske og mann enn folk flest var han [Håkon] da [. . .]» (S 309) [Håkon war dem Durchschnitt als Mensch und Mann schließlich überlegen /. . ./].[317] So reagiert Ragnhild auch, als Håkon eine mit brutaler Verbal-Aggression formulierte Ablehnung äußert: «No er han eit mannfolk i alle fall, så sint og stri som ho kunde ønske han seg.» (S 293) [Jetzt ist er auf jeden Fall ein Mann, so aufgebracht und streitbar, wie sie sich ihn nur wünschen konnte].

Ragnhild setzt das Wissen um ihre Überlegenheit (M 135; R 237) im psychologischen Kräftespiel ein, indem sie Håkon schon sehr

[317] Vgl. auch S 293 und S 317.

früh darauf aufmerksam macht, daß er es nicht ertrage, wenn man auf ihn herabschaue (M 125) – seinen Willen, etwas dagegen zu unternehmen, aktiviert. Das Verhalten der sozial nicht produktiven Frau wird mitschuldig an der sozial-ökonomischen Misere. Es scheint nicht die patriarchalische Rolle an sich zu sein, welche das psycho-soziale Strukturgefüge Gesellschaft und Familie krisenhaft verzerrt. Kritik an der patriarchalischen Rolle wird bloß indirekt geübt, indem der Text die Erwartung der Frau an die patriarchalische Rolle als schief darstellt. Der Text geht nur so weit, daß genaues Lesen die Frau mit Schuld belastet. Er fragt aber nicht explizit, weshalb die Frau jene spezifisch unterwürfige, die Rolle des Patriarchen mit Macht versehende Erwartung an den Mann heranträgt. Der Text birgt im Gegenteil die Gefahr in sich, diese Problematik zu verschleiern, indem er den Mann als aktive Figur innerhalb des sozialen Kräftespiels erzählt, sein Handeln bis zu einem gewissen Grad auch abhängig vom sozialen Kräftespiel darstellt und insofern entschuldigt. Die Frau aber ist im psychologischen Bereich aktiv und produktiv. Ihre psychologische Aktivität kann so intensiv werden, daß sie in physische umschlägt, innerhalb des Texts nur noch so adäquaten Ausdruck finden kann, sei es durch eine Reise wie diejenige Tales, die mehr und anderes als Zugsfahrt in Richtung Süden ist, sei es durch tötendes Handeln wie dasjenige Ragnhilds, das mehr und anderes als Beseitigung Didriks ist. Die Bildung einer Rollenerwartung wird der Leser als psychologisches Phänomen unweigerlich dem weiblichen aktiven Teil des Erzählens und des Erzählten zuordnen.

So wird denn Ragnhild im Auftritt mit Håkon, in welchem sie ihn – anscheinend eben bloß vordergründig – von weiteren Spekulationen abhalten will, mit Schuld belastet. Sie sagt so viel, daß mehr gar nicht gesagt werden kann. Sie macht Håkon und sich selbst sprachlos. Sie tötet.

Oberflächen- und tiefenstrukturell finden sich Anklänge an die Mordszene im ersten Band der Trilogie, welche bis ins Bewußtsein sowohl Håkons als auch Ragnhilds dringen. Ragnhild nennt ihre Angst (S 293; M 94) – Håkon antwortet, daß sie wohl an Didrik denke. Ihre Aufforderung, zuhause zu bleiben, beantwortet er mit brutaler Verbal-Aggression: «Men gå undan vegen da, kjerring» (S 293) [So geh doch aus dem Weg, Alte].

Håkon nähert sich derjenigen Figur an, für deren Existenz es im ersten Band keine Berechtigung zu geben schien. Gleichzeitig entspricht er den Erwartungen, die Ragnhild an einen *Mann* («eit mannfolk»; S 293) stellt. Und Ragnhild wiederum nimmt diese erfüllten Erwartungen nicht positiv zur Kenntnis, sondern spricht explizit den Mord an Didrik an. Wieder eine psychologische Teufelskreisbewegung. Die Schließung des Zirkels kulminiert mit der eruptiv geladenen Nennung des Mordinstruments:

> [Ragnhild:] – Du blir heime, hører du. Om eg så skal bruke handmakt på deg! ler ho.
>
> – Du vil ikkje bruke handfeng da?
>
> Litt rar vart ho med det same, men ho blunka like friskt i mot han: – Øks, meiner du?
>
> Da vart *han* still. Smått i senn gråna han i andlete. Han såg sjuk ut. (S 293)

> [Ragnhild:] – Du bleibst zuhause, hörst du. Und wenn ich dich mit Gewalt zurückhalten muß! lacht sie.
>
> – Du willst nicht etwa einen Stiel gebrauchen?
>
> Da wurde ihr ganz seltsam zumute, aber sie blinzelte ihn nicht weniger keck an: – Eine Axt, meinst du?
>
> Jetzt wurde *er* still. Er wurde grau im Gesicht. Er sah krank aus.

Die gegenseitig sich antreibende Steigerung ‹Ragnhild: «handmakt» – Håkon: «handfeng» – Ragnhild: «øks»› gipfelt in Ragnhilds Nennung des Mordinstruments. Die Reaktion darauf ist Sprachlosigkeit, Tod.

> Ha ha, heldt ho fram, eg sa eit ord for mykje no, men det får våge seg, det var auksjonen vi skulde snakke om. Det var framtida her i huse vi skulde snakke om. (S 293)

> Oh ja, fuhr sie fort, jetzt habe ich ein Wort zu viel gesagt, das muß man in Kauf nehmen, wir wollten ja über die Auktion sprechen. Über die Zukunft hier im Haus wollten wir sprechen.

Ragnhild realisiert, daß sie mehr gesagt hat, als gesagt werden kann. *Ein* Wort evoziert in Håkon einen ganzen Komplex unverarbeiteter Vergangenheit und erschlägt ihn. Man hätte über die Zukunft sprechen sollen – jetzt ist dies nicht mehr möglich, wo man wieder der Vergangenheit gegenübersteht. Und vorher gab der Textproduzent seinen beiden Figuren keine Möglichkeit zu offener Kommunikation. Doppelt verfahrene Situation.

Das Gespräch vor der Auktion zeigt Ragnhild und Håkon als zwei ohnmächtige, sprachlose Figuren. Ihr Reden beschränkt sich

auf das Verbalisieren von «jaså, ja, nei, da, nei», an der Textoberfläche über eine halbe Seite verteilt und mit scheinbar gelöster Gestik des Lachens durchsetzt (S 294). Der Text birgt die Gefahr in sich, daß der Leser die Ohnmacht der beiden Figuren überliest. Die lachende Gestik läßt sich auch als verkrampfter Selbstschutz, als Beschönigung der Ohnmacht lesen. Beschönigend sind auch Ragnhilds Gedanken, Håkon sei noch Håkon, er sei weder krank, noch sei er sein Vater (S 294). Daß gerade dieses Bild *nicht* der Wirklichkeit entspricht, weiß Ragnhild zumindest unbewußt. Håkon ist Spekulant von Didriks Zuschnitt (S 294–296). Jeder Schritt sozial-ökonomischer Haltsuche ist ein Schritt ins Leere, dem totalen Fiasko entgegen.

Ein düsterer erster Kapitelschluß: Håkon sind die Schwierigkeiten willkommen (S 302). Er sehe aus, als habe er die Seele verkauft, als sei ein Belzebub in ihn hineingefahren (S 304). Vier Kapitel, fast ein Jahr zu erzählender Zeit, stehen Håkon und dem Leser noch bevor.

Das zweite Kapitel beginnt mit einer Variation der Identitätsproblematik. Ragnhild und Håkon spazieren, «[. . .] det burde eit bondeparfolk gjera [. . .]» (S 305) [/. . ./ es gehörte sich so für ein Bauernpaar /. . ./]. Die beinahe verliebt-spielerische Nähe zwischen den beiden ist nur gespielt, ihr Spazieren ist nicht spontanes Miteinander. Und Håkon ist nicht Håkon (S 305), muß Ragnhild sich sagen. Ist es textliche Schwäche, dem Leser angesichts derartiger Entfremdung – Ragnhild bezeichnet Håkon gar als «Neuankömmling» (S 305) – Verliebtheit vorzuspielen? Ist es Taktik? Ist es ganz einfach Wiedergabe von Realität, in dem Sinne, daß sie für Håkon und Ragnhild eben nur noch ertragbar ist, wenn sie positiv pervertiert, losgelöst vom sozialen Kontext, in abstrahiert psychische (meteorologische) Sphäre gehoben wird?

Der Sommer vergeht. Der Textproduzent gibt Ragnhild und Håkon keine Chance zur Aussprache. Er führt das Mimen entfremdeter Realität weiter. Håkon wird wegfahren, Ragnhild aber beginnt, ihn als eine bis zu einem gewissen Grad idealisierte Figur zu sehen:

> Ragnhild undrast ikkje på at Håkon tok krigen so rolig som han gjorde. Lite grand meir til menneske og mann enn folk flest var han da, trass i alt, korles skulde det elles ha vore å vera bortgifta til han? (S 309)

> Ragnhild wunderte sich nicht, daß Håkon den Krieg so ruhig nahm. Er war dem Durchschnitt als Mensch und Mann schließlich überlegen, trotz allem, wie wäre es denn sonst gewesen, seine Frau zu sein?

Realität würde töten. Nebeneinander mit Håkon scheint nur noch aus idealisierter Sicht möglich. Ragnhild erfährt sich in ihrem gedanklichen Ausdruck als an Håkon weggegebenes Objekt. In den ersten Tagen der erzählten Zeit hatte sie Håkons Augen noch als diejenigen bezeichnet, auf die sie gewartet hatte (M 37), zumindest im passiven Warten eigenen *Willen* ausgedrückt.

Jetzt läßt die oberflächenstrukturelle Dichte des Textes nach. Der Hauptschauplatz des Geschehens und damit Erzählens und Handelns erfährt eine räumliche Verlegung – nicht mehr kontrastierend wie im zweiten Band der Trilogie, sondern aus Ausdruck der *Flucht*, vielleicht auch Flucht des Textproduzenten, dem es mit seinen eng vertrauten Figuren auf Stavsund nicht mehr ganz wohl war.[318] Im zweiten Kapitel verlegt der Textproduzent die Perspektive auch in größerem Ausmaß nach Henningstad und verfolgt das Geschehen um Lea und Periander. Flucht vor Håkon und Ragnhild?

Lea erfährt eine Erweiterung ihrer Funktion, was ein breiteres Erzählen um sie herum – größtenteils mit ihr selbst als erzählender Figur – zur Folge hat. Lea ist nicht mehr nur die sporadisch, aber gezielt auftauchende, karnevalistisch kommentierende Figur. Sie erhält mit ihrer Beziehung zu Periander Geschichte im Jetzt. Bezüglich Ragnhild und Håkon erhält sie – wie schon bezüglich Didrik im ersten Band – die Funktion des schlechten Omens. Lea sagt jetzt selbst: «Eg kjem som eit vondt varsel» (S 316) [Ich komme als schlechtes Omen]. Sie übernimmt einerseits Funktionen Håkons, indem sie – als schlechtes Omen – Ragnhild vom immer näherkommenden sozial-ökonomischen Ruin unterrichtet, als Informationsträger Håkons Sprachlosigkeit vor Ragnhild durchbricht. Sie übernimmt andererseits Funktionen der ermüdeten Ragnhild, indem ihr die Zukunft der Familie Dale in solchem Ausmaß ein Anliegen wird, daß sie ins Geschehen eingreifen muß und

[318] Warum zum Beispiel das wortlose Nicht-mehr-wichtig-Sein Pauls, der einmal als (Text)Gespenst durch das Universum Stavsund geisterte, dessen Beziehung zu Ragnhild nie explizit zu Ende erzählt wird?

Ragnhild nach Håkons Flucht wieder an die im ersten Kapitel (S 291) vertretene Position der Verantwortung gegenüber Kindern und Hof erinnert. Dies geschieht allerdings aus einer noch genauer zu betrachtenden patriarchalisch-reproduktiven Haltung heraus (S 394).[319]

Das Erzählen des dritten Bandes birgt die Gefahr in sich, in bestimmten Teilen Kopie von Strukturen der beiden vorangehenden Bände zu werden. Die Übertragung von Funktionen der ermüdeten Ragnhild auf Lea geht so weit, daß Lea schließlich an Ragnhilds Statt Håkon aus der Einöde zurückholt – strukturell analog zum zweiten Band der Trilogie, wo Tale an Håkons Statt Ragnhild ins Leben zurückholt. In beiden Fällen stirbt schließlich der Initiator der Bewegung. So viel Ähnlichkeit birgt – trotz aller Andersartigkeit – die Gefahr der Wiederholung in sich. Tales Reise ist mit einem Netz von Komponenten erzählt, das tiefenstrukturell, wenn vom Leser nicht bewußt, so doch unbewußt wahrgenommen wird. Es verweist auf die im zweiten Band der Trilogie evidente Thematik der Re-Identifikation Ragnhilds. Die Reise zu Håkon scheint deutlicher an der Textoberfläche zu bleiben, ist Zurückholen Håkons zur Familie und ins Leben. Håkons Krankheit zum Tode ist bloß eine Flucht vor dem Leben. Die Reise zu ihm ist in dieser Hinsicht ebenfalls psychologisch funktionalisiert, was tiefenstrukturell aber weniger ausgeprägt markiert ist.

Lea kommt als schlechtes Omen nach Stavsund und informiert Ragnhild über die ökonomische Situation Stavsunds:

> Veit du [Ragnhild], spør eg, at han [Håkon] har sett heile Stavsund på spell? Ja, ja, eg ser du veit det. Men er du einig med han? Er du medskyldig, Ragnhild? (S 316)
>
> Weißt du, frage ich, daß er ganz Stavsund aufs Spiel gesetzt hat? Ja, ja, ich sehe, daß du es weißt. Aber bist du einverstanden mit ihm? Bist du mitschuldig, Ragnhild?

Nicht nur Kaspar Kiran (S 295), auch Lea wähnt Ragnhild mitschuldig am bevorstehenden Ruin. Kaspar und Lea haben beide nicht ganz unrecht, übersehen aber, daß Ragnhild in ihrem Rückzug auf reproduktive Mütterlichkeit gar keine Möglichkeit sozial bestimmenden Agierens geboten wird.

[319] Vgl. dazu unten, S. 276f.

Spätestens jetzt *weiß* Ragnhild, wie es um Stavsund bestellt ist. Noch jetzt aber idealisiert sie ihren Mann, zweifelnd zwar und in wunschhafter – tagtraumähnlicher – Form:

> Med ho gjekk og stelte til kvelds kom ho heile tida i hug noko ho hadde sagt eller tenkt ein gong, for lenge sia, visst: At litt meir til mann enn folk flest var da Håkon. Ja visst var det frå før, men det var da like sant for det; det måtte det vera! (S 317)

> Während sie daran war, das Abendessen vorzubereiten, kam ihr die ganze Zeit etwas in den Sinn, das sie einmal gesagt oder gedacht hatte, vor langer Zeit, gewiß: daß Håkon als Mann den meisten überlegen war. Oh ja, das war von früher, aber es war trotzdem wahr, es mußte es sein!

Am nächsten Morgen folgt Håkons Geständnis des sozial-ökonomischen Fiaskos. Endlich beginnt Ragnhild zu realisieren, daß mit Håkons Ich, mit seiner Identität etwas nicht in Ordnung ist. Sie erlebt ihn Augenblicke vor seinem Geständnis als «erloschenen Menschen» (S 319), bei seinem Abschied dann als «Fremdling» (S 323). Entfremdung und Sprachlosigkeit haben die Beziehung zwischen diesen beiden Menschen derart blockiert, daß Ragnhild sich auch jetzt nur mit Kindern und Küche identifizieren kann:

> Ragnhild tenkte ikkje, ho stod der berre og var seg sjøl og borna og heimen. (S 319)

> Ragnhild dachte nicht, sie stand bloß dort und war sich selbst und die Kinder und das Heim.

Ragnhild schließt den Patriarchen aus, ist ihm gegenüber sprachlos. Das Geständnis ist sprachlich – seinshaft – nicht zu bewältigen. Auch Håkon ist ohne Sprache:

> – Det er så det. Det har skjedd som skjedd har. Da ho ikkje svara, la han til: – Eg burde visst heller sjå ut til arbeide mitt.
>
> Men det han vilde sagt, var at der står du og Periander og heile meinigheita og her går eg. (S 319)

> – Aber so ist es. Was geschehen ist, ist geschehen. Als sie nicht antwortete, fügte er hinzu: – Es ist wohl besser, ich schaue mich draußen wieder nach meiner Arbeit um.
>
> Was er aber eigentlich sagen wollte: Dort stehst du und Periander und die ganze Gemeinde, und hier gehe ich meines Weges.

Auf diese Worte, die im ersten Teil der Aussage nichts, im zweiten etwas anderes als das Gemeinte ausdrücken, beschränkt sich die Gegenüberstellung zwischen Håkon und Ragnhild im unsagbaren Geständnis des totalen Fiaskos. Der Rest der auf mehr als eine

halbe Textseite verteilten Szene ist Schweigen – Gestik tiefster Sprachlosigkeit (S 318f.).

Das fast wortlose Geständnis bedeutet für Håkon auch Kapitulation vor dem Projekt «mit Ehre sterben» (S 288). Jetzt steht nur noch der Tod als Ziel vor ihm. Sein Ich hat eine derart umfassende Kränkung erfahren, daß eine narzißtische Besetzung nicht mehr möglich ist. Negative Fremdidentifikation ist die einzige Möglichkeit, und diese ist todesbestimmt:

> [. . .] Spørsmåle stakk tvert igjenom han: – Er eg far min? Han stana og vilde verje seg mot det. Han hadde set det i auga til Ragnhild her om dagen, ho stod og stirde på han. No såg han det tydelig: det var redd ho var; ho såg ein Didrik i han. (S 320)

> [. . .] Die Frage durchzuckte ihn: – Bin ich mein Vater? Er hielt inne und wollte sich dagegen wehren. Er hatte es kürzlich in den Augen Ragnhilds gesehen, sie stand da und schwieg und starrte ihn an. Jetzt sah er deutlich: Angst hatte sie; sie sah einen Didrik in ihm.

Für Didrik hatte es nur die Möglichkeit des Abtretens von der Bühne Stavsund gegeben. Jetzt steht Håkon am gleichen Punkt:

$$\frac{\text{Didrik}}{\text{Tod}} \cong \frac{\text{das Böse,}}{\text{das vernichtet werden muß}} \cong \frac{\text{Håkon}}{\text{Krankheit}} \cong \frac{\text{Håkon}}{\text{Tod}}$$

Håkon denkt an eine Flucht vor dem Leben:

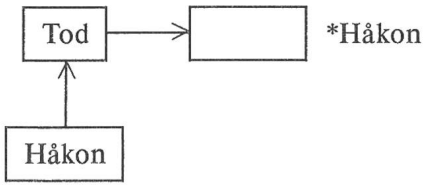
> Og minst av alt vilde han vera til plage for folk, det var just det han rømte for. Nei men han såg øyverda for seg, Ursvågen, der han leigde laksvald. Dit ut vilde han, ut i yttaste einsemda. Utanfor live. Der var romme hans.
>
> [. . .]
>
> Men kva har eit menneske rett til, visst det ikkje har rett til å rå over døden sin? For dette er min eigen død, sa han. (S 321)

> Und auf keinen Fall wollte er den Leuten zur Last fallen, gerade davor floh er. Nein, aber er sah die Inselwelt vor sich, Ursvågen, wo er ein Lachsrecht pachtete. Dort hinaus wollte er, hinaus in die äußerste Einsamkeit. Außerhalb des Lebens. Dort war sein Platz.
>
> [. . .]
>
> Was für Rechte hat ein Mensch, wenn er nicht das Recht hat, über seinen eigenen Tod zu bestimmen? Denn dies ist mein eigener Tod, sagte er.

Håkon ist der große Verlierer im Leben. Er spiegelt Didriks Situation auf sich selbst und formuliert ein neues Projekt, das im Prinzip identisch ist mit Didriks Todesprojekt, im Gegensatz zu jenem aber auf der Ebene des Bewußtseins formuliert und bloß Flucht vor dem Leben ist.

4.4.2 Die Flucht

Håkons Todesbewußtsein drückt sich schon im Titel des dritten Bandes aus, sein Sterben beginnt mit den ersten beiden Sätzen des dritten Erzähltextteils. Jetzt, am Ende des zweiten Kapitels, wird Håkons Lebens-Projekt[320] endgültig als Todes-Projekt entlarvt, aus dem Kontext der sozialen Ehrenrettung gelöst und als pervertierte, egoistisch-einsame Negierung der Existenz erfahren.



Ständiges Sterben im dritten Band der Trilogie. Doch das Projekt wird nicht gelingen. Nicht einmal sterben kann Håkon.

Auch ständiges Wegreisen zum Sterben im zweiten Kapitel. Kreisen. Erst der Beginn des dritten Kapitels realisiert Håkons Abreise als Szene im Jetzt des fiktionalen Verlaufs (S 327ff.). Die Abschiedsszene, der erste Abschnitt des dritten – mittleren – Kapitels von *Siste leveåre*, macht deutlich, wie groß Håkons Ich-Verletzung ist. Die narzißtische Kränkung ist derart umfassend, daß Håkon sich nicht nur aufgrund seiner Krankheit (vom Leben weg – zum Tode hin) verurteilt fühlt (S 324), sondern daß er sich auch von seiner ganzen Familie zur Isolation verurteilt sieht. Er erfährt Ragnhild als jemanden, der ihn enttäuscht, verraten hat (S 327). Für die kleine Tale ist er so fremd, daß er jetzt einsehen muß, daß sie ihn nie anlächelt, sondern ihn nur auf verschiedene Art und Weise an-sieht. Tale verbeugt sich beim Abschied: «Ho neia det finaste ho hadde lært» (S 328) [Sie verbeugte sich so schön, wie sie es nur gelernt hatte]. Prägnanter könnte sie kaum markieren, daß sie Håkon als einem fremden Menschen gegenübersteht. Und Hallvard ist mit dabei, seinen eigenen Vater aus dem Haus zu verjagen (S 329) – so erlebt Håkon. Die kollektive Verurteilung ist aus Håkons Perspektive erzählt, ist von ihm in die einzelnen Mitspieler hineinprojiziert. Sie ist gleichzeitig Produktion seiner Mitspieler – Ragnhild formuliert in Form eines inneren Monologs ein kollektives Urteil (S 327). Im Moment, wo sie sich in

[320] Vgl. oben, S. 220.

ihrer Hoffnung, Håkon sei mehr als andere, getäuscht sieht, realisiert sie kollektive – familiäre – Schuld:

> Mindre mann for henne enn han var no, det måtte han ikkje bli. Dess utan: Dei hadde sjøl dømt han. (S 327)
>
> Ein geringerer Mann als er jetzt für sie war, durfte er nicht werden. Übrigens: Sie hatten ihn selbst verurteilt.

Håkon ist derart von seiner Familie, den an ihn gestellten Erwartungen entfremdet, daß eine kommunikative Leere besteht. Zu Paul sagt er, es gebe nur noch ihn, mit dem er reden könne (S 325). Verbale Formulierung der Wahrheit ist vor Ragnhild nicht mehr möglich:

> Han let blikka tilstå alt som var å tilstå. Han fresta å seie det med ord òg.
> – Eg har prøvd å tene litt, sa han. Eg tenkte, her kan komma ei hardtid etter krigen. Ja for *eg* trur ikkje dei blir ferdig med han så snart, at dei får han undagjort til jul, som Lea seier. Ja. Og vi sat dårligare i det enn du trur. Tida er slik. Og ingen veit kor lenge ein lever og har helsa, har du tenkt over den vesle tingen? Ja. Men no trur eg mest båten skal bera, med guds og godmanns hjelp. (S 328)
>
> Er ließ die Blicke alles gestehen, was zu gestehen war. Er versuchte auch, es mit Worten zu sagen.
> – Ich versuchte, ein wenig zu Geld zu kommen, sagte er. Ich dachte, es könnten harte Zeiten kommen nach dem Krieg. Ja, *ich* glaube nicht, daß die ihn so schnell beenden, daß sie ihn bis Weihnachten hinter sich haben, wie Lea sagt. Und niemand weiß, wie lange er lebt und im Besitz der Gesundheit ist, hast du an diese Kleinigkeit gedacht? Ja. Aber jetzt glaube ich, daß das Boot uns wegtragen wird, mit Gottes und guter Leute Hilfe.

Es ist anzunehmen, daß Ragnhild versteht, obwohl es sich nur um ein gestikuliertes, verbal im Bereich der Andeutung und Mehrdeutigkeit gehaltenes Geständnis handelt. Auch seine Krankheit kann Håkon nur andeuten, in verallgemeinernd banalisierender Form, gleichzeitig aber verschränkt mit der sozial-ökonomischen Problematik.

Zumindest auf unbewußter Ebene «weiß» Ragnhild um die Wichtigkeit des Abschieds. Sie formuliert zu diesem Zeitpunkt schon (S 327) den reaktionären, am Ende des Gesamterzähltexts verwirklichten Gedanken des Rückzugs in kleinbäuerliche Existenz.[321]

[321] Vgl. dazu unten, S. 285f.

Håkons Gedanken auf dem Weg zum Boot hinunter, bei seinem konkreten Weggang von Stavsund, sind lexikalischer Anklang an Ragnhilds am Anfang der Abschiedsszene gedachte Formulierung der Verurteilung (S 327):

> Det var denne vegen dei laut gå som vart fordømte.
> Med det same såg han det. Det var denne vegen Ragnhild gjekk da ho skulde på tukthuse. (S 329)
>
> Dies war der Weg, den diejenigen gehen mußten, die man verurteilte.
> Gleichzeitig erkannte er es. Dies war der Weg, den Ragnhild ging, als sie ins Zuchthaus mußte.

Håkon identifiziert sich mit Ragnhild, die er ins Zuchthaus geschickt hat und evoziert die ganze damit verbundene Problematik des Identitätsverlusts. Und er füllt die Leerstellen in seinem Ich mit Strukturen von Didriks Persönlichkeit an:

> Eg vil berre seie deg [Paul] det, at for meg er det himmeriks rike å rå meg sjøl i visse ting. Far min, veit du, han var tilskoren etter samme galnemønstra han. Det har seg slik med somme. (S 325)
>
> Ich will dir bloß sagen, daß es für mich das Himmelreich bedeutet, in gewissen Dingen über mich selbst zu bestimmen. Mein Vater, weißt du, er war nach den gleichen verrückten Mustern zugeschnitten. Mit gewissen Leuten ist es einfach so.

