

**Zeitschrift:** Beiträge zur nordischen Philologie  
**Herausgeber:** Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien  
**Band:** 29 (2002)

**Artikel:** Melancholie und Karneval : zur Dramatik Cecilie Løveids  
**Autor:** Baur, Bettina  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858252>

### **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:** 03.04.2026

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

Bettina Baur

# Melancholie und Karneval

Zur Dramatik Cecilie Løveids



A. FRANCKE VERLAG TÜBINGEN UND BASEL

## Melancholie und Karneval

# Beiträge zur Nordischen Philologie

Herausgegeben von der Schweizerischen Gesellschaft  
für Skandinavische Studien

Redaktion:

Oskar Bandle, Jürg Glauser, Silvia Müller, Hans-Peter Naumann,  
Barbara Sabel, Thomas Seiler

Beirat:

Michael Barnes, François-Xavier Dillmann,  
Annegret Heitmann, Andreas C. Lombnæs, Stefanie Würth

Band 29 · 2002

A. FRANCKE VERLAG TÜBINGEN UND BASEL

Bettina Baur

# **Melancholie und Karneval**

Zur Dramatik Cecilie Løveids

A. FRANCKE VERLAG TÜBINGEN UND BASEL

*Titelbild:* Rob Scholte: De schreeuw / Der Schrei, 1985.  
Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Kunstsammlungen zu Weimar.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Baur, Bettina:  
Melancholie und Karneval : zur Dramatik Cecilie Løveids /  
Bettina Baur. – Tübingen ; Basel : Francke, 2002  
(Beiträge zur Nordischen Philologie ; 29)  
Zugl.: Zürich, Univ., Diss., 1998  
ISBN 3-7720-3092-0

Gedruckt mit Unterstützung  
der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich im Wintersemester 1998/99 auf Antrag von Prof. Dr. Jürg Glauser als Dissertation angenommen.

© 2002 · A. Francke Verlag Tübingen und Basel  
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ausserhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.  
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Bandredaktion: Jürg Glauser, Christof Reiber  
Druck: Gulde, Tübingen  
Verarbeitung: Nädele, Nehren  
Printed in Germany

ISBN 3-7720-3092-0

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
1. Ausgangslage: Cecilie Løveid.....	5
2. Theoretische Konzeption .....	9
2.1. Melancholie als Modus moderner Texte.....	9
Julia Kristeva: <i>Soleil noir</i> .....	11
2.2. Karneval.....	15
Michael Bachtins Konzept der karnevalesken Literatur .....	15
Ambivalenz.....	17
Intertextualität .....	19
Das Körperbild.....	20
Körper und Gedächtnis .....	23
3. Textanalysen .....	27
3.1. <i>Balansedame</i> .....	27
Entstehungskontext.....	27
Handlungsskizze .....	27
Erste Rezeption des Dramas.....	29
Exkurs: Die Novelle <i>Balansedame</i> .....	31
Die Traumwelt als karnevaleske Inversion .....	33
Mythos Musik .....	34
3.2. <i>Fornuftige dyr</i> .....	38
Handlungsüberblick .....	38
Zyklische Wiederholungen .....	41
Jungianische Prägungen.....	44
3.3. <i>Dobbel nytelse</i> .....	52
Polysemantik als Programm.....	52
Exkurs: Zirkusportraits .....	55
Selbstverzehrende Trauer und deren kritische Dekonstruktion.....	57
Die Allegorie des Spiels.....	59
Figurationen von Eva und Lilith .....	63
Mythische Beziehungsmuster .....	67
3.4. <i>Tiden mellom tidene</i> .....	71
Subversion der Ordnungen von Raum und Zeit in der Traumzeit .....	71
Trauerarbeit und Verwandlung .....	76
Veränderungsansätze .....	83
3.5. <i>Barock Friise</i> .....	85
3.5.1. Der Text als Erinnerungsprojekt.....	85
3.5.2. Schrift und Trauerprozeß .....	86
Die Handlung als groteskes Fest.....	90
3.5.3. Intertextuelle Bezüge .....	92
Die historische Figur Zille Gad.....	92
Das Zeitalter des Barock .....	95

## VI

Thoril Thorstad Hauger: <i>I Dorotheas hus</i> .....	97
3.5.4. Gesellschaftskritik.....	103
Die Verantwortung der Gesellschaft.....	103
Kritik am Logozentrismus .....	107
Die Emblematisik .....	112
3.5.5. Zweite Handlung: Das Zillekind und Månen.....	113
Kindheit und Utopie.....	113
Sphärenharmonie und Trennung .....	115
3.6. <i>Maria Q</i> .....	120
3.6.1. Thematik .....	120
Handlungsaufbau .....	121
Die Dreiecksbeziehung Maria Q – Vidkun – Asja.....	123
3.6.2. Die Grotesken als metatextueller Kommentar .....	125
3.6.3. Die Dramenfiguren .....	131
Maria Q .....	131
Michael Ignatieffs Roman <i>Asja</i> als Intertext.....	131
Die Anwesenheit einer Abwesenheit .....	133
Vidkun: Messias und Märchenheld.....	139
Alexandra Veronina .....	151
Asja .....	153
3.7. <i>Rhindøtrene</i> .....	154
3.7.1. Erste Zugänge zum Text .....	154
Hildegard von Bingen .....	154
Frauenmystik und Nibelungenlied .....	158
Textaufbau .....	159
Die Dramenfiguren .....	170
Richarda: Die jüngste der Rheintöchter .....	170
Richardis von Stade .....	176
Die Anima Hildegards .....	180
3.7.2. Die Frauenmystik als Intertext.....	184
Zur Bedeutung von Körper und Geschlecht in der Frauenmystik.....	184
Mystik oder Hysterie?.....	187
Mystik als Liebesdiskurs.....	192
Hildegard und die Figur der Ekklesia .....	199
3.7.3. Melancholiker .....	201
Fou: Melancholie und Theater .....	201
Ein Erinnerungssymbol: Das Neue Jerusalem .....	209
3.7.4. Hysterie oder Depression? .....	215
4.    Texte der jouissance.....	221
Literaturverzeichnis .....	227
Dramen Cecilie Løveids.....	227
Sekundärliteratur .....	227

## Vorwort

Die zeitgenössische skandinavische und insbesondere die norwegische Dramatik fristet auf deutschen Bühnen ein Schattendasein. So kommt es, daß das Oeuvre der norwegischen Dramatikerin Cecilie Løveid hierzulande erst noch zu entdecken ist. Dieses Buch bietet Studierenden der Skandinavistik, Theaterschaffenden und Theater interessierten eine Einführung in ihre Dramen.

Die vorliegende Abhandlung entstand im Umfeld des Graduiertenkollegs *Geschlechterdifferenz und Literatur* an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. 1998 wurde die Arbeit von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Zürich als Dissertation angenommen.

Ich danke Prof. J. Glauser für die Betreuung der Dissertation, die kontinuierliche Förderung meines Dissertationsprojekts und für das Interesse, mit dem er das Projekt unterstützte. Diese Arbeit wäre ohne die finanzielle Unterstützung, die ich von mehreren Seiten erhalten habe, nicht möglich gewesen. Ich danke deshalb der Eberhard-Karls-Universität Tübingen für das Stipendium, das ich im Rahmen der Landesgraduiertenförderung erhalten habe. Weiter möchte ich mich bei Frau Prof. I. Schabert und Herrn Prof. G. Neumann, den Leitern des Münchener Graduiertenkollegs *Geschlechterdifferenz und Literatur*, für die Aufnahme ins Graduiertenkolleg und für das Stipendium bedanken, das diese Untersuchung im Anschluß an die Landesgraduiertenförderung finanziell abgesichert hat. Allen Mitgliedern des Graduiertenkollegs danke ich für Anregungen und konstruktive Kritik in Zusammenhang mit meiner Arbeit. Auch dem Norsk Utenriksdepartement, das über ein großzügiges Reisestipendium meine Recherchen in Norwegen gefördert hat, schulde ich Dank. Schließlich danke ich den Herausgebern des Bandes, Herrn Prof. Glauser und Ch. Reiber für die Schlußredaktion. Abschließend möchte ich mich noch bei Frau Prof. A. Todorow, Herrn F. Borthmes und vor allen anderen bei meiner Schwester, Annette Baur, bedanken. Sie haben meine Dissertation auf ihre je eigene Art nachhaltig unterstützt.

## Einleitung

Gegenstand dieses Bandes sind die Dramen der norwegischen Autorin Cecilie Løveid, die im Zeitraum 1984-1996 erschienen sind.<sup>1</sup> Die Untersuchung geht von der Feststellung aus, daß die Dramen strukturell melancholische Entropien entfalten. Um dies zu zeigen, werden zunächst zwei literaturtheoretische Konzepte vorgestellt, auf deren Basis leitende Fragestellungen für die einzelnen Lektüren entwickelt werden: dies sind die Konzeption der Melancholie als Schreibweise, die Julia Kristeva mit ihrem Band *Soleil noir. Dépression et mélancolie* vorgelegt hat, und Michael Bachtins Theorie der karnevalisierten Literatur.<sup>2</sup> Zwischen diesen Theorien gibt es insofern Verbindungslinien, als der Merkmalskanon, den Bachtin für den Karneval und karnevalisierte Literatur aufgestellt hat, sich mit den literarischen Repräsentationsweisen eines melancholischen Bewußtseins überschneidet.<sup>3</sup>

Vorgängiges Ziel dieses Bandes ist es, inhaltliche und strukturelle Verbindungslinien zwischen den einzelnen Texten aufzuzeigen sowie die einzelnen Texte in einem Kontext zahlreicher Intertexte zu situieren und so Zugänge zum dramatischen Werk Cecilie Løveids aufzuzeigen. Um der Komplexität der Texte zu entsprechen, wurde eine methodenpluralistische Vorgehensweise gewählt. Der methodische Schwerpunkt der Arbeit liegt im Verfahren der Diskursanalyse. Anhand dieser literaturwissenschaftlichen Methode wird immer wieder nach den Ermöglichungsbedingungen individueller Sprechakte im Kontext von politischen, gesellschaftlichen und epistemologischen Konstruktionen gefragt. Eine solche Fragestellung weist über das individuelle Ereignis, die einzelne Äußerung, den konkreten Text hinaus und erweist sich im Hinblick auf das zu untersuchende Textcorpus als besonders produktiv, weil der dramatische Dialog bei Løveid nicht nur kondensierte Wiedergabe von Alltagskommunikation, sondern immer auch Zitat und Bearbeitung literarischer Ausdruckstraditionen ist. Es wird somit immer wieder darum gehen aufzuzeigen, wie und weshalb der Text andere Texte zitiert, variiert oder auch ironisch unterläuft. Im Rahmen des diskursanalytischen Ansatzes interessieren ganz speziell Fragestellungen, die aus der Gender-Forschung abgeleitet wurden. Die Gender-Forschung geht davon aus, daß gender [das kulturelle Geschlecht] auch die diskursiven Mittel umfaßt, anhand derer ein „natürliches Geschlecht“ hergestellt und etabliert wird.<sup>4</sup> Äuße-

---

1 Die beiden Texte, die den Anfang von Løveids dramatischem Werk bilden, der Einakter *Tingene, tingene* und *Vinteren revner*, sowie *Østerrike* (1998) bleiben ausgeklammert, da sie im Hinblick auf die leitende Fragestellung nicht relevant sind.

2 Julia Kristeva: *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris 1987.

3 Kristeva verweist auf den Zusammenhang zwischen der Ambivalenz der Helden Dostojewskis, die einen grundlegenden Aspekt des bachtinschen Konzepts der Dialogizität bildet und auch karnevalisierte Literatur kennzeichnet, mit einer unauflösbaren melancholischen Disposition. Vgl. Kristeva 1987, S. 196.

4 Butler 1991, S. 24.

rungen von Geschlechtsidentität werden nicht als Ausdruck einer geschlechtlich bestimmten Identität begriffen, vielmehr wird eine solche Identität über diese Äußerungen überhaupt erst hergestellt.<sup>5</sup> Ausgehend von dieser Überlegung wird im Verlauf der Textanalysen danach gefragt, auf welche Weise Vorstellungen von Geschlechterdifferenz abgebildet, diskutiert, widerrufen und neu gestaltet werden.

Um die Eigenständigkeit der einzelnen Texte zu bewahren, werden die Theaterstücke einzeln interpretiert. Kapitelübergreifend leiten einzelne Fragen durch den Band.

Die erste Textanalyse behandelt *Balansedame. Fødsel er musikk*. Dieses Drama beschreibt den Ausbruch aus den Begrenzungen einer Wirklichkeitswahrnehmung, die als eindimensional empfunden wird, in eine phantastische Gegenwelt. Im Konflikt zwischen Gegenwelt und gesellschaftlich vorgegebenen normativen Vorstellungen schreitet die Hauptprotagonistin einen Grenzzustand zwischen Rationalität und Rollenzwängen einerseits sowie einer Bewußtseins-erweiterung bis hin zur mentalen Grenzüberschreitung und Isolation andererseits ab. Im Konflikt mit der symbolischen Ordnung, d.h. jener Struktur, die gesellschaftliche Kommunikation erst möglich macht, zeichnet sich in ihrer veränderten Wahrnehmung die Brüchigkeit eines modernen Subjekts ab. Diesen Einbruch des Semiotischen, d.h. mit Julia Kristeva, des Sinngebungsprozesses, in dem Erinnerungsspuren aus der präödiptalen Phase nachschwingen, entwickelt der Text anhand einer Metaphorik, die mythische Vorstellungen von Musik belehnt. Daraus ergibt sich die Frage nach der Verbindung von Musik, Weiblichkeit und Identität im Text.

Die Interpretation von *Fornuftige dyr* zeigt, wie die einzelnen Lebensabschnitte der Hauptprotagonistin, die im Text vorgeführt werden, Erfahrungsweisen von Verlust und Depression zitieren. Diese Bezüge, so zeigt sich, sind mit Charaktereigenschaften und Handlungsabläufen verschränkt, die auf die analytische Psychologie C.G. Jungs referieren. In diesem Kontext wird exemplarisch die Bedeutung von Jungs Archetypenlehre für die Dramen aufgezeigt und hinterfragt.

Bei der Lektüre von *Dobbel nytelse* tritt die Verbindung zwischen einer depressiven Reaktion der Hauptprotagonistin und einer karnevalesken Komik in den Vordergrund. Das Thema Verlust wird vermittelt über den Intertext von Hugo von Hofmannsthals Oper *Ariadne auf Naxos* verhandelt. Zwei Tänzerinnen agieren im intertextuellen Anschluß an die Figur des Harlekins in der Oper als komischer Gegenpart zur Hauptfigur, die am Verrat ihres Ehemanns scheitert. Die Tänzerinnen treiben die Handlung sinnbildlich voran, indem sie das Ausgrabungsprojekt, das den Handlungsablauf auf einer äußeren Handlungsebene strukturiert, als Grabungsassistentinnen unterstützen. Da sie nicht direkt ins Geschehen involviert sind, können sie gleichzeitig das Geschehen von außen kommentieren. Die groteske Komik, die ihr Auftreten prägt, dient immer wieder

---

<sup>5</sup> Vgl. Butler 1991, S. 49.

als Ausdruck von und Kommentar zu den Wahrnehmungen der Hauptprotagonistin.

Bei *Tiden mellom tidene eller Paradisprosjektet* reflektiert der Text mehr denn je eine melancholische Grenzerfahrung. Die Analyse der Handlung zeigt, inwiefern die Begegnung und der Dialog der beiden Protagonistinnen als Effekt von Verlusterfahrungen lesbar sind. Schauplatz der Handlung ist ein künstliches Paradies, in das sich die Hauptfigur zurückgezogen hat, um der Konfrontation mit dem Tod ihrer Tochter zu entgehen. Der Ort erweist sich als Sinnbild für die Krypta, jenen unzugänglich gemachten inneren Ort einer Identifizierung, der erst über eine Interpretation des Subtextes zugänglich wird. Der Titel *Tiden mellom tidene* [Zeit zwischen den Zeiten] deutet eine Auflösung von räumlichen und zeitlichen Bestimmungen an. Aber auch die praktische Ausführung des Textes macht deutlich, wie sich die Ichgrenzen der einzelnen Figuren immer wieder auflösen. Melancholie als Leiden an einer Trennung wird hier zum Horror von fließenden Grenzen.

Mit *Barock Friise eller kjærligheten er en større labyrint* wenden wir uns einem Text zu, in dem auf der Folie einer historischen Figur die rigiden Mechanismen zur gesellschaftlichen Ordnungsbildung mit der Komplexität der menschlichen Lage konfrontiert und zugunsten eines Plädoyers für Ambivalenz hinterfragt werden.

