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

Artikel: Olav Duuns Medmenneske-Trilogie
Autor: Zumsteg, Hans Joerg
Kapitel: 4.2: Der psychologische Konflikt
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: 16.09.2025

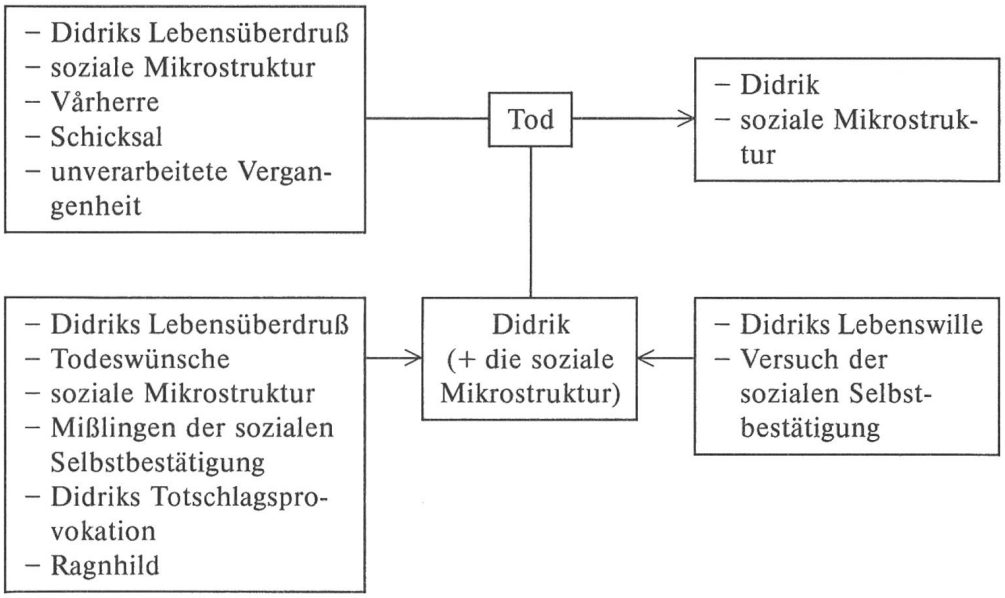
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

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.

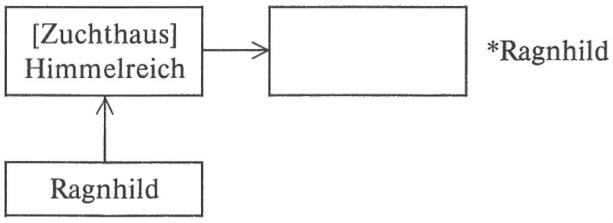
Didrik und Ragnhild sind vorerst die beiden Akteure, welche vom Erzähler mit Subjektfunktion in psychologisch-moralischen Projekten ausgestattet sind. Ragnhild erfüllt Didriks Wunsch. Sie ist Didriks Todesengel im positiven Sinn. Ihre Tat aber macht sie –

[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:

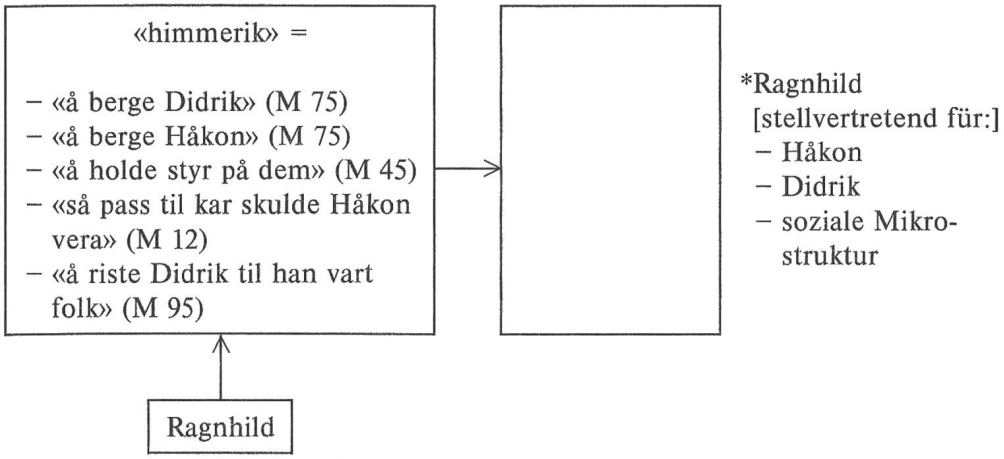
> Det var uminnelig gammalt no, at her gjekk ei Ragnhild på Stavsund, ho gjekk og song, og det var ikkje som når dei andre song. – Eg finn meg vel ein stad eit himmerik, song ho. (S 251)

> 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.