Der Vergleich mit Didrik ist auch aus Håkons Perspektive von vornherein negativ konnotiert. Jetzt bedeutet «über sich selbst bestimmen» ohnehin nur noch «über den Tod» – nicht das Leben – bestimmen. Aber, wichtiger noch als der Tod, das Sterben, erweist sich für Håkon die Krankheit zum Tode, das heißt, die Auseinandersetzung mit dem Krank-Sein – mit sich selbst. Håkon will nicht einfach sterben, wohl auch unbewußt nicht, darin unterscheidet er sich grundlegend von Didrik, obwohl dieser auch mit lebensbejahenden sozialen und psychischen (sexuellen) Strukturen ausgestattet war.[322]

Håkon wird einsehen, daß er keinen Suizid hätte begehen können (S 362). Er kommt in Ursvågen, in der Einöde, an und beginnt das *Leben* dort draußen. «Håkon gjekk i gang med *å leva* der ute» (S 337; eigene Hervorhebung) [Håkon begann zu leben dort draußen]. «Der ute» ist ein Raum, wie er dem Teufel entspricht. Håkon

[322] Vgl. dazu oben, S. 73f. und S. 80.

erlebt die Insellandschaft aus der Perspektive von «Didrik devel» = «Håkon belsebub»:

> Det var eventyrs ting å sjå att dette lande i haustmørkre. Så vidt og audt var det, så reint landsforvist som han såg det no, dagslyse er ein diktar og ein skrønemakar. Det lo i han, ein kaldvoren fysna: Dette var no òg ein stad i verda! Umenneskelig kor stygt det er skapt her, du kan aldri tru det.
>
> [. . .] og elles nakk i nakk, meiningslause bergnakkar all veg nord i have, så gripande uferdig. Skaparen kunde aldri ha vore her? (S 331)

> Es war wie ein Märchen, diese Landschaft in der Herbstdunkelheit wiederzusehen. So weit und öde wie sie war, restlos landesverwiesen, wie er sie jetzt sah, das Tageslicht ist ein Dichter und Lügenmaul. Ein Lachen in ihm, kalte Freude: auch das war ein Ort auf der Welt! Unmenschlich, wie häßlich die Schöpfung hier ist, du kannst es gar nicht glauben.
>
> [. . .] und sonst Klippe auf Klippe, sinnlose Felsklippen, nordwärts ins Meer hinaus, so erschütternd unfertig. Der Schöpfer konnte doch unmöglich hier gewesen sein?

Håkon erfährt die Inselwelt, als wäre es Hölle, höllenähnliche Welt. Lea wird die Landschaft dort draußen in lexikalischer Ähnlichkeit ebenfalls als triste Einöde erfahren (S 358). Håkon scheint sich in masochistischer Manier geradezu in das negative Er-Leben der Landschaft hineinzusteigern. Die deskriptiven lexikalischen Elemente seines Landschaftserlebens sind alle negativ wertend in Richtung Nicht-Menschlichkeit («umenneskelig»), Tod («steindaudt»; S 337) und Wahnsinn («gråblinde vanvette»; S 339) geladen. Leiden, innen und außen. Die masochistische Erfahrung von Innen- und Außenraum wird zur einzigen (vom Text gebotenen) Überlebenschance. Denn Håkon macht sich daran, dort draußen zu *leben* – nicht zu sterben. Es entsteht ein Kreisen um Sterben und Leben, ein Kreisen um isoliertes Dort-Draußen-Sein und zurückgreifenden Kontakt mit Stavsund. Es ist ein Teufelskreis, den der fiktive Erzähler mit der Art seines Erzählens nachvollzieht, indem er Håkon seinen Willen, Ragnhild einen Brief zu schreiben, erzählen läßt (S 340), dem Leser den schließlich geschriebenen Brief aus Håkons erinnernder Perspektive vermittelt (S 340) und Ragnhild dann den Brief dem Leser inhaltsgetreu vorlesen läßt (S 352).

Leben oder sterben. Håkon glaubt, die Nähe des Todes zu spüren:

> Langt unda var han [døden] ikkje, det kunde ein kjenne, men det var kanskje ikkje tida hans enno. (S 339)

Weit weg war der Tod nicht mehr, das konnte man spüren, aber seine Zeit war vielleicht noch nicht gekommen.

Gleichzeitig weiß Håkon, daß er nicht sterben will:

Det vart usant, same korles han sa det. Like så usant som at han var her og skulde døy. (S 340)

Es wurde unwahr, wie er es auch sagen wollte. Genau so unwahr, wie daß er hier war und sterben würde.

Im Sommer, auf Stavsund, hatte Håkon noch gesagt, der Mensch müsse immer in Erwartung von etwas leben, der Tod aber sei gleichsam nicht das Richtige (S 309). Kurz danach bezeichnet er den Tod als etwas vom Wichtigsten, das der Mensch vor sich habe (S 319). Und jetzt spricht er vom *Recht*, auf seine eigene Weise sterben zu können (S 340). Aber das Sterben ist ein derart verinnerlichtes Objekt – zu Lea wird Håkon sagen, «Døden er vår eiga sak» (S 359) [Der Tod ist unsere eigene Sache] –, daß es den direkten Realitätsbezug verliert, oder anders ausgedrückt, eine ins Gegenteil verkehrte Bedeutung erhält. Håkons Sterben ist vom Anfang seiner Reise in die Einöde hinaus von einem deutlichen Willen *gegen* den Tod begleitet: er will nicht wie ein Berglappe auf See umkommen (S 330).

Roland Nyborg, mit dem Håkon sich zusammengetan hatte, um sich aus der finanziellen Misere herauszuarbeiten, schickt Borgny Henningstad, seine Geliebte, um Håkon vom endgültigen Scheitern der gemeinsamen Spekulationen zu unterrichten (S 342f.). Es sieht aus, als ob die Gründe dafür, daß Roland Håkon nicht selbst aufsucht, sondern Borgny schickt, nicht bei Roland, sondern beim Textproduzenten zu suchen seien. Die Verwendung von Borgny als Botin[323] ermöglicht die Entfaltung einer im Text schon lange vorbereiteten Motivkette. Es geht um psychische Strukturen, welche den Textproduzenten wiederum als präzisen Beobachter und Mimetiker der menschlichen Psyche auszeichnen. Bereits Jahre zuvor im Ablauf der erzählten Zeit tagträumt Håkon Borgny.

[323] Aus Rolands und Borgnys Perspektive gibt es keine ersichtlichen Gründe dafür, daß nicht Roland selbst die Nachricht überbringen könnte. Für den Leser kann deshalb leicht der Eindruck entstehen, es handle sich nicht um «natürliches» Erzählen, sondern um Konstruktion. Auch dies mag ein möglicher Grund für die verschiedenen, nicht differenzierten negativen Wertungen des dritten Bandes der *Medmenneske*-Trilogie sein.

Am Anfang des zweiten Bandes der Trilogie fährt man zum Fischen hinaus auf den Fjord (R 155ff.). Es ist jene Fahrt, die im Sturm und mit dem Tod Mortens endet, jenes Erleben, das Tale aufgrund von Ellidas Reaktion zum endgültigen Entschluß bewegt, Ragnhild nach Hause zurückzuholen. Håkon sitzt zusammen mit Johannes im Boot:

> Det gråna i lufta over sjø og land. Trøytten seig inn på ein, sømnen og blankstilla var eitt og det same, ein laut rette seg opp gong for gong, skulde ein ikkje dupe. Det eine etter det andre kom svevande for ein.
>
> Da såg Håkon for seg kjæresten til Johannes, Borgny Henningstad. Ho såg beint på han; så gleid ho bort, men så var ho der att. Auga hennes var litt for store og låg litt for langt frå einannan, men dei var fulle av liv og moro, og dei var kloke, dei sa at dei visste alt det han visste og mykje meir, han skulde berre ha *visst!* men dei var gode like vel. Ein fekk kalle det slik. Elles: ei gjente burde ikkje ha så brei panne, og ikkje vera fullt så klok, da likte ikkje han henne. Nei, da var Ellida eit menneske å halde seg til.
>
> Billete dimdest og vart borte.
>
> Men eg er glad, tenkte han, at det går i lås med henne og Johannes, enda så ovmodig ho er. (R 156)

> Die Luft wurde grau über Meer und Land. Die Müdigkeit sank auf einen herab, Schlaf und unbewegte Luft waren ein und dasselbe, man mußte sich immer wieder aufrichten, wenn man nicht einnicken wollte. Ein Bild nach dem anderen schwebte an einem vorbei.
>
> Da sah Håkon die Geliebte Johannes' vor sich, Borgny Henningstad. Sie sah ihn direkt an; dann glitt sie wieder weg, aber dann war sie wieder da. Ihre Augen waren ein wenig zu groß und lagen ein wenig zu weit auseinander, aber sie waren voll von Leben und Heiterkeit, und sie waren klug, sie sagten, daß sie all das wußten, was er wußte und noch viel mehr, wenn du bloß wüßtest! Aber sie waren trotzdem gut. Das mußte man sagen. Übrigens: ein Mädchen sollte keine so breite Stirn haben und nicht ganz so gescheit sein, sonst mochte er es nicht. Nein, da war Ellida doch ein Mensch, an den man sich halten konnte.
>
> Das Bild verblaßte und schwand dahin.
>
> Aber ich bin froh, dachte er, daß es mit ihr und mit Johannes klappt, auch wenn sie ziemlich hochmütig ist.

Eine Schlüsselstelle bezüglich der Wiedergabe psychischer Strukturen und Mechanismen, bezüglich der erotischen Struktur Håkon-Borgny. Håkons Erleben von Borgny ist geradezu als Tagtraum gekennzeichnet; Håkon *sieht* sie vor sich, und *das Bild verblaßt* und *schwindet dahin.* Er produziert das Bild im Zustand tiefster Gestimmtheit, was seinen Bedeutungsgrad – als Verinnerlichung – erhöht. Zudem bezeichnet er Borgny im Anschluß in

Gedanken als «gullfisk» (R 156) [Goldfisch], das heißt, er konstatiert im Moment des Zweifels an der Erfüllung des ehemaligen Mühlen-Projekts Borgnys ökonomische Bedeutung.[324] Aber die naturstimmungshafte Umgebung des Tagtraums und die kritisch-wertende Haltung, die Håkon dem aus seinem Unbewußten evozierten Bild entgegenbringt, geben der Persönlichkeit Borgnys aus der intimsten Perspektive Håkons die Bedeutung der gewünschten gefühlsbetonten (erotischen) Nähe, obwohl Håkon gleich im Anschluß an diese Gedanken eine Variation des Ehe-Projekts seines *Bruders* mit Borgny formuliert. Jenes Projekt ist ja nur ein kamoufliertes. Johannes soll im Grunde nicht Borgny, sondern ihr Geld bekommen. Ihre Gefühle nähme am liebsten Håkon in Besitz. Auch als Håkon Periander um Hilfe angehen will und er Borgny trifft, steht er ihr in kritisch-wertender Haltung gegenüber, womit er signalisiert, daß sie ihm nicht gleichgültig ist. Wieder ist die Begegnung – diesmal konkret, im Gegensatz zur taggeträumten Gegenüberstellung – so intim, daß für Håkon auch die Augen[325] und die Farben Träger bestimmter Bedeutungen werden:

> Og vakker var ho sjøl, berrhua og i fin grå kjole med litt lysare grå pynt på, og lite grand raud i kinna, ja og så livsens klårøygd ho kom! Ho kunde glede ein gladare ein enn han.
>
> – Jamenn snildt av deg at eg fekk sjå deg no, sa han.
>
> Litt meir raudlett vart ho, eit andedrag berre. Auga var like rolige, så vart dei eit grand mindre, og no smilte ho den vesle allvitande smilen sin. Borgny ja, med ringen frå Johannes på fingen sin, der stod ho og såg på ein. (R 173)

> Und wie schön sie war, ohne Kopfbedeckung und in einem feinen grauen Kleid mit ein wenig hellerem Grau verziert, und die Wangen leicht gerötet, ja mit so herrlich klaren Augen kam sie! Man mußte sich doch einfach freuen an ihr.
>
> – Ja, das ist nun wirklich nett, daß ich dich zu sehen bekomme, sagte er. Sie wurde ein wenig röter, nur um einen Hauch. Die Augen waren immer noch gleich ruhig, dann wurden sie eine Spur kleiner, und jetzt lächelte sie ihr kleines allwissendes Lachen. Borgny, ja, mit dem Ring von Johannes am Finger, da stand sie und sah einen an.

[324] Vgl. dazu oben, S. 60.

[325] Über die Funktion der Augen ließe sich eine ganze Abhandlung schreiben. Es sei an die Augen als Spiegel der Seele erinnert, daran, wie oft Ragnhild und Håkon etwas in den Augen anderer zu lesen glauben. Ragnhild erinnert sich auch, daß Håkons Augen die Augen waren, auf die sie gewartet hatte. Die Augen können als Bild einer individuellen Persönlichkeit stehen.

Es ist nicht «blau», die Farbe Ragnhilds, die zu Borgny gehört, sondern eine düsterere Farbe, die aus Håkons Perspektive allerdings mit positiv-lichten Effekten erscheint. Tiefenstrukturell deuten sich auch erotische Aspekte der Begegnung an. Ob Borgny erotisches Gehabe realiter produziert, ist aus dem Text nicht erschließbar – es wird aus Håkons Perspektive erzählt. Wichtiger ist, daß Håkon – wie einst Ragnhild vor Didrik (M 105f.)[326] – die Begegnung unter anderem erotisch erfährt:

Ragnhild	≅	Ragnhild	≅	Borgny	≅	Borgny
rot		sexuell aktiviert		rot		sexuell aktiviert

Die erotische Brücke zwischen Håkon und Borgny bestätigt sich in einer anderen, abendlichen Begegnung, bei der sie sich eine Weile die Hände halten (R 180f.). Trotzdem würde Håkon Borgny wohl kaum als vollwertigen Menschen anerkennen. Sie könnte – aus seiner Perspektive – auf ihn herabsehen. Im taggeträumten Bild Borgnys formuliert Håkon in Form eines allgemeingültigen Gedankens die These, daß ein Mädchen nicht eine so breite Stirn haben – nicht so klug sein – sollte (R 156). Kritik (des Textproduzenten) an der intellektuellen, gebildeten Frau? Dieses Klugsein erweist sich im weiteren Textverlauf als Bildung. Borgny hat verschiedene Schulen besucht (R 179). Es besteht also auch für Bauernmädchen die Möglichkeit der höheren Bildung. Aber sie wird von Håkon abgetan und gegen die bloß dienende Funktion Ellidas ausgespielt (R 156), die Frau gehört zu Haus und Herd – das Weib muß vor allem an das Essen denken (R 191), läßt der Textproduzent Ellida die Funktion der Frau umschreiben.[327]

Aus der Verbindung Johannes-Borgny wird nichts, auch keine ökonomische Rettung für Stavsund. Die Herabsetzung der intellektuellen Frau zum finanziellen Werkzeug bringt kein positives Resultat. Im weiteren Textverlauf wird es dann still um Borgny. Der Textproduzent scheint Mühe zu haben, die angetönte Motivik vor der Vergessenheit zu bewahren. Erst als Borgny von Roland zu Håkon in die Einöde hinausgeschickt wird, kann der Textproduzent jene erotischen Strukturen weiterknüpfen. Er läßt Håkon vor

[326] Vgl. dazu oben, S. 105ff.
[327] Vgl. dazu auch oben, S. 161f., Anm. 272.

Borgny einen sexuellen Annäherungsversuch denken, der für Håkon den Stellenwert real verbalisierter Annäherung hat:

> Han såg på henne. Han visste med ein gong alt om henne, alt og ingenting, slik vi synes kjenne kvarandre. Ja ha, frøken, la han over med seg sjøl. De vil ikkje ha meg, takk som byd. Nei, men det burde stått skrive i auga og andlet på meg, at får eg ikkje Dykk, da drep eg meg, med blodig død og fullt stell. (S 342)

> Er sah sie an. Er wußte plötzlich alles über sie, alles und nichts, so wie wir uns zu kennen meinen. Aha, Fräulein, dachte er im Stillen. Ihr wollt mich nicht haben, schönen Dank dann. Nein, aber es dürfte in meinen Augen und in meinem Gesicht geschrieben stehen, daß ich, wenn ich Euch nicht bekomme, mich mit blutigem Tod und vollem Drum und Dran umbringe.

Håkon gebraucht auch in der realen Anrede nicht mehr das «du», und Borgny siezt wohl aus antwortender Höflichkeit heraus und fragt Håkon, warum er jetzt «Sie» zu ihr sage (S 243). Håkon ist geprägt von seiner Krankheit.[328] Die Konturen der Wirklichkeit haben sich inzwischen verändert. Das sexuelle Wünschen entspringt jedoch nicht der veränderten Wirklichkeitserfahrung, sondern ist – wie die erotische Struktur zeigt – in Håkons Wesen begründet. Und seine nächsten Mitspieler «wissen» um seine erotische Brücke zu Borgny, wenn auch vielleicht nur unbewußt, wie dies bei Ragnhild der Fall zu sein scheint. Sie erahnt die Brücke tagtraumhaft, sie «weiß» um Håkons wenn auch nur gewünschtes Verhältnis zu Borgny. Dies zeigt sich auf einem Spaziergang mit Håkon, das heißt, in emotionaler Nähe zu ihm und seinen intrapsychischen Strukturen, auch wenn diese Nähe bis zu einem gewissen Grad nur gespielte Nähe ist[329]:

> Ragnhild gjekk eit stykke bakom.
>
> Som all snarast fór namne Borgny gjenom henne, Borgny Henningstad, gud veit kor det kom ifrå. Det var ikkje namne eingong, berre susen av det, nei det *var* berre eit vinddrag som anda på åkeren, men i det same såg ho andlete hennes, det smilte ovmodig men vakkert til henne, slik det hadde gjort nokon gong. Da kom ho på at det var noko tøv ho hadde drømt ein gong, drømt det og gløymt det for lenge sia. – Vås, vås! sa ho høgt best ho gjekk.
>
> – Sei ikkje det du, åtvara Håkon. (S 307)

> Ragnhild ging ein Stück hinter ihm.
>
> Ganz unversehens durchfuhr sie der Name Borgny, Borgny Henningstad, weiß Gott, woher er kam. Es war nicht einmal der Name, bloß ein Rauschen

[328] Vgl. dazu auch unten, v.a. S. 254ff.
[329] Vgl. dazu auch oben, S. 232.

> davon, nein, es war *wirklich* nur ein Windhauch, der über dem Acker atmete, aber im selben Augenblick sah sie ihr Gesicht, es lächelte ihr hochmütig aber schön entgegnen, wie schon einige Male zuvor. Da erinnerte sie sich, daß das irgend ein Unsinn war, den sie einmal geträumt hatte, geträumt und schon längst wieder vergessen. – Unsinn, Unsinn! sagte sie laut im Gehen.
> – Sag bloß das nicht, warnte Håkon.

Ragnhilds Tagträumen fließt hinüber in reales Artikulieren. Håkon mißversteht Ragnhilds «Unsinn», denn er dekodiert die Worte als Antwort Ragnhilds auf seine letzte konkrete Äußerung im kommunikativen Verlauf. Er kann sie nicht als artikulierten Abschluß eines gedanklichen Monologs entschlüsseln. Der Erzähler schließt Håkon von der Erkenntnis der Doppelbödigkeit aus. Gleichzeitig aber bestätigt Håkons Verbalreaktion Ragnhilds taggeträumte Gedanken, so daß auch sie erneut verunsichert sein muß.

Ragnhild ist sich nicht bewußt, daß die tagtraumhafte Produktion ihres Borgny-Bildes auch Wunsch ist. Sie wünscht sich Håkon «negativ» – wie sie sich ihn schon vor Didriks Tod in Not wünschte, um Retterin sein zu können (M 65). Der Moment von Håkons Wegreise in die Einsamkeit reaktiviert die Struktur:

> Det òg stakk han i denne stunda: Ragnhild hadde ein angst i seg, at han gjekk og drømte om andre kvinner, om Borgny Henningstad, rett ut sagt. Det òg var ei løgn som kunde bli sanning ein gong. Men Ragnhild kunde da ikkje vera so fiendsk i mot han at ho ønska ho fekk rett? (S 320)

> Auch das durchstach ihn in diesem Augenblick: Ragnhild trug eine Angst in sich, er träume von anderen Frauen, von Borgny Henningstad nämlich. Auch das war eine Lüge, die einmal Wahrheit werden konnte. Aber Ragnhild konnte doch nicht so feindselig gegen ihn sein, daß sie sich wünschte, sie bekomme recht?

Der psychologische Beobachter ist am Werk. Håkon erlebt Ragnhilds taggeträumtes Borgny-Bild als Wunsch Ragnhilds. Er erfährt damit intuitiv einen Hauptaspekt von Ragnhilds Bildproduktion: das Wunschhafte. Gleichzeitig aber weist er auch seinen plötzlichen Gedanken als etwas Wunschhaftes, zumindest möglicherweise Real-Werdendes aus. Ragnhild ahnt Gefährliches in Håkon. Sie wünscht sich Håkon so. Håkon merkt, daß Ragnhild seine inneren Strukturen erkennt. Håkon wünscht sich Ragnhild so. Der Textproduzent läßt die beiden Figuren – einander erkennend – sich immer tiefer ineinander ver-wünschen. Kreisen. Oder fallende

Spirale. Er läßt sie sprechen. Aber er läßt sie nicht die wahre Wahrheit artikulieren.

Auch Lea weiß um die Beziehung zwischen Håkon und Borgny. Dieses Wissen ist nicht als empirisches ausgewiesen. Es ist das für Lea typische Mitwissertum. Sie kennt ihre Mitspieler in ähnlicher Weise wie der Textproduzent. Sie ist seine Verbündete.[330] Periander erzählt ihr, daß Håkon draußen in Ursvågen ist, und Lea gibt ihrer Verwunderung darüber Ausdruck, daß auch *er* dort draußen sei (S 345).

Håkon rückt die Begegnung mit Borgny (S 342f.) in die Nähe zu Didriks Begegnung mit Ragnhild, das heißt, der Textproduzent läßt Håkon im Leser bekannte Strukturen evozieren. Aber auch abgesehen von der fehlenden textlichen Dichte in der Begegnung Håkon-Borgny ist die Situation – trotz großer Ähnlichkeit – eine grundlegend andere. Wie Didrik steht Håkon in einer wirklichkeitsentfremdeten Situation einer sexuell begehrten Frau gegenüber. Håkons Annäherungsversuch ist nur in Gedanken verbalisierte Realität, und das sexuelle Begehren trifft in Borgny nicht wie in Ragnhild auf identisches (wenn auch kamoufliertes) Begehren[331]:

Didrik	≅	Håkon	≅	Didrik	≅	Håkon	≅	Didrik
Alkoholeinfluß		krank		sexuell begehrte Ragnhild		sexuell begehrte Borgny		«får dasken» (M 107)

≅ Håkon

«får dasken» (S 343)

Beide, Håkon und Didrik, erhalten einen Ab*schlag*:

> Jaha, der fekk du dasken din, sa han seg [Håkon] ei stund etter. Far din og du fekk han i hovude båe to. (S 343)
>
> So, da hast du deinen Schlag bekommen, sagte Håkon sich nach einer Weile. Du und dein Vater bekamen ihn beide auf den Kopf.

Didriks Schlag auf den Kopf bedeutete auch Ersatzhandlung, Erfüllung des sexuellen Wunsches und gleichzeitig Erfüllung des versteckten Todes-Projekts. Für Håkon liegen die entsprechenden Strukturen weniger kompliziert. Er identifiziert sich zwar mit dem

[330] Vgl. dazu auch unten, S. 276.
[331] Vgl. dazu auch oben, S. 112ff.

jetzt idealisierten Vater, verrät aber – er ist krank –, daß er die «Welt nicht versteht», das Geschehen um seinen Vater nie voll erfaßt hat. Er erfährt Borgnys Nachricht vom fehlgeschlagenen Wrackhandel als Schlag auf den Kopf. Aber diese sozial-ökonomische Teilabfuhr ist im ganzen gesehen unbedeutend. Didrik stand für die neue Zeit, wurde als ihr Exponent vernichtet. Håkon übersteigert jetzt inmitten seines Selbstmitleids eine Facette des Scheiterns zum totalen Untergang. Zudem ist Håkons jetziges Sein trotz aller Todesnähe eben gerade nicht vom Wunsch nach dem Tod begleitet. Im Abschiedsbrief an Ragnhild erklärt Håkon, er wolle «stehend sterben» (S 352), mit Ehre also, selbstübersteigert wie ein Saga-Held. Borgny reist ab. Håkon vergißt den Brief wieder. Und jetzt kann er endlich zugeben, daß es auch angeht, ohne Ehre zu sterben:

> Men du veit, det går da å døy ærelaus òg, når du først tek til med det, trøsta han seg. (S 344)
>
> Aber du weißt, du kannst auch ehrlos sterben, wenn du erst einmal angefangen hast damit, tröstete er sich.

Jetzt erst kann Håkon *vor sich selbst* das endgültige Scheitern seiner sozial-ökonomischen Projekte eingestehen, einsehen, daß alle seine Bemühungen, den ökonomischen Ruin abzuwenden, fehlgeschlagen sind.

Die beiden Briefvarianten, diejenige, die Håkon erinnert, bevor er den Brief überhaupt abschickt (S 340), und diejenige, die er realiter geschrieben hat, die der Leser mit Ragnhild mitliest (S 352), stimmen nicht genau überein. Der lexikalisch reale Gehalt der Botschaft von draußen ist von viel stärkerem Selbstmitleid und größerer Ich-Bezogenheit geprägt als Håkons verdrängend-erinnernde Variante:

> Eg var ikkje den du venta eg skulde vera, men det ser eg sjøl, og korles du og dei andre dømmer meg, det når meg ikkje. (S 352).
>
> Ich entsprach nicht deinen Erwartungen, aber das sehe ich jetzt selbst, und wie du und die anderen mich jetzt beurteilen, das ist mir gleich.

Håkon spricht nicht nur die von Ragnhild längst bemerkte Selbstentfremdung an (S 305, 323), er weiß auch, daß es um enttäuschte Hoffnungen und Erwartungen geht. Ragnhild wollte ihn stärker, als sie selbst war, und schaute trotzdem immer auf ihn

herab, im Bewußtsein, daß er gerade das nicht ertrug. Håkons Entschluß zur Flucht ist unter solchen Umständen nicht weiter verwunderlich. Er ist isoliert, fertig mit dem Leben, wie er im Brief sagt (S 352):

Ragnhild	≅	Ragnhild	≅	Håkon	≅	Håkon
«sør»		«død»		draußen in Ursvågen		tot

Es gilt zu eruieren, wofür «tot» innerhalb dieser Struktur steht. Ist es nur Flucht, ist es physischer (und psychischer) Tod als Lebensende, oder ist es Abschluß einer Seins-Art, Neubeginn und damit Leben?