Auch in *Maria Q* wird die Grenzsituation der Hauptfigur Maria Q an eine melancholische Erfahrung gekoppelt. Die Untersuchung kann hier zeigen, wie der Intertext von Igor Strawinskys Ballett *Petruschka* als Metonymie für die melancholische Haltung der beiden Hauptfiguren dient. Der tanzende traurige Clown ist Teil einer grotesken Komik, die den Text insgesamt prägt. Trauer schlägt hier erneut in Komik um.

Der Schwerpunkt dieser Arbeit insgesamt liegt auf dem abschließenden Kapitel über *Rhindøtrene*. Hier wird vorgeführt, wie die Hauptfigur, die Mystikerin Hildegard von Bingen, im Text als Melancholikerin entworfen wird. Zusätzlich wird das dichte Netz von intertextuellen Referenzen aufgezeigt, das funktional darauf abzielt, Ambivalenz zu erzeugen. Somit wird hier erneut die der Melancholie eigentümliche Abwesenheit eines Bedeutung organisierenden Zentrums textuell repräsentiert.

Die deutschen Übersetzungen der norwegischen Dramentexte und der Zitate aus dem Französischen stammen von mir selbst.



## 1. Ausgangslage: Cecilie Løveid

Die norwegische Autorin Cecilie Løveid wurde 1951 in Bergen geboren. Sie lebt heute in Oslo. Bereits 1969 debütierte sie mit einem Beitrag in der Anthologie *Åtte fra Bergen* als Schriftstellerin. 1972 erschien ihr erstes Buch, der lyrische Roman *Most*. Es folgten einige Lyrikbände, und in den siebziger Jahren entstanden mehrere Titel, die sich aus Textfragmenten verschiedener Genres zusammensetzen. Die Autorin fügte thematisch verbundene kurze Novellen, Erzählungen, prosalyrische Texte und Gedichte unter der Genrebezeichnung „Roman“ zusammen und überwand so Genrekonventionen. Die fragmentarische Form knüpft an eine modernistische Montagetechnik an. 1979 gelang ihr mit dem prosalyrischen Roman *Sug* der literarische Durchbruch in Norwegen. In *Sug* wird in prosalyrischen Episoden das Leben von Kjersti beschrieben. Als verschiedene Formen der Kommunikation erscheinen Sprache und erotisches Begehren in einem Diskurs körperlicher Lust unauflöslich verbunden. *Sug* ist heute ein moderner Klassiker der norwegischen Literatur. Mit *Sug* erreicht Løveids lyrisches Werk seinen Höhepunkt und zugleich seinen Abschluß. Nach diesem Titel verlagert sich der Schwerpunkt von Løveids literarischer Arbeit auf die Dramatik. Ihr Gesamtwerk läßt sich somit aus heutiger Sicht in eine erste Phase, die bis Ende der siebziger Jahre dauert und in der das lyrische und prosalyrische Werk entsteht, und eine zweite, bis heute andauernde Phase, in der das dramatische Werk entsteht, einteilen. Der Beginn dieser zweiten Phase läßt sich auf 1976 datieren. In diesem Jahr publiziert die Autorin ihr erstes Drama, *Tingene, tingene* in der Literaturzeitschrift *Vinduet*. Anfang der achtziger Jahre verlagert sich der Schwerpunkt von Løveids Arbeit endgültig auf die Dramatik.

Beide Werkphasen sind von einem besonderen Interesse Løveids an experimentellen literarischen Formen geprägt. Die lyrische Qualität ihrer Texte bildet eine weitere Verbindungslinie zwischen den beiden Werkphasen. Sie wird zu einem besonderen Merkmal der Dramentexte. Nach dem Genrewechsel zur Dramatik schreibt Løveid Hörspiele und Bühnenwerke. Mit dem Hörspiel *Måkespisere* (1982) hat sie auch in diesem Genre Erfolg. Es wird 1983 mit dem international renommierten Hörspielpreis *Prix Italia* ausgezeichnet.

Cecilie Løveid zeichnet sich nicht nur durch eine erfolgreiche Tätigkeit in verschiedenen literarischen Genres aus, sie ist auch eine sehr produktive Autorin. Neben ihrem umfassenden lyrischen Werk, den Hörspielen und den Dramen, die im Zentrum des Interesses dieser Arbeit stehen, führt ihr Werkverzeichnis mehrere Performance-Vorstellungen, Produktionen für Tanztheater, eine Oper und einige Kinderbücher auf. Dennoch liegt der Schwerpunkt ihrer Arbeit in den letzten Jahren auf den literarischen Bühnenwerken.

Im norwegischen Kontext ist die experimentelle, offene Form von Løveids Dramen neu. Diese Situation hat die Rezeption ihrer Dramen massiv erschwert. Bis Mitte der neunziger Jahre war Løveid in Norwegen ausschließlich als Lyrikerin

bekannt. Ursache für diese lange Zeit verhaltene Rezeption war, daß norwegische Schauspieler und Regisseure von einer Bühnenpraxis geprägt sind, die an einem psychologischen Realismus auf dem Theater festhält und sich auf eine Tradition von Ibsen-Inszenierungen beruft. Der norwegische Theaterwissenschaftler Knut Ove Arntzen formuliert das Dilemma Løveids:

Løveids dramatiske teknikk, sterkt preget av det fragmentariske og tablåaktige, har satt norske regissører og skuespillere på store tålmodighetsprøver, i hvert fall hvis de har vært for konvensjonelle i utdanning og bakgrunn. Det visuelle og symbolorienterte ved hennes dramatik har virket utfordrende på det sterkt psykologisk orienterte norske institusjonsteateret, mens særlig scenografer har opplevd stykkene hennes som inspirerende.<sup>1</sup>

Die konservative Haltung der Bühnen steht in Wechselwirkung mit einer bis Ende der neunziger Jahre geradezu unglaublich konservativen und einseitigen norwegischen Theaterkritik. Die verständnislos ablehnende Haltung einiger weniger Kritiker hat der Rezeption von Løveids Dramen, die sua generis primär über das Publikum erfolgt, geschadet. Symptomatisch für diese Situation ist die Tatsache, daß Løveid zuerst im skandinavischen Ausland, nach Aufführungen ihrer Dramen in Schweden und Dänemark, an Bühnen, die an zeitgenössischen Theaterformen interessiert sind, als Dramatikerin anerkannt wurde. Inzwischen werden ihre Dramen nicht nur in den Ländern, in denen die Sprachbarriere als Hindernis für die Rezeption entfällt, d.h. in Norwegen, Schweden und Dänemark aufgeführt, sondern vereinzelt auch in Deutschland, Österreich und den USA.<sup>2</sup> Außerdem liegen qualifizierte Übersetzungen der Mehrzahl ihrer Dramen ins Englische und Deutsche vor. Die sprachlich hochartifizielle Form von Løveids Dramen erschwert jedoch die Übersetzung und damit die internationale Rezeption. In Norwegen werden Løveids Dramen heute zwar auf der wichtigsten Bühne des Landes, dem Osloer Nationaltheater uraufgeführt, doch fehlt es bis heute am Interesse des breiten Publikums, weshalb es nicht zu Wiederaufnahmen oder Neuinszenierungen kommt.

Ebenfalls mit zeitlicher Verzögerung setzte die literaturwissenschaftliche Rezeption der Dramatik Løveids ein. Während ihre Lyrik schon früh das Interesse der Literaturwissenschaft gefunden hat, beschränkte sich die Rezeption hier bis 1998 auf vereinzelte Artikel. Janet Garton hat im Hinblick auf die literaturwissenschaftliche Diskussion der Dramen mit einem Kapitel über Løveid in ihrem Buch über einige norwegische Autorinnen Pionierarbeit geleistet.<sup>3</sup> Außerdem hat

<sup>1</sup> [Løveids dramatische Technik, die stark von fragmentarischen und tableauartigen Formen geprägt ist, hat norwegische Regisseure und Schauspieler auf große Geduldsproben gesetzt, zumindest, wenn ihre Ausbildung und ihr Hintergrund zu konventionell waren. Die visuellen und symbolischen Momente in ihrer Dramatik wirkten als Herausforderung auf das stark psychologisch orientierte norwegische Institutionstheater, während insbesondere Bühnenbildner ihre Stücke als anregend empfanden.] Vgl. Arntzen 1998, S. 59.

<sup>2</sup> So wurde *Vinteren revner* am *Scena theatre* in Washington, im *Theater in der Drachengasse* in Wien und im *Spejelteater* in Stockholm aufgeführt. *Tiden mellom Tidene* wurde 1993 vom *ETA-Theater* in München aufgeführt.

<sup>3</sup> Janet Garton: *Norwegian Women's Writing 1850-1990*. London 1993, hier S. 209-228. Siehe auch ihren

sie sich mit ihren Übersetzungen der Dramen Løveids ins Englische auch um deren internationale Rezeption verdient gemacht. Schließlich ist in diesem Zusammenhang noch auf Richard Aarøs Artikel über das erste publizierte Drama Løveids, *Vinteren revner*, hinzuweisen. Aarø, der 1983 eine Hovedoppgave über *Sug* vorgelegt hatte, ordnet das Drama erstmals im modernistischen Kontext der norwegischen Literatur ein.<sup>4</sup> Einen weiteren Markstein der Løveid-Rezeption bildete die 1990 erschienene Ausgabe der Zeitschrift *Kritikkjournalen*, die eine Reihe von Aufsätzen zu den Dramen Løveids enthielt. Mit dieser Publikation erlangte Løveid den Status einer anerkannten Bühnenautorin. Inzwischen nimmt sie auch als Dramatikerin einen festen Platz in der norwegischen Gegenwartsliteratur ein. Die neueren nationalen Literaturgeschichten widmen sowohl ihrer Lyrik als auch ihrer Dramatik ausführliche Darstellungen.<sup>5</sup> Die literaturwissenschaftliche Diskussion über die Dramen wurde inzwischen mit der Dissertation von Corinna Vonhoegen, *Das Weiß öffnen um das Schwarz hervorkommen zu lassen. Zur Schrift in der Dramatik Victoria Benedictssons und Cecilie Løveids*, fortgesetzt.<sup>6</sup> Allerdings konzentriert sich Vonhoegen auf das Drama *Balansedame*, eines der ersten Dramen der Autorin. Im Juni 1998 erschien der von Merete Morken Andersen herausgegebene Titel *Livsritualer. En bok om Cecilie Løveids dramatik*. Dieser Band versammelt Aufsätze über Løveids Dramen aus den Bereichen Literaturwissenschaft, Theaterwissenschaft und Theaterpraxis sowie ein Interview mit der Autorin.<sup>7</sup> Diese Publikation und eine weitere, von Benedicte Eyde herausgegebene Aufsatzsammlung über die Lyrik Løveids, *Klangen av knust språk*, signalisieren ein wachsendes Interesse an dieser Autorin. Doch bis heute fehlt es an Textanalysen, die über einzelne Aufsätze für ein interessiertes Publikum hinausgehen. *Cecilie Løveids*, fortgesetzt.<sup>8</sup> Allerdings konzentriert sich Vonhoegen auf das Drama *Balansedame*, eines der ersten Dramen der Autorin. Im Juni 1998 erschien der von Merete Morken Andersen herausgegebene Titel *Livsritualer. En*

---

Artikel über *Dobbel nytelse*: (dies.) Cecilie Løveid. Feminist. Modernist. Dramatist, in: Lien, Asmund (Hrsg.): *Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem. Foredrag på den XVIII studiekonferanse i International Association for Scandinavian Studies (IASS) arrangert av Nordisk Institutt, Universitetet i Trondheim 29. juli -3. august 1990*. Trondheim 1991.

- 4 Richard Aarø: Dramatik og modernisme. Cecilie Løveids *Vinteren revner* i perspektiv, in: *Eigenproduksjon*. Bergen 1993, S. 44-60, und (ders.): *Cecilie Løveids Sug – identitetskrise, erkjennelse og frigjøring*. Hovedoppgave Universitetet i Oslo 1983. In diesem Kontext ist auch Sigrun Borgersens Hovedoppgave *Hørebilder. En analyse av Cecilie Løveids dramatik* zu nennen, die 1984 an der Universität Oslo vorgelegt wurde. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf den Hörspielen. Die Autorin geht aber auch auf *Vinteren revner* ein.
- 5 Einen fundierten Überblick über das Gesamtwerk liefert Øystein Rottem in Edvard Beyer (Hrsg.): *Norges Litteratur Historie*. Bd. 7. Oslo 1997, S. 552-570. Einen Überblick über das lyrische Werk und die bis 1988 erschienenen Dramen liefert auch der dritte Band der von Irene Engelstad, Jorunn Hareide, Irene Iversen und Torill Steinfeld herausgegebenen *Norsk Kvinneliteraturhistorie. (1940-1980)*. Larvik 1990, hier S. 222-228.
- 6 Corinna Vonhoegen: *Das Weiß öffnen um das Schwarz hervorkommen zu lassen. Zur Schrift in der Dramatik Victoria Benedictssons und Cecilie Løveids*. Bonn 1996.
- 7 Merete Morken Andersen (Hrsg.): *Livsritualer. En bok om Cecilie Løveids dramatik*. Oslo 1998.
- 8 Corinna Vonhoegen: *Das Weiß öffnen um das Schwarz hervorkommen zu lassen. Zur Schrift in der Dramatik Victoria Benedictssons und Cecilie Løveids*. Bonn 1996.

*bok om Cecilie Løveids dramatik*. Dieser Band versammelt Aufsätze über Løveids Dramen aus den Bereichen Literaturwissenschaft, Theaterwissenschaft und Theaterpraxis sowie ein Interview mit der Autorin.<sup>9</sup> Diese Publikation und eine weitere, von Benedicte Eyde herausgegebene Aufsatzsammlung über die Lyrik Løveids, *Klangen av knust språk*, signalisieren ein wachsendes Interesse an dieser Autorin. Doch bis heute fehlt es an Textanalysen, die über einzelne Aufsätze für ein interessiertes Publikum hinausgehen.

---

<sup>9</sup> Merete Morken Andersen (Hrsg.): *Livritualer. En bok om Cecilie Løveids dramatik*. Oslo 1998.

## 2. Theoretische Konzeption

### 2.1. Melancholie als Modus moderner Texte

Julia Kristeva konzipiert in ihrem 1987 erschienenen Band *Soleil noir. Dépression et mélancolie* Melancholie als Modus moderner Texte. Kristevas Ausführungen verbinden zwei Perspektiven. Unter dem Stichwort Melancholie thematisiert sie sowohl die Objektbeziehungen der Melancholiker als auch die Methode der Autoren, die über Melancholie als Objekt schreiben, und schließt beide Perspektiven zusammen. Sie versteht Melancholie als Disposition, die den Aufbau von Identitäten einerseits überhaupt erst möglich macht, als auch andererseits erschüttert. Diese doppelte Perspektivierung geht darauf zurück, daß sie Melancholie nicht als Anomalie, sondern als Effekt eines universalen Sozialisationsphänomens begreift. Sie situiert den Ursprung der Melancholie in der Trennung zwischen Mutter und Kind, die die Grundlage für die Ausdifferenzierung eines Eigenraums bildet. Gleichzeitig kommt es in diesem hypothetischen Moment der ersten narzißtischen Verletzung zu einer Spaltung, die die Stellung des Subjekts untergräbt. Die Trennung verursacht eine Grenzsituation, die von Kristeva als Leere bestimmt wird. Sie bestimmt die melancholische Grenzsituation als eine narzißtische Leere, die sich als Horror vor fließenden Identitätsgrenzen manifestiert.

Ziel dieser Arbeit ist es, nach einer Darstellung des theoretischen Konzepts in den Dramen Løveids Repräsentationsweisen aufzuzeigen, die von der Exzessivität der Melancholie geprägt sind.

Der Begriff Melancholie stammt aus der Psychoanalyse und wird dort vereinzelt noch als Synonym für endogene Depressionen verwendet, d.h. für Depressionen, die nicht auf ein auslösendes Lebensereignis zurückzuführen sind. Kristeva schließt mit ihrer Definition hier an, zumal sie die Ursache von Melancholie als universales Sozialisationsphänomen in einem präpsychologischen Zustand verortet. Ausgangspunkt meiner Darstellung ist Sigmund Freuds Essay *Trauer und Melancholie* von 1917.<sup>1</sup> Dieser Essay nimmt im Diskurs über Melancholie bis heute eine zentrale Position ein und bildet einen wichtigen Referenzrahmen für *Soleil noir*. Außerdem liefert der kanonische Text eine topische Bestimmung der Qualitäten der Melancholie, die in der Diskussion um Melancholie und Depression im 20. Jahrhundert immer wieder zitiert und wiederholt werden. Die in Freuds Text fixierten topischen Qualitäten der Melancholie bilden zudem einen Bezugspunkt für die späteren Textanalysen.