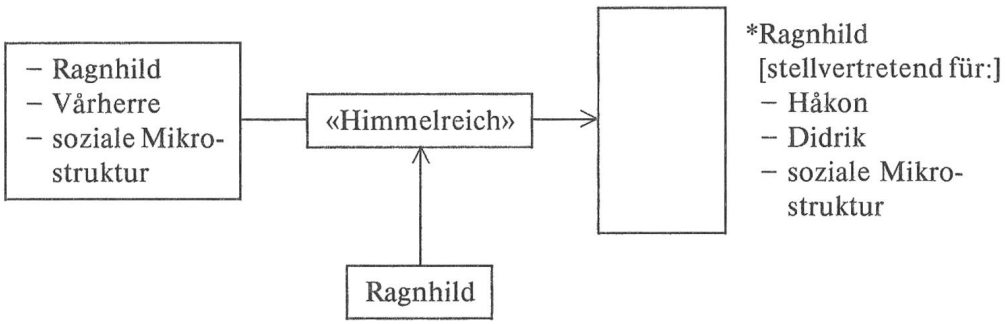
und Håkon freisetzt, indem sie vor ihrem Mann Didriks Mühlenprojekt in einer Weise verbalisiert, daß Håkon als Subjekt steht (M 13).[181] Psychologisch äußerst geschickt sichert sie sich ab. Sie gibt ihren Gedanken nicht als einen eigenen, sondern als von ihr erahntes Denken Håkons wieder. Auf diese 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:

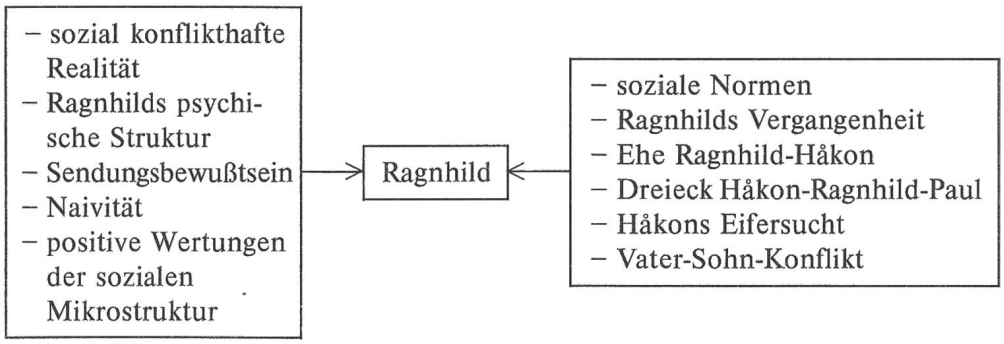
(Ragnhild): Ragnhild	≅	(Didrik): Ragnhild	≅	(Håkon): Ragnhild
Himmelreich		Engel (M 24)		Geschenk [Gottes] (M 40f.)

≅	(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 vår 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 4⁰ 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:

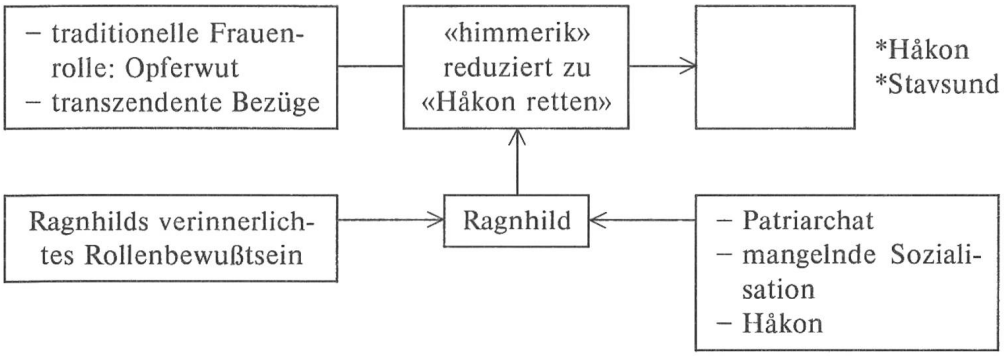
> Der zweite Gesprächspartner ist unsichtbar anwesend, er spricht nicht, aber die tiefe Spur seiner Worte bestimmt alle vorhandenen Worte des ersten Gesprächspartners. Wir spüren, daß es ein Gespräch ist, obwohl nur einer spricht, und zwar ein sehr angespanntes Gespräch, denn jedes vorhandene Wort antwortet 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:

$$\frac{\text{(Didrik:) Ragnhild}}{\text{«gottgeschickt»}} \cong \frac{\text{(Lea:) Ragnhild}}{\text{«Gud fader sjøl»}} \cong \frac{\text{(Ragnhild:) Ragnhild}}{\text{[göttliches] Werkzeug}}$$

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.

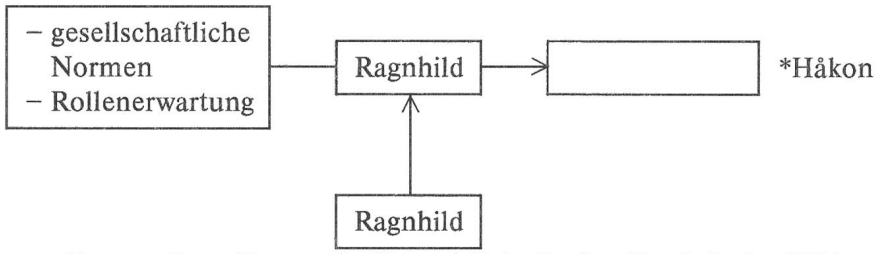
Ragnhilds Entschluß, sich der Obrigkeit zu melden, ist im letzten Kapitel von *Medmenneske* in einer strukturell dichten Szene wiedergegeben. Es stürmt. Håkon glaubt, im Unwettergewölk *seine* Verurteilung zu lesen (M 128). Er projiziert sie als Abwehr auf Ragnhild, verlangt beharrlich von ihr, Selbstanzeige 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.

$$\frac{\text{«himmerik»}}{\text{Erfüllung}} \cong \frac{\text{«einkvart»}}{\text{[x]}} \cong \frac{\text{«tukthus»}}{\text{[x]}} \cong \frac{\text{(Selbst)Vernichtung}}{\text{Erfüllung}}$$

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.