4.4.3 Die Krankheit zum Leben

Bevor Håkons Brief auf Stavsund ankommt, weiß niemand außer dem Leser, Håkon und Paul, der wieder von der Textoberfläche verschwunden (und in die Requisitenkiste gelegt) ist, von Håkons tödlicher Krankheit. Jetzt aber, sobald weitere Mitspieler eingeweiht werden, identifiziert Ragnhild Håkons Krankheit zum Tod als eine Flucht (in die Krankheit):

> – Tøv! sa ho, det var første tanken hennes. – Men *er* du sjuk da! sa ho. Ja men i all verda, kvifor har du rømt! Rømt har du i alle fall, sa ho til slutt. (S 352)
>
> – Unsinn! sagte sie, das war ihr erster Gedanke. – Aber *bist* du wirklich krank! sagte sie. Aber warum in aller Welt bist du davongelaufen! Davongelaufen bist du auf jeden Fall, sagte sie schließlich.

Ragnhild scheint sofort zu ahnen, daß Håkons Krankheit keine Krankheit zum Tod ist. Sie unterrichtet den Arzt von Håkons Brief:

> Doktoren satt litt og såg på henne da ho hadde fortalt og spurt. – Var mannen verkelig *så* nervøs, sa han. Fortalte så at der var lite grand i vegen med nyrene han, og med hjarte, aldri så lite, litt for tidlig gammalt og slitt, kunde ein seie. Og elles: Berre nervositet, frue! Han hadde eit anna namn på det òg, det skulde vera som ei trøst. – Reis av stad og få han heim, sa han. Så skal vi få han frisk att. Doktoren følgde henne til døra. (S 352f.)
>
> Der Arzt schaute sie eine Weile an, als sie erzählt und gefragt hatte. – Ist der Mann wirklich *so* nervös, sagte er. Dann erzählte er, daß etwas mit seinen Nieren nicht stimme, und mit dem Herzen, ein wenig zu früh alt geworden und heruntergearbeitet, könnte man sagen. Sonst aber: reine Nervosität, Frau! Er hatte auch einen anderen Namen dafür, wie wenn es ein Trost wäre. –

> Fahren Sie los und holen Sie ihn heim, sagte er. Dann wollen wir ihn wieder gesund machen. Der Arzt begleitete sie zur Türe.

Die volkstümliche Bezeichnung von Håkons Leiden als Nervosität impliziert die Diagnose psychosomatischer Symptomatik. Der Arzt weiß ja auch einen anderen Namen für die Krankheit. Er scheint zu realisieren, daß Håkons Aufenthalt in der Einöde eine Flucht in die Krankheit ist. Ragnhild bekommt den Auftrag, Håkon nach Hause zu holen. Wieder erhält Ragnhild von einem erzählten sendenden Mitspieler den Impuls zu Subjektfunktion.[332] Die strukturelle Ähnlichkeit mit der einstigen Heimholung ihrer selbst wird auch Ragnhild noch klar werden (S 356).

Der Arzt scheint nicht zu realisieren, daß es für Håkons Krankheit keine therapeutische Heilung gibt, daß die Flucht an sich reparative Funktion hat. In «Så skal vi få han frisk att» (S 353) [Dann wollen wir ihn wieder gesund machen] meint er mit dem Pluralis Majestatis wohl sich selbst und seine therapeutische Allmacht. Er sieht zwar den Ursprung von Håkons Krankheit, vollzieht aber den nächsten (sehr modernen) Schritt der positiven Sicht auf die Krankheit als reparativen Selbstheilungsversuch nicht, denn dies würde sein therapeutisches Allmachtsgefühl beschneiden. Wir bewegen uns hier auf dem Boden modernster Psychosomatik.[333] Der Textproduzent läßt Håkon in seiner Krankheit gewähren, spricht ihr reparative Funktion zu. Er schickt Håkon nicht zum Arzt, nachdem er aus der Einöde zurückgeholt worden ist. Und er läßt, nachdem Håkon einmal in der selbstgewählten Verbannung angelangt ist, nichts Näheres über die körperliche Symptomatik verlauten.

Håkon selbst macht den Leser im Zusammenhang mit seiner Wegreise auf Identitätsproblematik, auf seine psychische Krise, aufmerksam. Der Erzähltext weist eindeutig in die gleiche Richtung wie Becks These:

> Körperliche Krankheiten stellen oft einen Versuch dar, eine seelische Verletzung auszugleichen, einen inneren Verlust zu reparieren oder einen unbewußten Konflikt zu lösen. Körperliches Leiden ist oft ein seelischer Selbstheilungsversuch.[334]

[332] Man vergleiche dazu den in *Ragnhild* von Tale, Johannes und Håkon auf Ragnhild übertragenen Impuls zur Heimkehr (siehe oben, S. 162ff.).

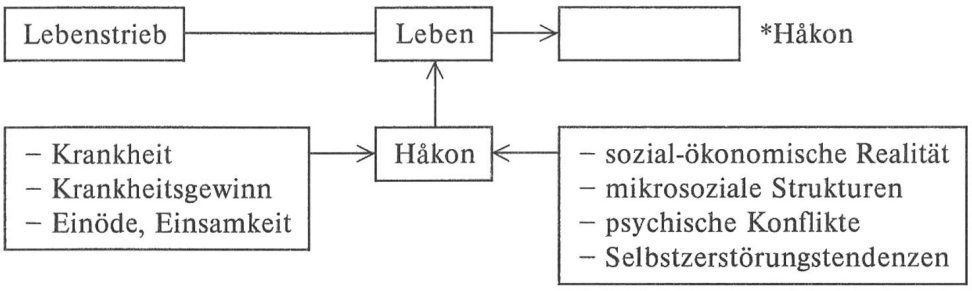
[333] Vgl. auch oben, S. 221ff.

[334] Beck 1981, S. 11.

Aus dem von Håkon und um Håkon herum produzierten Text heraus lassen sich Elemente erkennen, welche die Flucht als reparative Reise in die Zweisamkeit mit sich selbst auszeichnen:

> Während des Moratoriums der Körperkrankheit geschieht eine Regression im Dienste des Ich, was ein Zurückfluten von Vorstellungen und Gefühlen auf eine frühere Entwicklungsstufe bedeutet [. . .]. In der Regression gelingt dem Ich mit Hilfe der Körperkrankheit eine seelische Umstrukturierung.[335]

Wenn der Nachweis der prothetischen Funktion von Håkons Symptomatik gelingt, dann erweist sich sein an der Textoberfläche geäußertes Todes-Projekt als Lebens-Projekt:



Es mag verwundern, angesichts der so ausweglos scheinenden, konflikthaft erlebten sozial-ökonomischen Realität und der nicht minder konfliktgeladenen familiären Beziehungen von einem Lebens-Projekt zu sprechen, wo gerade die beiden genannten Konfliktbereiche ausgeprägte gegneraktantielle Kräfte im Projekt darstellen. Der Selbstzerstörungswunsch ist eine latente Kraft und als Gegenkraft zu den Lebenstrieben auch in Håkon existent. Håkon sagt sich später, er hätte nicht Hand an sich legen können (S 362), setzt sich also mit Selbstzerstörungstendenzen auseinander. Er spricht die Leere seines Ichs, das Unvermögen der narzißtischen Besetzung an. Er kann sein Ich nicht lieben. Der Akt der Selbstvernichtung ist auch ein sexueller – libidinöser – Akt. Selbstzerstörungstendenzen können aufgrund sozialer und/oder psychischer Strukturstörungen in jedem Menschen auftreten, sind aber

[335] Beck 1981, S. 17. Beck zeigt vier nicht immer eindeutig auseinanderhaltbare Konzepte auf, welche den adaptiven Sinn der Körperkrankheit deutlich machen:
«a) die Körperkrankheit als emotionale Ich-Erweiterung
b) die Körperkrankheit als Verlustverarbeitung
c) die Körperkrankheit als Sühne
d) die Körperkrankheit als narzißtische Reparation.» (Beck 1981, S. 18)

nicht primär den Menschen konstituierende Triebe.[336] Wenn die beiden großen Kategorien Lebenstriebe und Todestriebe[337] – wie Freud es postulierte – einen dynamischen Dualismus bildeten, dann nähmen in Håkon wohl die Todestriebe überhand, er würde sich selbst töten oder seiner psychischen Existenz mit einem anderen, wohl schizophrenen Sein eine neue Identität geben. Nur die Lebenstriebe aber vermögen ihm in seiner Situation überhaupt noch in irgendeiner Weise ein narzißtisches Gehabe zu verleihen, das in seinem Fall zwar negativ – als Krankheit – kamoufliert ist. Der Textproduzent scheint – trotz all des Negativen, der umfassenden negativen Strukturierung des Seins auf Stavsund – von einer letztlich positiven, zum Leben hin drängenden Konzeption der Figuren ausgegangen zu sein, von einer lebensbejahenden Konzeption des Menschen überhaupt. Stavsund ist (Text)Universum. Stavsund ist Welt. Seine Figuren sind die Menschen an sich. Die *Medmenneske*-Trilogie fiktionalisiert eine Landschaft von Ytre-Namdal als erzählten Raum. Der Raum läßt sich nicht genau lokalisieren. Es geht im Erzähltext um die Landschaft des Menschen an sich. Die *Medmenneske*-Trilogie fiktionalisiert sozio-kulturelle Veränderungen innerhalb der norwegischen Bauerngesellschaft, meint aber auch die Zeit des Umbruchs, in welcher der Mensch sich ständig befindet. Der Erzähltext stellt psychische Konflikte der Familie Dale dar, vermittelt aber letztlich Konflikthaftigkeit des Menschseins überhaupt. Die *Medmenneske*-Trilogie fiktionalisiert das (Mit)Mensch-Sein.

Håkons Sein der letzten Jahre war von ausgeprägten Mißerfolgssyndromen innerhalb der sozialen Mikro- und Makrostruktur, innerhalb von Familie und bäuerlicher Gesellschaft, gekennzeichnet. Man kann geradezu von einer Mißerfolgsneurose sprechen, den Mißerfolg als «Konsequenz des gestörten neurotischen Gleichgewichts»[338] verstehen. Håkon ist nicht nur Schöpfer seines eigenen Unglücks, er provoziert das Fiasko durch sein sozial-ökonomisches Gehabe geradezu. Man darf aber nicht übersehen, daß er in eine neue Zeit hineingeboren wird, eine Zeit, die von seinem Vater das Leben fordert.

[336] Vgl. dazu Battegays primär lebensbejahendes Menschenkonzept oben, S. 89ff.
[337] Laplanche 1977, I, S. 280ff.; 1977, II, S. 494ff.
[338] Laplanche 1977, II, S. 311.

Ein bedeutender Aspekt in Håkons anderem – krankem – Sein ist die Erfahrung des Mißerfolgs, die Krise seines Ichs. Sie wird primär von der neuen Zeit provoziert. Daß dem Sozialen so große Bedeutung für die Grundlegung psychischer Konflikte zukommt, weist den Textproduzenten ebenfalls als modernen Psychologen aus. Duun machte Beobachtungen, wie sie später zum Beispiel Bateson, Foucault und Laing[339] machten, und auf denen diese ihre Theorie des sozial bedingten Wahnsinns aufbauten.

Von Didrik wäre der Mißerfolg vielleicht überwunden worden, wenn der soziale Status es ihm erlaubt hätte. Von Håkon aber wird er weitergetragen, Schritt für Schritt dem Fiasko entgegen. Er hätte längst einsehen müssen, daß seine Bemühungen nichts mehr fruchten können. Aber die Einsicht scheint ihm aufgrund seiner gestörten Beziehung zur Realität nicht möglich. Bedeutender als Håkons Mißerfolgsneurose ist sein psychotischer Seinsstand. Ich muß den Begriff «Psychose» in der ganzen von der klinischen Psychiatrie her bekannten Bedeutungsbreite verwenden[340] – eine einschränkende Diagnose ist weder möglich noch notwendig. Der Textproduzent verwirklicht in Håkon nicht ein Krankheits*bild*, sondern eine textliche Figur, deren Beziehung zur Wirklichkeit verunsichert ist. Die psychoanalytische Theorie sieht den gemeinsamen Nenner der Psychosen «im Grunde in einer primären Störung der libidinösen Beziehung zur Realität [. . .].»[341] Psychische Krankheit ist immer «ein Stück Realitätsflucht».[342] Ragnhilds Reaktion auf Håkons Brief ist Erkenntnis der Wahrheit, ohne daß Ragnhild (oder der Textproduzent) sich der Ausmaße der Erkenntnis voll bewußt zu sein brauchen.[343] Auch Lea wird vor Håkon das Verbum «å rømme» (S 359) gebrauchen, das nicht nur «fliehen», sondern ganz einfach auch «verlassen» bedeuten kann.

> Faren skal heim til borna sine. Han skal heim til bygda si og live sitt og alt i hop. Det er slik. Ingen av oss har fått retten til å rømme. (S 355)
>
> Der Vater gehört nach Hause zu seinen Kindern. Er gehört nach Hause zu seiner Gemeinde und zu seinem Leben und allem. So ist es nun einmal. Niemand von uns hat das Recht davonzulaufen.

[339] Vgl. dazu oben, S. 46f.
[340] LAPLANCHE 1977, II, S. 413ff.
[341] LAPLANCHE 1977, II, S. 413.
[342] NITZSCHKE 1980, S. 85.
[343] Vgl. oben, S. 249f.

Dies sind Ragnhilds weitere Gedanken zum Phänomen Flucht. Ihre Position ist typisch. Psychisches Kranksein ist auch heute noch mit zum Teil strikten Tabus belegt. Die gesellschaftlichen Normen geben niemanden das *Recht* zu psychischem Krank-Sein.

Die Landschaft draußen in Ursvågen ist «steinaudt og steindaudt» (S 38) [steinöde und steintot]. Das Leere (Entleerte) wird mehrmals hervorgehoben. Das Landschaftserleben ist funktionalisiert. Håkon erlebt die Endlosigkeit der *Meer-*, der Seelenlandschaft:

> Somme dagane gjekk Håkon austover, bortetter stigen, over myrane og sandmoane, innetter ei endelaus halvøy på ei enda meir endelaus øy. Det var hjartelig øde og stygt, og fuglane skreik så det svara til landslage ikring. (S 339)
>
> Manchmal ging Håkon nach Osten hinüber, auf dem Pfad durch die Moore und über die sandigen Wiesen, entlang einer endlosen Halbinsel auf einer noch endloseren Insel. Es war restlos öde und häßlich, die Vögel schrieen, daß es zur Landschaft ringsherum paßte.

Die Erfahrung von Insel und Halbinsel als endlos, ohne Grenzen, widerspricht jeglicher Natürlichkeit. Gerade diese beiden Landschaftselemente bilden die eigentlich festen Konturen in der Unendlichkeit des Meeres. Die verfremdete Erfahrung der Landschaft ist innerhalb von Håkons Sein gleichberechtigte Stimme mit Håkons Ich-Erfahrung. Die Grenzen seines Ichs sind verwischt. Es gilt, sie neu zu finden, zu erfahren. Diesen Grenzfindungsprozeß hat Håkon mit der Somatisierung des Konflikts eingeleitet. Er tritt den Versuch an, die Ich-Grenzen als schmerzbedingte Übersetzung des Körpers physisch zu erfahren.[344] Das Erleben der Landschaft erscheint auch in anderer Weise funktionalisiert. Daß Håkon die Landschaft überhaupt mit dieser Intensität erfahren kann, die Parallelität mit psychischer Erfahrung evoziert, signalisiert ein Anders-Sein Håkons. Bis anhin behielt der Textproduzent Landschaftserfahrung von derartiger Intimität nahezu ausschließlich Ragnhild vor. Håkon war höchstens Mit-Erleber, in momentan tiefer emotionaler Nähe zu seiner Frau stehend. Es fällt dem Leser nicht leicht, Håkons Landschaftserleben zu glauben, außer, wenn er nachvollzieht, daß Håkon jetzt ein anderer – «kranker» – Mensch ist, die Realität anders erfährt. Seine Landschaftserfah-

[344] Beck 1981, S. 40.

rung beginnt derjenigen Ragnhilds zu gleichen, erhält lyrische Züge, die nicht mit Håkons Wesen an sich zu vereinbaren sind. Ragnhild hingegen ist von Anfang an wesenhaft mit der Fähigkeit lyrischen Erlebens ausgestattet.[345]

Navratil hat in verschiedenen Schriften Parallelen zwischen lyrischer und psychotischer (schizophrener) Sprache nachgewiesen.[346] Håkons gedankliche Auseinandersetzung mit Natur und Landschaft ist Textproduktion. Sie ist Verbalisieren des psychisch Kranken und scheint mir nur so verständlich und faßbar.

> Wenn der Kranke zu verbalisieren beginnt, gebraucht er metaphorische Ausdrücke. Er ringt nach Worten für das Unfaßbare, das ihn bedrängt, und findet so erst überhaupt die Sprache wieder.[347]

> Sjøen mól dag og natt. Lange stunder måtte han høre på han. Men verst var skodda. Da hadde ein gråblinde vanvette rundt ikring seg, der var ikkje dag og der var ikkje natt lenger, der fanns ikkje levande tanke til. Var det så ufyselig å ligge dau, da hasta det ikkje med det. Å bu her var daue god nok. (S 339)

> Das Meer mahlte Tag und Nacht. Während langen Zeitspannen mußte er es anhören. Am schlimmsten aber war der Nebel. Dann hatte man graublinden Wahnsinn rund um einen herum, es war nicht mehr Tag, und es war nicht mehr Nacht, es gab keinen lebendigen Gedanken mehr. Wenn es so gräßlich war, tot zu sein, dann eilte es noch nicht damit. Hier zu leben war schon tot genug.

Der Metaphorismus an sich soll nicht als etwas Pathologisches gesehen werden, sondern als Versuch, das Unaussprechliche zu bewältigen, das Jetzt-So-Sein sprachlich – seinshaft – zu bewältigen. Mitten im Wahnsinn. Die Zeit existiert nicht mehr. Hier-Sein ist Tot-Sein. Håkon selbst vollzieht die Identifizierung der landschaftsdeskriptiven Lexeme mit Bedeutungsträgern psychischen Krankseins.

> Der Mensch spricht und denkt eben uneigentlich, metaphorisch: die Wirklichkeit erfaßt er in Metaphern, seine Metaphern werden Wirklichkeit, die Wirklichkeit ist Metapher.[348]

[345] Man vergleiche zum Beispiel die Darstellung von Ragnhilds Erleben auf der ersten Seite des Erzähltexts (M 11).

[346] Navratil 1976; Navratil 1977 (in: Kudszus 1977).

[347] Navratil 1976, S. 157.

[348] Navratil 1976, S. 136.

Der Nebel *ist* «graublinder Wahnsinn» (S 339), und das Meer «*mahlt* Tag und Nacht» (S 339). Es ist die stete dumpfe Erinnerung – akustisch erfahren – an bohrende Konflikte, nicht nur an den Mühlenkonflikt.

Die metaphorisch-lyrische Natur- und Landschaftserfahrung Håkons ist nicht momentanes Erleben, sondern zeichnet Håkons ganze Da-Seinszeit draußen in Ursvågen[349] aus. Er spricht vom «Rasen der Elemente» (S 342), gebraucht in seiner verbalen Bewältigung der Umwelt zitatartige Bruchstücke, die seine Sprache ebenfalls als psychotisch kennzeichnen.[350] Und als Lea ihn nach Stavsund zurückholen will, deutet auch ihr Sprachgebrauch angesichts ihres Halbbruders auf einen Håkon-eigenen Metaphorismus. Lea ist metaphorisches Sprechen ohnehin schon eigen, ohne daß es bei ihr auf irgendwelche psychischen Konflikte oder Defekte deuten würde, sondern sie als eine dem Text gewissermaßen übergeordnete Größe auszeichnet. Daß sie eine Variante der quälend-mahlenden Mühlenmetaphorik gebraucht, ist auf emotionale Nähe zu ihrem Bruder und darauf zurückzuführen, daß Lea versucht, durch eine kommunikative – seinshafte – Gleichschaltung direkten Zugang zu Håkon zu schaffen. Håkon er-lebt seine eigene, kleine unendliche Welt jetzt mit einer Intensität, daß er zu dieser Welt wird, daß er diese Welt *ist*.

> Håkon låg bortpå senga med klæane på og las i eit blad. Han såg på henne som ein sømndrukken ein. Tok så pipa til hjelp, slik gamle kallar kan gjera det.
> – Så kistetrøytt du ser ut da mann! sa ho [Lea]. Har du tannverk, eller kva er det som gneg deg? (S 358)

> Håkon lag angekleidet auf dem Bett und las in einer Zeitung. Er schaute sie an wie ein Schlaftrunkener. Dann nahm er seine Pfeife zu Hilfe, wie alte Männer das tun können.
> – Du siehst ja wie zum Sterben aus, Mann! sagte sie. Hast du Zahnweh, oder was nagt in dir?

Lea variiert den Mühlenmetaphorismus und fragt Håkon, was in ihm «*nage*».[351] Schlaftrunkenheit, Nichtstun, sterbensmüde wie

[349] S 340, S 341, S 361, S 362, S 365.

[350] Nach Navratil sind Anspielung und Parodie, besonders anhand von (bruchstückhaften) Zitaten aus religiösen und literarischen Texten, konstitutive Elemente schizophrener Sprache (Navratil 1976, S. 147f.).

[351] Es sei an das symbolhaft gebrauchte «Nagen» in Ibsens *Lille Eyolf* erinnert.

ein alter Mann aussehen – dies alles sind typische, vornehmlich visuelle Komponenten des depressiven Menschen.

Die Depersonalisation Håkons setzte mit seiner Identitätskrise ein, die er mit einer vorläufigen und von seinen Mitspielern zumindest passiv und intuitiv unterstützten Identifikation mit Didrik zu überwinden suchte. Håkon vollzieht dann die neurotische Flucht vor Stavsund, vor der *Welt*, und er reist in eine neue, *seine* Welt. Diese neue Welt erfährt er aufgrund seiner Depersonalisation psychotisch, er leugnet sie, baut sie um, füllt sie mit Halluzinationen auf. Umgeben von lyrisch-euphorischer Landschaftserfahrung vermittelt der Text halluzinatorisches Gehabe Håkons, das ich in positives Licht zu rücken versuche:

> Han kom seg opp på Hesten. Og der var ein da oppe hoss mannen sjøl ja, fekk ein seie. Slik stod Moses ein gong med hovude oppunder skya, på tomannshand med same mannen. Da leid det mot slutten med Moses òg. Han umaka seg ikkje med å gå ned att. Håkon kom visst til å kara seg ned att, for slik var han. Men først *var* han her ei stund, han herda seg til det. Han stod tålig bein òg.
>
> Der såg han havsletta utover, all vegen utover, i nord og i vest og i sør. Ho var skræmelig majestetisk i åsyne. Mot have var det inga vanære for ein mann å tape. (S 338)

> Er kletterte auf Hesten [das Pferd] hinauf. Und dort oben war man also bei dem Manne selbst, konnte man sagen. So stand Moses einmal mit dem Kopf unter der Wolke, unter vier Augen mit dem gleichen Mann. Auch mit Moses ging es damals dem Ende entgegen. Er nahm sich nicht mehr die Mühe herunterzusteigen. Håkon aber würde sich wieder hinunterschleppen, so war er nun einmal. Aber zuerst *blieb* er einmal eine Zeitlang hier, er zwang sich dazu. Er stand auch ziemlich aufrecht.
>
> Dort schaute er über die ganze Meeresebene hinaus, weit hinaus, nach Norden, nach Westen und nach Süden. Sie hatte ein erschreckend majestätisches Antlitz. Dem Meer gegenüber war es keine Schande für einen Mann zu verlieren.

Der tagtraumhafte Vergleich mit Moses hat die Funktion eines Identifikationswunsches oder gar einer (Teil)Identifikation. Håkon erklimmt Hesten, macht eine (Art) Wallfahrt zur für ihn nicht bestehenden Gottesnähe und -vertrautheit. Selbst wenn dieser Akt bloß Wunsch ist, so hat er als solcher den positiven Stellenwert konkreter Handlung. Er ist Identifikation und hat als solche lebenswichtige Funktion für Håkons entleertes Ich. Daß Moses das Identifikationsziel bildet, macht den Vorgang noch bedeuten-

der: Håkon erlebt sich nicht mehr als schuldbeladene kainitische *Sohn*figur (R 198f.), sondern wunschhaft als gottvertraute *Vater*figur. Er will – wie Moses in der Wüste – die Vertrautheit mit Gott erleben.[352] Kain steht in der Schicksalspsychologie symbolisch für das Schicksal eines Gesetzesbrechers.[353] Ungleiche Annahme – Håkon fühlt sich ausgestoßen (S 369) –, Stätte des Heiligtums – Mühle – und sexuelle Gründe (Kain begehrt die Frau seines Bruders) – zwischen Håkon und Borgny besteht eine erotische Brücke – sind kainitische Streitgründe.[354] Diese Gründe und der Brudermord, der von Håkon in Gedanken wunschhaft vollzogen wird, wirken als kainitische Strukturen in Håkon, der sich zudem explizit als Kain bezeichnet. Die kainitischen Strukturen weisen zurück bis auf Håkons familiären Ursprung. Håkon hat seiner Mutter gegenüber nie Liebe empfunden (M 101), Tale formuliert vor Ragnhild gar den Gedanken, sie hätte Håkon am liebsten das Leben verweigert, als sie ihn erwartete (M 35). «Utstøytt» (S 359) [ausgestoßen] ist Håkon. Er er-lebt draußen in Ursvågen bis in pränatale Zeit zurückgehendes Ausgestoßen-Sein. Um zu überleben. Er verdrängt nicht. Er verarbeitet. «*Der Mann Mose* [. . .] symbolisiert das Schicksal eines Menschen, der seine Verfehlung durch strenge Gesetzgebung wieder gutzumachen versucht.»[355]

Im Versuch der neuen Identitätsgewinnung erhebt sich Håkon über sein eigenes Ich. Das unmittelbar anschließende Erleben der Landschaft erinnert an die majestätisch-erschütternde Erfahrung klassischer Erhabenheit. Auch dieser Aspekt läßt sich psychologisch deuten. Håkon erlebt sich nicht nur erhöht, sondern als Zentrum der Welt. Das Selbsterlebnis als Weltzentrum ist ein evidenter Aspekt im Konzept der Krankheit, welche narzißtischer Reparation dient:

> Der Patient erlebt sich im Krankheitszustand als Zentrum der Welt. Er ist durch das Körperleiden nur auf sich selber konzentriert und nimmt die meisten Objektbeziehungen zurück.[356]

Die Figur Håkon ist textlich konkretisiertes selbstreparatives Krankheitskonzept. Es gibt in Håkons Einöde keine Objektbezie-

[352] Ex. 24, 9-18; 33, 18-34, 9.
[353] Szondy 1969, S. 9.
[354] Szondy 1969, S. 31ff.
[355] Szondy 1969, S. 9.
[356] Beck 1981, S. 40.

hungen, nur entleerte Welt. Håkon ist auf dem Felsen angesichts der majestätisch-erschreckenden Meeresweite Zentrum der Welt. Aber eine Ganzheit ist noch nicht wiederhergestellt. Von den vier Ecken der Welt erfährt Håkon nur drei – wohl kaum zufällig ist es gerade der Osten, die licht- und lebensspendende Ecke, die Håkon (noch) verschlossen ist. Der Osten ist die Gegend des Sonnenaufgangs, wo der Garten Eden liegt, der Ursprung und Mitte des Seins bezeichnet.[357] Deutet sich jetzt ein Fehlschlagen des Selbstheilungsversuchs an?[358] Ist die Rückkehr in den Garten Familie, die Ragnhild zu vollziehen hatte, nicht mehr möglich? Ist überhaupt noch eine emotionale Brücke zur «Gartenblume aus dem Süden» (R 228) möglich?