Freud bestimmt Melancholie in Abgrenzung zum Verlauf einer Trauerphase. Bei beiden Phänomenen handelt es sich um psychische Reaktionsweisen auf eine Verlusterfahrung. Das verlorene Objekt kann ein geliebter Mensch oder eine ab-

---

<sup>1</sup> Freud 1989 (Band 3), S. 193-212.

strakte Größe sein. Es ist immer ein libidinös besetztes Objekt, dessen Verlust den Abzug der libidinösen Energien vom geliebten Objekt erfordert. Entscheidend für die Unterscheidung zwischen Trauer und Melancholie ist die Art und Weise, wie mit dem Verlust umgegangen wird. In der Trauerarbeit verarbeitet das Ich den erzwungenen Libidoabzug erfolgreich. In der Melancholie dagegen kommt es zu einer nachträglichen Wiedervereinigung mit dem verlorenen Objekt. Das Ich identifiziert sich mit ihm, und es kommt zu einem Ichverlust:

Auf diese Weise hatte sich der Objektverlust in einen Ichverlust verwandelt, der Konflikt zwischen dem Ich und der geliebten Person in einen Zwiespalt zwischen der Ichkritik und dem durch Identifizierung veränderten Ich.<sup>2</sup>

Die unerfüllten Energien werden in der Melancholie auf das Ich umgelenkt und kommen dort in Form von Schuldgefühlen zum Ausdruck. Der Melancholiker identifiziert sich mit dem verlorenen Objekt und entwickelt eine ambivalente Beziehung zu ihm. Die Vorwürfe, die als Reaktion auf den Verlust entstehen und die eigentlich dem verlorenen anderen gelten, wendet er dann gegen sich selbst. Dieser Ichverlust infolge der Identifizierung führt zu emotionaler Erstarrung und insbesondere zu einem charakteristischen Gefühl von Leere:

Der melancholische Komplex verhält sich wie eine offene Wunde, zieht von allen Seiten Besetzungsenergien an sich [...] und entleert das Ich bis zur völligen Verarmung; [...]<sup>3</sup>

Der Ichverlust in der Melancholie erschüttert die Identität des Betroffenen. Zugleich verändert sich die Wahrnehmung des Melancholikers. Er entwickelt eine Differenzenerfahrung gegenüber der umgebenden Welt; die Welt wird ihm fremd. Analog dieser psychoanalytischen Bestimmung des Affekts, so wird sich zeigen, erweist sich Melancholie in Texten als eine Struktur, die mit der Stellung des Subjekts auch die seiner textuellen Darstellung untergräbt.<sup>4</sup>

Freud definierte Melancholie als eine pathologische Form von Trauer, die als Reaktion auf den Verlust eines libidobesetzten Objektes entsteht, die aber, wenn das Ich den Verlust des Objektes akzeptiert, in der Trauerarbeit überwunden werden kann. Er verstand unter Melancholie das, was heute als depressive Zustände beschrieben wird. Demgegenüber betrachtet Kristeva Melancholie als einen konstitutiven Faktor eines jeden Subjekts, der nicht überwunden werden kann. Sie bestimmt Melancholie als eine Erfahrung, die notwendig mit der Subjektconstitution und der sprachlichen Verfaßtheit des Menschen zusammenhängt. Ihr Konzept von Melancholie soll im folgenden vorgestellt werden.<sup>5</sup>

---

2 Freud 1989 (Band 3), S. 203.

3 Freud 1989 (Band 3), S. 206.

4 Vgl. Schwarz 1996, S. 15.

5 Kristeva 1987. Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit *Soleil noir* liefert Schwarz 1996.

## Julia Kristeva: *Soleil noir*

Die Literaturwissenschaftlerin und Psychoanalytikerin Julia Kristeva hat mit ihren Publikationen maßgeblich zur poststrukturalistischen Theoriebildung beigetragen. Ihre wichtigsten Bezugspunkte in der Psychoanalyse sind die Theorien von Freud und Lacan. Ihr theoretisches Instrumentarium entwickelte Kristeva in ihrer Habilitationsschrift *La révolution du langage poétique* (1974). Eine Grundannahme ihrer Schriften ist die Vorstellung vom Subjekt als Produkt eines unabschließbaren „Prozesses der Sinngebung“. Diesen Prozeß bestimmt sie als Wechselwirkung zwischen zwei grundsätzlich verschiedenen Modalitäten: dem „Symbolischen“ und dem „Semiotischen“. Die Begriffe sind Lacan entlehnt, werden bei Kristeva aber inhaltlich neu gefüllt. Das Symbolische bezeichnet bei ihr die „normale“, kommunikative Funktion der Sprache, die Bedeutung vermittelt. Die Bedeutungen, d.h. die Signifikate sind eigentlich willkürliche Setzungen, die anhand von sozialen Konventionen festgelegt sind. Sie bilden das Bedeutungssystem der symbolischen Ordnung. Im Semiotischen dagegen geht es um den Signifikanten, den Klang, die Stimme, die musikalischen Rhythmen. Es verweigert ordnende Strukturen und verleiht Triebenergien Ausdruck. Es dominiert aber auch die Welt des Kleinkindes in der präödipalen Mutter-Kind-Dyade, bevor mit dem Spracherwerb die symbolische Ordnung eintritt und eine Trennung von Subjektivität und Objektwelt entsteht. Im Symbolischen wird diese triebgeleitete Vorgeschichte verdrängt, und es werden feste Bedeutungen gesetzt. Bei Lacan ist das Semiotische als das Ideal einer ursprünglichen Ganzheit mit dem Eintritt in die Sprache unwiederbringlich verloren. Dagegen schließt bei Kristeva das Symbolische das Semiotische nicht aus. Das verdrängte Präödipale kommt in der symbolischen Ordnung immer wieder zur Sprache und unterminiert sie. Es prägt eine eigene, subversive Sprachpraxis.

Oft sind es ausgegrenzte gesellschaftliche Gruppen, welche sich im Symbolischen nicht wiederfinden, die eine Spur des verdrängten Semiotischen bewahren. Das Semiotische kommt Kristeva zufolge insbesondere in der poetischen Sprache, aber auch in der Avantgardeliteratur zum Ausdruck.<sup>6</sup> Die literarische Avantgarde stellt in einer permanenten Negativität das Symbolische in Frage. Dabei darf der literarische Angriff auf das Symbolische jedoch nicht in Gefahr geraten, zu einem triebhaften, mütterlichen Präödipalen jenseits der sprachlichen Ordnung zu regredieren, da dies das Abgleiten in Chaos und Wahnsinn bedeuten würde. Das Semiotische muß vielmehr im Text aufgehoben werden. Kristevas Melancholiekonzeption schließt hier an.

Der Übergang vom Semiotischen zum Symbolischen ist entwicklungspsychologisch am Übergang von der präödipalen Mutter-Kind-Dyade zum ödipalen Dreieck situiert. Die Einheit mit der Mutter wird durch den hypothetischen Moment der ersten narzißtischen Verletzung beendet. Es kommt zu dieser Verletzung, wenn das Kleinkind das Begehren der Mutter für einen Dritten jenseits der

---

<sup>6</sup> Kristeva situiert die Avantgardeliteratur im Zeitraum vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart.

Mutter-Kind-Beziehung wahrnimmt. Dieser Einbruch eines Dritten zieht eine Spaltung zwischen dem Kind als Noch-nicht-Objekt und der Mutter als Noch-nicht-Subjekt nach sich. Die Trennung wird dadurch unterstützt, daß sich das Kind mit dem Vater identifiziert. Er fungiert in diesem Modell jedoch nicht als reale Person, sondern als Repräsentant der symbolischen Ordnung. Die Identifikation mit ihm beinhaltet einen Abgrenzungsversuch gegen die Mutter und bedingt zugleich den Übergang in die symbolische Ordnung. Es ist die Ordnung einer stabilen linguistischen Identität. Die Mutter wird in diesem Prozeß der Subjekt-konstituierung zu einem unerreichbaren Objekt. Die Trennung von ihr verwundet das Noch-nicht-Ich und versieht es mit dem melancholischen Gefühl von Mangel und Leere. Kristeva begreift Melancholie somit nicht als pathologische Erscheinung, sondern als anthropologisches Phänomen, das die Konstitution des Menschen als sprachlich verfaßtes Wesen bezeichnet. Sie geht davon aus, daß dem menschlichen Spracherwerb eine Verlusterfahrung vorausgeht.

Kristeva bezieht sich bei ihrer psychoanalytischen Analyse der Melancholie explizit auf die Theorie der französischen Psychoanalytiker Nicolas Abraham und Maria Torok.<sup>7</sup> Abraham und Torok situieren den Ursprung der Sprache in der ursprünglichen oralen Leere des von der Mutterbrust entwöhnten Mundes. Die Sprache bietet für diese Leere eine orale Ersatzbefriedigung, bei der die Abwesenheit der Objekte durch ihre figurale Anwesenheit ersetzt wird. Mit jedem Wort löst sich das Subjekt vom Verlorenen, und indem es den Verlust annimmt, werden die Objekte erneut, wenngleich verwandelt, anwesend. Der Spracherwerb wird zum Modell einer erfolgreichen Trauerarbeit, bei der die ursprüngliche Leere mit Hilfe der Sprache gefüllt wird.

Die Ablösung vom ursprünglichen Objekt ist jedoch äußerst problematisch und kann nie vollständig gelingen, da die Trennung von der Mutter in einer präpsychologischen Phase vor der Subjektbildung stattfindet. Da die Mutter in der Erinnerung an den präpsychologischen Zustand nicht als konkretes Objekt auftritt, kann sie auch nicht als verlorenes Objekt betrauert werden. Wenn aber die Ablösung vom ursprünglichen Objekt nicht oder nicht hinreichend gelingt, ergibt sich eine Disposition zu Depression und Melancholie. Bei Verlusterfahrungen in späteren Lebensphasen wiederholt sich diese Erfahrung, und es kann zu einer Depression kommen, wenn das Subjekt sich weigert, den Verlust anzunehmen, weil er mit einem Trauma verknüpft ist und deshalb nicht assimiliert werden kann.

In diesem Fall verweigert das depressive Subjekt die Ersatzbefriedigung der Aussprache und schließt das Objekt in seinem Innern ein, anstatt es zu verinnerlichen und so den Verlust zu akzeptieren. Der Begriff des Einschließens ist ein gängiger Topos im Diskurs über Melancholie. Abraham und Torok bezeichnen diesen Vorgang als „Inkorporation“. Sie stellen fest, daß nicht das Objekt selbst, sondern die Worte verschluckt werden, die es repräsentieren und nicht ausgesprochen werden können.

---

<sup>7</sup> Ausführlich dazu: Schwarz 1996, S. 116.

Thus all the words he may not say, all the scenes he may not recall, and all the tears he may not shed will be swallowed, along with the trauma, the cause of his loss. Swallowed and preserved. Grief that cannot be expressed builds a secret vault within the subject. In this crypt reposes – alive, reconstituted from the memories of words, images and feelings –, the objective counterpart of the loss, as a complete person with his own topography, as well as the traumatic incidents – real or imagined – that had made introjection impossible.<sup>8</sup>

Die Sprache des Depressiven liefert keinen vollständigen Ersatz für das ursprüngliche Objekt. Auch die Sprache erscheint ihm fremd und leer. Er weigert sich, die Leere, die durch die unwiderrufliche Trennung vom Körper der Mutter entstanden ist, durch Hinwendung zu einem anderen zu überbrücken, und weist den symbolischen Ersatz für das verlorene Objekt zurück. Deshalb spricht der Mund auch immer einen unaussprechlichen Rest, etwas Stummes, das das Objekt, das Fremde, nicht als assimiliertes, sondern als unassimiliertes Material enthält. Das inkorporierte Objekt aber entwickelt eine ungeheure Anziehungskraft. Der Depressive strebt nach einer Verschmelzung mit dem Unsymbolisierbaren, mit dem Realen im Sinne Lacans, mit dem Tod. An die Stelle des unmöglichen Objektes tritt die Depression. Im Extremfall führt sie zum totalen Rückzug vom Symbolischen, in die Psychose oder zum Suizid.<sup>9</sup>

Die Inkorporation bedingt die besondere Repräsentationslogik, die die Sprache des Depressiven prägt. Da die unerträglichen Worte im Innern des Depressiven eingeschlossen sind, fordert der von ihm produzierte Text ein spezifisches Lesevermögen. Erst die Fähigkeit, zwischen den Zeilen zu lesen, schafft einen Zugang zu diesem Text, der seinen Referenten verheimlicht. An diesem Punkt knüpft Kristeva mit ihrer Konzeption von Melancholie als poetologischer Gestaltung an. Die besondere Leistung ihrer Arbeit liegt darin, daß sie die Ergebnisse aus der psychoanalytischen Arbeit von Abraham und Torok für die Literaturwissenschaft produktiv macht. Bei Kristeva wird Melancholie zur Quelle von Imagination. Für diese Umwertung, die an eine seit der Antike bestehende Nobilitierung der Melancholie anknüpft, ist die Unterscheidung zwischen Melancholie und Depression ausschlaggebend. In der klinischen Praxis ist der Terminus „Melancholie“ heute nicht länger gebräuchlich. Kristeva verwendet den Begriff jedoch für das klinische Phänomen der endogenen Depression, während sie exogene Depressionen schlicht als „Depression“ bezeichnet. Beide Varianten stimmen nach Kristeva strukturell überein. Allerdings vollzieht sie im Laufe ihrer Darstellung eine weitere Unterscheidung, indem sie Depression tendenziell für die pathologische Erscheinung gebraucht, während sie Melancholie für die Diskussion des in diesem Phänomen enthaltenen kreativen Potentials reserviert. Kreativ wird Melancholie, wenn die symbolische Ordnung das Semiotische nicht völlig ausgrenzt. Während der De-

---

<sup>8</sup> Torok 1980, S. 8.

<sup>9</sup> Vgl. Kristeva 1987, S. 63: „Le discours déprimé, bâti de signes absurdes, de séquences ralenties, disloquées, arrêtées, traduit l’effondrement du sens dans l’innomable ou il s’abîme, inaccessible et délicieux, au profit de la valeur affective rivée à la Chose. Le déni de la dénégation prive les signifiants langagiers de leur fonction de faire sens pour le sujet.“

pressive in seiner Weigerung, den Verlust anzunehmen, verstummt, verleiht der Melancholiker dem Verlust Sprache.

In diesem Moment gewinnt Melancholie in Kristevas Theorie eine neue Qualität. Sie wird zu einem Bestandteil des Imaginären. Der unaussprechliche Verlust prägt eine besondere bedeutungsgebende Praxis. Indem der Melancholiker dem Verlust Sprache verleiht, entwickelt er ein kreatives Potential. Kristeva bestimmt die derart entstandenen Repräsentationen als Emanationen des Todestriebs, den sie in der Dissoziation der Form lokalisiert. Dissoziierende, sich entstellende, abstrakt werdende Strukturen, die sich ihrer Bedeutung entledigen, sind Symptome des psychischen Zerfalls.<sup>10</sup>

Der Melancholiker nun wagt die Annäherung an den unaussprechlichen Verlust und an die Ränder des psychischen Zerfalls. Die Auseinandersetzung mit der Erfahrung Melancholie läßt ein künstlerisches Produkt entstehen, das die Spuren des Zerfalls trägt und von der Abwesenheit der Referenz geprägt ist. Es unterliegt einer Vieldeutigkeit der Zeichen, die die Bedeutung unterminiert und eine Pluralität von Bedeutungen etabliert. In semantischen Polyvalenzen, Melodien und Rhythmen wird die Erfahrung der Leere sublimiert. Aufgrund dieser Vieldeutigkeit, so Kristeva, bietet ein solcherart strukturiertes künstlerisches Werk dem Subjekt die Möglichkeit, die Abwesenheit des Sinns zu denken.<sup>11</sup>

Die Tatsache, daß das melancholische Sprechen seinen Referenten verheimlicht, bestimmt die repräsentationslogischen Implikationen der Melancholie. Das Sprechen des Melancholikers gleicht einem Irrgarten ohne Ziel. In diesem Sinne hat Derrida die kryptische Struktur der melancholischen Inkorporation mit einem Labyrinth verglichen.<sup>12</sup> Als Modell der melancholischen Bewußtseinsstruktur versinnbildlicht das Labyrinth das Eingeschlossensein des Melancholikers und sein zielloses Umherirren. Es fungiert aber auch als Modell der melancholischen Wahrnehmung, in der es keinen einheitsstiftenden Überblick gibt. Unter den verschiedenen denkbaren Labyrinthmodellen kommt das Netzwerk-Labyrinth oder Rhizom, das Umberto Eco im Rückgriff auf Deleuze und Guattari bestimmt hat, der melancholischen Wahrnehmung am nächsten. Im Rhizom hat sich die Wegstruktur des Labyrinths völlig in eine Umwegstruktur aufgelöst, in der jeder Punkt von jedem anderen aus zu erreichen ist. Das Rhizom ist nicht mehr in die höhere Ordnung einer Sinnggebung auflösbar. Es gibt kein erlösendes Ziel im Labyrinth mehr. Texte, die eine melancholische Wahrnehmung repräsentieren, rekurren strukturell analog auf das Strukturmodell des Labyrinths.

