

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

Artikel: Olav Duuns Medmenneske-Trilogie
Autor: Zumsteg, Hans Joerg
Kapitel: 3: Der Erzähler
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: 15.01.2026

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

3. Der Erzähler

Die Makrogliederung der *Medmenneske*-Trilogie teilt den Gesamt-erzähltext in drei betitelte Bände. Die Titel können mit der nötigen Vorsicht als Vorausdeutungen⁵³ 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 Gliederungsprinzip zu stehen. Der Textproduzent setzt Leerstellen, er

⁵³ LÄMMERT 1955, S. 143 f.

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 Erzähltextes. Sie stimmen weitgehend auch mit der graphischen Strukturierung des Erzähltextes *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 Gesamterzähltextes 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 levedåre*. 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 Erzählsituation⁵⁷ 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 Figuren⁵⁹ 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 Kahrman unterscheide ich zwischen *Standort* (Bezugsverhältnis des fiktiven Erzählers zur erzählten Welt) und *Standpunkt* (Bezugsverhältnis des fiktiven Erzählers zum fiktiven Adressaten) (KAHRMAN 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 KAHRMAN 1977, I, S. 38ff.

weitgehend unbeachtet oder wird mit einer knappen Bemerkung über die Flexibilität des *Autors* in bezug auf die Wahl der Perspektive⁶⁰ oder mit der Etikettierung des *Verfassers* als allwissend⁶¹ 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 Kategorien⁶⁴ 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 Füger⁶⁷, 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 Tvinneim mit seinem Artikel über Roald (*Menneske og makten*) 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 Regievorgänge⁶⁹ 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 Informiertheit 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 Positionen⁷¹, «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 Neuordnung (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 «Normal-situation» 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 Originaltexts 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 Textrezipient» 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 Personenbeschreibung⁷⁹, 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 Ostnorschen durch die beiden Pronomina «man» und «en» deutlich unterschiedenen semantischen Gehalte fallen im West/Nordnorschen 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 überlassen⁸⁴, 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 ein⁸⁵, 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 Lesers 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 leveår* 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 drepende 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 fluktuierend, 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 Stimmung⁸⁸ 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 stimmungschaftes 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 Thematischen⁹⁰, 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 war⁹², ist nicht «bloß» Neurealist, 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^o 2839)

welche den dialogischen Strukturen explizit Gleichberechtigung zusprechen, vom fiktiven Erzähler die Aufgabe erhalten, am text-internsten 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 anschau (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. 44 ff.

⁹⁵ Ich verweise auf die Analyse der psychologischen Konfliktstruktur. *Ragnhild* und *Siste leveår* 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 Gesamt erzähltext macht deutlich, daß der neutrale Erzähler in *Ragnhild* mit einem dichterem 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 Identifikation 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 psychisches¹⁰⁰ 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 Stav- und 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» zusammenfassen¹⁰¹, 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. Hallwards 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 handlungshafte 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 einweicht, 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 *Medmeneske* ein dramatisch erzählter Konflikt oder wie in *Ragnhild* Zerrahrenheit, die sich durch räumliche und zeitliche Verschiebung und Kontrastierung¹⁰³, 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 tungsamst 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 Informationsgefälle um. Jetzt sind es Ragnhild und der Leser, die gegenüber Håkon einen spannungsschaffenden Informationsüberschuß haben.

Der Erzähler läßt Håkon indirekt eingestehen, daß sein Todesdenken *Wunschdenken* 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 heraus¹⁰⁵, 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.