4.4.4 Rückkehr

Mit dem Erscheinen Leas draußen in Ursvågen tritt Håkon in eine neue Phase. Lea übernimmt mit der Reise zu Håkon eine vorerst blockierte Funktion Ragnhilds, die sich der strukturellen Ähnlichkeit zwischen Leas und Tales Reise bewußt ist: «Eingong fór Tale i veg og henta meg heim og no fer Lea i veg etter han [Håkon]» (S 356) [Einmal fuhr Tale los und holte mich nach Hause, und jetzt macht Lea sich auf den Weg zu Håkon]. Ragnhild evoziert mit ihrem gedanklichen Kommentar auch tiefenstrukturelle Ähnlichkeit zu ihrem Sein «der sør», ihrer Identitätslosigkeit und ihrer Rück-Kehr:

$$\frac{\text{Ragnhild nach Hause holen}}{\text{Håkon nach Hause holen}} \cong \frac{\text{Re-Identifikation}}{\text{(Identifikation) Reparation}}$$

Die Strukturen wiederholen sich auch in der Hinsicht, daß die zurückholende Figur ihre physische und psychische Identität zugunsten der zurückgeholten verliert. Es geht um die beiden wesensverwandten karnevalistisch-tragischen Figuren Tale und Lea.[359] Der Textproduzent gebraucht Lea als Figur des Kontrasts.

[357] Lurker 1978, S. 143.

[358] Beck (1981, S. 100ff.) spricht trotz ausgesprochen positiver Sicht auf das somatische Leiden vom Fehlschlagen der meisten Selbstheilungsversuche.

[359] Man beachte auch die sich überschneidenden, in den Namen der beiden Figuren wesenhaft anklingenden Funktionen: sprechen und lachen – kommentieren und parodieren – und das «pervertierte» Anagramm t-a-l-e vs. l-e-a.

Sie steht an der Grenze zum Tod und richtet folgende Worte an Håkon: «Live er det viktigaste vi har for oss!» (S 360) [Das Leben ist unser wichtigstes Vorhaben!] Håkon, der sich selbst an die Grenze zum Tod heranmanövriert hat, spricht vom «Recht, auf seine Weise zu sterben» (S 340). Er kontrastiert Leas Wunsch zum Leben mit den Worten: «Døden er vår eiga sak [. . .]» (S 359) [Der Tod ist unsere private Angelegenheit /. . ./]. Er identifiziert die todgeweihte Lea mit «Leben» (S 362). Konnotiert er seine Rückkehr zum Leben ambivalent?

$$\frac{\text{Lea}}{\text{Tod}} \cong \frac{\text{Lea}}{\text{Leben}}$$

Oder drückt die Gleichsetzung der Opposition Tod vs. Leben, die autoreparative Leben/Tod-Grenzerfahrung Håkons, Wunsch zum Leben aus? Letzte Konsequenz des Draußen-Seins in Ursvågen wäre der Tod. Lea trifft einen melancholischen, von Krankheit gezeichneten Bruder an (S 358):

> Ho rista på hovude og såg på han. – Men *kvifor* har dette komme over deg, Håkon?
>
> Han såg på henne, og han såg i golve; han plystra litt med seg sjøl. Lea venta.
>
> – Eg er utstøytt, sa han.
>
> – Tullbokk! Ho lo han opp i andlete; – Berre dikt og forderv, som alle tankane dine i det siste.
>
> – Eg måtte gå min veg, om eg så åtte helsa til å bli, til å ta striden opp.
>
> – Har du hørt nokon gong før at ein mann laupte av frå heimen sin og gjømte seg bort i eit avhol? (S 359)

> Sie schüttelte den Kopf und schaute ihn an. – Aber *warum* ist dies über dich gekommen, Håkon?
>
> Er schaute sie an, und er schaute auf den Boden; er pfiff leise vor sich hin. Lea wartete.
>
> – Ich bin augestoßen, sagte er.
>
> – Dummkopf! Sie lachte ihm mitten ins Gesicht: – Nichts als Einbildung und Verderb, wie alle deine Gedanken in letzter Zeit.
>
> – Ich mußte meinen Weg gehen, selbst wenn ich die Gesundheit dazu gehabt hätte, um zu, um den Kampf aufzunehmen.
>
> – Hast du je von einem Mann gehört, der von seinem Zuhause weglief und sich in einem abgelegenen Loch versteckte?

Mit Ausdrücken wie «ausgestoßen sein», «einen bestimmten Weg gehen müssen» markiert Håkon eine Position der *Sühne*, die

einen positiv-reparativen Aspekt haben kann. «Strafe» würde den reparativen Aspekt des Leidens nicht oder zu wenig hervorheben.[360] Håkons Draußen-Sein, sein Krank-Sein ist auch reparative Reaktion auf die Störung der Beziehung zwischen seinem Ich und Seinem Über-Ich, das heißt, der Beziehung zwischen seinem Ich und Elementen der sozialen Mikro- und Makrostruktur[361], womit nicht verarbeitete Konflikte mit Vater und Frau und sozio-psychische Verunsicherung durch die zeitbedingten Veränderungen innerhalb der bäuerlichen Gesellschaft gemeint sind.

Beck spricht von drei Phasen, in welchen sich der (gelungene) Selbstheilungsversuch abspielt[362]: a) die oft Monate oder jahrelang dauernde «unbewußte Vorbereitung», deren Beginn bei Håkon wohl nach dem Tod des Vaters anzusetzen ist; b) «die bewußte Auseinandersetzung mit der Krankheit», die bei Håkon blockiert, auf der Ebene des Unbewußten gehalten ist, so daß c) die «anschließende Wandlung» nicht stattfinden kann. Nach Beck führen von den vier psychodynamischen Konzepten vor allem die Krankheit als gefühlsmäßige Neuerfahrung und die Krankheit als Verlustverarbeitung zum gelungenen Selbstheilungsversuch.[363]

Es scheint im Wesen der in Håkon wirksamen Psychodynamik zu liegen, daß sie nicht zu einer Selbstheilung führt. Die vom Arzt gegenüber Ragnhild als funktionelle Störungen von Herz und Nieren gestellte Diagnose meint wohl chronische Beschwerden, wie sie für Krankheit als narzißtische Reparation oder Sühne typisch sein kann. Es gibt für Håkon von innen heraus keine Heilung, keine Rückkehr zum Leben. Sie muß von außen kommen. Der Textproduzent läßt Lea von außen in Håkons Einöde eindringen

[360] Håkons Krankheit erfüllt somit die letzten beiden der von Beck herausgearbeiteten Konzepte – Sühne und narzißtische Reparation –, welche die Dynamik und den adaptiven Sinn der Körperkrankheit verdeutlichen (Beck 1981, S. 18; vgl. auch oben, S. 251, Anm. 335).

[361] Laing 1979, S. 77f.

[362] Beck 1981, S. 95.

[363] «Die anderen psychodynamischen Möglichkeiten, eine Krankheit als narzißtische Reparation oder als Sühne zu benützen, führen im allgemeinen nicht zu einer bleibenden, sondern lediglich zu einer zeitlich begrenzten und vorübergehenden Reparation. Sie finden sich vor allem bei chronischen und intervallweise auftretenden Krankheiten oder bei funktionellen Beschwerden.» (Beck 1981, S. 99)

und ihn nach Stavsund zurückholen, wo er das idyllisch überspielte, endgültige Fiasko erleben wird. Denn dieses Zurückholen ist gleichzeitig wieder Bewegung nach *innen*, von Håkons Seinsmitte draußen in Ursvågen hinein in die Welt Stavsund:

Ragnhild	≅	Håkon	≅	Ragnhild	Ragnhild	≅	Håkon
«sør», «død og borte frå all ting der nord»		«utafor live»		«heim»	reduzierende Identifikation		reaktionäre Bewegung nach innen

Von großer Bedeutung für Håkon wird die Tatsache, daß Lea wirklich an der Grenze zum Tode steht und trotz dieser Grenzerfahrung das Leben als das wichtigste Vorhaben des Menschen bezeichnet:

> Ho sa mangt anna, ho bad og ho la ut for han og nemnte enda at pengehjelp og den ting visste ho råd med, enno vanta det mykje på at det vart svart framfor dem. Han hørte det berre halvveges; han stod og såg ut. Kveldskya seglde med raudgylte kantar, som ein gong før, mest som tida kom og skulde bli levd ein gong til. Han snudde seg og hørte bedre etter kva Lea sa. Enno gret ho ikkje, gud skje lov. (S 360)
>
> Sie sagte noch viel anderes, bat ihn, erklärte ihm die Lage und erwähnte auch, daß sie mit Geldhilfe und derartigem schon einen Ausweg wisse, es fehle noch viel, bis es schwarz für sie aussehe. Er hörte es nur halbwegs; er stand da und schaute zum Fenster hinaus. Die Abendwolke segelte mit rotvergoldeten Kanten vorbei, wie früher einmal, wie wenn die Zeit käme und noch einmal gelebt werden wollte. Er drehte sich um und hörte besser auf das, was Lea sagte. Noch weinte sie nicht, Gott sei Dank.

Die soziale Realität kann keine Möglichkeit der Rettung vor dem finanziellen Ruin bieten. Auch ökonomische Rettung wird von außen, von Lea, an Håkon herangetragen. Doch dieser Aspekt scheint für das plötzliche Umschlagen Håkons nicht sehr stark ins Gewicht zu fallen, er hört ja nicht richtig hin. Das Er-Leben vergangener, bis in Kindheit und pränatale Zeit weisender Problematik, die somatisierte Erfahrung der psychischen Konflikte, die wunschhafte Identifikation mit Moses, die Selbsterfahrung als Zentrum der Welt, die Erfahrung der Zeit, die wieder gelebt werden will – diese Erfahrungen scheinen Håkons Ich doch so weit gestärkt zu haben, daß er jetzt angesichts der konkreten Brücke zurück in die Welt Stavsund eine Reidentifikation vollziehen kann, die vom halbwegs gehörten Angebot der finanziellen Hilfe wohl unterstützt wird, letztlich aber auf seinem gestärkten, narzißtisch

wieder besetzten Ich und vielleicht auch auf einer emotionalen Brücke zu Ragnhild gründet. Zum ersten Mal, seit Håkon draußen ist, erlebt er Landschaft und Natur um sich herum nicht düster und häßlich, sondern sieht die rotvergoldete Abendwolke. Er metaphorisiert seine Erfahrung, er spiegelt memorisierend vergangenes Stimmungserleben mit Ragnhild ins Jetzt hinein: über die Abendwolke mit den rotvergoldeten Kanten läßt sich eine Brücke zurück in eine bereits nicht mehr idyllische, aber noch gemeinsame Zeit mit Ragnhild schlagen: «wie früher einmal» – das ist eine an der Textoberfläche aufgrund lexikalischer Ähnlichkeit genau situierbare Stelle:

> Men dei stod litt anda. *Vest* over have ein staden vart skyene *forgylte i kanten*, dei var reint vakre å sjå på. Blågrå skyer som *seglde* oppunder himmelen, med *gull* på vengene. (S 307; eigene Hervorhebungen)
>
> Sie blieben noch ein wenig stehen. Irgendwo im Westen über dem Meer vergoldeten sich die Wolken an den Rändern. Sie waren richtig schön anzusehen. Blaugraue Wolken, die dem Himmel entlang segelten, mit Gold an den Flügeln.

Wir sind zurückversetzt auf jenen Spaziergang am Anfang des zweiten Kapitels von *Siste leveåre*, der nicht mehr echter emotionaler Nähe, sondern gespielter Zweisamkeit entspringt.[364] Aber das Erleben jener Stimmung, obwohl es gerade auf Ragnhilds provokativ tagtraumhaft erlebte Furcht vor einer Beziehung zwischen Håkon und Borgny folgt, zeigt eben gerade, daß die Zusammengehörigkeit zwischen Håkon und Ragnhild trotz aller Schwierigkeiten nicht restlos zerstört ist. Sie erinnern sich jeweils wieder (wunschhaft) an jene Zweisamkeit im Erleben der Natur, im Erleben mit *einer* Seele, mit «ein und demselben Augenpaar»:

> – – – Men sia var denne stunda ei underlig stund, når dei kom i hug henne. Dei hadde stått og sett same skyene, i same lyse, med same augepare, syntes dei. (S 307)
>
> – – – Später dann wurden diese Momente zu einer seltsamen Zeit, wenn sie sich daran erinnerten. Sie hatten die gleichen Wolken betrachtet, im gleichen Licht, mit dem gleichen Augenpaar, fanden sie.

Ihre Augen sind die spiegelnden Instrumente der Seele. Håkons jetzige Spiegelung des Stimmungserlebnisses ist idealisierend, ihr fehlt die damalige Schwere des Graublau. Verdrängt Håkon in der

[364] Vgl. dazu auch oben, S. 232f.

gewünschten emotionalen Brücke zu Ragnhild ihre Nähe gleichzeitig, ihre Augen, die *blau* leuchteten, obwohl sie nur *grau* waren? Håkons Spiegelung versieht die Welt drinnen auf Stavsund – mikro- und makrostrukturell – mit einer positiven Komponente, sie bewegt ihn zur Rückkehr.

Die metaphorische Erfahrung der Abendstimmung ist nicht punktuell. «Als ob die Zeit käme und nochmals gelebt werden wollte». Håkon erfährt in der Spiegelung die Zeit wieder als *Verlauf*. Psychotische Symptomatik beginnt zu verschwinden. Dennoch ist Håkons Entschluß zur Rückkehr nicht vorbehaltlos positiv, er erfährt ihn für einen Moment lang nicht einmal als Produkt eigenen Wollens:

> – Skal eg bli dømt til å leve *no*, mumla han. No når alt har ramla i hop for meg. Det var ein budskap det [. . .].
>
> – Eg skal komma! svara han, unødig høgt. Dei skal få meg att. Dei skal få meg. (S 360)
>
> – Soll ich dazu verurteilt werden, *jetzt* zu leben, murmelte er. Jetzt, wo für mich alles zusammengestürzt ist. Das ist ja eine schöne Botschaft [. . .].
>
> – Ich werde kommen! antwortete er, unnötig laut. Sie sollen mich wieder bekommen. Sie sollen mich wiederhaben.

Håkon schlägt die Brücke zurück nach Stavsund jetzt nicht nur imaginär, sondern konkret, indem er nach dem Hof, nach Hallvard und nach Tale fragt. Ragnhild bleibt vorerst verdrängt, ihren Namen artikuliert er nicht.

Die Szene des Umschlagens ist nicht frei von Moral, welche den Erzähltext für kurze Zeit an die Grenze der moralisierenden Botschaft rückt. Daß der Tod Leas, die ihren Bruder ins Leben zurückholt, in schiefem Licht erscheint, wird im letzten Moment durch Leas durchgehalten nüchternes Gehabe abgewendet. Zudem evoziert der wertend vermittelte zeitliche Hintergrund des sich über Europa ausbreitenden Faschismus im Leser die konkrete Person der Autors; in Lea sehen wir plötzlich nicht mehr nur die fiktive Figur des Universums Stavsund, sondern Sprachrohr des Autors – eine entfremdete Textstelle:

> [Håkon:] – Du har aldri vore meg du.
>
> – Å jau da, jau da. Mange gonger. Men eg mana det ifrå meg. Eg *gav* meg på det. Det er einaste råda det. Ja eg har eit *ord* eg skulde sagt deg før eg går i molda, men eg får det ikkje til. Det er berre det eg har set, at alle må slå av på seg og sitt, elles blir det *sant* dette helvete dei forkynner for oss. Men det er kanskje sagt før. Og da vilde ingen høre på det. (S 361)

[Håkon:] – Du bist nie in meiner Situation gewesen.

– Oh doch, aber gewiß. Viele Male. Aber ich scheuchte es *weg*. Mit vollem Einsatz. Das ist der einzige Ausweg. Es gibt noch ein *Wort*, das ich dir gerne gesagt hätte, bevor ich unter den Boden gehe, aber es gelingt mir nicht. Es ist nur das, ich habe gesehen, daß alle sich und ihre Angelegenheiten etwas billiger geben müssen, sonst wird sie *Wirklichkeit*, diese Hölle, die man uns verkündet. Aber das ist wohl nichts Neues. Es hat bloß keiner hinhören wollen.

Lea meint, es liege am einzelnen Menschen selbst, die Hölle, die man jetzt verkünde[365], abzuwenden – gut oder schlecht/böse sei eine Seins*möglichkeit*, keine Prädestination.

Wichtig für das Geschehen um Håkon ist die Tatsache, daß Lea jetzt, wo sie sagt, sie sei viele Male Håkon gewesen, kurz zuvor geäußerte Worte als Brückenschlag zurück in eine Zeit identifiziert, wo sie und Håkon sich als ins Gegenteil verkehrtes Bild der jetzigen Situation gegenüberstanden. Lea sagt zu Håkon, er sehe «kistetrøytt» (S 358) [«sargesmüde», sterbensmüde] aus, hier draußen zu wohnen sei eine Art «Selbstmord» (S 359).

– Eg er så lei meg, eg kunde *sjølmorde meg!* Men straks etter lo ho litt og la til: – Ja nei no lyg eg, for så kisteglad er eg no ikkje heller, men eg har det så vondt som eg har fortent det. (R 169)

Mir ist es so verleidet, daß ich *mich umbringen* könnte! Aber gleich darauf lachte sie und fügte hinzu: Ja, nein, jetzt lüge ich, denn so «sargverrückt» bin ich nun auch wieder nicht, aber es geht mir so schlecht, wie ich es verdient habe.

In dieser Szene dankt Lea Håkon, daß er sie gerettet hat – Morten aber, ihr Mann, ist ertrunken. Lea steht (sozial) vor dem Nichts. Trotzdem ist ihre Haltung lebensbejahender als diejenige, die sie in lexikalisch auffälliger Ähnlichkeit draußen in Ursvågen an Håkon feststellt. Allein schon dadurch, daß sie sich als «nicht ‹kisteglad›», Håkon aber als «kistetrøytt» bezeichnet, drückt Lea

[365] Lea spricht von «Hölle». «I grunnen lever vi alle på ein Stromboli [. . .]» schreibt Duun am 28. Mai 1938 an Max Tau (UB Oslo, brevs. 550,4). Duuns Position ist nie explizit für oder gegen den Nationalsozialismus, Duun erkannte jedoch die Gefahr und verarbeitete die Erkenntnis textlich. Leas ideologische Nähe zum Textproduzenten, ihre oft erklärend-parodierend-kommentierende Haltung dem textlichen Geschehen gegenüber, ihr Mitwissertum, zeichnen sie als Verbündete – wenn nicht gar Sprachrohr – des Textproduzenten aus. So ist denn ihren über den ganzen Text verstreuten Urteilen besondere Bedeutung zuzumessen.

trotz Ähnlichkeit der Situation und syntagmatischer Identität grundlegend verschiedene Lebenshaltung aus, denn lexikalisch formuliert sie die Opposition «kisteglad» vs. «kistetrøytt», das heißt, «sterben aus Wille vs. sterben aus Unwille». Auf dem Hintergrund der strukturell identischen, bloß mit umgekehrten Vorzeichen versehenen einstmaligen Gegenüberstellung mit ihrem Bruder gibt Leas Mission hinaus nach Ursvågen ihrem Tod noch mehr Gewicht, als dies Håkons zumindest an der Oberfläche so deutlich formulierter Wunsch zum Tode tut. Håkon vollzieht die Identifikation der jetzigen Situation mit der um sieben bis acht Jahre zurückliegenden leichter als der Leser – sie ist an der Textoberfläche nicht explizit nachvollzogen. Die strukturelle Wiederholung einer so markanten lebensgeschichtlichen Station muß in Håkon Gedanken evozieren, die zumindest intuitiv als Lebens*möglichkeit*, nicht bloß *-wunsch* erfahren werden.

Daß Lea aufgrund ihrer Vitalität und Lebensbejahung einmal das Prinzip «Leben» verkörpern konnte, erstaunt nicht. Daß sie dies jetzt explizit tut, mag auf den ersten Blick verwundern. Håkon verabschiedet sich von Lea, reist nicht mit ihr zurück, weil er noch mit Roland Nyborg zu reden habe (S 361). Auf diese Weise konstruiert der Textproduzent eine von der situativen Logik her nicht gegebene Möglichkeit des Weiterfabulierens über Håkons Rückkehr, an welche er schließlich tiefenstrukturell eine Wertung seiner ehemaligen Verurteilung Ragnhilds knüpft.

Håkons Ich ist zwar gestärkt. Eine eindeutige Orientierungsmöglichkeit sieht Håkon aber auch beim Antritt seiner Rückkehr nicht. Er reißt sich hin und her. Leben und Tod – im Sinne soziopsychisch blockierter Aktionslosigkeit – sind «hier draußen» *und* dort drinnen, auf Stavsund.

> Så hadde han sunde attanfor seg. Han hadde live sitt attanfor seg. Det som var framfor han, det gjekk han i møte så rolig som kua mot økshammaren. (S 365)
>
> Dann lag der Sund hinter ihm. Das Leben lag hinter ihm. Dem, was vor ihm lag, ging er so ruhig entgegen wie die Kuh dem Nacken der Axt.

Keine Eindeutigkeit, obwohl Håkon jetzt beim Wegfahren das auf Hesten erfahrene Selbsterlebnis als Mitte der Welt aus der Erhöhung herab in sich selbst hinein verschieben kann: «Verda det er eg [. . .]» (S 364) [Die Welt, das bin ich /. . ./].

Die Begegnung mit Lea hat Håkon erschüttert. Die metaphorisierte Landschaftserfahrung beim Antreten der *Heim*reise signalisiert die Position einer orientierungslosen Persönlichkeit, einer immer noch psychotischen Persönlichkeit. Aus der Ganzheit des Textuniversums gesehen bedeutet Heimkehr «Leben», «Identität».[366] Aber aus Håkons Position heraus bedeutet diese Heimkehr «Tod», «getötet werden». Wieder taucht der Begriff «Axt» – unverarbeitete Konflikte aus dem Unbewußten – hinauf auf die Ebene des Bewußtseins:

> Ragnhild ja. Blikke hennes tok til og vart levande. Det var mildt men sterkt, slik og slik. Ja visst skulde han møte det. Ho venta på han no, på eitt eller anna vise.
>
> Det var ho som hadde sendt han hit. For det var han som sendte henne på tukthuse. Og det kom av det at ho drap far hans. Men det gjorde ho, det skjedde, for di Håkon ikkje var meir til mann enn at han trong det. Og det kunde han ikkje vera, for di far hans var den han var, han brente svart ikring seg og gjorde dei andre andsvarlig for det. Og slik bortetter. Menneskevegen hitgjenom tida.
>
> Menneske er ingen meister til å leva, slo han fast. Det har aldri havt stunder til å lære den konsten. (S 362)

> Ragnhild ja. Ihr Blick wurde immer lebendiger. Er war mild aber stark, so und so. Ja, gewiß würde er ihm begegnen. Jetzt wartete sie auf ihn, auf irgendeine Weise.
>
> *Sie* hatte ihn hierhergeschickt. Denn *er* hatte sie ins Zuchthaus geschickt. Und das kam daher, daß sie seinen Vater getötet hatte. Das tat sie, das geschah, weil Håkon nicht mehr Manns war, als daß es sein mußte. Aber er konnte das nicht sein, weil sein Vater war, wie er war, er verbrannte alles um sich herum und machte die anderen verantwortlich dafür. Und so weiter. Der Weg des Menschen durch die Zeiten hindurch.
>
> Der Mensch ist kein Meister im Leben, stellte er fest. Er hat nie die Gelegenheit gehabt, diese Kunst zu lernen.

Jetzt erlebt Håkon sein Hier-Draußen-Sein als Strafe, nicht mehr als Sühne[367], denn im jetzigen Seinsstand beginnen die reparativen Selbstheilungstendenzen ihre Wirksamkeit mehr und mehr zu verlieren. Die *Heim*reise, die *erlitten* werden muß (S 368), steht bevor. Der Text signalisiert positive Tendenz zur Verarbeitung der Konflikte, gleichzeitig aber unbewußte Konfliktverdrängung. Mit dem

[366] Man vergleiche dazu jedoch auch die ambivalenten Konnotationen von Ragnhilds Rückkehr.

[367] Vgl. dazu auch oben, S. 260f.

«Blick» Ragnhilds wird die an das Lexem «Augen» geknüpfte Tiefenstruktur des Psychischen evoziert. Die gleiche Landschaft mit «ein und demselben Augenpaar sehen», mit *einer* Seele erfahren[368], oder aber:

> Alt slokna for Ragnhild da ho møtte auga hans. Dei kom seg ikkje laus frå henne, så *redd* var dei, ho var verre enn dauen for dem. Det var dem ho hadde teke live av. (M 130)
>
> Alles erlosch für Ragnhild, als sie Håkons Augen begegnete. Sie konnten sich nicht von ihr lösen, *so* verängstigt waren sie, sie war schlimmer als der Tod für ihn. Ihnen hatte sie das Leben genommen.

Diese Einsicht – Rücksicht dem Patriarchen gegenüber – verurteilte Ragnhild endgültig, sich der Obrigkeit zu stellen, den Weg in die Identitätslosigkeit anzutreten. Diese Konfliktstrukturen tauchen jetzt vor Håkon wieder auf, im Bewußtsein, und in ihrem Wesen als bewußte Konflikte nicht mehr nur zerstörend, sondern die Möglichkeit der (er)lösenden Verarbeitung in sich tragend.