<sup>10</sup> Kristeva führt als Beleg die künstlerischen Produktionen Schizophrener an, bei denen es sich häufig um „abstrakte“ Zeichnungen handelt, die eine psychische Desintegration zum Ausdruck bringen. Vgl. Kristeva 1987, S. 38.

<sup>11</sup> „Par la polyvalence des signes et des symboles aussi qui déstabilise la nomination et, accumulant autour d'un signe une pluralité de connotations, offre une chance au sujet d'imaginer le non-sens, ou le vrai sens, de la Chose.“ Kristeva 1987, S. 109. Zur Analogie zwischen der Leere im Zentrum der Melancholie und der Trennung von Signifikat und Signifikant in der Linguistik, die die Arbitrarität des Zeichens bedingt, vgl. Kristeva 1986, S. 257.

<sup>12</sup> Derrida 1979.

Neben dieser strukturellen Bestimmung der melancholischen Wahrnehmung und Repräsentation artikuliert sich Melancholie in literarischen Texten auch auf motivischer Ebene. Der von Dissoziation bedrohte Körper wird hier zum Schauplatz der melancholischen Darstellung. Die Exzessivität der Melancholie bedroht die Integrität des Subjekts und beruft Bilder körperlicher Dekomposition und phantastischer Doppelgänger.

Angesichts der zersetzenden Wirkungen, die sich aus der melancholischen Disposition des Menschen ergeben, bietet die künstlerische Darstellung und Auseinandersetzung mit der Leere die Chance auf eine Rettung vor den destruktiven Wirkungen des Todestriebes. Wenngleich es auch eine Rettung ist, die immer in Ambivalenzen und Polyvalenzen gebunden bleibt und nicht länger in der höheren Ordnung einer Sinnggebung aufgehoben werden kann.

## 2.2. Karneval

### Michael Bachtins Konzept der karnevalesken Literatur

Der sowjetische Literaturwissenschaftler Michael Bachtin entwickelte in den zwanziger Jahren im Rahmen einer Monographie über Dostojewski das Konzept der *karnevalisierten Literatur*.<sup>13</sup> In einer weiteren Arbeit unter dem Titel *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* über Rabelais' *Gargantua und Pantagruel* griff er dieses Konzept auf und verband es mit der Idee von Volkskultur als inoffizieller Kultur.<sup>14</sup>

Karnevalisierte Literatur, so Bachtin, übertrage die Prinzipien des Karnevals, wie er bis zur Renaissance bestand, auf Literatur. Bachtin machte es sich zur Aufgabe, die Prinzipien einer solcherart geprägten Literatur zu bestimmen.

Der Versuch, das Bachtinsche Konzept des Karnevals darzustellen, unterliegt einer grundsätzlichen Schwierigkeit. Dazu bemerkt Caryl Emerson, einer der frühen Vermittler von Bachtins Texten in den USA: „The weakest, least consistent and most dangerous category in Bakhtins arsenal is the concept of carnival.“<sup>15</sup> Die von Emerson kritisch angemerkte Inkonsistenz des Konzepts kann sich zu einem Vorteil entwickeln, wenn man auf endgültige Kategorisierungen, die Herstellung von Eindeutigkeit und eine Darstellung des Konzepts in Form einer positivistischen Theorie verzichtet. Diesem Verfahren kommt die Anwendung einzelner Aspekte des Konzepts im Rahmen der Textanalyse entgegen. In den Textanalysen in Kapitel 3 werden einzelne karnevaleske Elemente thematisiert und in ihrer jeweiligen Funktion untersucht.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Bachtin 1971. Das Buch erschien 1929 in Leningrad.

<sup>14</sup> Die Monographie über Rabelais war 1940 fertig, konnte aber aus politischen Gründen erst 1965 in Moskau veröffentlicht werden. Die Quellenangaben beziehen sich im Folgenden auf die 1995 in Frankfurt am Main erschienene, von Renate Lachmann herausgegebene Ausgabe.

<sup>15</sup> Emerson 1988, S. 520.

<sup>16</sup> Der Begriff *karnevalesk* steht bei Bachtin als Synekdoche für die Karnevalskultur insgesamt.

Bachtins Rabelais-Buch ist weniger als Analyse des historischen Karnevals zu lesen denn als Kritik an einem autoritären System – es entstand unter den Bedingungen des sowjetischen Stalinismus – und als Versuch, dem herrschenden System das in Literatur formulierte Modell einer Gegenkultur entgegenzusetzen. Diesem kritischen Impetus entsprechend, propagiert das Konzept der Karnevalskultur Skepsis gegenüber Autorität und Herrschaft sowie gegen die Orientierung an jeglicher Form von Logozentrismus, wie sie autoritären Gesellschaftssystemen zugrundeliegt. Der Karneval wird von Bachtin als Fest der Umstülpung und Parodie der Hochkultur seitens der Volkskultur betrachtet. Er stellt der offiziellen, auf Eindeutigkeit zielenden, in der Terminologie Bachtins der monologischen Welt eine dialogische Gegenwelt gegenüber, die auf Mehrdeutigkeit zielt.<sup>17</sup> Der Karneval setzt der offiziellen, herrschenden Kultur eine subversiv wirkende Gegenkultur entgegen. Die Eigenschaften des Karnevals als einer auf wenige Tage im Jahresablauf begrenzten Gegenwelt überträgt Bachtin auf ein zeitübergreifendes, universal-anthropologisches Modell des Karnevalesken. Dieses Modell wurde insbesondere von der Figur des Narren tradiert, der auch über die Festtage hinaus ständig ins nichtkarnevaleske Leben integriert war und so eine „inoffizielle Wahrheit des Volkes“ bewahrte.<sup>18</sup> Schließlich hebt Bachtin als wesentliches Merkmal der Karnevalskultur die Kategorie der Ambivalenz hervor. Mit dieser Kategorie widerspricht er der seit der Renaissance zunehmenden Orientierung an Vernunftdenken und Wissenschaft. Der vernunftkritische Impuls, der sich in der Etablierung dieser Kategorie artikuliert, weist eine Affinität zur Logozentrismuskritik des Poststrukturalismus auf.

Nachdem die Affinität der in Bachtins Arbeiten über Dostojewski und Rabelais entwickelten Theoreme zu theoretischen Überlegungen der Dekonstruktion entdeckt worden war, haben seine Ideen in den achtziger Jahren das verstärkte Interesse der poststrukturalistischen Literaturwissenschaft gefunden. Die Skepsis gegenüber Herrschaft und Orientierung am Logozentrismus entspricht einer Weltanschauung, die in der Literatur der Postmoderne zum verbreiteten ästhetischen Prinzip erhoben wurde und wird. Die Nietzscheanische Dekonstruktion von Kausalität, das Umstürzen von Hierarchien, die Umkehrung von Gegensätzen und eine generelle Deplazierung des Systems bezeichnen Prinzipien karnevalisierter Literatur, die sowohl zum Kennzeichen eines Großteils postmoderner Literatur geworden sind als auch die Literaturkritik der Dekonstruktion bestimmen.

Einige Überlegungen Bachtins zu Form und Funktion karnevalisierter Literatur sollen im Folgenden für die Analyse von Løveids Dramen fruchtbar gemacht werden. Sie werden sich bei der Darstellung und Thematisierung einzelner Aspekte der Texte als produktiv erweisen. Ziel ihrer Anwendung ist es jedoch nicht, die besprochenen Texte in eine historisch-soziale Genealogie einzuordnen. Hier

---

<sup>17</sup> Bachtins Literaturverständnis bleibt in der binären Entgegensetzung monologisch-dialogisch, kanonisch-karnevalesk der strukturalistischen Tradition in der Nachfolge Saussures verhaftet. Da binäre Gegensätze zu Hierarchiebildung und Verlust an Aussagekraft tendieren, stellt die Entgegensetzung eine Schwäche des Konzepts dar. Vgl. Lodge 1990, S. 89.

<sup>18</sup> Bachtin 1995, S. 140.

unterscheidet sich die vorliegende Arbeit von Bachtin, der eine Genealogie karnevalesker Literatur von der antiken Gattung der menippeischen Satire zur Literatur der Moderne konstruiert. Eine solche Genealogie würde eine Nivellierung von Differenzen hinsichtlich der Eigenart der Texte mit sich bringen, die vielmehr im Rahmen der Monographie hervorgehoben werden sollen. Bachtin übersah bei seinem Versuch, eine Gattung karnevalisierter Literatur aufzustellen, daß sowohl der Karneval als auch die Karnevalssemiotik bei Rabelais keine transhistorischen Phänomene sind und entwickelte eine eigene „große Erzählung“ über karnevalisierte Literatur, wie sie in einem poststrukturalistischen Theorierahmen nicht mehr haltbar ist.

Ein Ziel dieser Arbeit ist es, einzelne strukturelle und motivische Übereinstimmungen zwischen den Dramen Løveids und dem Bachtinschen Konzept des Karnevals aufzuzeigen. Hinsichtlich der formalen Aspekte werden hier die Kategorien der Ambivalenz und Intertextualität, hinsichtlich der semantischen Parallelen zum Karnevalskonzept die Kategorie des grotesken Körpers und die mit ihm verknüpfte Problematik der Erinnerung in den Vordergrund gestellt. Die genannten vier Aspekte sollen zunächst ausführlicher thematisiert werden.

### Ambivalenz

Die Eigenschaft, die den Charakter der Karnevalskultur wesentlich bestimmt, ist nach Bachtin das Lachen. Der Bachtin-Theoretikerin Renate Lachmann zufolge reflektiert das karnevalistische Lachen eine ästhetische Einstellung zur Wirklichkeit: es begreift diese grundsätzlich als ambivalent.<sup>19</sup> Die Ambivalenz trägt dazu bei, die Ur-Opposition zwischen Leben und Tod zu bewältigen und aufzulösen. Sie reflektiert somit strukturell jenen Wechsel von Tod und Wiedergeburt, der für den Bachtinschen Karneval von zentraler Bedeutung ist. Das Karnevalslachen betont die Materialität des Körpers und begreift den individuellen Körper als Bestandteil des Gattungskörpers, und dieser Bezug macht auch das Verlachen des Todes möglich. Denn der Gattungskörper ist unsterblich; er prägt eine Kultur des Werdens, des Umbruchs und betont das Nicht-Ende. Bachtins Beschreibung des Karnevals trägt hier stark utopische Züge, die von der Utopie der Wiederkehr des goldenen Zeitalters geprägt sind.<sup>20</sup> Dieser utopische Akzent bestimmt auch seine Darstellung der Wirkung des Karnevalesken (die Termini *karnevalesk* und *grotesk* sind hier als Synonyme zu lesen):

Wir sagten schon, daß die Grotteske des Mittelalters und der Renaissance mit ihrer karnevalesken Welterfahrung die Welt gerade von allem Schrecklichen und Bedrohlichen befreit, sie angstlos werden läßt und daher heiter und hell. Alles was in der normalen Welt furchtbar und bedrohlich war, verkehrt sich in der Welt des Karnevals in einen „lächerlichen Popanz“.<sup>21</sup>

19 Vgl. Lachmann im Vorwort zu Bachtin 1995, S. 19.

20 Vgl. Bachtin 1995, S. 99 und S. 131.

21 Bachtin 1995, S. 98.

Im Zentrum der Bachtinschen Karnevalskonzeption steht, so Lachmann, die Profilierung eines Mythos der Ambivalenz, der das Ende ausschließt durch die Sublimierung des Todes im Lachen und durch das Lachen.<sup>22</sup> Und auch in den zu untersuchenden Dramen Løveids, so eine leitende These dieser Arbeit, bewirkt die Semiotik des Karnevals Ambivalenz. Allerdings fehlt dieser Ambivalenz jeglicher utopische Akzent. Vielmehr artikuliert sich in ihr eine existentielle Leere, die das Symptom einer absoluten Verzweiflung ist. Løveids Protagonistinnen partizipieren nicht mehr an dem Lebensrhythmus, den Bachtin als Grundlage der traditionellen Lachkultur bestimmt. Es sind Figuren mit einem Weltbild der 1980er und 90er Jahre, an denen sich der Abschied von gesellschaftlichen, aber auch privaten Utopien spiegelt. Aus dieser Situation ergibt sich eine Verunsicherung, die sich vor allem in der Körpererfahrung abzeichnet, jenes Körpers, der bei Bachtin noch als Garant von Sicherheit und Stabilität dient. Die Individuen sind mit ihrem Körper nicht mehr Teil eines sich unendlich regenerierenden Ganzen, sondern bleiben in ihrer Individualität und Isolation verhaftet. Jenseits jeglicher utopischen Akzentuierung nimmt das Lachen absurde Züge an. Die Texte stehen dem absurden Drama sehr nahe.

Daher verweist das anthropologische Weltbild, das Løveids Dramen spiegeln, tendenziell auf die romantische Grotteske. Bachtin hat sich von der romantischen Grotteske distanziert und statt dessen die vorromantische Grotteske in den von ihm aufgestellten Kanon der karnevalisierten Literatur einbezogen. Die Distanzierung erfolgte im Zuge einer Kritik an Wolfgang Kayzers 1957 erschienenen Theorie der romantischen Grotteske. Kayser, so Bachtin, charakterisiere die groteske Welt über das Moment der Fremdheit, „das Grotteske ist die entfremdete Welt“, zitiert er Kayser, und hält ihm entgegen, daß die Grotteske die Möglichkeit einer anderen Welt reflektiere.<sup>23</sup> Während die Grotteske in Kayzers existentialistisch geprägter Theorie als Ausdruck der Todesangst erscheint, lehnt Bachtin die Gegenüberstellung von Leben und Tod ab und betrachtet den Tod nicht als Verneinung des Lebens, sondern als Voraussetzung für eine ewige Bewegung des Lebens.

Kaysers Begriff der Grotteske umfaßt die Grotteske in der Literatur der Moderne insgesamt. Die Dramen Løveids sind grotesk im Sinne der Kayserschen Konzeption, weil sie privates Leiden vorführen. Bachtins Abgrenzung gegenüber Kayser ist für die Eigenart der Dramen aufschlußreich:

Im Unterschied zu der Grotteske des Mittelalters und der Renaissance, die unmittelbar mit der Volkskultur verbunden war und zu dem gesamten auf dem Marktplatz versammelten Volk gehörte, war die romantische Grotteske eher privat; kammertonhaft: ein Karneval, der einsam und mit dem deutlichen Bewußtsein dieser Isolation erlebt wird.<sup>24</sup>

Bachtin versuchte, sich in Abgrenzung gegenüber Kayzers Theorie zu profilieren, die eigentlich keinen Gegensatz darstellte.<sup>25</sup> Bezeichnenderweise kam er bei

---

22 Vgl. Lachmann 1990, S. 229.

23 Bachtin 1995, S. 99.

24 Bachtin 1995, S. 88.

25 Bachtin fügte die Diskussion von Kayzers Buch nachträglich in seine Arbeit ein. Es ist zu vermuten, daß

seiner Überblicksdarstellung der karnevalisierten Literatur nicht umhin, das Werk E.T.A. Hoffmanns und die Erzählungen E.A. Poes – klassische Vertreter der Groteske in der Moderne – als genuine Beispiele karnevalisierter Literatur anzuführen.<sup>26</sup> Einen weiteren Hinweis auf die Bedeutung der von Bachtin verschmähten romantischen Groteske für sein eigenes Konzept liefert seine explizite Bezugnahme auf die romantische Bestimmung der Groteske seitens Friedrich Schlegels. In seiner Darstellung des Schlegelschen Groteske-Begriffs schließlich ist kein Unterschied zu seinem eigenen Konzept des Grotesken/Karnevalesken mehr vorhanden:

Ihr Wesen [das der Groteske, d. Verf.] liegt für ihn [Schlegel] in der bizarren Mischung disparater Elemente der Wirklichkeit, im Verstoß gegen die gewohnte Weltordnung, in der freien Phantastik der Motive und im „Wechsel von Enthusiasmus und Ironie“.<sup>27</sup>

Schließlich übernimmt Bachtin Schlegels Bestimmung der Groteske als „die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Phantasie“ und bringt damit eine markante Übereinstimmung zum Ausdruck. In Schlegels Groteske-Begriff findet der Theoretiker des Karnevals seine eigene epistemologische, psychologische und ästhetische Überzeugung, wonach das Wesen menschlichen Seins eine „Mischung von Stilen“ sei, deren Darstellung nur gelingt, wenn zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden Übereinstimmung herrscht.<sup>28</sup> Die von Bachtin zitierte Bestimmung der Groteske nach Schlegel wiederholt jene Eigenschaften, die er an anderer Stelle selbst als Eigenschaften karnevalisierter Literatur anführt: Komik, das Parodistische, eine experimentelle Phantastik und ein Synkretismus der Form.<sup>29</sup>

Für die Sinnbildung dieser Texte haben die Mischung von Stilen und Sprachen sowie das Dialogische besondere Bedeutung. Diese Aspekte bilden die Grundlage für die Kategorie der Intertextualität.