Hin und her. Die Konflikte sind gleichzeitig immer noch derart stark im Unbewußten verhaftet, daß sie ihre depersonalisierende Wirkung nicht eingebüßt haben. Håkon pervertiert sie gedanklich auch als unumgänglich, nicht nur logisch sich bedingend. Håkon – und der Text – laufen Gefahr, die apriorisch positive Konzeption des Menschseins zu untergraben, zurückzunehmen.

Es ist kaum anzunehmen, daß Håkon und Roland Nyborg *zufällig* Schiffbruch erleiden, weder bezüglich Håkons Lebensgeschichte[369] noch der Eigengeschichtlichkeit des Erzähltextverlaufs. Håkon steuert das Boot zwar nicht. Aber allein schon seine Anwesenheit und seine Verbindung mit Roland, Håkons Erfahrung der Fahrt als «Nach-Hause-Geschickt-Sein» (S 368) und der lebensgeschichtliche Stellenwert, den der Schiffbruch für Håkon erhält, deuten auf psychodynamische Provokation des Unfalls. Ich bewege mich hier in einer Sphäre, die mit keiner Interpretationsmethode konkret umrissen werden kann. Immerhin bietet der Text

[368] Vgl. dazu auch oben, S. 263f.

[369] Beck (1981, S. 52) weist darauf hin, daß Krankheit und Unfall sehr oft einen lebensgeschichtlichen Hintergrund haben, daß Freud sich bereits im Jahre 1913 mit dem lebensgeschichtlichen Augenblick der Krankheit auseinandersetzte, daß auch «neurotische Krankheiten meistens in psychodynamisch relevanten Konfliktsituationen auftreten».

eine strukturell verwandte Vergleichsstelle, an welcher der Textproduzent gar sein Wissen um derartige Psychodynamik verrät. Es ist wiederum der Schiffbruch, den Lea und Morten erleben, Leas Dank an Håkon und ihre darauf folgende verbale Auseinandersetzung mit der psychodynamischen Provokation des Verlusts:

> [. . .] men eg har det so vondt som eg har fortent det. For eg sa det med 'n Morten den natta, eg spotta Gud og sa det beint ut, da vêre heldt på og skapte seg til: – Kva er det Vårherre lurar på no? sa eg, han er vel ikkje tilfreds før han har bløytt oss, sa eg. Og da det rauk opp, da eg skulde til å bli redd: da trøsta eg meg med, at eg veit no *to* stader der det er bedre enn på jorda, og den eine staden er himmerike. Straks etter var det hendt med oss. (R 169)

> [. . .] aber mir geht es so schlecht, wie ich es verdient habe. Denn ich sagte es zu Morten in jener Nacht, ich spottete Gott und sagte es gerade heraus, als das Wetter Anstalten zu machen begann: – Worauf lauert der liebe Gott jetzt? sagte ich, er ist wohl nicht zufrieden, bevor er uns durchnäßt hat. Und als der Sturm losbrach, als ich Angst bekam, da tröstete ich mich damit, daß ich *zwei* Orte kenne, wo es besser ist als auf der Welt, und der eine Ort ist der Himmel. Gleich darauf war es passiert.

Schon zweimal wähnte sich Håkon an der konkreten Grenze zum Tod, beide Male im Zusammenhang mit seinem Draußen-Sein, auf dem Weg hinaus nach Ursvågen (S 330) und draußen selbst, während eines Sturms (S 341). Beide Male reagierte er mit Angst und Willen zum Leben. Die Dreimaligkeit der Grenzerfahrung an sich gibt der dritten besondere und suggestiv-provozierende Bedeutung, verstärkt dadurch, daß die dritte Grenzerfahrung in strukturellem Zusammenhang mit dem offensichtlich nicht zufälligen Schiffbruch steht. Jetzt, beim dritten Mal, ist Håkons Erfahrung der Grenze am intensivsten:

> Han syntes han vart hivd oppetter le vant, og tenkte rasande at dette var ikkje *rett*, det var ikkje slik han skulde døy! og heile live hans susa gjenom hovude i eitt sekund, ein fortærande urett som vart til ingen ting. (S 369)

> Håkon schien es, als würde er über die Want auf Lee hinaufgeschleudert und dachte wütend, daß dies nicht *recht* sei, so wollte er doch nicht sterben! Und sein ganzes Leben brauste in einer Sekunde durch seinen Kopf, ein verzehrendes Unrecht, das zu einem Nichts wurde.

Die Intensität der Erfahrung ist gesteigerte Intensität des Lebenswillens. Die Grenzerfahrung wird zum lebensgeschichtlich unsagbar evidenten Meilenstein des Abschlusses und damit Neubeginns. In einem einzigen Augenblick er-lebt Håkon sein Leben

noch einmal. In diesem einzigen Augenblick erfährt er Schrecken vor dem Tod *und* Tot-Sein:

> Da opplevde han redsla for døden. Ho tok mæle frå han. Men så tok ho tankane òg, kjensla og alt i hop. (S 370)
>
> Dann erlebte er den Schrecken vor dem Tod. Er nahm ihm die Sprache. Und er nahm ihm auch die Gedanken, das Gefühl und alles miteinander.

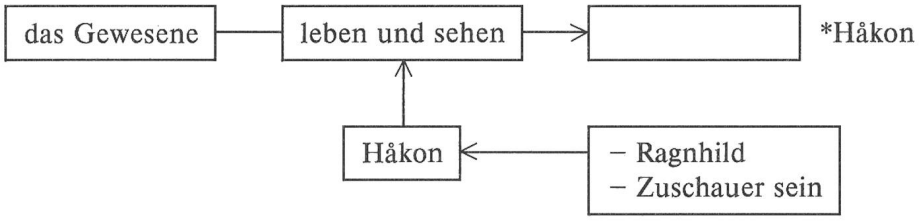
Die Begegnung mit der sterbenden Lea als Lebensprinzip und die provozierte Erfahrung des Todes nehmen Ausmaße an, die Håkon sein Da-Sein als «hivd oppetter le vant» (S 369) [Über-die-Want-auf-Lee-hinaufgeschleudert-Sein] erfahren lassen. Er erfährt seine Rettung als gut, aber ver-kehrt:

> Der låg han og var berga mann. Han hadde komme seg laus frå døden. Det sveiv for han at det var rangsnudd, men det var over vettes godt. (S 370)
>
> Da lag er und war gerettet. Er war dem Tod entronnen. Es kam ihm in den Sinn, daß es verkehrt war, aber es war über alle Maßen gut.

Es mag erstaunen, daß Håkon eine Wechselfälschung begeht. Ist die Möglichkeit überhaupt in seinem Charakter angelegt? Die Wechselfälschung ist der zweite Schritt in jener Nebenhandlungskonstruktion, die der Textproduzent damit einleitet, daß er Lea allein – nicht wie Tale zusammen mit Ragnhild – zurückkehren läßt. Die Wechselfälschung ist einerseits Handlung Håkons, die an der Grenze zur Glaubhaftigkeit steht, andererseits ist sie aus sich selbst heraus, gewissermaßen als Affekthandlung erklärbar. Håkon steht immer noch tief unter dem Eindruck seiner Rettung, seines Ins-Leben-geworfen-Seins. Er ist immer noch fremd, besinnungslos, versteckt sich (S 371). In dieser Verfassung steht er plötzlich vor der Möglichkeit, die Fälschung zu begehen. Er tut es ohne (textlich realisierte) Gedanken an einen finanziellen Gewinn oder an Gesetzwidrigkeit seines Handelns. Es ist, als ob er eine zwar fragwürdige, aber in seiner Verfassung notwendige sozial-ökonomische Initiation vollziehe, die affektgeladen und unbewußt abläuft. Im Anschluß nämlich formuliert er sein neues Projekt:

> Dagen vart det, og så bar det ut fjorden, utover til Stavsund ja og der ikring. Så fekk han sjå korles der såg ut. Sia fekk han leva og sjå korles det gjekk med det eine og det andre. Han var åskodar no her etter. – Leva og sjå, hadde Roland sagt. (S 371)
>
> Es wurde Tag, und jetzt begann die Fahrt durch den Fjord, hinaus nach Stavsund und die Gegend dort. Dann würde er sehen, wie es dort aussah.

Dann mußte er wieder leben und sehen, wie es mit diesem und jenem ging. Von jetzt an war er Zuschauer. – Leben und zuschauen, hatte Roland gesagt.



Håkon scheint zu ahnen, daß es nach der Rückkehr nach Stavsund keine nach vorn führende Überlebensmöglichkeit mehr gibt. Sein Projekt ist ein unmögliches. Es impliziert einen Teufelskreis, indem das erstrebte Objekt gleichzeitig gegneraktantielle Kraft besitzt. Ein Da-Sein ohne psychologische oder soziale Aktionsmöglichkeit oder -wille ist bloßes Sich-hier-Befinden, Tot-Sein gewissermaßen.

Schon das Objekt beinhaltet einen unvereinbaren Gegensatz. Leben und (zu)sehen. Leben heißt fühlen, kommunizieren, agieren. Zusehen heißt Zuschauer sein, vegetieren.

Das Projekt muß scheitern. Aber das Scheitern birgt eine positive Möglichkeit in sich. Scheitern von Håkons Seins-Projekt bedeutet einerseits Abtreten von der Bühne Stavsund, sterben. Aber es bedeutet auch (gemeinsamer) Neubeginn. Und diese Möglichkeit wird im letzten Kapitel denn von Ragnhild auch direkt angesprochen (S 379) und am Ende des Erzähltexts verwirklicht. Die weitere Analyse wird zeigen, wie weit die positiven Ausmaße dieser Seins-Alternative reichen.

Men krevde ho han skulde vakne opp og bli menneske som før, da var ho meir urettferdig enn ti rettferdige til samen. (S 372)

Wenn sie aber verlangte, daß er aufwachen und Mensch sein mußte wie früher, dann war sie ungerechter als zehn Gerechte zusammen.

Håkon «weiß» um Ragnhilds gegneraktantielle Funktion. Er weiß, was er und die Substitutionen Johannes und Tale[370] von Ragnhild verlangt hatten und was Ragnhilds Rückkehr letzten Endes bedeutete:

[370] Vgl. dazu auch oben, S. 177ff.

[Tale:] «eg må få [Ragnhild] til å vera Ragnhild att» (R 209)	Identität zurückgeben	[Håkon «[å] bli menneske som før» (S 372)
≅		≅
[Ragnhild:] «dei gjorde henne til menneske» (R 264)	Re-Identifikation	(Re-Identifikation) in Frage gestellte Identität

Håkon gedenkt, schlafender Zuschauer zu sein. Aber er scheint zu ahnen, daß Ragnhild seine Identität in Frage stellen wird. Er hat *Angst* davor, sie verlange von ihm, Mensch zu sein. Gleich nach seiner Ankunft auf Stavsund beginnt ein Rollenspiel Ragnhilds und Håkons. Ragnhild banalisiert seine Rückkehr und begrüßt ihn, wie wenn er von einer gewöhnlichen Besorgung nach Hause käme (S 376). Und Håkon beantwortet Ragnhilds Spiel damit, daß er, obwohl er nur Zuschauer sein will, sich widerstandslos in die Rolle des Bauern drängen läßt:

> Dei var slik båe to, Ragnhild og Håkon, at det som no måtte komma det vilde dei ha overstått med all som først, ha det oppgjort så langt det let seg gjera. Den eine visste det om den andre.
>
> – Skulde vi gå ein sving? spurte Ragnhild da dei hadde drukke kaffen.
>
> – Ja la oss gå ut og sjå på landskape, svara Håkon. (S 378)

> Sie waren so, die beiden, Ragnhild und Håkon, daß sie das, was jetzt kommen mußte, so schnell wie möglich überstanden haben, so genau wie möglich geklärt haben wollten.
>
> – Wollen wir ein wenig spazieren gehen? fragte Ragnhild, als sie den Kaffee getrunken hatten.
>
> – Ja, laß uns hinausgehen und die Landschaft anschauen, sagte Håkon.

Gerade so sind sie nicht, Håkon und Ragnhild, Håkon auf jeden Fall nicht mehr. Er will nur noch Zuschauer sein. Der Text verdunkelt zumindest in dieser Hinsicht nicht, daß nicht Håkon die Initiative zum Spaziergang ergreift, sondern Ragnhild, und daß Håkons Antwort, die oberflächlich gelesen eine Verniedlichung ist, tiefenstrukturell Einverständnis mit einer Aussprache, Betrachtung des sozio-psychischen Landschaftsbildes[371] ist.

Ragnhild übernimmt in der Folge schrittweise alle subjektaktantiellen Funktionen in psychologischen und in sozialen Bereichen. Sie beschneidet Håkon jeglicher Aktivität, auch helfer- oder gegneraktantieller. Håkon ist nur noch Objekt, Ausführer projektiven Handelns an Ragnhilds Statt.

[371] Zur tiefenstrukturellen Bedeutung des Spaziergangs vergleiche man auch oben, S. 245f. und S. 232.

Dagane gav seg til å gå, den eine levedagen etter den andre.

Håkon syntes han hang bakpå dem og kjørte med. Han nytta høve stundomtil og så ikring seg, han let undringa gå seg gjenom hjarte, den og mangt anna, og da hendte det han sa at dette det er deg. Det var kaldvore å oppleve seg sjøl som eit namnlaust krek. Jamvel da er ein ikkje vonlaus, merka han, ikkje da meir enn når du skal døy. (S 381)

Die Tage flossen dahin, der eine Lebenstag nach dem anderen.

Håkon kam es vor, als hinge er hinten an ihnen und führe mit. Ab und zu nützte er die Gelegenheit und schaute um sich, er ließ das Staunen durch sein Herz gehen, das und manch anderes, und da konnte es geschehen, daß er sagte, das also bist du. Wie kalt, sich selbst als namenlose Kreatur zu erleben. Aber nicht einmal so ist man ohne Hoffnung, merkte er, nicht weniger, als wenn man sterben muß.

Dieses metaphorisierte Selbstbild steht graphisch signalisiert als Beginn eines neuen Abschnitts im letzten Kapitel der Trilogie. Nicht einmal mehr das Zeiterlebnis entspringt subjektiver Kraft. Håkon erfährt sich als Objekt der Zeit, von der Zeit mitgetragen. Jetzt ist er nicht mehr Håkon Didrikson Dale – an diesen trotz aller negativen Konnotation doch konkreten Identifikationspunkt war er gelangt, bevor er die Heimreise von Ursvågen antrat (S 363). Jetzt ist er namenloses Ding. Ragnhild aber wird sich zu Ragnhild *Stavsund* erheben (krönen) (S 388). Håkons hyperprägnantes Selbstbild – «dette det er deg» – erinnert an psychotische Hyper- und damit Pseudokorrektheit.[372] Es besteht aus drei Subjekten, deren wichtigstes, das logische, aber in Objektform steht. Zufällig, weil es normalsprachlicher Gebrauch sein kann.[373] Und nicht zufällig, weil mit dieser minimalen sprachlichen Variante sehr präzise die psychische Verfassung des verbalisierenden (denkenden) Subjekts vermittelt wird.

Nach so langem Kreisen um Håkons Verlieren von Aktionsfähigkeit und Identität sollte der Nachweis des Fiaskos, der bis ins gedanklich und textlich realisierte mikroskopische Detail geht, erbracht und erschöpft sein. Aber:

[372] Navratil 1976, S. 126.

[373] Es handelt sich um eine Variation der häufig verwendeten Konstruktion «det er eg». Im mündlichen Sprachgebrauch erscheint anstelle des prädikativen Subjektpronomens oft die Objektform: «det er meg». Im vorliegenden Fall nun ist das indefinite grammatische Subjekt durch vorangestelltes Demonstrativpronomen noch verdoppelt.

> [Ragnhild:] Men *når* skulde ein bli ferdig med slike vandringar? – Aldri! (S 388)
>
> [Lea:] – Ja. Det har seg slik. Du blir aldri ferdig med ein god gjerning. Aldri. Det må gjerast om att og om att, live til endes. (S 389)
>
> [Ragnhild:] *Wann* aber wird man fertig mit solchen Wanderungen? – Nie!
>
> [Lea:] – Ja. So verhält es sich. Mit einer guten Tat wirst du nie fertig. Nie. Man muß sie wieder und wieder machen, bis ans Ende des Lebens.

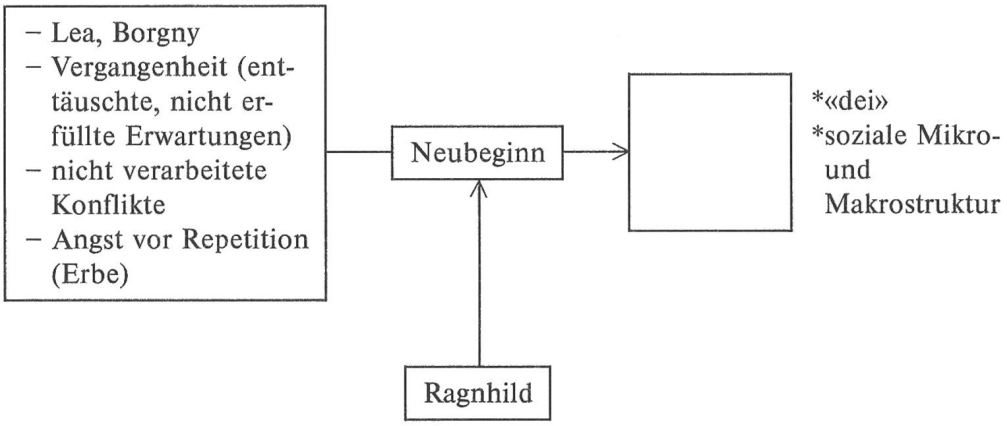
Ich will nicht noch einmal von vorne beginnen – aber zurückgreifen. Das Fiasko soll aus der Perspektive der subjektaktantiell aktiv erzählten Figur Ragnhild, anhand strukturell aus der Oberfläche hervortretender Stellen des Erzähltexts, nachvollzogen werden. Ich will zurückgreifen dorthin, wo der Textproduzent Ragnhild mit einem Mal wieder mit subjektaktantiellem Vermögen versieht und sie – textlich gesehen nach einigen Kapiteln der Zurückhaltung – wieder zu einer erzählenden Figur macht und damit auf die gleiche Ebene wie Håkon hebt.

4.4.5 Die kastrierende Frau mit der reaktionären Lösung

Ragnhild will einen Neubeginn. Dieses Projekt formuliert sie vor Håkon auf dem Seelenlandschaftsspaziergang (S 378f.):

> Dei måtte ta til frå nytt med all ting. Kanskje der var ein smak av hemn i den tanken like vel. (S 379)
>
> Sie mußten mit allem wieder von neuem beginnen. Vielleicht war trotzdem ein Beigeschmack von Rache in diesem Gedanken.

Es soll sich um einen Neubeginn in jeder Beziehung – um jeden Preis handeln:



Über weite Teile des dritten Erzähltextteils ist Ragnhild bloß erzählte Figur, überläßt ihr der Textproduzent nur sporadisch die Funktion des Erzählens. Durch den ganzen Text nun zieht sich eine an Ragnhild geknüpfte thematische Struktur, die Håkons Identität, Ragnhilds Erwartungen an ihren Ehemann, gilt. Auch dies kommt auf jener Seelenschau zum Ausdruck:

> [Ragnhild:] Det andre var det, at han var ikkje Håkon. Han var ein person som hadde svike henne, slik ho aldri drømte at det eine menneske kunde svike det andre. Han var ikkje verd det ho hadde ofra for han, det var snudd om til vanære for henne, til synd. Ho torde knapt sjå seg sjøl i ein spegel etter ho vart vår det. (S 378)
>
> [Ragnhild:] Das andere war das, daß er nicht Håkon war. Er war eine Person, die sie enttäuscht hatte, so wie sie sich nicht im Traum hätte vorstellen können, daß ein Mensch den anderen enttäuschen könnte. Er war nicht wert, was sie für ihn geopfert hatte, es verkehrte sich zu Unehre, zu Sünde. Sie wagte kaum mehr, sich in einem Spiegel zu betrachten, nachdem sie das erkannt hatte.

Schon zu Beginn des zweiten Kapitels, ebenfalls auf einem Spaziergang, jenem wunschhaft idyllischen, der noch nicht zur Seelenschau metaphorisiert ist, erfährt der Leser – nicht aber Håkon – von Ragnhild, daß sie um Håkons Identitätskrise weiß: «Men det var da ikkje han, det var ikkje Håkon det?» (S 305) [Aber das war doch nicht er, das war doch nicht Håkon?] Identitätskrise und nicht erfüllte Erwartungen: Ragnhild bezeichnet Håkon in Gedanken als «eit frammandmenneske» (S 323) [einen Fremdling], sie spricht nach Håkons Rückkehr – wieder nur in Gedanken – mit «dem Håkon, der einmal war» (S 374).

Auch Lea weiß um Håkons Depersonalisation. Auch sie spricht vor Håkon von *nach Hause kommen* (S 358), erinnert ihn daran, daß er ein *Mensch* sei (S 359), ermahnt ihn, ein wenig mehr wie ein *Mensch* auszusehen (S 361). Es wiederholen sich Tiefenstrukturen aus dem zweiten Band der Trilogie.[374] Lea übernimmt nicht nur die Funktion, Håkons Rückkehr in die Welt Stavsund einzuleiten, sie kommt auch in der überhöhten Funktion nach Stavsund, Ragnhild zu wecken: «Så blir det å gå av stad og kjøre kniven i Ragnhild» (S 347) [Jetzt heißt es, sich auf den Weg zu machen und das Messer in Ragnhild zu stoßen]. Dies ist typisch hypostasierte Ausdrucks-

[374] Vgl. dazu auch oben, S. 168ff.

weise der merkurischen Lea, die sich bei der Ankunft auf Stavsund selbst als schlechtes Omen bezeichnet, als Zwischending zwischen Krähe und Vogel (S 349). Aber, angesichts der Ausmaße ihrer Funktion und des baldigen Endes ihres Verbündetseins mit dem Textproduzenten erscheint sie diesmal nicht in der ihr typischen Art und Weise:

> Lea sat ikkje yttest på stolkanten som vise hennes var, ho fresta sitte som ei anna kone. (S 348)
>
> Lea saß nicht zu äußerst auf der Stuhlkante, wie es ihre Art war, sie versuchte, wie sonst jemand zu sitzen.

Gewöhnlich setzte sie sich nur auf die Kante, wie wenn sie nicht ganz zu dieser Welt – zum Fiktionsuniversum Stavsund –, sondern zu einer – dem Text – übergeordneten Sphäre gehörte. In diesem Licht erhält ihre verbalaggressive Äußerung, das «Messer in Ragnhild zu stoßen», besondere Bedeutung: Ragnhilds kommendes Handeln scheint vom Textproduzenten um jeden Preis gewollt und gebilligt. Seine mittels Lea an Ragnhild gerichteten Vorwürfe wiegen erdrückend schwer:

> Ho såg strengt på Ragnhild [. . .].
>
> – Du er andsvarlig ja, både for han og borna og heimen og alt i hop. Og enn skamma da, menneske!
>
> Først vart Ragnhild sittande steins still ei lang stund.
>
> [. . .]
>
> – Ja, ja, Ragnhild, eg kan inga råd for det. Du har ikkje gjort så stor ei gjerning at du er løfta ut or live. Og kan du ikkje berga 'n Håkon, da har du vore eit misstak. (S 349)
>
> Sie sah Ragnhild streng an [. . .].
>
> – Ja, du bist verantwortlich für ihn, für die Kinder, das Heim und alles. Und sogar für die Schande, Mensch!
>
> Ragnhild erstarrte und blieb eine Zeitlang so sitzen.
>
> [. . .]
>
> – Ja, ja, Ragnhild, ich kann nichts dafür. Du hast keine so große Tat begangen, daß du über das Leben erhoben wärest. Und kannst du Håkon nicht retten, dann bist du ein Mißgriff gewesen.

Lea schlägt einen großen Bogen zurück zu Ragnhilds Projekten im ersten Band der Trilogie, wo sie sowohl Didrik als auch Håkon retten wollte.[375] Sie verurteilt Ragnhilds Selbstverständnis als transzendente Figur und schlägt von da den Bogen über den Er-

[375] Vgl. dazu oben, S. 97ff.

zähltext als solchen hinaus zu den Idealisierungen Ragnhilds in der Literaturkritik. Lea schlägt den Bogen auch über den Text hinaus zur Größe des Textproduzenten, dessen ambivalente Einstellung deutlich wird. Einerseits scheint er Ragnhild zu verurteilen. Andererseits macht es den Anschein, daß er Ragnhild nach ihrer Rückkehr nach Stavsund nicht auf sexuell reproduktive Funktion beschränken wollte – Lea spricht von echter, psycho-sozial funktioneller Verantwortung, die dann aber wieder im typisch weiblich anerzogenen, die Frau einengenden, nahezu irrealen Verantwortungsbewußtsein gegenüber dem Mann gipfelt. Der Erzähltext strapaziert das Wertungsvermögen des Lesers.

«Dann bist du ein Mißgriff gewesen.» Dieser Satz ist in Ragnhilds Bewußtsein gemeißelt. Am Anfang des folgenden Kapitels erfährt sie ihn von neuem, als memorisierte Eigenproduktion: «Best ho stod der sa ho etter Lea: – Da har du vore eit *misstak*» (S 350) [Während sie so dastand, wiederholte sie Leas Worte: – Dann bist du ein *Mißgriff* gewesen].

Vorerst ist Ragnhilds Aufgewühltsein privateste Auseinandersetzung mit ihren von Håkon nicht erfüllten Erwartungen: Håkons Persönlichkeit und der Hof bleiben im Hintergrund. Einzig Håkons nicht erfüllte Vaterfunktion sieht sie als Problem, wenn sie von Hallvard denkt: «Så farlaus ein skapning vil ein nødig sjå» (S 350) [Ein so vaterloses Geschöpf würde man am liebsten nicht ansehen müssen]. Ragnhild läuft Gefahr, sich wieder auf Ebenen zu erheben, von wo aus sie ethisch-moralische Prinzipien wie bäuerliche Hausregeln handhaben kann.

> Nei men pina er den, at Håkon er ikkje Håkon. – *Han var ikkje verd det!* seier ho. Ja. Slik står det til. Ho kjøpte live hans ugudelig dyrt, og så var det fånyttes.
>
> – Eg har ein blodpris å verje! sa ho og såg fram for seg.
>
> Det var ikkje dei orda ho vilde sagt, men ho stod ved dem. For sjøl laut ho stå til svars for gjerningen sin no her etter. For eit manndrap. Det var meir levande og forferdelig enn nokon gong før. Ho måtte gjera det oppatt i tankane gong på gong, kanskje vart der aldri nokon ende på det.
>
> For Håkon er ikkje Håkon, og det har han aldri vore. Kvifor sa ikkje Lea det? (S. 350f.)

> Nein, die Qual ist die, daß Håkon nicht Håkon ist. *Er war es nicht wert!* sagte sie. Ja. So ist es nun einmal. Sie erkaufte sein Leben unerhört teuer, und dann war es vergeblich.
>
> – Ich habe einen Blutpreis zu verteidigen! sagte sie und sah vor sich hin.

> Das waren aber nicht die Worte, die sie hatte sagen wollen, aber sie stand zu ihnen. Denn von nun an mußte sie die Tat selbst verantworten. Wegen eines Totschlags. Er war lebendiger und schrecklicher als je zuvor. Sie mußte ihn in Gedanken wieder und wieder begehen, vielleicht hörte das nie mehr auf.
>
> Denn Håkon ist nicht Håkon, und er ist es nie gewesen. Warum sagte Lea das denn nicht?

Und ist die Frustration aufgrund restlos enttäuschter Erwartungen noch so groß, es dürfte nicht in Ragnhilds Ermessen liegen, über den Preis menschlichen Lebens zu bestimmen. In dieser Beziehung läßt sie der Textproduzent eine gravierend schiefe Selbstperspektivierung vollziehen.

Es zeigt sich, daß die ganze Totschlagsproblematik in Ragnhild nicht verarbeitet ist, sondern in all den Jahren bloß ins Unterbewußtsein verdrängt gewesen war. Die Tragik der Persönlichkeit wird immer deutlicher. Ragnhild steht *immer noch* am gleichen Punkt wie vor Didriks Tod. Waren all die Jahre bloß Kreisen um das mit dem Tod Didriks in die Welt geschlagene Loch? Gibt es kein Vorwärts, wiederholen sich nicht nur textlich sondern auch existentiell ständig die gleichen Strukturen?

Kein Vorwärts. Ragnhild muß zurückgreifen. Sie memorisiert eine ehemals starke Ragnhild:

> – Du tåler det, sa Lea, du er sterk du. Ja sterk? Ja. Men gud hjelpe oss for ein styrke! Det var uminnelig gammalt no, at her gjekk ei Ragnhild på Stavsund, ho gjekk og song, og det var ikkje som når dei andre song. – Eg finn meg vel ein stad eit himmerik, song ho. (S 351).
>
> Du hältst es schon aus, sagte Lea, du bist stark, du. Ja, stark? Aber weiß Gott, was für eine Kraft das ist! Es war jetzt unsagbar lange her, daß hier auf Stavsund eine Ragnhild umherging, sie ging und sang, und es war nicht, wie wenn andere Leute singen. – Ich find schon irgendwo ein Himmelreich, sang sie.

Ragnhild erinnert ihren alten Refrain. Die Erinnerung wird mit dem nachgestellten Einleitungssatz gleichzeitig Projektion ins Jetzt, einzig möglicher Rückgriff auf ihre einstige Stärke und damit fragwürdige Selbstperspektivierung als transzendent mit den Geschicken der Welt jonglierende Figur.

Ragnhild reist mit Hallvard in die Stadt, um ihn für die Konfirmation einzukleiden. Als sie an Bord gehen, steigt Borgny Henningstad an Land. Ragnhild reaktiviert die einst provokativ psychodynamische Struktur der erotischen Beziehung zwischen Håkon

und Borgny.[376] Ragnhilds jetzige Assoziation beinhaltet den Wunsch, daß die Beziehung für Håkon bloß eine unbewußte sei. Aber Ragnhild scheint zu wissen, daß das Unbewußte keinen Unterschied zwischen Wünschen und realer Handlung macht[377], das heißt, die einen Augenblick lang erfahrene Struktur bedeutet momentan konkret erlebten Betrug durch Håkon. «Han var ein person som hadde svike henne [. . .]» (S 378) [Er war eine Person, die sie enttäuscht, betrogen hatte /. . ./]. Nach der Rückkehr aus der Stadt liest Ragnhild den Brief des Aussteigers und Ausgestoßenen, Håkons Brief von draußen: «Eg var ikkje den du venta eg skulde vera [. . .]» (S 352) [Ich habe deinen Erwartungen nicht entsprochen /. . ./]. Håkons brieflich nach Stavsund zurückgeschlagene Brücke, die Annäherung, die der von Ragnhild einst telegrafisch gemachten gleichkommt[378], und Leas merkurisch-satanischer Besuch auf Stavsund sind Boten von außen. Es sind Eindringlinge in Ragnhilds Sein und ihre Auseinandersetzung damit. Sie reaktivieren Ragnhilds Rückbesinnung auf Einstiges, auf ihre Erwartungen an Håkon, auf die gewünschte erotische Brücke zwischen *ihr selbst* und Håkon.

[Ragnhild:] «litt meir til menneske og mann var han [Håkon] da» (S 309)		Ragnhild: gefürchtete erotische Brücke zwischen Håkon und Borgny
[Håkon:] «eg var ikkje den du venta eg skulde vera» (S 352)	≅	Ragnhild: konkret erlebte erotische Brücke zwischen Håkon und Borgny

Die Konfrontation mit Lea und Borgny gibt Ragnhild das Bewußtsein subjektaktantieller Funktion zurück. Sie setzt senderaktantielle Kräfte frei, die das Objekt des Neubeginns verlangen.

Nachdem Ragnhild Håkons Brief gelesen hat, beginnt ein Prozeß, mit welchem der Textproduzent Geschehen und Text allmählich einem Ende entgegenführt.

Ragnhilds erste Reaktion auf Håkons Brief ist banalisierende Entwertung[379] – damit die Wahrheit, daß Håkon *krank ist*, daß er sie enttäuscht hat, überhaupt ertragbar wird. Lea stellt Ragnhild ein Ultimatum für die Rettung Håkons und gibt ihr den Auftrag,

[376] Vgl. dazu auch oben, S. 241ff.
[377] Beck 1981, S. 33; vgl. auch oben, S. 143.
[378] Vgl. dazu auch oben, S. 176.
[379] Vgl. dazu auch oben, S. 249.

Håkon *nach Hause* zu holen (S 349). Den identischen Auftrag erhält Ragnhild vom Arzt (S 353).

In banalisierendem Rollenspiel begrüßt Ragnhild Håkon und schließt die Heimholungsstruktur ab. «Og velkommen *heim*!» (S 376; eigene Hervorhebung) [Und willkommen zuhause!]:

$$\frac{\text{«hente Håkon heim»}}{\text{«berge Håkon»}} \cong \frac{\text{«hente Håkon heim»}}{\text{«få han frisk att»}}$$

Håkon muß *gesund* gemacht werden. Ragnhild wird ihn zum *Mühlen*bach *hinunter*führen. So erfährt Håkon den (Seelenschau-) Spaziergang, obwohl der Textproduzent den Spaziergang mit dem Gebrauch des Pluralpronomens «dei» als gemeinsames Erleben realisiert. Kaum zufällig führt gerade dieser Spaziergang, welcher Seelenschau, gedankliche und real verbalisierte Abrechnung und Verurteilung ist, zum Mühlenbach hinunter. Kaum zufällig erfährt Håkon die Fahrt über den Sund nach seiner Abreise von Ursvågen, als ob er das Leben hinter sich lasse, dem, was vor ihm liege, entgegengehe wie die Kuh der *Axt* (S 365): «gesund machen» wird sich als «verurteilen», «töten» herausstellen. Håkon erlebte damals nicht nur die unverarbeiteten vergangenen Konflikte, er nahm bildhaft die auf ihn wartende Verurteilung und Kastration durch Ragnhild vorweg. Jetzt, auf dem Weg zum Mühlenbach hinunter, erfährt er Ragnhilds noch nicht einmal hörbar verbalisierten Gedanken als Handlung, konkrete Tat:

> Dei kom heilt ned til kvennbekka. Der stana dei. No har ho leidd meg hit, tenkte han. Her skal det skje. (S 379)
>
> Sie kamen ganz an den Mühlenbach hinunter. Dort blieben sie stehen. Jetzt hat sie mich hierhergeführt, dachte er. Hier wird es geschehen.

Den Inhalt des Geschehens hat der Leser durch den Einblick in Ragnhilds Gedanken bereits erfahren. Ragnhild verbalisiert gedanklich das mit Rache behaftete Projekt des Neubeginns (S 379).[380] Håkons Identitätskrise soll aktiviert werden:

> Skulde der bli skapt som ei von for dem, da måtte han så langt ned at der fanns ikkje Håkon i han. Han måtte sjå sjøl kven han var. (S 378)
>
> Wenn es etwas wie eine Hoffnung für sie geben sollte, dann mußte er so weit hinunter, daß es keinen Håkon mehr in ihm gab. Er mußte selbst erkennen, wer er war.

[380] Vgl. auch oben, S. 274.

Ragnhild verlangt Unmögliches. Weiter in sich selbst hinab kann Håkon nicht gehen. Was er draußen in Ursvågen und beim Schiffbruch erlebt hat, ist letzte Tiefe möglicher Existenz. Jeder weitere Schritt ist physische und psychische Existenzaufgabe – Totschlag aus Ragnhilds Perspektive. «Her skal det skje» (S 379) [Hier wird es geschehen], denkt Håkon. Es ist psychodynamische Provokation und intuitive Erfahrung von Ragnhilds Rache. Ragnhild beschneidet Håkons psychische Existenz nicht nur, sie zer-schneidet sie – wiederholt auf erhöhter Ebene die Tat an Didrik – verlangt von Håkon totale Aufgabe psychischen Seins. Es ist (noch) gedachte Kastration, aber, da als konkreter Gedanke gefaßt, gleichbedeutend mit Verbalisierung und letztlich realer Handlung.

Ragnhild beschneidet Håkon auch jeglicher sozialer Existenz. Sie übernimmt die subjektaktantiellen Funktionen auch für die sozial-ökonomischen Bereiche.[381] Jetzt, gegen den Schluß des Erzähltexts, werden die beiden Bereiche Sozial-Ökonomisch und Psychologisch-Moralisch immer deutlicher zusammengeführt und in gegenseitige Abhängigkeit voneinander gestellt. Ragnhild geht denn vor Håkon vorerst auch gar nicht auf psychologisch-moralische Problematik ein, sondern sie stellt ihr verbales Handeln in sozialen Kontext:

> [Ragnhild:] – Eg tenker på framtida for både deg og borna; eg tenker på heimen vår [. . .].
>
> – Ja eg tenker på heile bygda, på *folke*. Vi er ikkje åleine i verda. (S 387 f.)

> [Ragnhild:] – Ich denke an die Zukunft für dich und die Kinder; ich denke an unser Heim [. . .].
>
> – Ja? Ich denke an die ganze Gemeinde, an *die Leute*. Wir sind nicht allein auf der Welt.

Die Tatsache, daß Ragnhild Håkon keine Möglichkeit sozialer Aktivität mehr gibt, ohne Alternative oder Diskussion von ihm verlangt, den Hof für eine Auktion freizugeben, impliziert das Ende von Håkons psychischer Existenz:

> Ho stod og dømte han, og han stod og skreiv under på det, og vart eit anna menneske av det. Han let det skje. Det var ikkje stort hardare enn å døy med kroppen sin. (S 380)

> Da stand sie und verurteilte ihn, und er unterschrieb es einfach und wurde ein anderer Mensch dadurch. Er ließ es geschehen, es war nicht viel schlimmer als mit dem Körper zu sterben.

[381] Vgl. auch oben, S. 66 ff.

$$\frac{\text{Ragnhild: nach Hause kommen}}{\text{Ragnhild: sterben}} \cong \frac{\text{Håkon: nach Hause kommen}}{\text{Håkon: sterben}}$$

Ragnhild bestimmt den Weg, nicht nur denjenigen des Spaziergangs:

> – Går vi her eller der? spurte han.
> – Her, avgjorde ho.
> Der med gjekk dei, nedetter fram med bekken. (S 380)

> – Gehen wir diesen oder jenen Weg? fragte er.
> – Diesen, bestimmte sie.
> Und sie gingen dem Bach entlang nach unten.

Die beiden gehen weiter. Abwärts. Die ökonomischen Probleme erfahren zum Teil unerwartete, zumindest an der Oberfläche positiv ausschauende Lösungen.[382] Und schließlich bringt Ragnhild Håkon doch noch um – um die letzte Möglichkeit, eben doch «lite grand meir til menneske og mann enn folk flest» (S 309) [dem Durchschnitt an Menschlichkeit und Männlichkeit überlegen] zu sein. Ragnhild verurteilt Håkon zu etwas, das sie ihm einmal mit aller Eindringlichkeit vorgeworfen hatte zu sein, zu einem Menschen, der es nicht erträgt, daß man auf ihn herabschaut (M 125).

An die Zukunft denken (S 359). Der Textproduzent läßt zwei Brücken *zurück* zu entscheidenden Stellen im ersten Band der Trilogie schlagen. Håkon gesteht vor Ragnhild die Wechselfälschung und will sich auch gleich der Obrigkeit stellen, wovon Ragnhild ihn um jeden Preis abhalten will. Oberflächenstrukturell wiederholt sich die ins Gegenteil verkehrte Handlung von Håkons Bestehen darauf, daß Ragnhild sich nach dem Totschlag dem Gesetz ausliefere. Ein greller Kontrast – jetzt – zu Håkons damaligem Verhalten, ein Kontrast, der Håkons Schuldgefühle aufblitzen lassen muß. Håkon muß sich als kleiner Wurm vorkommen, der zertreten wird, denn er erträgt es nicht, daß man – Ragnhild – auf ihn herabschaut:

> Og det såg ho, at lenger ned kunde han ikkje komme. Han har godt av det, fresta ho å seie seg; det må til. (S 387)

> Und sie erkannte es, daß er nicht tiefer sinken konnte. Das tut ihm gut, versuchte sie sich zu sagen; es muß sein.

[382] Vgl. auch oben, S. 67.

Ragnhild treibt ihr Spiel bis zur letzten Konsequenz. Aber sie bekommt auch Angst:

> Kor ofte har eg ikkje tenkt at no er eg redd, kom ho i hug. Eg har aldri vore redd før no. (S 387)
>
> Wie oft glaubte ich nicht, Angst zu haben, fiel ihr ein. Erst jetzt habe ich zum ersten Mal richtig Angst.

Wir sind Ragnhilds Angst schon einmal in dieser Explizität begegnet – kaum zufällig in lexikalisch so ähnlicher Weise:

> Da sa det inni henne: Frå mørkre kom han og til mørkre gjekk han. Ho vart redd. For første gongen i live, kom det for henne. (M 94)
>
> Da sagte es in ihr: Er kam aus der Dunkelheit und kehrt zurück in die Dunkelheit. Sie bekam Angst. Zum ersten Mal im Leben, kam es ihr vor.

Das jetzige Formulieren der Angst scheint in Ragnhild jenen Abend vor dem Totschlag – existentielle Angst – zu evozieren. Bevorstehender Totschlag.

Die zweite Brücke zurück ist tiefenstruktureller Art. Ein Pfeiler ist die Angst. Vor dem Tod. Vor dem Töten. Ein zweiter textlicher Pfeiler ist die Funktion des Wetters, die Funktionalisierung des meteorologischen Gehabes zu einer dialogisch gleichberechtigten Stimme. Beide Male wird das Meteorologische aus der Perspektive der Figur vermittelt, die getötet wird, nach deren Tod wird aus allgemeiner, übergreifender Perspektive heraus erzählt. Als Didrik sich von Karl Albert auf den Heimweg begibt, bemerkt er ein paar Schneeflocken und hört vom Meer her den dröhnenden, bedrohlichen «Schneelärm» (M 102). Nach Didriks Tod heißt es:

> Og no snødde det. Snøen kom veltande ned, han vilde gjømme all jorda. (M 107)
>
> Und jetzt schneite es. Der Schnee wogte herab, als wollte er die ganze Erde bedecken.

Bevor Håkon von Ragnhild «getötet» wird, kündigt sich Hagelwetter an, gefährlicher, schmerzlicher als Schneefall:

> Regne hadde jaga Ragnhild inn. No strødde vêre nokre haglkorn over væta og gjekk sin veg det òg. (S 385)
>
> Der Regen hatte Ragnhild hineingejagt. Jetzt streute das Wetter einige Hagelkörner über die Nässe und ging ebenfalls seines Weges.

Auch der Hagel kann alles zudecken, (schmerzlich) erlösende Verdrängung bringen: «Morgonen etter var jorda kvit av hagl, men

han var spak i vêre. (S 387)» [Am folgenden Morgen war die Erde weiß von Hagel, aber es sah nach mildem Wetter aus]. Zwischen der Andeutung des Schnees und dem Bedecktsein der Erde mit Schnee liegt Didriks Tod. Zwischen der Ankündigung des Hagels und dem Bedecktsein der Erde mit Hagel liegt Håkons Tod: «Håkon stod still. Han såg grått og dødt fram for seg» (S 386) [Håkon blieb stehen. Er sah grau und tot vor sich hin].

Ragnhild gibt Håkon nicht die Möglichkeit, das Problem mit der Wechselfälschung selbst zu lösen. Sie greift auch dort in sein Handeln ein, übernimmt sein Handeln.

Noch vor wenigen Tagen hatte Ragnhild zu Hallvard gesagt: «– Men Dale-namne lyt vi lide [. . .]» (S 355) [– Den Namen Dale aber müssen wird ertragen /. . ./]. Und jetzt macht sie sich als Ragnhild *Stavsund* (S 388) auf den Weg nach Henningstad, um Gnade für ihren Mann zu erbitten. Der fiktive Erzähler aber läßt sie den Glanz ihrer Größe selbst trüben, indem er – aus der Perspektive typischen Rollendenkens heraus – Ragnhild sich die Überredenskünste eines listigen Weibes zusprechen läßt (S 387).

Ragnhild erreicht bei Periander, was sie sich erhofft hatte. Hof und Mühle werden verkauft (S 396)[383], man zieht nach Leaheimen (S 396) und beginnt von neuem. Wieder von vorne?

Ragnhilds Projekt «å ta til frå nytt» (S 379) [wieder von neuem beginnen] wird in jeder Beziehung erfüllt, glückt auch in den an Håkon geknüpften Erwartungen. Ragnhild drückt Håkon so weit hinunter – unterdrückt ihn derart –, daß es einem Totschlag gleichkommt. Identitätsaufgabe. «Ein anderer Mensch werden».

> Og slik gjekk han dagar og folk i møte, same menneske som før men enda eit heilt anna eit. Det kom for han at han hadde reist seg opp og gjekk på to. Det var berre det, at han heldt hovude ovom det som hadde vore retten eller uretten for han. Slik reiste Ragnhild seg, ein gong og all tida, og gjekk vegen sin. Ingen ting er større enn menneske da, der er ingen som har målt kor stort det er, såg han. Resten vilde han tenke over når han fekk helse til det. (S 393)
>
> Und so trat er Tagen und Leuten entgegen, als der gleiche Mensch wie früher und doch als ein ganz anderer. Es kam ihm vor, als hätte er sich aufgerichtet und ginge auf zwei Beinen. Dabei war es nur so, daß er den Kopf über dem hielt, was für ihn Recht oder Unrecht gewesen war. So richtete Ragnhild

[383] Vgl. auch oben, S. 67f.

> sich einmal auf, einmal für alle, und ging ihres Weges. Es gibt doch nichts Größeres als den Menschen, niemand kann ermessen, wie groß der Mensch ist, das erkannte er jetzt. Den Rest wollte er bedenken, wenn er Zeit und Gesundheit dazu hatte.

Håkon macht sich noch mehr schöne Gedanken über das Mensch-Sein (S 394). Beschönigend und diffus – sie stammen aus seiner und des Textproduzenten Fabrik.[384] *Er* hat sich ja nicht erhoben, er hat nichts getan, hat nichts tun können – es geht alles auf Ragnhilds Konto. Es zeichnet sich in Håkon eine Spaltung der Identität ab, nicht im psychologischen Sinn. Håkon ist der Alte geblieben. Die neue Zeit hat ihn nicht zum kapitalistischen Großgrundbesitzer, Bauern und industriellen Müller in einer Person, gemacht. Und die vergangenen Jahre mit den psychischen Konflikten haben ihm keine neue Identität gebracht. Er ist der «gleiche Mensch wie früher» (S 393), *aber* «trotzdem ein ganz anderer» (S 393) – für die anderen, diejenigen, die eine neue Identität in ihn hineinprojizieren.

Ragnhild: Neubeginn	≅	Rückkehr zum Alten
Håkon: neuer Mensch		Håkon ist «der gleiche Mensch wie früher»

Wie soll das Leben so weitergehen? Kein Wunder, wenn Håkon seine Gedanken vorerst nicht zu Ende denken kann und will.

Am Schluß des Erzähltexts steht der Umzug nach Solstrand – der Rück-Zug ins Kleinbauerntum. Aus Ragnhilds Perspektive handelt es sich zweifellos um einen positiv konnotierten Abschluß und Neubeginnn. Man zieht nach Leaheimen, wie der Hof im Volksmund heißt:

> Solstrand hadde *ho* [Lea] døypt det, og det fekk det heite, enda det var i knappaste lage med sol. (S 396)
>
> «Sonnenstrand» hatte *sie* ihn getauft, und so sollte er weiterhin heißen, auch wenn es dort kaum je Sonne gab.

Mit «Fra Vonlausheimen til Solstrand»[385] läßt sich ein oberflächenstrukturell positiver Bogen über den Erzähltext spannen.

[384] Aufgrund derartiger pseudophilosophischer Produkte erzählter sendender Figuren läuft der Erzähltext Gefahr, als Text seine in ihm realisierte Problematik zu verdrängen.

[385] So betitelt Roar Eide seinen Artikel, der die negativen Konnotationen des Erzähltextschlusses völlig übersieht (Eide 1967).

Ragnhild (und der Textproduzent) wollen den lapidar allgemeinen Namen «Leaheimen» [Leaheim, -welt] als beschönigend pervertiertes «Solstrand» [Sonnenstrand»] stehen lassen. Sie verschweigen – verdrängen – was der Text vorher einmal verraten hatte, nämlich, daß der Hof eigentlich «frå før» (R 168) [von alters her] «Oterhole» [Höhle des Otters] heißt. Lea – und der Textproduzent! – verschleiern die Wirklichkeit. Was Lea nicht glauben konnte, wird Wirklichkeit: daß man(n) sich in ein *Loch* zurückzieht.[386]

$$\frac{\text{Kollektiv/Realität}}{\text{Individuelle Beschönigung}} \cong \frac{\text{Oterhole}}{\text{Solstrand}}$$

Die Tiefenstruktur konnotiert negativ. Die im Namen «Solstrand» enthaltenen Komponenten Licht und Meer erhellen das Unbewußte und ermöglichen gleichzeitig die Verdrängung der Problematik.

Der Umzug ist reaktionärer Rückzug ins Kleinbauerntum und aus der Perspektive der erzählten Figuren beschönigte Wirklichkeit. Der Umzug geschieht an einem Frühlingstag:

> Så gav dei seg i veg da. Det var om føremiddagen, ein vårdag med nysnø. Sola stod som ho var blinda av sitt eige lys. Ein kunde kalle det solstrand all veg frammed fjorden i dag. (S 397)
>
> Dann machten sie sich auf den Weg. Es war am Vormittag, an einem Frühlingstag mit Neuschnee. Die Sonne stand am Himmel, als wäre sie von ihrem eigenen Licht geblendet. Heute konnte man das ganze Fjordufer Sonnenstrand nennen.

Wir stehen einige Linien vor dem Abschluß des Erzähltexts *Medmenneske*-Trilogie. Lauter *Licht*, *Neu*schnee, *Sonne*, aus verallgemeinernder, den Leser aufgrund des indefiniten «ein» miteinbeziehender Position heraus erzählt. Ist die Schlußhandlung ob all der positiv lichten Konnotationen mit dem Stempel des Guten, Richtigen versehen? Textoberflächlich gesehen, ja. Der Text läuft Gefahr, den Leser zu überfordern, negative Anklänge zu überspielen. Für die Jüngsten ist der Umzug am schwierigsten. Tales Katze kommt nicht mit – Tale tritt den Neubeginn aus einer Mangelsituation heraus an. Ist Ragnhild geblendet von ihrem eigenen umjeden-Preis-positiven Gehabe? Wie das Licht, das sich selbst blendet? Der Text beschönigt, verdrängt, blendet:

[386] Vgl. auch oben, S 260, Textzitat S 359.

$$\frac{\text{(Neu)Schnee}^{387}}{\text{Verdrängung}} \cong \frac{\text{Sonne/Licht}}{\text{Blendung}}$$

Es bestehen an diesem Umzug – Rückzug – also textinternste, tiefenstrukturelle Bedenken, die aber beschönigt, verdrängt, verblendet werden. Und es besteht somit die Gefahr der Überforderung des Lesers. Der Textproduzent selbst schien müde, jene Bedenken zu Ende zu denken, wie der allerletzte Abschnitt des Gesamterzähltexts *Medmenneske*-Trilogie uns wissen läßt:

> Som snarast undra dei seg både Ragnhild og Håkon, kva folk meinte om denne flyttinga, dei som balar med synd og straff og slike ting. Kan hende folk var glad at dei slapp å tenke det til endes? Men det var det. Dei to gjekk med smågjenta millom seg, og skyndte på gonga så dei nådde att flyttelasse før det kom fram. (S 397)
>
> Plötzlich wunderten sich Ragnhild und Håkon auch darüber, was die Leute wohl zu diesem Umzug meinten, diejenigen, die ständig von Sünde und Strafe reden. Vielleicht waren die Leute froh, daß sie es nicht zu Ende denken mußten? Aber so war es nun einmal. Die beiden gingen mit dem kleinen Mädchen zwischen sich, und sie beeilten sich, damit sie den Umzugswagen einholten, bevor er an Ort und Stelle eintraf.

[387] Vgl. auch oben, S. 148f.

5. Schlußbemerkung

Ich verzichte darauf, eine eigentliche Zusammenfassung zu liefern. Ich will meinen Text nicht mit weiteren – wenn auch unvermeidbaren – Wiederholungen strapazieren. Ich hebe lediglich einige Grundcharakteristika des duunschen Textproduktionsvorgangs und des konkreten Ergebnisses Text hervor und mache noch einmal darauf aufmerksam, daß auch meine Arbeit, obwohl sie Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erhebt, bis zu einem gewissen Grad den Gesetzen der fiktionalen Textproduktion untersteht.