## Intertextualität

Ein wesentliches Merkmal karnevalisierter Literatur ist die Hybridität der Texte, die die Stabilisierung eines eindeutigen Sinns hintertreibt. Die Hybridität ergibt sich aus einer Mischung verschiedener Sprachen, d.h. aus dem Aufeinandertreffen der Diskurse der offiziellen Kultur und der inoffiziellen Volkskultur und in den Verstößen gegen das decorum, das Schickliche. Eine solche Stimmen-

---

seine Abgrenzung ein Versuch war, das eigene, viel zu spät publizierte Werk nicht als hoffnungslos überkommen erscheinen zu lassen.

<sup>26</sup> Bachtin 1971, S. 153 und S. 161.

<sup>27</sup> Vgl. Bachtin 1995, S. 92. Bachtin bezieht sich auf Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie*.

<sup>28</sup> Todorov 1984, S. 80. Vgl. dazu Bachtin: „Der Gattung liegt die sokratische Vorstellung von der dialogischen Natur der Wahrheit und des menschlichen Denkens zugrunde, das diese Wahrheit sucht.“ in: Bachtin 1971, S. 122.

<sup>29</sup> Diese Merkmale führt Bachtin als Kennzeichen der Texte in der Tradition der menippeischen Satire an, die er als antike Vorläuferin der karnevalisierten Literatur betrachtet. Vgl. Bachtin 1971, S. 127-133 und S. 151.

vielfalt stellt die herrschenden Dogmen in Frage und erschließt neue Bedeutungshorizonte. In der Berührung verschiedener Sinnpositionen, der Mischung verschiedener Stimmen, entstehen Interferenzen. Die Hybridbildung ist mit einer umbruchstypischen Unzuverlässigkeit des Signifikanten, dem Wechsel von der Substantialität zur Arbitrarität, verbunden. Daher ist die Hybridbildung symptomatisch für eine gesellschaftliche Krisensituation. Bachtin bezeichnet das Phänomen der dynamischen Bedeutungskomplexion mit dem Terminus der Dialogizität. An einer letzten Bedeutungsinstanz hält Bachtin trotz aller Offenheit der Bedeutung jedoch fest, nämlich an der Intention des Autors. Die dialogischen Stimmen bleiben auf seine Intention und somit auf eine geregelte Selektion aus dem Potential an möglichen Deutungen ausgerichtet.

Das Theorem der Dialogizität bildete die Voraussetzung für die von Julia Kristeva auf der theoretischen Basis der Logozentrismuskritik Jacques Derridas entwickelte Theorie der Intertextualität. Auf sie soll hier besonders eingegangen werden, da sie eine wichtige Voraussetzung der Textanalysen bildet. Kristeva greift in ihrer Auseinandersetzung mit Bachtin die Kategorie der Ambivalenz als wesentliches Kennzeichen karnevalisierter Literatur auf.<sup>30</sup> In den Formen des *discours carnevalesque* bezieht sich die Ambivalenz, so Kristeva, auf eine Doppelposition des Textes als Schreibweise und als „Lektüre des vorausgegangenen literarischen Korpus“ sowie als dessen Absorption. Der Sinn eines Textes entwickelt sich erst im intertextuellen Bezug auf den fremden Text, wodurch er seinen statischen Charakter verliert und zum unabschließbaren Prozeß wird.

Der intertextuell organisierte Text, und Løveids Texte sind hochgradig intertextuell verfaßt, stellt sich durch ein Verfahren der Referenz auf andere Texte her. Die Funktion des intertextuellen Bezugs (dekonstruierend, summierend, rekonstruierend) muß jeweils im Einzelfall geklärt werden. Die Einlagerung fremder Texte oder Textelemente in den aktuellen Text kann als Allusion, Reminiszenz oder Zitat realisiert sein, eine Kreuzung oder Übereinanderschaltung einer Vielzahl fremder Texte vornehmen oder mit parodistischen Zügen eine Wieder- und Gegen-schrift eines anderen Textes bilden. Ziel all dieser Techniken ist, so erneut Lachmann, das Interesse an der „Erzeugung einer ästhetischen und semantischen Differenz“, an einer in der Reibung der Texte entstehenden „semantischen Explosion“.<sup>31</sup>

### Das Körperbild

Ein wichtiger Bestandteil der Karnevalssemiotik ist ferner der groteske Körper. Er ist geprägt von Einbrüchen und Erhebungen, die schon den Keim eines anderen Körpers darstellen; denn in ihm materialisiert sich die Vorstellung eines

<sup>30</sup> Vgl. Kristeva 1972, S. 35. Die vorliegende Darstellung beschränkt sich auf die textdeskriptive Funktion des Intertextualitätsbegriffs.

<sup>31</sup> Lachmann 1990, S. 57.

ewigen Werdens und Vergehens. Der individuelle, groteske Körper ist Teil eines größeren Ganzen und Durchgangsstation für das ewig sich erneuernde Leben. Im Bild des grotesken Körpers tritt die Begrenzung des individuellen Körpers zugunsten einer Verbindung zum Gattungskörper zurück. Bachtin konzipiert den offenen, die Grenze zwischen Ich und Welt ständig neu bestimmenden im Prozeß befindlichen Körper als Gegenmodell zum statischen, geschlossenen, auf Verborgenheit des Innern zielenden Körper der klassischen Ästhetik. Seine Apotheose des Körpers ist als Stellungnahme im abendländischen Streit zwischen Geist und Körper zu lesen. In der Darstellung des grotesken Körpers wiederholt sich das Generalthema der Groteske von der Inversion von innen und außen, oben und unten. In diesen Bereich fällt, als Umkehrung von Bauch und Mund, die Hervorhebung von Gefühlen ohne Rücksicht auf Rationalität und die Thematisierung von Sexualität. Für die Untersuchung der vorliegenden Dramen ist es notwendig, Bachtins Körperkonzeption dahingehend zu modifizieren und zu erweitern, daß die Inversion von innen und außen auch die szenische Darstellung intrapsychischer Vorgänge umfaßt.

An dieser Stelle soll noch auf eine Applikation Bachtinscher Theoreme eingegangen werden, die in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Bachtin verbreitet ist und von der hier Abstand genommen wird. Die Aufwertung des Körpers machte die Karnevalssemiotik besonders attraktiv für eine feministische Literaturwissenschaft, die, ausgehend von der Annahme einer strukturellen Verbindung von Frau und Körper (konzipiert als Gegensatz zu Mann und Geist), die *Wiederkehr des Körpers* (so der Titel eines Buches von Dietmar Kamper) als Alternative zu der Entfremdung propagierte, die mit einer zunehmenden Technisierung und Medialisierung der Lebenswelt einhergeht. Bachtins Konzept, so wurde gemutmaßt, schien eine Aufwertung des „weiblichen“ Körpers zu implizieren. Denn es tritt nicht nur für den Körper ein, sondern der groteske Körper verweist aufgrund seiner regenerativen Kraft und als Körper des Werdens und Vergehens auf die zyklische Anordnung biologisch weiblicher Fruchtbarkeit im Gegensatz zum kontinuierlichen, linearen Prinzip biologisch männlicher Fruchtbarkeit. In diesem Zusammenhang wurde übersehen, daß Bachtin sich auf die Körperpoetik bei Rabelais beruft und dessen Schilderungen von Grausamkeit gegenüber dem weiblichen Körper kritiklos übernimmt. Schließlich bot sich das Karnevalskonzept, da es seinem Impetus entspricht, Hierarchien umzukehren, noch für eine ideologische Vereinnahmung zugunsten der gesellschaftlich Benachteiligten und sozialen Außenseiter an. Zumal Weiblichkeit im westlichen paternalen Diskurs als Gegensatz zu Männlichkeit gedacht und im Vergleich als minderwertig gesetzt wird, entspricht die weibliche Position der der Unterdrückten. In postmodernen Texten wird diese Positionierung häufig reflektiert, indem der als Kritiker der Norm auftretende karnevaleske Narr weiblich markiert ist. Die Anti-

---

32 Das von Bachtin vermittelte Körperbild der gigantischen Formen des grotesken Körpers als Bestandteil des karnevalesken Körperjubels ist zum Teil auch als Projektion persönlicher Wünsche lesbar. Bachtin war beinamputiert und litt an einer unheilbaren Knochenkrankheit.

Heldin ist als *abject object* stärker sich selbst und der Gesellschaft entfremdet als der Anti-Held, der auch als Außenseiter noch ein Subjekt bleibt.<sup>33</sup>

Insbesondere der im Zuge der feministischen Literaturwissenschaft neu einsetzende Diskurs über Hysterie thematisierte funktionale und stoffliche Parallelen zwischen Hysterie und Karneval.<sup>34</sup> Folgt man der Hysterie-Deutung von Freud/Breuer, dann agiert die Hysterikerin in ihren Anfällen die sexuellen Wünsche, Machtphantasien und Aggressionen aus, die ihr in der „normalen“ weiblichen Existenz verwehrt sind. Die hysterische Symptomatik verweist auf eine der Hysterie inhärente zweite, marginalisierte und fragmentarische Erzählung, die es in der psychoanalytischen Lektüre aufzudecken gilt. Die Verbindungen zwischen Karneval und Hysterie beziehen sich auch auf die Semantik der Darstellungen. Nach Catherine Clément wiederholt die Hysterikerin in ihren Reminiszenzen nicht nur Kindheitserlebnisse, sondern repräsentiert in ihren Symptomen die unterdrückte Vergangenheit patriarchaler Geschichte.<sup>35</sup> Ihre zyklische Rückkehr in die Vergangenheit scheint dem Verhältnis zu entsprechen, welches nach Bachtin den Karneval prägt, denn die karnevaleske Zeit bedeutet ein Heraustreten aus der Zeit im Gegensatz zur offiziellen Zeit, die einem linearen Ablauf folgt. Ein solcher Zusammenhang zwischen der sozialen Position von Frauen und einer spezifischen Schreibweise, die in Termini wie *karnevalesk*, *polyphon* und *plural* beschrieben wurde, wurde in vielen Beiträgen der feministischen Literaturwissenschaft hergestellt.

Demgegenüber entwickelten die französischen Literaturtheoretikerinnen Julia Kristeva, Luce Irigaray und Hélène Cixous einen Zusammenhang zwischen der Materialität des weiblichen Körpers und einer spezifisch „weiblichen“ Schreibweise. Ausgehend von der Morphologie des weiblichen Körpers als einem von erogenen Zonen überzogenen, dessen erotisches Empfinden nicht in einem Organ konzentriert ist, sondern azentrisch bleibt, las Irigaray ihn als Metapher für Texte, die der Pluralität von Bedeutung verpflichtet bleiben. Irigaray postulierte, das Wesen der Frau sei, nicht eins zu sein, da ihre Sexualität immer zumindest doppelt, teilweise auch plural sei.

Die diesen Theorien aus diskursanalytischer Perspektive gemeinsame Problematik liegt in der Etablierung eines biologischen Essentialismus, der die diskursive Prägung und die damit einhergehende Veränderbarkeit von Körperbildern übergeht. Die Affinität dieser Theorien zum Bachtinschen Körperjubiläum liegt in der Propagierung des Körpers als Gegenstrategie zu einer einseitig logozentrischen Orientierung und in der Betonung von Prozessualität und Grenzüberschreitung. Die Thematisierung der Körperbilder in den Dramen wird diese Implikationen mit einbeziehen.

Im Unterschied zu den genannten Positionen geht die vorliegende Arbeit bei der Untersuchung der Körperbilder von der diskursanalytischen Grundannahme aus,

<sup>33</sup> Vgl. Berman 1991, S. 124. Der Begriff des *abject* geht auf Julia Kristeva zurück. Sie bezeichnet mit *abject* einen Status in Opposition zum Ich in radikaler Ausgeschlossenheit. Vgl. Kristeva 1982, S. 126.

<sup>34</sup> Vgl. Wills 1989, S. 130-151.

<sup>35</sup> Vgl. Cixous 1975, S. 13-16.

wonach eine Vorstellung vom Körper nicht jenseits kultureller Markierungen zu denken ist. Der Körper wird hier verstanden als Medium und Träger von Zeichen, deren Bedeutung den Diskurs regelt zur Erzeugung von Macht, Sexualität, Wahrheit und Wissenschaft. Mit Michael Foucault ist er ein Produkt der „Ordnung des Diskurses“, die sowohl die kulturellen Mittel seiner Naturalisierung verschleiert als auch über die Angemessenheit seiner Repräsentationsstruktur, seine gesellschaftliche Intelligibilität bestimmt.<sup>36</sup> Der Körper ist als Konstrukt und Resultat kultureller Prozesse der Sinnstiftung immer schon Medium und Produkt eines Gedächtnisses, das individuelle und kollektive Erinnerung umfaßt.

Über die Diskursanalyse hinausgehend, begreift die Gender-Forschung mit Bezug auf die Theorie Judith Butlers den Körper als eine Kopie ohne Original.<sup>37</sup> Der Körper besitzt nach Butler keine dem Enkulturationsprozeß vorgängige Identität, sondern erwirbt diese erst im Akt ihrer Aneignung. Er ist nicht nur einem Komplex kultureller Bedeutungen verbunden, sondern vielmehr eine Konstruktion, die erst in und durch die Markierungen der Geschlechtsidentität hervorgerufen wird. Insofern ist er als Effekt der regulierenden, sich ständig wiederholenden Akte der Bedeutungsstiftung zu sehen, in die er immer schon einbezogen ist. Er befindet sich in einem ständigen Prozeß der erinnernden Aneignung und Verwerfung kultureller Normen und vorgegebener Identitätsmuster. Wie Løveids Dramen an diesem Prozeß partizipieren, wird im Einzelfall zu untersuchen sein.

### Körper und Gedächtnis

Die besondere Bedeutung des Körpers in der Karnevalssemiotik wurde bereits betont. Ursache dieser Aufwertung ist nach Renate Lachmann seine Funktion als Garant für den Fortbestand der Kultur, als ihr „Gedächtnis, in dem alle konkret realisierten Handlungen abgebildet sind. Denn das materiell Körperliche ist das schlechthin Manifeste, das ‚Wirkliche‘“.<sup>38</sup> Lachmanns Ausführungen sind symptomatisch für ein in der Literaturwissenschaft der achtziger und Anfang der neunziger Jahre zunehmendes Interesse am Körper. Hintergrund dieses Interesses ist ein Verständnis des Körpers als Garant von Authentizität. Dieses Körperbild wird verbunden mit der Vorstellung eines kulturellen Gedächtnisses, das präsenzlogischen Vorstellungen verhaftet bleibt, insofern es davon ausgeht, daß Repräsentationen und somit auch Erinnerungen in jeder Form etwas „Abwesendes bezeichnen, das in der Vergangenheit präsent, gegenwärtig gewesen sei“.<sup>39</sup> Der Schrift wird im Zuge solcher Überlegungen die Fähigkeit unterstellt, dieses Sein zu vergegenwärtigen.

Auch in den zu untersuchenden Texten fällt immer wieder die Verbindung zwischen einem weiblich markierten Körper und der Funktion der Erinnerung auf.