Duun fiktionalisiert mit seinem Text *Medmenneske*-Trilogie ein Stück Welt, einen konkreten zeitlichen (1899–1915) und räumlichen (Ytre Namdal) Abschnitt des «hamskifte», des Umbruchs in der bäuerlichen Gesellschaft. Aufgrund umfassender ästhetischer Fiktionalisierung erhebt er das auf dem Gerüst des Sozialen und des Psychologischen errichtete Textuniversum zu einem *allgemeingültigen* Bild für die *Welt*, ohne der Mythifizierung anheimzufallen. Meine Analyse versucht, das von der Rezeption (Leser und Forscher) kreierte Duun-Bild zu entmythifizieren und die realen *sozialen* und *psychologischen* (Text-)Strukturen und (Text-)Grundlagen freizulegen. Mit einem derartigen Duun-Verständnis läßt sich nicht nur die *Medmenneske*-Trilogie angehen. Es können – und sollten – alle Texte Duuns in dieses klarere Licht gerückt werden.

Der erste Band der Trilogie, *Medmenneske*, weist eine ausgeprägt dramatische Struktur auf, die in einem Tötungsakt gipfelt, in welchem Ragnhild ihren Schwiegervater Didrik erschlägt – um ihre sich selbst und von den Mitspielern zuerkannte, ans Transzendente grenzende Funktion als Leiterin der Geschicke im Mikrouniversum Stavsund zu erfüllen und durch eine Ersatzhandlung gewünschte erotische Erfüllung zu finden und zu geben. Auf der textlichen Tiefenstruktur lassen sich erotische Strukturen freilegen, die aufgrund von gesellschaftlichen Tabuisierungen nur verschoben und entstellt gelebt werden können. Das von sozialen,

individual- und sozialpsychologischen Spannungen strapazierte Weltbild in *Medmenneske* löst sich in Schweigen – Kommunikationslosigkeit und damit entleertem Sein – auf.

Im zweiten Band, *Ragnhild*, befindet sich die Leiterin der Geschicke vorerst im Zuchthaus, weit weg von den häuslichen, der Frau Identität verleihenden sozialen Mikrostrukturen. Zusammenbruch von Chronologie und räumlicher Einheit ersetzt das dramatisch vorwärtsstrebende Erzählen des ersten Bandes. Ragnhild erhält ihre Identität erst wieder, nachdem Tale in totaler Negation jeglicher erotischer (und damit psychologischer) Konnotation der Geschehnisse im ersten Band ihr Sein aufgegeben hat. Ragnhild wird wieder nach Stavsund geführt, wo sich das Wiedererlangen von Identität jedoch als Re-Identifikation im Sinne von Rückkehr in alte, auf Haus und Herd und Mütterlichkeit reduzierte Strukturen herausstellt.

Bloß gebärend reproduktive und psychologisch pseudoproduktive Funktion wird der Frau im (Text)Universum (Stavsund) zuerkannt. Die Frau hat um jeden Preis für das Wohl des Mannes zu sorgen, flößt dem Mann mit ihrer aktiven (kastrierenden) Sexualität aber Angst ein und bleibt als Bild der alttestamentlichen Eva mit ewig weiblicher Schuld belastet.

Auch im dritten Band der Trilogie, *Siste leveåre*, der stetes Kreisen um letztlich soziale, jedoch nur noch psychisch erlebbare Problematik des Mannes fiktionalisiert, wird die Rettung des Mannes von der Frau abhängig gemacht. Und der Frau wird die reaktionäre Lösung des Rückzugs in kleinbäuerliche Existenz in die Schuhe geschoben – der Versuch der Adaption der veränderten sozialen Strukturen mißlingt endgültig. Der Rückzug bleibt an der Textoberfläche idyllisch verzerrt. Lediglich die Tiefenstruktur, die dem Unbewußten des Textproduzenten am engsten verwandte textliche Sphäre, deutet an, daß der Schluß der Trilogie nicht vorbehaltlos positiv zu werten ist. Die Gefahr der Überforderung des Lesers ist groß, ein Charakteristikum, das den gesamten Erzähltext belastet. Der dritte Band aber gibt klar zu erkennen, daß der Textproduzent trotz seiner sozial nahezu reaktionären Haltung modern denkender (Re)Produzent von Welt ist: *Sein* ist immer sozial und psychologisch bedingt, erst das Zusammenspiel der beiden Bereiche macht die erzählten Figuren zu Menschen. Das in der

Medmenneske-Trilogie durch den Erzählakt konkretisierte Bild der Welt ist reales Bild der damaligen bäuerlichen Gesellschaft, und die Produktion des Bildes ist getragen von einem erstaunlich modernen psychologischen Ansatz. Nicht nur ist die Frau von aktiver Sexualität gezeichnet (die zwar aufgrund der herrschenden sozialen Realität nur zu Schuld führen kann), sondern das psychische Sein des Menschen wird – und das ist für die Zeit der Textproduktion (1927–1931) neuste Erkenntnis – auch in sozialer Abhängigkeit erzählt. So gesehen fiktionalisiert Duun ein umfassend reales Bild der Welt; es bleibt unwichtig, wie weit er damals neue, zum Teil wohl auf Freud zurückgehende psychologische Theorien bewußt oder unbewußt rezipierte oder ganz einfach aufgrund genauer mimetischer Beobachtung zu gleichen Ergebnissen gelangte. Der dritte Band der Trilogie zeichnet sich sogar durch psycho-somatisches Wissen aus, das erst in allerneuster Zeit formuliert wurde (obwohl sich auch dieses Wissen in den Ansätzen auf Freud zurückführen läßt).

Meine Analyse gibt auch einigen Aufschluß darüber, welche Rolle das Unbewußte des Textproduzenten im Fiktionalisierungsprozeß spielt. Schreiben war auch für Duun Erinnern und Verarbeiten. Duun wußte um die Funktion des Unbewußten, die sich im Erzähltext aufgrund thematischer und symbolhafter Strukturen zumindest teilweise freilegen läßt.

Der Textproduzent war geprägt von seiner Zeit; seine kritische Haltung gegenüber mikro- und makrosozialen Strukturen ließ sich wohl deshalb nicht bewußt formulieren, sondern bloß in die textlichen Tiefen verbannen. In diesem Bereich wird denn auch immer wieder eine Gefahr deutlich: der duunsche Erzähler, der sich nie als konkrete textliche Größe fassen läßt, sich immer hinter erzählte (sendende) Figuren zurückzieht und gar den Leser zum Miterzähler und -produzent der fiktiven Welt macht, überfordert den Leser und läuft Gefahr, als Manifestation eines reaktionären Autors verstanden zu werden.

6. Bibliographie

6.1 Primärliteratur[388]

DUUN, OLAV, *Skrifter i samling*, 10 bind. Ansvarlig utgjevar: Dr. philos. Rolv Thesen, Oslo 1969.
Bd. 10: *Medmenneske* [1929]
Ragnhild [1931]
Siste leveåre [1933]

– *Medmenneske*, Oslo 1977 (Norlis NB bøker)
– *Ragnhild*, Oslo 1975 (Norlis NB bøker)
– *Siste leveåre*, Oslo 1976 (Norlis NB bøker)

DUUN 1960. – *Ragnhild. Eine Romantrilogie mit einem Nachwort von Max Tau.* Deutsch von Sophie Angermann, Olten, Freiburg i. Br. 1960.

– *Storbaaten. En barnefortælling.* [Av] Ole Raabye [pseud.], Kristiania 1912.

– *Sommer-eventyr. Guttefortælling.* [Av] Ole Raabye [pseud.], Kristiania 1913.

– *Karen, kua og katta*, in: Syn og Segn 19, 1913, hefte 6, S. 267–274, 1913.

DUUN 1976a. *Medmenneske. Ettermæle* [Dramatisierungen], Oslo 1976.

DUUN 1976b. *Ein laurdagskveld hos landhandlaren og andre stilar.* Ove Bakken har gjort utvalget og skrevet etterord og merknadene, Trondheim 1976.

6.2 Sekundärliteratur zu Olav Duun

6.2.1 Rezensionen[389]

BEINSET 1941. ANTON BEINSET, *Mennesket* [*Olav Duun, Medmenneske, Ny utgåve, Hjå Olaf Norli*], in: Dagbladet, Oslo, 29. nov. 1929.

DALE 1929. JOHANNES ANDRÆSSON DALE, *Medmenneske* [*Olav Duun, Medmenneske, Hjaa Olaf Norli*], in: Den 17de mai, Oslo, 28. okt. 1941.

DALE 1931. – *Ny bok av Olav Duun* [*Olav Duun, Ragnhild* (*Norli*)], in: Den 17de mai, Oslo, 22. okt. 1931.

DALE 1933. – *Den nye boka av Olav Duun* [*Olav Duun, Siste leveåre* (*Norli*)], in: Den 17de mai, Oslo, 4. okt. 1933.

[388] Ich habe alle handschriftlichen Zeugnisse Duuns (Briefe, Aufsätze u. dgl.), die sich auf der Universitätsbibliothek in Oslo befinden, eingesehen, nehme sie aber nicht in die Bibliographie auf.

[389] Ich führe nur die von mir eingesehenen Rezensionen der *Medmenneske*-Trilogie in der Bibliographie auf.

DALGARD 1933. OLAV DALGARD, *Olav Duuns nye bok. Anmeldt av Olav Dalgard* [*Olav Duun, Siste leveåre – Olaf Norli*], in: Dagbladet, Oslo, 4. nov. 1933.
DEBES 1929. INGE DEBES, *Olav Duun: «Medmenneske»* (*Olaf Norlis forlag*), in: Nationen, Oslo, 4. nov. 1929.
DEBES 1931. – *Olav Duun: Ragnhild* (*Olaf Norli*), in: Nationen, Oslo, 31. okt. 1931.
ELSTER 1929. KRISTIAN ELSTER, *Olav Duun: «Medmenneske»* [*Olaf Norli*], in: Aftenposten, Oslo, 28. okt. 1929.
ELSTER 1931. – *Olav Duuns nye bok* [*Ragnhild*], in: Aftenposten, Oslo, 17. okt. 1931.
ELSTER 1933. – *Olav Duun: Siste leveåre. Olaf Norli*, in: Aftenposten, Oslo, 6. nov. 1933.
FANGEN 1929. RONALD FANGEN, *Olav Duuns nye bok* [*Olav Duun: Medmenneske*[*r*] (*Norli*)], in: Tidens tegn, Oslo, 30. okt. 1929.
FANGEN 1931. – *Olav Duuns nye bok* [*O. D.: Ragnhild. Norlis* forlag], in: Tidens tegn, Oslo, 9. nov. 1931.
FANGEN 1933. – *Olav Duuns nye bok* [*O. D. Siste leveåre.* (*Olaf Norli*)], in: Tidens tegn, Oslo, 7. des. 1933.
HOEL 1934. SIGURD HOEL, *Norsk litteratur 1933. De äldra författarna*, in: BLM 3, 1934.
KIELLAND 1931. EUGENIA KIELLAND, *Olav Duuns nye bok* [*Ragnhild*], in: Morgenposten, Oslo, 2. nov. 1931.
KIELLAND 1933. – *Ny bok av Olav Duun* [*Siste leveåre*], in: Morgenposten, Oslo, 4. nov. 1933.
KIELLAND 1934. – *Olav Duun i nytt opplag* [*Medmenneske*], in: Morgenposten, Oslo, 25. nov. 1941.
SKAVLAN 1931. EINAR SKAVLAN, *Olav Duuns Ragnhild. Olaf Norlis forlag*, in: Dagbladet, Oslo, 18. des. 1931.
SMITH 1929. VICTOR SMITH, *Olav Duun: Medmenneske* (*Olaf Norli*), in: Morgenavisen, Bergen, 2. nov. 1929.
SMITH 1931. – *Olav Duun. Ragnhild* (*Olaf Norlis forlag*), in: Morgenavisen, Bergen, 18. nov. 1931.
SMITH 1933. – *Olav Duun. Siste leveåre* (*Olaf Norlis forlag*), in: Morgenavisen, Bergen, 9. nov. 1933.
THESEN 1929. ROLV THESEN, *Duuns nye bok* [*Olav Duun: Medmenneske. Norli*], in: Arbeiderbladet, Oslo, 29. okt. 1929.
THESEN 1931. – *Ragnhild, Olav Duuns nye bok*, in: Arbeiderbladet, Oslo, 22. okt. 1931.
THESEN 1933. – *Olav Duuns nye bok, «Siste leveåre»*, in: Arbeiderbladet, Oslo, 7. nov. 1933.

6.2.2 Übrige Sekundärliteratur

AURSNES, ARNE, *Været som dikterisk virkemiddel i «Juvikfolke» av Olav Duun*, hovedoppgave, Oslo 1971.
BENUM, BERIT, *Uttrykksmidler for fremtid. En undersøkelse på grunnlag av enkelte verk av Olav Duun*, hovedoppgave, Oslo 1963.

BERGE, OLAV, *Å være menneske. Et hovedtema i Olav Duuns novellesamling Blind-Anders*, Trondheim 1975.
– *Meir enn eit eventyr. Etiske reglar i Olav Duuns novelle «Åmund og Vemund»*, in: Norsk litterær årbok 1976, S. 38–47.
BIRKELAND, BJARTE, *Naturskildringane hos Olav Duun føre «Juvikingane»*, hovedoppgave, Oslo 1948.
BIRKELAND 1950. – *Stilen i Olav Duuns ungdomsdikting*, in: *Seks unge om Olav Duun*, Oslo 1950.
– *Natur og menneske*, in: *Seks unge om Olav Duun*, Oslo 1950.
BIRKELAND 1970. – *Lauris og Odin – hund og menneske*, in: Edda 1970, S. 337–344.
– *Olav Duuns soger og forteljingar. Forteljekunst og tematikk*, Oslo 1976.
BIRKELAND, O. 1977. ODDBJØRN BIRKELAND, *Frå roman til drama. Olav Duun: «Medmenneske» og «Ettermæle»*, Oslo 1977.
BOGEN, GJERMUND, *Olav Duuns Samtid. En litterær analyse*, hovedoppgave, Bergen 1969.
BRISEID, ELISABETH TVETER, *Carolus Magnus. En analyse*, hovedoppgave, Oslo 1971.
BRUNGODT, STEINAR STORM, *Håkon og Ragnhild. Om Olav Duuns Medmenneske-trilogi*, hovedoppgave, Bergen 1973.
BUKDAHL, JØRGEN, *Olav Duun og folkelivsskildringi*, in: Syn og Segn 1936, S. 422–424.
BYGSTAD, ERIK, *Første del av Olav Duuns «Juvikfolke». Per og Anders og småmannen*, hovedoppgave, Oslo 1962.
CLAUSSEN, LIV MEINICH, *Leddsetningene i Olav Duun: «Medmenneske»*, hovedoppgave, Oslo 1973.
DAHL, ARNE ERLING, *Olav Duun: «Hilderøya». Fra mindreverd til selverkjennelse*, hovedoppgave, Oslo 1973.
DAHL 1974. WILLY DAHL, *Jeg skal aldri gjøre det mer. Omkring det å skrive sin samtids litteraturhistorie*, in: Norsk litterær årbok 1974, S. 197–203.
DALEN, KARI JOHANNE MANGERUD, *Olav Duuns «Samtid». En analyse*, hovedoppgave, Oslo 1966.
DALEN 1971. *Olav Duuns Samtid. En analyse*, Oslo 1971.
DALGARD 1976. OLAV DALGARD (red.), *Olav Duun. Ei bok til 100-årsjubiléet*, Oslo 1976.
– *To trønderromaner om det store hamskifte. «Juvikfolke» og «Dansen gjennom skuggeheimen»*, in: Norsk litterær årbok 1971, S. 9–20.
DANIELSEN, ASTRID. *Zur Wiedergabe der Mundart in der deutschen Übersetzung von Olav Duuns «Juvikfolke». Eine kontrastive Untersuchung*, hovedoppgave, Oslo 1974.
DRABLØS, ROALD IVAR, *Tilskodar og handlingsmenneske. Korleis Odin Setran er førebudd og fullført i «Juvikfolke»*, hovedoppgave, Oslo 1965.
DØHL, EINAR, *Fra Ole Julius Raaby til Olav Duun. Dikteren med tre navn og to målfører*, Trondheim 1966.
EIDAL 1968. HEGE INGERID EIDAL, *Olav Duun: Medmenneske. En litterær analyse*, hovedoppgave, Oslo 1966.

EIDE 1967. ROAR EIDE, *Fra Vonlausheimen til Solstrand. Noe om Olav Duuns Medmenneske-trilogi*, in: Edda 67, 1967, S. 61–80.
– *Menneskenes rike. Livssyn og livsholdning i Olav Duuns siste verker*, in: Edda 68, 1968, S. 39–69.
FAGERLI, ODDVAR, *Og Kjelvika skapa mann. En analyse av Olav Duuns ideer om oppdragelse, med særlig vekt på «I eventyre»*, hovedoppgave, Oslo 1970.
FET, JOSTEIN, *Offermotivet i Olav Duuns dikting*, hovedoppgave, Oslo 1954.
FET 1966. – *Sjølsviket – eit motiv i Olav Duuns dikting*, in: Syn og Segn 1966, S. 305–317.
FETVEIT, LEIV, *Makter og mennesker i Duuns «Juvikingar» og i munnleg tradisjon*, hovedoppgave, Oslo 1959.
– *Ætt og individ in Duuns «Juvikingar» og i munnleg tradisjon*, in: Syn og Segn 1960, S. 421–428.
– *Overlevingsevna i Olav Duuns Menneske og maktene*, in: Norsk litterær årbok, 1966, S. 117–135.
– *Det verjelause i Olav Duuns dikting*, in: DALGARD 1976, S. 88–97.
FETVEIT 1979. – *Juvikfolke og tradisjonen*, Oslo 1979.
FJÆR, SIGURD, *Litt om vondskapsproblemet i Duuns diktning*, in: Syn og Segn 1933, S. 1–16.
FLOOD, HELEN, *Olav Duun: Straumen og evja. En tematisk analyse*, hovedoppgave, Bergen 1972.
FOSLUND, KNUT, *Samfunnsbilde og sosiale brytninger i Duun: I eventyre*, hovedoppgave, Oslo 1972.
FOSSENG, ELDBJØRG FOLKESTAD, *Åsel-bolken i Olav Duuns romansyklus «Juvikfolke»*, hovedoppgave, Oslo 1956.
GROBAKKEN, NILS KJELL, *Sosialpsykologiske og etiske problemstillingar i Olav Duun: Det gode samvite*, hovedoppgave, Oslo 1975.
GROVEN, LARS, *Olav Duuns forhold til nynorsken og målrørsla*, hovedoppgave, Oslo 1954.
GROVEN, SOLVEIG SPILLUM, *Olav Duuns forhold til nynorsken og målrørsla, serleg med omsyn til bakgrunn og føresetnader for det språklege omskiftet i «På tvert»*, hovedoppgave, Oslo 1954.
GULLVÅG 1947. KÅRE GULLVÅG, *Olav Duuns dikting. Ei innføring* [*av*] *Erik Gullveng* [*psevd.*], Hamar 1947.
HAGEBERG 1980. OTTO HAGEBERG, *Frå Camilla Collett til Dag Solstad. Spenningsmønster i litterære tekstar*, Oslo 1980.
HAGEBERG 1981. – *Kjærleik, regresjon, død. Underteksten i Olsøygutane av Olav Duun*, = norskrift 30, Oslo 1981.
HAGEMANN, SONJA, *Barnelitteratur i Norge. 1914–1970*, Oslo 1974.
– *Norsk barnelitteratur etter 1914 sett i forhold til voksenlitteraturen. Tendenser og strømninger*, in: Norsk litterær årbok 1974, S. 167–184.
HALVORSEN, KÅRE, *Etisk utvikling i Duuns «Juvikfolke»*, hovedoppgave, Oslo 1948.
HANSEN, GUTTORM, *Olav Duun og Namdalen*, in: Syn og Segn 1976, S. 378–391.
HANSSEN, OLAV, *Juvik-verket av Olav Duun*, in: Ung-Norig 1921, S. 121–130.
HASLE, LEIF, *Trønder-skjemt og trønder-lynde*, in: Syn og Segn 1947, S. 447–482.
– *Olav Duun i Singsås*, in: Syn og Segn 1957, S. 392–396.

HAUKÅS 1954. KÅRE HAUKÅS; *Olav Duun og bøkene hans. Ein bibliografi*, Oslo 1954.

Helsingar til Olav Duun, in: Syn og Segn 1936, S. 433–440.

HELTOFT 1950. BENTE HAMMERICH HELTOFT, *Incurvatus in se*, in: *Seks unge om Olav Duun*, Oslo 1950, S. 77–98.

HOEL, SIGURD, *Tanker om norsk diktning*, Oslo 1955.

HOKLAND, FRANK, *Barn i Olav Duuns diktning*, hovedoppgave, Oslo 1962.

HOLTAN, GRETHA, *Folketradisjon i Duuns noveller fra samlingene Gamal jord, Blind-Anders og Vegar og villstig*, hovedoppgave, Oslo 1973.

HOVSTAD, LILLI, *Juvikfolke – en medisinsk historisk studie*, in: Nordisk Medicinhistorisk Årsbok Sup. II, Oslo 1926, S. 25–29.

HØYSTAD, OLE MARTIN, *Skyld og erkjennelse. Motivet skyld og skyldfølelse i Sigurd Christansens dobbeltroman Ved Golgata og i noen andre norske romaner fra mellomkrigstiden*, hovedoppgave, Oslo 1976.

HAAKONSEN, DANIEL, *Olav Duun. En dikter om vår egen tid*, Oslo 1949.

HAAKONSEN 1958. – *Olav Duun. Tre essays*, Oslo 1958.

HAAKONSEN 1978. – *Tanker om Ragnhild i ‹Medmenneske›*, in: *Kvinner og bøker. Festskrift til Ellisiv Steen på hennes 70-årsdag 4. februar 1978*, Oslo 1978, S. 225–231.

JACOBSEN, JO SCHARNHORST, *Kunsten og virkeligheten – livets dialektikk. Ein analyse av Olav Duuns roman «Ettermæle»*, hovedoppgave, Oslo 1969.

JOHNSEN 1973. PÅL ESPOLIN JOHNSEN, *Mennesket i motgang. En innfallsport i Olav Duuns diktning*, Olso 1973.

KIELLAND, EUGENIA, *Fem essays om moderne norsk litteratur. Sigrid Undset, Olav Duun, Johan Bojer, Lyrik og livsfølelse, Nini Roll Anker*, Oslo 1929.

KVERNMO, KJELLRUN PAULINE, *Olav Duuns «Vegar og villstig». Ein analyse*, hovedoppgave, Oslo 1972.

KVÆRNØ, THORE EINVIK, *Naturskildringene i Juvikfolke*, Trondheim 1976.

LANDRØ 1978. MARIT INGEBJØRG LANDRØ, *Raskolnikov og Ragnhild. En komparativ analyse av Fjodor Dostojevskijs ‹Forbrytelse og straff› og Olav Duuns ‹Medmenneske›*, hovedoppgave, Oslo 1978.

LARSEN, ALF, *Dikterens dommedag*, in: ders., *I kunstens tjeneste. Essays*, Oslo 1964.

LEIRVIK, REINERT, *Olav Duun: Menneske og maktene. Ein analyse av innhald og form med plassering i forfattarskapet*, hovedoppgave, Oslo 1961.

LONGUM, LEIF [et AARSETH, RUNE OLAV], *Olav Duuns «Medmenneske». Klassisk drama med episk opphav*, in: *Dramaanalyser fra Holberg til Hoem*, red. av Leif Longum, Bergen, Oslo, Tromsø 1977, S. 90–101.

LYGRE, ROLF, *«Skyld og soning». Ein analyse av Olav Duuns roman «Menneske og maktene»*, hovedoppgave, Bergen 1967.

MARCUS, CARL DAVID, *Norwegische Prosa nach Hamsun*, in: Neue Schweizer Rundschau 29, 1926, S. 588–603.

MARKUSSON, ANDREAS, *Litt om Olav Duuns folkeuppsedinga*, in: Syn og Segn 1936, S. 419–422.

MIDLAUG, IVAR, *Duun i kvardagslaget*, in: Syn og Segn 1936, S. 431–432.

MOHN, VIDAR, *En litterær analyse av Olav Duuns roman «Gud smiler»*, hovedoppgave, Oslo 1969.