---

<sup>36</sup> Foucault 1994.

<sup>37</sup> Vgl. Butler 1991, S. 26.

<sup>38</sup> Lachmann im Vorwort zu Bachtin 1995, S. 16.

<sup>39</sup> Zur Kritik präsenzlogischer Gedächtniskonzeptionen vgl. Schade 1997, S. 57-72, hier S. 61.

Dies gilt insbesondere für die drei Dramen, in deren Zentrum eine historische Frauenfigur steht: *Barock Friise*, *Maria Q* und *Rhindøtrene*. Der weibliche Körper erscheint hier als Medium kultureller Erinnerung, wobei der Körper als Einschreibungsfläche gefaßt wird. Die Körperspuren, die von diesem Einschreibungsprozeß bleiben, zeugen von gewaltsamen Disziplinierungs- und Reglementierungsprozessen und erinnern darin an das Diktum Nietzsches vom Zusammenhang zwischen Erinnerung und Schmerz:

Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt; nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtnis – das ist ein Hauptsatz aus der allerältesten (leider auch allerlängsten) Psychologie auf Erden.<sup>40</sup>

Løveids Dramen zielen nicht auf die Illusion von Wirklichkeit. Ihren Texten liegt ein Verständnis von Wirklichkeit zugrunde, wonach es keine Grundschrift einer „historischen“ Wirklichkeit gibt. Deshalb wäre es auch falsch, die eben aufgeführten Texte als „historische Dramen“ zu bezeichnen, weshalb dieser Terminus hier und im weiteren bewußt vermieden wird. Vielmehr unterliegt ihnen ein Verständnis von Wirklichkeit als Resultat. Anstatt auf eine Verfahrensweise der Analyse und Zergliederung zu bauen, versucht sie Sedimentierungen, Schichtungen aufzudecken. Die zahlreichen intertextuellen Bezüge in ihren Texten sind Teil dieses Verfahrens. Deshalb erinnern insbesondere die Dramen, die sich „historischen“ Figuren widmen, an Depoträume in Museen oder Funduskammern im Theater. Statt einer rekonstruierenden Erinnerung vergangener Lebenswelten praktizieren Løveids Dramen ein Gedächtniskonzept, wie es Freud in der *Notiz über den „Wunderblock“* beschrieben hat.<sup>41</sup> Es ist eine Gedächtnistheorie, die die sprach-analoge Struktur des Unbewußten einbezieht.<sup>42</sup> Das Funktionieren des Wunderblocks veranschaulicht, so Freuds These, wie der seelische Wahrnehmungsapparat funktioniert. Der Wunderblock ist eine Wachstafel, auf die ein dünnes Blatt gelegt ist. Das Blatt besteht selbst aus zwei Schichten, die voneinander abgehoben werden können. Die obere Schicht ist eine Zelluloidplatte, die untere Wachspapier. Geschrieben wird auf der Zelluloidplatte, die die Schrift über das Wachspapier an das Wachs weitergibt. Wenn man die Zelluloidplatte später vom Wachspapier trennt, verschwindet die Schrift, und der Wunderblock ist bereit, neue Schrift aufzunehmen, während die

<sup>40</sup> Nietzsche 1993, S. 245-412, hier S. 295.

<sup>41</sup> Freud 1989 (Band 3), S. 363-369, hier S. 366.

<sup>42</sup> Das Wunderblockmodell führt vor, wie das Gedächtnis den Bedingungen der Schrift unterworfen ist. So wie es weder einen andauernden Kontakt noch einen vollständigen Bruch zwischen den Schriftschichten im Wunderblock gibt, unterliegt auch die Sprache einer Dialektik von Anwesenheit und Abwesenheit. Denn das Wort zielt nicht auf den von ihm bezeichneten Gegenstand, vielmehr bekommt jedes Zeichen Sinn und Bedeutung nur durch seinen Unterschied zu allen anderen, und nur aufgrund dieser Position ist es in der Lage, einem entsprechenden Ding gegenüber signifikant zu sein. Aber da jedes Zeichen nur aufgrund seiner Position innerhalb der Gesamtheit der Zeichen bestimmt werden kann, ist es niemals durchgängig bestimmt. Weil es nur durch seinen Kontext definiert ist, läßt sich dieser permanent erweitern und verschieben, so daß es einer sich langsam und stetig bewegenden Semantik unterliegt. Somit unterliegt jedes Wort einer allmählichen Bedeutungsverschiebung. Sie ist der Grund für die letztendliche Unbestimmbarkeit der Sprache.

vorherige Schrift im Wachsblock als Dauerspür erhalten bleibt und mit dem neuen Schreibvorgang tiefer sinkt. Der Wunderblock verfügt über eine unbegrenzte Aufnahmefähigkeit und eine Erhaltung von Dauerspuren. Der Vergleich zwischen dem System der menschlichen Wahrnehmung und des Gedächtnisses mit dem Wunderblock indiziert, daß Bewußtsein und Gedächtnis sich ausschließen, denn das Bewußtsein entsteht an Stelle der Erinnerungsspür. Bei der Aktivierung abgelagerter Spuren werden Affekte und mit ihnen verbundene Vorstellungsbilder ausgelöst, so daß der Erinnerungsprozeß eine entstellende Struktur zutage fördert. Der Erinnerungsprozeß entspricht dann einer „Übersetzung ohne Original“, in dem ein zurückliegendes Ereignis immer schon verschoben erscheint, als Differenz zu einem unerreichbaren Ort des Ursprungs. In Anlehnung an die Doppelstruktur von Einschreibung und Erinnerung hat Derrida eine Lektüre der Spür vorgeschlagen, in der Wahrnehmung und Dauerspür sich immer schon in der Umschrift befinden.<sup>43</sup> Denn, so Derrida:

Die reine Wahrnehmung aber gibt es nicht: wir werden nur als Schreibende durch die Instanz in uns, die immer schon die Wahrnehmung, ob sie nun äußerlich oder innerlich ist, überwacht, geschrieben. Das „Subjekt“ der Schrift existiert nicht, versteht man darunter irgendeine souveräne Einsamkeit des Schriftstellers. Das Subjekt der Schrift ist ein System von Beziehungen zwischen den Schichten: des Wunderblocks, des Psychischen, der Gesellschaft, der Welt. Im Innern dieser Szene ist die punktuelle Einfachheit des klassischen Subjektes unauffindbar.<sup>44</sup>

Die Lektüre der Dramen *Barock Friise*, *Maria Q* und *Rhindøtrene* wird zeigen, wie in den Texten eine solche Lektüre der Spür praktiziert wird.

---

43 Vgl. Derrida 1972, S. 302-350, hier S. 306f.

44 Derrida 1972, S. 344f.



### 3. Textanalysen

#### 3.1. *Balansedame*

##### Entstehungskontext

*Balansedame. Fødsel er musikk* [Balansedame. Geburt ist Musik] erschien 1984. Der Dramentitel verweist intertextuell auf die Novelle *Balansedame*, die 1982 in der Zeitschrift *Samtiden* veröffentlicht und von der Autorin 1983 im Rahmen einer szenischen Lesung präsentiert wurde. Sie ist im Anhang zum Drama abgedruckt und wird als Referenztext und Teil des Textes später eingehender untersucht.

##### Handlungsskizze

Der erste Aufzug des Dramas spielt in einem historischen Museum. Susanne, die Hauptprotagonistin, ist schwanger und entwickelt in einem Tagtraum eine Ausbruchphantasie. Sie schaut in eine leere, hell erleuchtete Glasvitrine und erzählt von ihrem Wunsch, aus der gegenwärtigen Zeit auszubrechen und in eine andere, historische Zeit einzutreten. Susannes Monolog läßt das Innere der Vitrine als Bühnenraum für ihre Gedanken erscheinen. Die Vitrine wird zum Ort, in den sie ihre Fluchtphantasie projizieren kann. Den Raum, in den sie sich träumend versetzt, charakterisiert sie über den Begriff „Seide“, das Leben dort erscheint ihr leicht und fließend wie Seide:

Jeg har drømt om silke / Om å gå inn i en annen rytme /  
Jeg har drømt /  
Tilbake [...] (S. 15)

[Ich habe von Seide geträumt davon, in einen anderen Rhythmus einzutreten.  
Ich habe geträumt.  
Zurück]

Das Bühnenbild der zweiten Szene bildet einen starken Kontrast zu dieser Ausbruchphantasie. Es zeigt die nüchtern-sachlich eingerichtete Wohnung von Susanne und ihrem Ehemann Axel. Die unterschiedlichen Räume charakterisieren die beiden Protagonisten. Der Text greift dabei auf stereotype Vorstellungen von geschlechtlicher Identität zurück. Die Szene im historischen Museum charakterisiert Susanne als träumerisch veranlagt, während Axel von der nüchtern-

---

<sup>1</sup> Die Uraufführung fand in Stockholm in der Regie von Hilda Hellweg und unter dem Titel *Fritt fall* statt. In Norwegen wurde das Theaterstück in der Regie von Hilde Andersen am 10. Mai 1986 auf *Den Nationale Scene* in Bergen uraufgeführt. Diese Inszenierung stieß bei Løveid wegen einer entstellenden Bearbeitung des Textes auf heftige Kritik. Vgl. Johnsen 1986 und Løveids Kommentar *Min personlige nedtur* 1986. Zur Entstehungsgeschichte des Dramas vgl. Tom Revlovs Nachwort zu *Balansedame* in Løveid 1994.

sachlichen Wohnung charakterisiert wird, in der er als Figur eingeführt wird. Diese Gegensätzlichkeit löst einen Beziehungskonflikt zwischen den Partnern aus, der als Konflikt zwischen einer an rationalem Denken orientierten Geisteshaltung und einer grenzüberschreitenden, kritischen und irrationalen Denkhaltung angelegt ist. Axel ist fünfzig Jahre alt und Geschäftsmann. Susanne ist zehn Jahre jünger und von Beruf Konservatorin. Ihr Beruf deutet an, daß sie einen besonderen Bezug zu vergangenen Zeiten hat. Beide sind beruflich erfolgreich, doch Susanne leidet unter der ständigen Abwesenheit Axels. Die Beziehung ist von einem Gefühl des Mangels geprägt. Schließlich kommt es zum offenen Konflikt, als Susanne Axel erzählt, daß sie ein Kind erwartet. Axel lehnt es ab, Vater zu werden, und Susanne verläßt ihn. Das Drama erstreckt sich über den Zeitraum von dieser Auseinandersetzung bis nach der Geburt des Kindes. Neben Susanne und Axel zeigt die Handlung noch ein zweites Paar, Rita und Kristian, die beide zwanzig Jahre alt sind. Der Altersunterschied zwischen den Paaren läßt zu einem generationenübergreifenden Vergleich der Beziehungsmuster ein. In beiden Beziehungen entfremden sich die Partner. Susanne vergleicht die Distanz zwischen den Partnern mit liebenden Walfischen, die über unüberwindliche Entfernungen von ihrem Liebespartner getrennt sind. Die Rufsignale der Wale liest sie als Ausdruck ihrer Sehnsucht nach dem unerreichbaren anderen (S. 67).

Die Beziehung zwischen Rita und Kristian gleicht zunächst einer Idylle. Das Paar wohnt in einem Rokokoschloß, das als ironischer Hinweis auf das Luftschloß einer jungen Liebe gelesen werden kann. Auch die gemeinsam im Himmelbett verbrachte Nacht (S. 73) erinnert an den sprichwörtlichen siebten Himmel der Liebe. Doch Streitereien beim morgendlichen Erwachen holen die Beteiligten in die Realität zurück. Susanne hat als Konservatorin einen Arbeitsauftrag bei Rita und Kristian und lernt das Paar kennen. Die Begegnung mit Susanne verändert Rita. Die Beziehung zwischen ihr und Kristian scheitert, beide verlassen das Schloß.<sup>2</sup> Rita entdeckt einen neuen Wirklichkeitsraum, der allegorisch als Wirklichkeit des Rokoko bezeichnet wird. Den beiden Männern bleibt der Zugang zu dieser Welt versperrt. Im Schlußbild erscheint Rita als Rokokodame und geht in die Museumsvitrine hinein. Sie tritt an die Stelle, an die sich Susanne zu Dramenbeginn gedanklich projiziert hatte. Der Schrei eines Neugeborenen ist zu hören, so als ob Rita eine neue Identität gefunden hätte. Susanne und Axel nehmen ihre Beziehung wieder auf.

---

<sup>2</sup> Das Schloß leuchtet anfänglich im Hintergrund der Szene und wird so auch dramaturgisch als Traumschloß eingeführt (S. 34). Später öffnet es sich (S. 52). Es verweist derart auf die Logik des Traums, in der die Dinge zu den Menschen kommen. Der Symbolgehalt des Schlosses als Traumschloß zitiert August Strindbergs *Ett drömspel*.

## Erste Rezeption des Dramas

Bislang liegen drei Interpretationen des Dramas vor, die kurz nach der Publikation des Dramas entstanden sind: Sigrun Borgersens Rezension, die Dissertation von Corinna Vonhoegen sowie die Examensarbeit von Lina Læskogen. Diese Interpretationen greifen das Motiv „Schwangerschaft“ auf, das im Untertitel des Dramas, „Fødsel er musikk“ [Geburt ist Musik], anklingt und entwickeln einen essentialistischen Zusammenhang zwischen dem physischen Verlauf einer Schwangerschaft und einer „weiblichen“ Ästhetik. Sie verorten ihre Vorgehensweise theoretisch mit Bezug auf die französischen Texttheoretikerinnen Julia Kristeva und Hélène Cixous.<sup>3</sup> Dieser Focus hängt mit der Aktualität dieser Theorien in der Literaturwissenschaft im Entstehungszeitraum der Rezensionen in der ersten Hälfte der neunziger Jahre zusammen. Dadurch ist ein einseitiges Bild des Textes entstanden.

Die Lektüren gehen von einer Verbindung zwischen der Wahrnehmung der Körpererfahrung während einer Geburt und der Wahrnehmung von Musik aus. Sowohl die Körpererfahrung als auch die Erfahrungsweisen von Musik seien Erfahrungen außerhalb der symbolischen Ordnung der Sprache. Sigrun Borgersen bringt das Leitmotiv Musik mit der Schwangerschaft der Protagonistin in Zusammenhang und liest es als Erinnerung an Rhythmus und Harmonie der pränatalen Situation vor der Konstituierung eines eigenständigen Subjekts.<sup>4</sup> Damit sich eine eigenständige Identität entwickeln kann, ist eine Trennung von der harmonischen Einheit mit der Mutter notwendig. Entsprechend deutet Borgersen die Sehnsucht der Protagonistin nach „alten Zeiten“ als Sehnsucht nach Rückkehr in den Mutterleib. Sie interpretiert Susannes Sehnsucht nach Rhythmus und Gleichgewicht als „freudisches Ozeangefühl“, wie es das Kind vor der Geburt empfand.<sup>5</sup> Konkret bezieht sie sich auf Kristevas Bestimmung der Erfahrung der symbiotischen Einheit mit der Mutter als Erfahrung der semiotischen chora. Die chora erscheint im Rückblick seitens des selbständigen Subjekts als dunkler Ursprung, als Chaos, das sich jedem Zugriff entzieht. Kristeva definiert die chora als mütterlich, weil sie dem Symbolischen, der Gesellschaft, dem Ich heterogen ist. Doch auch nach der Konstituierung des Subjekts ist die Subjektposition niemals völlig stabil. Sie wird durch semiotische Vorgänge wie z.B. Träume ständig Erschütterungen ausgesetzt. Diese semiotischen Vorgänge erinnern daran, daß die Loslösung aus der chora eine sehr schmerzliche Trennung ist, die das Akzeptieren des Getrenntseins verlangt. Das Semiotische ist bei Kristeva aber auch ein Bestandteil des Sinngebungsprozesses, in dem Erinnerungsspuren aus der präödi-palen

---

<sup>3</sup> Læskogen: *Magens magi. Fødselspoesi i Cecilie Løveids novelle Balansedame*. Trondheim 1997. Eine überarbeitete Zusammenfassung der Arbeit liefert Laeskogens Artikel in Eyde 1998. Læskogens Arbeit wird hier nicht weiter thematisiert, da sie sich explizit auf die Novelle *Balansedame* bezieht. In Anlehnung an Susan Friedman und Hélène Cixous liest sie die Geburtsmetapher als Poetik für ein weibliches Schreiben und als Hinweis auf eine weibliche Form des Schreibens (ebd. S. 131).

<sup>4</sup> Vgl. Borgersen 1985, S. 38.

<sup>5</sup> Siehe dazu auch Borgersen 1986. Die Autorin geht bei ihren Überlegungen von Julia Kristeva: *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford 1981, aus.

Phase nachklingen. Es gelangt insbesondere in sprachlichen Formen zum Ausdruck, die mit Sinnstrukturen spielen. Die metaphernreiche und rhythmisierte Sprache in *Balansedame* ist typisch für die semiotische Modalität der Sinnggebung. Der Text wirkt zeitweise wie ein Gewirr aus Stimmen und Echos und versucht, so im Symbolischen die semiotische Chora zu rekonstruieren.

Borgersen führt in ihrer Interpretation die Ausbruchsphantasie der Protagonistin auf die Schwangerschaft zurück. Denn nach Kristeva führt bereits die Schwangerschaft zu einer gesellschaftlichen Außenseiterposition. Das französische Wort für „schwanger“, „*enceinte*“, bedeutet auch „abgeschlossener Raum“, und Kristeva entwickelt aus dieser Doppelbedeutung einen Zusammenhang zwischen der Situation einer Schwangerschaft und einer gesellschaftlichen Außenseiterposition der schwangeren Frau. Borgersen deutet den Wunsch der Protagonistin nach einer anderen Zeit als Ausdruck dieser Außenseiterposition.<sup>6</sup>

Corinna Vonhoegens 1996 erschienene Arbeit *Das Weiß öffnen um das Schwarz hervorkommen zu lassen. Zur Schrift in der Dramatik Victoria Benedictssons und Cecilie Løveids*<sup>7</sup> beruft sich auf das Derridasche Verständnis von einer nicht länger Sinn vermittelnden Schrift und übernimmt Derridas Gleichsetzung des Weiblichen mit dem Metonymischen, Nichtfestlegbaren.<sup>8</sup> Sie legt ihrer Arbeit ein poststrukturalistisches Lektürekonzepkt zugrunde, dessen Ziel es ist,

[...] Schreibweisen und Schreibpraktiken [zu] bezeichnen, die im Hinblick auf eben jene kulturellen, symbolischen Anordnungen, auf den tradierten Ausschluß von Frauen als Sprechende und Schreibende, zustande kommen.<sup>9</sup>

Zugunsten eines „Spielcharakters“ der Sprache, so Vonhoegen, gehe es in *Balansedame* nicht mehr um die Wiedergabe von seelischen Innenräumen.<sup>10</sup> Zugleich jedoch lassen sich die surrealen Elemente im Text, die Ausgangspunkt für Vonhoegens These sind, mit Hilfe psychoanalytischer Deutungsmuster erschließen und in eine weitgehend konsistente Lektüre einfügen. Diese Verfahrensweise scheint näher am Text, da sowohl das Vorwort (neben einer realistischen Lektüre) als auch das Vorspiel „Museum“ eine „Reise ins Ich“ als Lektüreakweisung vorgeben. Die Handlung könnte sich z.B. in einem Traum der Protagonistin abspielen, als Projektion ihres seelischen Innenraums in die Museumsvitrine. Vor diesem Hintergrund stimme ich Vonhoegens Beobachtung zu, wonach das Drama eine Traumspiellogik verfolge, die sich aus der inneren Reise der träumenden Susanne ergebe.<sup>11</sup>

6 Mutterschaftsthematik und Rollenkonflikte in den Texten Løveids thematisiert auch Wenche Larsen 1990. Sie arbeitet mit der Theorie von Cixous, die Mutterschaft als Störfaktor für das herrschende Gesetz betrachtet, das sich in Rollenzwängen gegenüber der Frau artikuliert.

7 Vonhoegen 1996.

8 Vgl. Vonhoegen 1996, S. 10.

9 Vonhoegen 1996, S. 11. Vonhoegens Arbeit gründet auf einem essentialistisch geprägten Weiblichkeitsbild, zumal es ihr Anliegen ist, „Bedingungen eines weiblichen Schreibens“ (ebd. S. 9) aufzuzeigen.

10 Vgl. Vonhoegen 1996, S. 154.

11 Vgl. Vonhoegen 1996, S. 160. In diesem Kontext ist auch Larsens Hinweis auf die theatrale Qualität des

Insgesamt lassen sich die vorliegenden Analysen im Diskurs über eine weibliche Ästhetik situieren, die das Weibliche als das Alogische, Dezentrierte, Uneinheitliche bestimmt; als Wahrheit, die sich nicht einnehmen läßt. Diese Argumentation wirft jedoch, wie Sigrid Weigel deutlich gemacht hat, Schwierigkeiten auf.<sup>12</sup> Sie setzt ein dualistisches Verständnis von Männlichkeit und Weiblichkeit voraus und fixiert somit die Vorstellung von sexueller Differenz als Gegensatzpaar. Darüber hinaus setzt sie, da sie als ideologiekritisches Verfahren einen eigenen Ort der Argumentation benötigt, eine positive Vorstellung von *der realen Frau* fest, die dann als Bezugspunkt für eine vermeintliche Deformation genutzt werden kann. Sie richtet sich somit nach der Idee eines autonomen weiblichen Subjekts, das jedoch aufgrund der diskursiven Verfaßtheit von Subjektivität, immer nur eine imaginäre Produktion sein kann. Die Ursprünge des mythischen Weiblichkeitsbildes, das so fortgeschrieben wird, bleiben unhinterfragt.<sup>13</sup> Als Alternative rät Weigel zu einem literarischen und literaturkritischen Verfahren „produzierender Nachahmung, die im textuellen Nachvollzug den Diskurs, auf den sie sich bezieht, unterläuft, überschreitet [...]“.<sup>14</sup> Meine abschließende Lektüre des Dramas geht von Weigels Kritik aus und hinterfragt den Diskurs, auf den der Text sich bezieht.

Im Gegensatz zu den skizzierten Interpretationen verorte ich die Ursache für Susannes Entwicklung psychoanalytisch in einem Gefühl des Mangels. Dieses Mangelgefühl bildet die Grundlage für eine zunehmende Entfremdung gegenüber der Alltagswirklichkeit, die sie umgibt, und es motiviert die Grenzüberschreitung Susannes in eine andere Wirklichkeit. Diese Grenzüberschreitung trägt, wie sich zeigen wird, karnevaleske Züge. In einem dritten Schritt soll dann, ausgehend von diskursanalytischen Überlegungen, der Verknüpfung zwischen Susannes Traumwirklichkeit und dem leitmotivischen Topos Musik nachgegangen werden.

Zuvor soll jedoch auf die Novelle *Balansedame* eingegangen werden. Der gleichlautende Titel der Texte legt es nahe, die Novelle als Intertext in die Lektüre einzubeziehen.

#### Exkurs: Die Novelle *Balansedame*

Die Novelle *Balansedame* beinhaltet ein Selbstgespräch, das die Ich-Erzählerin mit sich führt. Die Erzählerin liegt nach einer Geburt, bei der sie ihr Kind verlor, im Kindbett. Sie beschreibt ihren Zustand als Grenzzustand, zugleich rauschhaft und traurig. In dieser Situation macht sie sich Gedanken über ihr bisheriges Leben und stellt fest, daß es von einem zentralen Konflikt geprägt sei. Dieser Konflikt ergibt sich aus den rationalisierenden Werten und Denkweisen, die der

---

psychischen Innenraums produktiv: „Hélèn Cixous beskriver skuespillet som en visualisering eller en kroppsliggjøring av en indre virkelighet, med scenen som rom for sinnets indre aktører. Slik kan også Cecilie Løveids skuespill forstås [...]“ Larsen 1990, S. 28.

<sup>12</sup> Vgl. Weigel in Stephan 1986, S. 108-118.

<sup>13</sup> Zur Kritik der literarischen Reproduktion dieses Weiblichkeitsbildes siehe die Analyse von *Fornuftige dyr*.

<sup>14</sup> Vgl. Weigel 1986, S. 111.

Erzählerin von ihrem Vater vermittelt wurden und einer vermeintlich eigenen, ursprünglicheren Körpererfahrung. Ihre Körpererfahrung, die sie als „magens magi“ (S. 135) [die Magie des Bauches] beschreibt, scheint ihr mit rationalisierenden Kategorien nicht greifbar. Die hier skizzierte Dichotomie bezieht sich jedoch nicht auf biologistische Annahmen von Männlichkeit und Weiblichkeit, denn die Erzählerin denkt auch darüber nach, daß ihre Mutter ein Kind zur Welt brachte, ohne die hier als männlich markierten, rationalisierenden Denkweisen zu verlassen: „Kunne jeg hvis jeg var mann født et barn ut av meg og lagt det med navlestreng og fødselsfett på nærmeste steinstabel og skrevet videre, sånn som mor gjorde?“ (S. 134) [Hätte ich, wenn ich ein Mann wäre, ein Kind aus mir gebären und es mit Nabelschnur und Geburtsfett auf den nächsten Steinhaufen legen und weiterschreiben können, so wie Mutter es machte?] Das vernunftorientierte Denken erscheint der Erzählerin defizitär. Sie entscheidet sich zum Ausbruch aus der von Vernunftdenken geprägten Welt und zum Eintritt in eine andere Wirklichkeit. Diese andere Wirklichkeit bestimmt sie metaphorisch als Zeit des Rokoko. Die Metapher der Rokokozeit weckt Assoziationen von grandiosen höfischen Festen, prunkvollen Kleidern und einem vom Alltagsleben des Großteils der Bevölkerung völlig entfremdeten verschwenderischen höfischen Leben. Diese Vorstellung bildet den denkbar größten Kontrast zum nüchtern-sachlichen Denken, das der Vater repräsentiert. Die Metapher der Rokokozeit ist lesbar als Ausdruck für den Ausbruch aus dem raum-zeitlichen Kontinuum der Alltagswelt. Sie deutet nicht auf die historische Zeit, sondern entspricht jener „Zeit zwischen den Zeiten“, die einem späteren Drama der Autorin, *Tiden mellom tidene*, den Titel leiht. Die Erzählerin erwartet von der anderen Wirklichkeit eine vielschichtigere Wirklichkeitswahrnehmung: „Jeg kann ikke orke å leve normalt med dette ansvaret for lek og lissomopprinnelighet.“ (S. 136) [Ich halte es nicht aus, normal zu leben mit dieser Verantwortung für Spiel und sozusagen Ursprünglichkeit.]

Auch hier wird der Anspruch einer wirklich ursprünglichen Erfahrung hinterfragt, denn die Erzählerin thematisiert lediglich eine Art Ursprünglichkeit. Sie erlebt ihr seelisches Empfinden als zugleich rauschhaft und traurig, und in diesem Grenzzustand macht sie sich Gedanken über ihre Lebenssituation. Hier konstatiert sie einen Konflikt, der sich aus der kulturellen Konstruktion geschlechtlicher Identität ergibt. Sie vergleicht die Erziehung durch den Vater, die auf rationales Denken ausgerichtet war, mit ihrer aktuellen Erfahrung. Angesichts ihrer Empfindungen erscheint ihr das Vernunftdenken defizitär und ungeeignet zur Wahrnehmung einer vielschichtigen Wirklichkeit. Als Konsequenz entscheidet sie sich für einen Ausbruch aus der rationalistisch geprägten Welt und für den Eintritt in eine andere Wirklichkeit. Susanne verspricht sich von dieser Gegenwirklichkeit eine stärker differenzierte und vielschichtigere Wirklichkeitswahrnehmung. Ein Kennzeichen für diese andere Wirklichkeit ist die Mischung verschiedener Sprachen im Sinne von Vielstimmigkeit (S. 135). Die Vielstimmigkeit liefert einen Hinweis auf eine markante Eigenart der Dramen Løveids, die in den achtziger und neunziger Jahren entstanden sind. Diese Dramen zielen nicht auf eine mimetische Repräsentation

von Wirklichkeit, sondern versuchen, in einer karnevalesken Mischung verschiedener Sprachen eine komplexe Erfahrung von Wirklichkeit zum Ausdruck zu bringen. Dazu der Novellentext: „Jeg blander gjerne språk, jeg er så bereist og har nå sittet i konferanse med mørket så lenge.“ (S. 135) [Ich mische gerne Sprachen, ich bin so viel gereist und habe jetzt so lange mit der Dunkelheit in einer Besprechung gesessen.]

Die Erzählerin erkennt, daß die Grenzerfahrung, in der sie die Vielstimmigkeit einer anderen Wirklichkeit als Alternative zur Eindimensionalität der gesellschaftlich normierten Alltagswelt wahrnimmt, die Gefahr des Abgleitens in eine Psychose in sich birgt. Sie entschließt sich für die alternative Wirklichkeit: „Jeg vil helst bli gal.“ (S. 136) [Ich möchte am liebsten verrückt werden.] Die Novelle endet mit dem Eintritt der Erzählerin in eine andere Wirklichkeit, die psychotische Züge trägt. Ihre Kommunikation mit der Umwelt beschränkt sich auf den ausschließlichen Kontakt mit grotesken Phantasiefiguren aus ihrer Vorstellungswelt, die sie als Freunde bezeichnet:

De vennene som kommer krypende nå, i karavaner mot meg, lus, skorpion, bokormer, skinnende små sølvkre vakre som smykker om natten med kjevefølere og lange antenner. (S. 137)

[Die Freunde, die jetzt angekrochen kommen, in Karawanen in meine Richtung, Läuse, Skorpion, Bücherwürmer, glänzende kleine Silberkreaturen, schön wie Schmuck in der Nacht mit Kieferfühlern und langen Antennen.]

Die neuen Freunde besitzen eine besonders feine Wahrnehmung, ihr Wahrnehmungssinn ist in Fühlorganen nach außen verlagert. Das Gefühl bestimmt die Orientierung der Tiere und deutet so auf die gesteigerte Sensibilität der Erzählerin, die sich der Trauer über das verlorene Kind entzieht.

### Die Traumwelt als karnevaleske Inversion

Susannes Erfahrungen sind leitmotivisch geprägt von Verlust und Mangel. Bereits in der zweiten Szene, „Turbulens“ [Turbulenz], streiten Susanne und Axel, weil Axel Susanne, wie so oft, während seiner Geschäftsreise vergessen und betrogen hat:

Su:  
Hver gang du reiser fra meg / Er det et forsøk på å / si / at jeg er død? / Øver du deg på det? [...] (S. 22)

Su:  
[Jedes Mal, wenn du von mir wegfährst, ist es ein Versuch zu sagen, daß ich tot bin? Übst du das?]

Die häufige Abwesenheit Axels empfindet Susanne als Kränkung. Als Reaktion weicht sie in eine Gegenwelt aus, die in der Bühnenanweisung zum Drama als Flucht- und Traumwelt charakterisiert wird: „Dekorasjonen samles om menneskenes lengte-og-fly-drømmer“ (S. 11) [Das Bühnenbild prägen die Wunsch-

und Fluchträume der Menschen]. Dramaturgisch wird Susannes Flucht auf zwei Ebenen dargestellt. Auf einer ersten Ebene verläßt sie Axel und zieht zu Rita und Kristian. Auf einer zweiten Ebene, einer Szenenfolge, die die Überschriften „Cembalo I“, „Cembalo II“, „Cembalo III“, „Cembalo IV“ [Cembalo I, Cembalo II, Cembalo III, Cembalo IV] trägt, flüchtet sie in die andere Wirklichkeit einer Traumwelt und versucht, ihren Traum vom Leben in einer anderen Zeit umzusetzen, der bereits als Traum von einem Leben zur Rokokozeit thematisiert wurde. In dieser anderen Wirklichkeit tritt die psychische Innenwelt von Susanne nach außen. Diese Inversion entspricht einer karnevalesken Inversion von innen und außen. Im folgenden Abschnitt wird nach der diskursiven Konstruktion dieser Gegenwelt gefragt.

### Mythos Musik

Die vier Szenenüberschriften „Cembalo“ zeigen, daß Susannes Gegenwelt wesentlich über den Topos Musik charakterisiert ist. Die Bühnenanweisung bezeichnet den Cembalo-Raum als „Susannes offene Landschaft“. Die Cembalo-Szenen sind eigenständig im Hinblick auf Zeit und Raum. In den Szenen „Cembalo I“ und „Cembalo II“ wird Susanne ein Cembalo geliefert. Sie schläft in der folgenden Nacht glücklich über das Instrument gebeugt. Danach verlagert sich der Schauplatz der Handlung auf Susannes Begegnung mit Rita und Kristian. In „Cembalo III“ und „Cembalo IV“ öffnet Susanne den Deckel des Cembalos, und auf der Innenseite kommt das Bild eines Liebespaars zum Vorschein. Axel tritt in ihre Gegenwelt ein, und Susanne kehrt zurück in die gemeinsame Wirklichkeit. Die Geburtswehen setzen ein.