MYHRE 1970. AMUND MYHRE, *Olav Duun. Ragnhild-trilogien*, Elingaard Brevskole, Oslo 1970.
MØSTER, MAGNE EIDE, *Orda og menneskelivet. Ein analyse av Olav Duuns Ettermæle*, hovedoppgave, Bergen 1972.
NAG 1971. MARTIN NAG, *Dostojevskij og Duun*, in: Syn og Segn 1977, S. 198–205.
NERDRUM, ARILD, *Eksposisjonene i Olav Duuns romaner før «Juvikfolke»*, hovedoppgave, Oslo 1971.
NIELSEN, PALLE, *Ni nordiske forfattere*, Askov 1944.
NYGAARD, JON. *Naturskildringene i «Samtid» og «Menneske og maktene» av Olav Duun. En deskriptiv analyse*, hovedoppgave, Oslo 1969.
PETSCH, ROBERT, *Nordische Dichtung. Olav Duun und seine Zeitgenossen*, in: Germ. Rom. Monatsschrift 25, 1937, S. 241–256.
RAMLØV, PREBEN, *Olav Duun*, in: *Fremmede digtere i det tyvende århundrede*, red. Sven Møller Kristensen, København 1967, S. 323–342.
RAMNEFJELL, HALVARD PER, *Kritikarreaksjonar på Olav Duuns «Juvikfolke». Presentasjon og analyser*, hovedoppgave, Oslo 1969.
REINSKOU 1966. ARVE REINSKOU, *Olav Duuns «Medmenneske»*, in: Edda 1966, S. 86–100.
RYTTER, HENRIK, *Bygda og folket i Duuns «Juvikfolke»*, in: Syn og Segn 1936, S. 402–413.
SAND, JON HYBERT, *«Å leve er å lide og kjempe». Individ og samfunn i Olav Duuns På tvert. En analyse*, hovedoppgave, Oslo 1978.
SCHJELDERUP, ALV G., *Dikteren Olav Duun*, Oslo 1954.
Seks unge om Olav Duun, utgitt av Rolv Thesen, Oslo 1950.
SETROM, OLA, *Olav Duun og dei gamle Juvikingane*, in: Syn og Segn 1936, S. 387–401.
SIVERTSEN, MERLE, *Kvinner i Duuns dikting*, hovedoppgave, Oslo 1947.
– *Ragnhild*, in: *Seks unge om Olav Duun*, Oslo 1950, S. 121–140.
SKJERVEN, OLAV, *Humoren hjå Duun*, in: Syn og Segn 1936, S. 414–418.
SKAADEL, JARDAR, *Komposisjonen i Olav Duuns romanar «Ettermæle», «Gud smile» og «Menneske og maktene» og ei jamføring mellom «Menneske og maktene» og Sigurd Hoels «En dag i oktober»*, hovedoppgave, Oslo 1974.
SKAARN, BJØRN STEINAR, *Vennskapsskildringen i Olav Duuns roman Tre venner*, hovedoppgave, Oslo 1972.
SOLBERG, OLAV, *Olav Duun som barnebokforfatter*, in: Syn og Segn 1976, S. 609–616.
SVENSEN, ÅSFRID, *Sammenbrudd og livsfortolkning i Duuns Menneske og maktene*, in: Edda 1970, S. 345–362.
SVENSEN 1976. – *Utviklingslinjer gjennom Olav Duuns romaner etter Juvikfolke*, in: Syn og Segn 1976, S. 593–608.
SVENSEN 1978. – *Juvikfolke – Odins utvikling i barndom og ungdom*, in: *Søkelys på fem nyrealister*. Ved Liv Bliksrud, Oslo, Bergen, Tromsø 1978, S. 53–64.
– *Mellom Juvika og Øyvære. Tre artikler om Olav Duuns romaner*, Oslo 1978.
Syn og Segn 1936. Festhefte til Duuns 60-årsdag, Oslo 1936.
SÆTEREN 1953. ASBJØRN, SÆTEREN, *En dikter og hans stil*, Oslo 1953.
SÆTEREN, ASBJØRN, *Mennesket og samfunnet. En motivundersøkelse innenfor Olav Duuns diktning*, Oslo 1956.
TARROU 1967. ANNE-LISE TARROU, *Håkon Dale – et menneske og medmenneske.*

En studie i Olav Duuns trilogi «Medmenneske», «Ragnhild», «Siste leveåre», hovedoppgave, Oslo 1967.
– *Om Olav Duuns Medmenneske-trilogi. Litt om Håkons problemer i forholdet til Ragnhild*, in: Norsk litterær årbok 1971, S. 44–51.
TAU, MAX, *Olav Duun og andstoda i vår tid*, in: Syn og Segn 1936, S. 425–430.
THESEN, ROLV, *Olav Duun*, Oslo 1946.
– *Diktaren og bygda. Ætt og arv*, Oslo 1953.
– *Diktaren og bygda. Natta og draumen*, Oslo 1955.
– *Duun-litteratur*, in: Syn og Segn 1957, S. 385–392.
– *Diktaren og bygda. Storfolk og bonde*, Oslo 1965.
THESEN 1960. – *Mennesket og maktene. Olav Duuns dikting i vokster og fullending.* Revidert utgåve, Oslo ^{5}1969.
THON, JAN, *Litteratur, arbeid, teknologi 1920 og 1970*, in: Profil 3/4, 1980, S. 8–17.
TIBERG 1929. ANTONIE TIBERG, *Olav Duun. Medmennske*, in: Syn og Segn 1929, S. 428–432.
TRANØY, ØYVIND, *Olav Duuns bruk av sekvenssignal. Ein stilistisk studie i eit utval tekstar frå Olav Duuns forfattarskap*, hovedoppgave, Bergen 1977.
TRANÅS 1956. INGOLF MATHIAS TRANÅS, *Mennesket og havet i Olav Duuns dikting*, hovedoppgave, Oslo 1956.
TRETVOLL, EINAR, *Diskusjonen om Olav Duuns Samtid [1936] i dagspressen og i artiklar og bøker om Duun*, hovedoppgave, Oslo 1978.
TVETERÅS, ALV, *Etiske og religiøse drag i Olav Duuns diktning før Juvikfolke*, hovedoppgave, Oslo 1946.
TVETERÅS 1950. – *Etiske drag i Olav Duuns ungdomsdiktning*, in: *Seks unge om Olav Duun*, Oslo 1950, S. 9–37.
TVINNEREIM 1968. AUDUN TVINNEREIM, *Roald. Kommentar til ein Duunperson*, in: Norsk litterær årbok 1968, S. 124–142.
VIKMOEN 1978. SVEIN P. VIKMOEN, *«Hamskiftet» – motivet i ‹Storbrylloppe› av Olav Duun og ‹Når tuftene ryk› av Ola Setrom*, in: Norsk litterær årbok 1978, S. 81–99.
VOSS, JAMES, *Olav Duun's ‹Menneske og maktene›: Form, Vision, Contemporary Significance*, in: Scandinavian Studies 52, 1980, S. 361–380.
AARNES 1968. SIGURD AA. AARNES, *Komposisjon og stil i Olav Duuns Juvikfolke*, in: Edda 1968, S. 17–38.
AARSETH, RUNE OLAV, *Ein roman vert drama. Ein studie i genreoverføring basert på dramatiseringa av Olav Duuns roman Medmenneske*, hovedoppgave, Bergen 1976.
AAS, LARS, *Trøndere i moderne norsk diktning*, Oslo 1943.
AAS, RIGMOR, *Stil og komposisjon i «Juvikfolke»*, in: *Seks unge om Olav Duun*, Oslo 1950, S. 233–259.
– *Olav Duuns Juvikfolke*, hovedoppgave, Oslo 1955.

6.3 Übrige Literatur

AARSETH, ASBJØRN, *Episke strukturer. Innføring i anvendt fortellingsteori*, Bergen 1976.

ALBECK, ULLA, *Dansk stilistik*, København 1939.
ARISTOTELES, *Poetik*, eingeleitet, übersetzt und erläutert von Manfred Fuhrmann, München 1976.
ASPELIN, KURT, *Textens dimensioner. Problem och perspektiv i litteraturstudiet*, Stockholm 1975.
AUST, HUGO, *Literatur des Realismus*, Stuttgart 1977.
BACHTIN 1969. MICHAIL M. BACHTIN, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur.* Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort von Alexander Kaempfe, München 1969.
BACHTIN 1971. – *Probleme der Poetik Dostoevskis*, München 1971.
– *Die Ästhetik des Wortes.* Herausgegeben von Rainer Grübel. Aus dem Russischen übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese, Frankfurt a. M. 1979.
BARTHES, ROLAND, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in: Communication 1966, S. 1–27.
– *Leçon/Lektion.* Französisch und deutsch. Antrittsvorlesung am Collège de France. Gehalten am 7. Januar 1977. Übersetzt von Helmut Scheffel, Frankfurt am M. 1980.
BARÜSKE, HEINZ, *Die nordischen Literaturen. Eine Geschichte des skandinavischen Schrifttums von den Runen bis zur Gegenwart*, Bd. 1, Berlin 1974.
BATESON 1969. GREGORY BATESON (et al.), *Auf dem Wege zu einer neuen Schizophrenie-Theorie*, in: Schizophrenie und Familie. Beiträge zu einer neuen Theorie, Frankfurt a. M. 1969, S. 11–43.
BATTEGAY 1979. RAYMOND BATTEGAY, *Aggression, ein Mittel der Kommunikation?* Bern, Stuttgart 1979.
BECK 1981. DIETER BECK, *Krankheit als Selbstheilung. Wie körperliche Krankheiten ein Versuch zu seelischer Heilung sein können*, Frankfurt a. M. 1981.
BENEDETTI, GAETANO, *Die Angst in psychiatrischer Sicht*, in: *Die Angst.* Mit Beiträgen von G. Benedetti et al., Zürich und Stuttgart 1959, S. 147–174.
BENEDETTI 1975. *Psychiatrische Aspekte des Schöpferischen und schöpferische Aspekte der Psychiatrie.* Unter Mitwirkung von Therese Wagner-Simon und Louis Wiesmann, Göttingen 1975.
BEUTIN, WOLFGANG (Hrsg.), *Literatur und Psychoanalyse. Ansätze zu einer psychoanalytischen Textinterpretation. Dreizehn Aufsätze*, München 1972.
BEYER 1980. EDVARD BEYER, *Dikteren i samfunnet*, in: *Norges kulturhistorie*, bd. 5: *Brytningsår – blomstringsår*, Oslo 1980, S. 205–232.
BEYER, HARALD OG EDVARD, *Norsk litteraturhistorie.* 4. utgave av Harald Beyers Norsk litteraturhistorie, Oslo 1978.
BLUMENSATH, HEINZ (Hrsg.), *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, Köln 1972.
BONNEVIE, MAI BENTE (et al.), *Et annet språk. Analyser av norsk kvinnelitteratur*, Oslo 1977.
BOOTH 1974. WAYNE C. BOOTH, *Die Rhetorik der Erzählkunst.* Bd. 1–2, Heidelberg 1974.
BRANDT 1980. FINN BRANDT-PEDERSEN og Rønn-Poulsen, Anni, *Metodebogen. Analysemetoder til litterære tekster*, Kolding 1980.
BREMOND, CLAUDE, *Logique du récit*, Paris 1973.

– *Die Erzählnachricht*, in: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1971, S. 177–217.

BRETON, ANDRÉ, *Die Kunst der Geisteskranken, das Tor ins Freie*, in: DALÍ 1974, S. 366–369.

BRUCK, JAN, *Der aristotelische Mimesisbegriff und die Nachahmungstheorie Gottscheds und der Schweizer*, Erlangen 1972.

BÜHLER, CHARLOTTE, *Psychologie im Leben unserer Zeit*, München 1962.

CIXOUS 1977. HÉLÈNE CIXOUS, *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*, Berlin 1977.

CIXOUS 1980. – *Weiblichkeit in der Schrift*, Berlin 1980.

COOPER, DAVID, *Psychiatrie und Anti-Psychiatrie*, Frankfurt a. M. 1972.

CREMERIUS 1974. JOHANNES CREMERIUS (Hrsg.), *Psychoanalytische Textinterpretation*, Hamburg 1974.

DAHL 1975. WILLY DAHL, *Stil og struktur. Utviklingslinjer i norsk prosa gjennom 150 år*, Oslo, Bergen, Tromsø 1975.

DAHLERUP, PIL, *Litterære kønsroller*, København 1973.

DALÍ, SALVADOR, *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit.* Essays mit einer Einleitung von Peter Gorsen, München 1974.

DETTMERING, PETER, *Dichtung und Psychoanalyse. Thomas Mann – Rainer Maria Rilke – Richard Wagner*, München 1969.

DUNDES, ALAN, *The Morphology of North American Indian Folktales*, Helsinki 1964.

ECO, UMBERTO, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1973.

ENGELSTAD, IRENE, *Fortellingens mønstre. Strukturell analyse av norske folkeeventyr*, Oslo, Bergen, Tromsø 1976.

– *«Det er da vel bedre å le enn å gråte». Amalie Skrams siste roman ‹Mennesker›*, in: *Kvinner og bøker. Festskrift til Ellisiv Steen på hennes 70-årsdag 4. februar 1978*, S. 235–250.

ERIKSON, ERIK H., *Kindheit und Gesellschaft*, Zürich, Stuttgart 1957.

– *Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1977.

FATUM, LONE, *Gud, kvinder og normalitet*, in: *Kvindestudier* 4, S. 10–46.

FISCHER 1980. KLAUS P. FISCHER und Schiedermair, Hartmut. *Die Sache mit dem Teufel. Teufelsglaube und Besessenheit zwischen Wahn und Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1980.

FLØGSTAD, KJARTAN, *Loven vest for Pecos og andre essays om populærkunst og kulturindustri*, Oslo 1981.

Forfatternes litteraturhistorie, bd. 1–4. Under redaksjon av Kjell Hegglund (et. al.), Oslo 1980f.

FOSSESTØL 1980. BERNT FOSSESTØL, *Tekst og tekststrukturer. Veier og mål i tekstlinguistikken*, Oslo, Bergen, Tromsø 1980.

FOUCAULT 1978. MICHEL FOUCAULT, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt a. M. 1978.

FREUD 1895. SIGMUND FREUD und Breuer, J., *Studien über Hysterie*, Wien 1895.

FREUD 1900. – *Die Traumdeutung*, Leipzig und Wien 1900.

FREUD 1948. – *Dostojewski und die Vatertötung*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. XIV, London 1948, S. 398–418.

FREUD 1975 [1912]. – *Totem und Tabu. Eine Übereinstimmung im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Frankfurt a. M. 1975.
FREUD 1976 [1900]. – *Die Traumdeutung*, Zürich 1976 [Studienausgabe].
– *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Frankfurt a. M. 1978.
FRIESE, WILHELM, *Nordische Literaturen im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1971.
FROMM, ERICH, *The Forgotten Language*, London 1952.
FÜGER 1972. WILHELM FÜGER, *Zur Tiefenstruktur des Narrativen. Prolegomena zu einer generativen Grammatik des Erzählens*, in: Poetica 5, 1972, S. 268–292.
GALLAS, HELGA (Hrsg.), *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, Darmstadt 1972.
GORSEN, PETER, *Der «kritische Paranoiker». Kommentar und Rückblick*, in: DALÍ 1974, S. 403–518.
GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris 1966.
– *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris 1970.
– *Die Struktur der Erzählaktanten. Versuch eines generativen Ansatzes*, in: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1972, S. 218–238.
GREIMAS 1974. – *Strukturel semantik*. Oversat fra fransk av Gudrun Hartvigson, København 1974.
GRIMM, REINHOLD und Hermand, Jost (Hrsg.), *Realismustheorien in Literatur, Malerei, Musik und Politik*, Stuttgart 1975.
GRODAL 1974. TORBEN KRAGH GRODAL (et al.; ed.), *Tekststrukturer. En indføring i tematisk og narratologisk tekstanalyse*, København 1974.
GROSSARTH-MATICEK, RONALD, *Revolution der Gestörten? Motivationsstrukturen, Ideologien und Konflikte bei politisch engagierten Studenten*, Heidelberg 1975.
GROTH, HELGE, *Hovedlinjer i mellomkrigstidens norske litteratur*, Oslo 1947.
GUGEL 1976. ELISABETH GUGEL, *Sexualität und Identität der Frau. Zur Kritik der psychoanalytischen Auffassung von der weiblichen Sexualität*, Gießen 1976.
GYLDENDALS navneleksikon 1967. *Gyldendals navneleksikon*, redaksjon: Waldemar Brøgger, Oslo 1967.
HALLBERG, PETER, *Harmonisk realism. En studie i Hans Aanruds bondeberättelser*, in: Edda 1962, S. 213–280.
– *Bondenaturalism. En studie i Jens Tvedts tidiga diktning*, in: Edda 1968, S. 215–252.
HAMSUN, KNUT, *Fra det moderne Amerikas Aandsliv*, København 1889.
– *Artikler*, Oslo 1938.
– *Psychologie und Dichtung. Vorträge und Aufsätze zur Literaturkritik*. Mit einem Vorwort von Tore Hamsun, Stuttgart 1964.
– *Artikler 1889–1928*. Utvalg ved Francis Bull, Oslo 1968.
– *Paa turné. Tre foredrag om litteratur av Knut Hamsun*. Utgitt ved Tore Hamsun, Oslo 1978.
Handbuch der Psychologie in 12 Bänden, hrsg. v. K. Gottschaldt (et al.), Göttingen 1966ff.
Handwörterbuch 1930f. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 1–10 (Band 3 [«Harfe»]), Berlin und Leipzig 1930f.

HEHLMANN, WILHELM, *Geschichte der Psychologie*, Stuttgart 1967.
HELLENES, JON, *Sosialisering og teknokrati. Ein sosialfilosofisk studie med særleg vekt på pedagogiske problem*, Oslo 1975.
HERTEL, HANS (red.), *Kønsroller i litteraturen*, København 1975.
HOUM, PHILIP, *Norges litteratur*, Oslo 1961.
HAARSTAD, KJELL, *Bondenæringen i støpeskjeen. Strukturendringer i jordbruket, Selbu 1850–1900*, hovedoppgave, Trondheim 1974.
IRIGARAY 1979. LUCE IRIGARAY, *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin 1979.
JAMES WILLIAM, *The Principles of Psychology*, Vol. 1–2, New York 1893.
– *Talks to Teachers on Some Life's Ideals*, New York 1908.
JANZÉN 1947. ASSAR JANZÉN, *Personnamn*, utgiven av Assar Janzén, Stockholm 1947 (= Nordisk kultur VII).
JUNG 1930. CARL GUSTAV JUNG, *Psychologie und Dichtung*, in: *Philosophie der Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Emil Ermatinger, Zürich 1930, S. 315–330.
– *Von den Wurzeln des Bewußtseins. Studien über den Archetypus*, Zürich 1954.
– *Freud und die Psychoanalyse*, Zürich und Stuttgart 1969.
JUNG 1971. – *Über die psychische Energetik und das Wesen der Träume*, Olten und Freiburg i. Br. 1971.
JUNG 1971. – *Psychologie und Religion*, Olten und Freiburg i. Br. 1972.
JUNG 1979. – *Psychologie und Alchemie*, Olten und Freiburg i. Br. 1979.
KAHRMANN 1977. CORDULA KAHRMANN (et al.), *Erzähltextanalyse. Eine Einführung in Grundlagen und Verfahren*, Bd. 1–2, Kronberg 1977.
KAYSER, WOLFGANG, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Bern, München 1973.
KITTANG, ATLE, *Problemstilling og metode i den strukturelle litteraturanalysen*, in: *Litteraturkritiske problem. Teori og analyse*, Oslo, Bergen, Tromsø 1976, S. 149–179.
KITTLER, FRIEDRICH A., «*Die Irrwege des Eros und die absolute Familie*» *in Texten von Novalis*, in: *Psychoanalytische und psychopathologische Textinterpretation*, hrsg. v. B. Urban und W. Kudszus, Darmstadt 1977.
KOCH 1980. NYNNE KOCH, *Vagina-misundelse?* in: *Kvindestudier* 4, København 1980, S. 251–303.
KÖPPE, WOLFGANG, *Sigmund Freud und Alfred Adler. Vergleichende Einführung in die tiefenpsychologischen Grundlagen*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1977.
KÖRNER, JOSEF, *Erlebnis – Motiv – Stoff. Psychoanalytische Literaturkritik*, München 1975.
KRISTEVA, JULIE, *Probleme der Textstrukturation*, in: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. II/2, Frankfurt a. M. 1971, S. 484–507.
KROKANN 1976. INGE KROKANN, *Det store hamskifte i bondesamfunnet*. 2. utgåva. Med etterord av Tore Pryser, Oslo 1976.
Kvindestudier 4. Det seksuelle mønster. Redigeret af Nynne Koch, København 1980.
LACAN 1933, I. JACQUES LACAN, *Das Problem des Stils und die psychiatrische Auffassung paranoischer Erlebnisformen*, in: DALÍ 1974, S. 352–356.
LACAN 1933, II. – *Motive des paranoischen Verbrechens. Das Verbrechen der Schwestern Papin*, in: DALÍ 1974, S. 357–366.
– *Schriften I*, ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas, o. O. 1975.

LAING 1972. Ronald D. Laing, Phänomenologie der Erfahrung, Frankfurt a. M. 1972.
LAING 1979. – *Die Politik der Familie*, Köln 1979.
LÄMMERT 1955. EBERHARD LÄMMERT, *Bauformen der Erzählens*, Stuttgart 1955.
LAPLANCHE 1977. JEAN LAPLANCHE und Pontalis, Bernard, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Bd. 1-2, Frankfurt a. M. 1977.
LARSEN, SVEND ERIK, *Litterær semiologi. Fire essays om fortælleproblemet*, Odense 1975.
LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Anthropologie structurale*, Paris 1958.
LÉVI-STRAUSS 1978. – *Strukturale Anthropologie I*, übersetzt von Hans Naumann, Frankfurt a. M. 1978.
– *Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge. Gespräche mit Claude Lévi-Strauß*, herausgegeben von Adelbert Reif, Frankfurt a. M. 1980.
LILLEGAARD, LEIF B., *Havet, fjorden og folket. A/S Namsos Trafikkselskap i hundre år,* Namsos 1979.
LINSCHOTEN, JOHANNES, *Auf dem Wege zu einer phänomenologischen Psychologie*, Berlin 1961.
Literatur und Schizophrenie. Theorie und Interpretation eines Grenzgebiets, eingeleitet und herausgegeben von Winfried Kudszus, Tübingen 1977.
LOTMAN 1972. JURIJ M. LOTMAN, *Die Struktur literarischer Texte.* Übersetzt von Rolf-Dietrich Kleit, München 1972.
LURKER 1978. MANFRED LURKER, *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*, München 1978.
LURKER 1981. – *Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit*, Tübingen 1981.
MANSON, CHARLES, *Die Psychokritik und ihre Methode*, in: REINHOLD WOLF, *Psychoanalytische Literaturkritik*, München 1975, S. 276–288.
MARCUS 1974. MARIA MARCUS, *Den frygtelige sandhed. En brugsbog om kvindelig masokisme*, København 1974.
MEDVEDEV, PAVEL, *Die formale Methode in der Literaturwissenschaft.* Hrsg. und übersetzt von Helmut Glück. Mit einem Vorwort von Jurij Striedter, Stuttgart 1976.
MICHAELSEN, ASLAUG GROVEN, *Objektspråk/mytos, gravemaskin/fabeldyr. Et eventyr blir til*, in: Norsk litterær årbok 1978, S. 205–224.
MILLER 1981. ALICE MILLER, *Du sollst nicht merken. Variationen über das Paradies-Thema*, Frankfurt a. M. 1981.
MUSCHG, WALTER, *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, in: ders., *Pamphlet und Bekenntnis*, Olten 1968.
NAVRATIL 1976. LEO NAVRATIL, *Schizophrenie und Sprache. Schizophrenie und Kunst. Zur Psychopathologie der Dichtung und des Gestaltens*, München 1976.
NITZSCHKE 1980. BERND NITZSCHKE, *Männerängste, Männerwünsche*, München 1980.
Nordens litteratur 1972. *Nordens litteratur*, red.: Mogens Brøndsted, bd. 1-2, København 1972.
NORENG 1974. ØYSTEIN NORENG, *Lesere og lesing. Rapport om Den norske Bokklubbens lesersosiologiske undersøkelse*, Oslo 1974.

Norges historie, bd. 1-4, Oslo, Bergen, Tromsø 1976.
Norges historie, bd. 1-15, Oslo 1976ff.
Norges kulturhistorie, hovedredaktør: Ingrid Semmingsen, Oslo 1979ff.
Norges Litteraturhistorie 1975. *Norges Litteraturhistorie.* Redigert av Edvard Beyer. Bd. 1-6, Oslo 1975.
Norsk kulturhistorie. Billeder av folkets dagligliv gjennem årtusener, Oslo 1965.
NÆS 1965. OLAV NÆS, *Norsk grammatikk. Elementære strukturer og syntaks*, Oslo 1965.
Philosophie der Literaturwissenschaft, hrsg. v. Emil Ermatinger, Berlin 1930.
PRINZHORN 1922. HANS PRINZHORN, *Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin 1922.
PROPP, VLADIMIR, *Morphology of the Folktale,* Philadelphia 1958.
– *Morphologie des Märchens*, Frankfurt a. M. 1975.
Psychoanalyse der weiblichen Sexualität, hrsg. v. Janine Chasseguet-Smirgel, Frankfurt a. M. 1979.
RAMSØY, ODD, *Social Groups as System and Subsystem*, Oslo, Bergen 1962.
RANK, OTTO und Sachs, Hans, *Das Unbewußte und seine Ausdrucksformen*, in: *Literatur und Psychoanalyse*, München 1972, S. 49-64.
RICOEUR, PAUL. *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*, Frankfurt a. M. 1969.
ROHRWASSER, MICHAEL, *Saubere Mädel, starke Genossen. Proletarische Massenliteratur?* Frankfurt a. M. 1975.
ROSENGREN 1981. INGER ROSENGREN, *Warum so und nicht anders? Der Text als sprachliches Korrelat eines Kommunikationsakts*, in: *Akten des VII. Internationalen Germanistenkongresses Basel 1980*, hrsg. v. Heinz Rupp und Hans-Gert Roloff, Teil I, Bern, Frankfurt a. M., Las Vegas 1981, S. 126-142.
ROSSEL, SVEN HAKON, *Skandinavische Literatur 1870-1970*, Stuttgart 1973.
Schizophrenie und Familie. Beiträge zu einer neuen Theorie. Von Gregory Bateson (et al.), Frankfurt a. M. 1969.
SCHRANKE, JÜRGEN, *Zur Theorie des modernen Romans*, München 1974.
SHAINESS 1976. NATALIE SHAINESS, *Die weibliche Sexualität und das erotische Erleben*, in: EICKE, D., Hrsg., *Die Psychologie des 20. Jahrhunderts*, Bd. 2, München 1976.
STAIGER, EMIL, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich und Freiburg i. Br. [8]1968.
STAROBINSKI, JEAN, *Psychoanalyse und Literatur. Literatur und Psychoanalyse*, hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Stuttgart 1973.
STEIN, EDVARD VINCENT, *Schuld im Verständnis der Tiefenpsychologie und Religion*, Olten, Freiburg i. Br. 1978.
STIERLE, KARLHEINZ, *Text als Handlung, Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*, München 1975.
SZONDI 1969. LEOPOLD SZONDI, *Kain. Gestalten des Bösen*, Berlin, Stuttgart, Wien 1969.
TAU 1977. MAX TAU, *Tross alt!* Oslo 1977.
Textanalys från könsrollssynpunkt, under redaktion av Karin Westman Berg, Stockholm 1976.
TITZMANN, MANFRED, *Strukturale Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*, München 1977.

THEWELEIT 1980. KLAUS THEWELEIT, *Männerphantasien*, Bd. 1–2, Reinbek bei Hamburg 1980.

THIO, ALEX, *Deviant Behaviour*, Boston 1978.

THRANE, LISELOTTE, *Mødre og døtre*, in: *Kvindestudier* 4, S. 219–250.

Trøndermål. Språkarv og språkforhold i Trøndelag og på Nordmøre, redigert av Arnold Dalen og Ola Stemshaug, Oslo 1972.

TVETERÅS 1972. HARALD TVETERÅS, *Et norsk kulturforlag gjennom hundre år. Aschehoug 1872–1972*, Oslo 1972.

WEIMANN, ROBERT, *Literaturgeschichte und Mythologie. Methodologische und historische Studien*, Berlin 1972.

WEIZSÄCKER, VICTOR VON, *Der kranke Mensch und die medizinische Anthropologie*, Stuttgart o. J.

WILPERT, GERO VON, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1969.

WOLFF, REINHOLD, *Psychoanalytische Literaturkritik*, mit Nachwort und Bibliographie herausgegeben von Reinhold Wolff, München 1975.

WYSS, DIETER, *Die tiefenpsychologischen Schulen von den Anfängen bis zur Gegenwart. Entwicklungen, Probleme, Krisen*, Göttingen 1970.

ZINGEL 1957. HANS JOACHIM ZINGEL, *Die Harfe als Symbol und allegorisches Attribut*, in: Die Musikforschung 10, 1957, S. 39–48.

ZINGEL 1968. – *König Davids Harfe in der abendländischen Kunst. King David's Harp as Represented in European Art.* Übersetzung der Englischen Fassung/Extracted English Version by Julian Yeo, Köln 1968.