Der Topos Musik kehrt in Løveids Dramen immer wieder.<sup>15</sup> In *Dobbel nytelse* kolportieren die Protagonistinnen Tutti und Frutti den hohen Ton der Sängerin, der im 19. Jahrhundert als Inbegriff musikalisch-weiblicher Produktivität galt. Die Hauptfigur in *Tiden mellom tidene* trägt den Komponistennamen Strawinsky, und noch in *Rhindøtrene* verknüpft die Hauptprotagonistin Hildegard mit Musik eine ganz besondere Erlebnisqualität. Auch der Vorname der Autorin Cecilie Løveid ist als Teil des Diskursfeldes Musik lesbar. Eine derartige Integration des Autorinnennamens in den Text und die Nivellierung des Verhältnisses von Text und Produzentin trägt der diskursanalytischen Überlegung Rechnung, wonach der Betrachter der Wirklichkeit immer schon ein Teil von ihr ist.<sup>16</sup> Der Vorname Cecilie verweist auf die Heilige Cäcilia, die seit dem 15. Jahrhundert als Schutzheilige der Musik und insbesondere der Kirchenmusik gilt.<sup>17</sup> Ein bekanntes

<sup>15</sup> Eine interdisziplinäre Arbeit, die sich sowohl unter literaturwissenschaftlichen als auch musikwissenschaftlichen Gesichtspunkten mit der Dramatik Løveids beschäftigt, könnte sicher noch weitere Bedeutungspotentiale der Texte aufzeigen, als es im Rahmen dieser Arbeit möglich ist. Es wäre z.B. interessant, der Verbindung von Cembalo und Frauenkörper im Text nachzugehen, die eine diskursive Konstruktion in der Musikwissenschaft zitiert, die seit dem 17. Jahrhundert besteht.

<sup>16</sup> Foucault 1974, S. 7-31.

<sup>17</sup> Literaturhistorische Bedeutung hat die Cäcilienlegende mit Heinrich von Kleists Novelle *Die heilige*

Tafelbild der Heiligen Cäcilia von Raffael zeigt die Heilige, wie sie mit zum Himmel gerichtetem Blick eine kleine Handorgel fallen läßt. Neben ihr auf dem Boden liegen zerbrochene Instrumente. Der Musikwissenschaftler Willibald Gurlitt schreibt dazu:

Indem die Heilige ihre Orgel als das Symbol der musica instrumentalis demutsvoll senkt und zu den übrigen, ihr zu Füßen am Boden liegenden verworfenen Musikinstrumenten fallen läßt, anerkennt sie die Ohnmacht aller sinnlich wahrnehmbaren Musik vor jener im religiös-theologischen Sinn absoluten Musik, die keines Menschen Ohr je vernommen, die im Musizieren nur Engeln, im Hören nur Heiligen zugänglich wird.<sup>18</sup>

Sowohl das Bild als auch Gurlitts Deutung suggerieren eine mythische Qualität der Musik und betonen eine Emanzipation der Musik von der Sprache. In der Cäcilienlegende wird Musik zum Medium einer göttlichen Offenbarung, und die Heilige Cäcilie wird diskursiv mit dem Topos der absoluten Musik verknüpft. In der Idee der absoluten Musik, die in der Frühromantik entstanden ist, wird Musik als vollkommene weil absolute Ausdrucksform betrachtet, die der grundlegenden Aporie der Sprache in der Spannung zwischen Natur und Zeichen entgeht. Musikalische Kompositionen, so der grundlegende Gedanke, hätten keine Abbildfunktion und folgten demnach einer größtmöglichen Autonomie des Subjekts. In Analogie dazu bleibt auch Susannes Cembalo stumm. Die von ihm ausgehende Musik ist nur für Susanne hörbar, wenn sie den Tönen im Innern des Instruments lauscht. Doch, wie Wolfgang Scherer gezeigt hat, existiert „Die Musik“ nicht im Singularetantum.<sup>19</sup> Es handelt sich um ein Zeichensystem, das historischen Veränderungen unterliegt. Ohne die Vermittlung durch die Praxis der aneignenden Subjekte hat Musik keinen Inhalt. Aus heutiger Sicht ist die Idee der absoluten Musik somit nur, um nochmals Scherer zu zitieren, eine neuzeitliche Wiederauflage der kosmischen Sphärenharmonie. Der Topos der absoluten Musik ist Teil eines „Mythos Musik“, der im Text bedient wird.<sup>20</sup> Nach Claude Lévi-Strauss dienen Mythen der buchstäblichen Umschreibung von Leerstellen.<sup>21</sup> Sie überführen das Unlösbare in eine akzeptable Geschichte und in die Sprache. Für Susanne dient der Mythos Musik als Ideal einer unerreichbaren Authentizität und Kompensation eines Mangels. Musik bricht ein, wo die Selbstvergewisserung angesichts des Fehlens einer festbegründeten Identität versagt. Als Mythos kann sie jedoch nur der scheinbaren Harmonisierung eines Konflikts dienen. Auch im Text gibt es einen Hinweis auf die mythische Qualität der Zauberkraft von Musik. Als Susanne Axel beschreibt, wie leicht das Leben mit einem Kind wäre, nennt sie den Film *Sound of Music* (S. 20) als Beispiel dafür, wie sich alle Probleme von selbst lösen. *Sound of Music* behandelt das Leben der österreichischen Musikerfamilie von Trapp. Der Film vermittelt in einer aus heutiger Sicht, nicht zuletzt wegen der technischen Mängel, unfrei-

---

*Cäcilie oder die Gewalt der Musik* gewonnen.

18 Gurlitt 1966, hier S. 45.

19 Scherer 1997, S. 67-79, hier S. 67.

20 Lubkoll 1995.

21 Zum Mythosbegriff siehe Lévi -Strauss 1967.

willing komisch wirkenden Form das Ideal einer versöhnenden Kraft von Musik und stellt derart den Mythos Musik aus.<sup>22</sup>

Wie wird nun der Topos Musik im Text behandelt? Er bezeichnet in bezug auf Susanne situativ einen Grenzzustand zwischen Traumwirklichkeit und Alltagsrealität. Der Cembalo-Raum ist von einem Moment des Rausches geprägt. Als Susanne mit dem Instrument allein ist, beginnt sie, es wie irrsinnig zu drehen (S. 33). Musik wird hier zum Synonym für die Schwangerschaft und zugleich für einen Ausbruch aus vernunftbetontem Denken. Mit dem Eintritt in den Cembalo-Raum verläßt Susanne Axels Welt und wird erst am Ende der Schwangerschaft im 5. Akt wieder für ihn erreichbar.

Die Metapher im Untertitel, „Geburt ist Musik“, stellt, vermittelt über die Erfahrung einer Geburt, Musik in einen engen Bedeutungszusammenhang zu Weiblichkeit und Körper. Susanne setzt ihre Körpererfahrung einer Sphäre entgegen, die Axel repräsentiert. Somit wird eine Polarisierung zwischen einem als männlich markierten, gesellschaftlichen Nützlichkeitsdenken und vermeintlich weiblicher körperlicher Erfahrung entwickelt. Diese Polarisierung verlagert Susannes Identitätskonflikt nach außen.

In der Verbindung von Musik und Körper wird das in der Musikästhetik weitverbreitete Postulat der Natürlichkeit von Musik reproduziert. Die Dramaturgie des Dramas unterstreicht diese Verbindung anhand des Raumes, in den Susanne flüchtet. Er steht aufgrund des Titels „Cembalo“ explizit im Zeichen der Musik und ist strukturell mit Natur verknüpft, indem die Bühnenanweisung ihn als eine „offene Landschaft“ bestimmt. In dieser offenen Landschaft steht das Cembalo (4. Aufzug). Die spezifische Ausformung von Susannes Neigung zu Musik reproduziert hier die überlieferte Analogisierung von Natur und Frau.

Entsprechend bleibt der Raum einer offenen Landschaft ausschließlich Susanne und Rita vorbehalten. Als Axel schließlich Zugang zu diesem Raum findet, verändert sich bei seinem Eintreten das Licht und der Charakter des Raumes.<sup>23</sup> Die Analogie von Frau und Natur und Natur und Musik fortführend, bleibt die Musik eine Domäne des Weiblichen. Zwar besitzt auch Kristian einen Bezug zu Musik, doch obwohl er selbst komponiert, bleibt sein Umgang mit Musik problematisch und er scheitert an einem Ravel-Stück. Schon der Gedanke an Musik wird ihm unerträglich. (Kristian:) „Ikke nevnt det ordet! Jeg orker ikke mere mas!“ (S. 53) [Sprich dieses Wort nicht aus! Noch mehr Geschwätz halte ich nicht aus!]

Der fehlende Zugang von Axel und Kristian zu Musik markiert ihre Unzulänglichkeit hinsichtlich der Ansprüche ihrer Partnerinnen an zwischenmenschliche Kommunikation und wirkt mit am Scheitern der Beziehungen, da die Partner sich gegenseitig nicht mehr erreichen können. Der offene Cembalo-Raum ist als meta-

<sup>22</sup> *Sound of Music* ist die Verfilmung eines Bühnenmusicals zur Musik von Richard Rogers nach dem Buch von Howard Lindsay und Russel Crouse. Das Musical wurde 1959 in New York uraufgeführt. Der Film kam 1965 in die Kinos.

<sup>23</sup> Aufgrund der Situierung in diesem Raum wirkt Axels wachsendes Verständnis für Susanne wie eine Folge der Einwirkungen der Musik.

phorischer Gegenentwurf zu den einengenden, geschlossenen Räumen von Susannes sozialem Leben lesbar.

Die Szenen unter dem Titel „Cembalo“ verweisen über ihre surreale, traumgleiche Anordnung von Gegenständen, die keine logische Beziehung verbindet, und anhand der Farbsymbolik des ausschließlich weißen Raumes auf einen seelischen Innenraum Susannes. Indem dieser Innenraum leitmotivisch mit Musik verknüpft wird, beruft der Text den Topos von Musik als Sprache der Empfindungen und Gefühle.<sup>24</sup> Musik erscheint als Utopie einer idealen Empfindungssprache, wie Rousseau sie in einer ursprünglichen Einheit von Musik und Wort vermutete, in der ein authentischer Ausdruck möglich schien. Der Wechsel der Jahreszeiten in diesem Raum spiegelt die psychische Entwicklung der Protagonistin von glücklicher Harmonie mit dem Instrument am hellen Morgen (S. 39) bis zu Übelkeit und Beunruhigung angesichts der bevorstehenden Geburt an einem stürmischen Wintertag.<sup>25</sup> Im Rahmen von Susannes musikalischem Universum werden auch die Rufsignale der Wale zu Gesang; die allegorische Beschreibung der Situation der Walfische bildet ihren eigenen Beziehungskonflikt zu Axel ab. Der Gesang der Walfische ist Ausdruck der gegenseitigen emotionalen Unerreichbarkeit (S. 67).

Die Traumwelt hat eine Kompensationsfunktion. Nach der Trennung von Axel nimmt die Beziehung Susannes zu ihrem Cembalo einen sublimatorischen Charakter an. Sie schläft an das Instrument gelehnt und liebkost es. Auf diese Weise gewinnt die Verbindung von Weiblichkeit und Musik eine erotische Konnotation. Entsprechend wird, als Susanne am Ende der Schwangerschaft den Deckel des Cembalos öffnet, dort das Bild eines nackten Paares sichtbar. Das Bild lenkt ihre Gedanken in die gemeinsame Wirklichkeit mit Axel zurück. Axel tritt in ihren Raum ein, und für Susanne ist ihr Traum zu Ende. Die Musik diente der lediglich scheinbaren Nivellierung eines Konfliktes, der sich in einem gestörten psychischen Gleichgewicht Susannes auswirkte.

---

24 Die Bestimmung von Musik als Sprache der Empfindungen und Gefühle gilt als der populärste und trivialste ästhetische Topos des 18. Jahrhunderts. Vgl. Dahlhaus 1984, S. 70. Lubkoll zeigt, daß die neue und privilegierte Funktion der Musik eine Reaktion auf das aufkommende Subjektdenken, den zunehmenden Anspruch auf individuellen Ausdruck und somit auf ein schwindendes Vertrauen in die Macht der Sprache war. Vgl. Lubkoll 1995, S. 52. Dieser Zusammenhang wird im Drama in der Entgegensetzung von Musik und Rationalität reproduziert.

25 Außerdem strukturiert der Wechsel der Jahreszeiten die Handlung zeitlich. Sie erstreckt sich über die Zeit einer Schwangerschaft vom Spätwinter, als die Lieferanten noch vor einem Schneesturm warnen (S. 32), während es Wochen später schon Sommer ist (S. 60), zeitlich parallel zum Sommer bei Rita und Kristian im Rokokopark (S. 52), über den Herbst (S. 63), bis zum Winter (S. 107), in dem die Handlung mit der Geburt ihren Höhepunkt erreicht (S. 122).

### 3.2. *Fornuftige dyr*

#### Handlungsüberblick

*Fornuftige dyr. Et dramatisk triptyk* [Vernünftige Tiere. Ein dramatisches Triptychon] ist das Drama Løveids, das dem Bühnenrealismus am nächsten steht.<sup>26</sup> Gegenstand des Dramas ist eine moderne Paarbeziehung, die allerdings immer wieder, und hier findet die Abbildwirklichkeit schon ihre Grenze, mittels mythischer Anspielungen in einen überzeitlichen Kontext gerückt wird. Der Untertitel „Ein dramatisches Triptychon“ bezieht sich auf die Einteilung des Dramas in drei Akte. Als Triptychon bezeichnet man in der bildenden Kunst einen Bildzyklus in drei Teilen. Analog besteht das Drama aus drei Akten, die ein Situationsbild der Beziehung in den Jahren 1950, 1953 und 1965 zeigen.

Im Mittelpunkt der Darstellung steht Elisabeth und ihre Liebesbeziehung zu Jan, mit dem sie eine gemeinsame Tochter verbindet. Im ersten Akt mit dem Titel „Fornuftige dyr“ ist Elisabeth mit ihrem Baby in die Stadt gereist, in der Jan inzwischen mit seiner neuen Partnerin Liv (P)<sup>27</sup> lebt. In einem Hotel arrangiert sie ein Treffen mit ihm. Der Zeitpunkt der Handlung ist auf das Jahr 1950 festgesetzt. Der zweite Akt, „Vis dine sår“, spielt drei Jahre später, 1953, und bildet eine wie in einem Spiegelbild seitenverkehrte Abbildung der Situation im ersten Akt. Jan ist von Liv verlassen worden. Er mietet sich in einer beliebigen Stadt in einem Hotel ein, das, wie sich herausstellt, inzwischen Arbeitsplatz und Wohnort Elisabeths geworden ist. Elisabeth, die ursprünglich studiert hatte, verdient hier ihren Lebensunterhalt als Zimmerkellnerin. Wie Elisabeth in der ersten Szene versucht jetzt Jan, die Zweierbeziehung wiederzubeleben. Auch sein Versuch scheitert. Der dritte Akt unter der Überschrift „Hotel Epilog“ zeigt ein abschließendes Situationsbild der Beziehung 1965. Zugleich liefert er ein Resümee zu Elisabeths Lebensgeschichte, die, so wird angedeutet, sich von diesem Zeitpunkt aus an ihrer Tochter wie in einem Zyklus wiederholen wird. Auch diesmal findet das Treffen in einem Hotel statt, das von Elisabeth und ihrem Lebensgefährten Peter geführt wird. Peter ist ein ehemaliger Opernsänger, den Elisabeth nach der Trennung von Jan kennenlernte; Liv (P), Jans Ehefrau, lebt inzwischen bei Elisabeth im Hotel.

Der Spielort in verschiedenen Hotels und der Titel des Schlußaktes zeigen, daß der Hotelszenerie eine besondere Bedeutung zukommt. Das Hotel ist nicht nur Ort der Handlung, es steht auch metonymisch für Entwicklung und Scheitern der

---

<sup>26</sup> Uraufführung auf *Den Nationale Scene*, Bergen 1986, in der Regie von Bentein Baardson und Kjetil Bang-Hansen. Ebenfalls in der Regie von Bentein Baardson wurde 1986 für NRK eine Fernsehversion des Textes produziert. Der erste und zweite Akt wurden in Schweden unter dem Titel *Förnuftiga djur I* und *II* unter der Regie von Hilda Hellwig als Hörspiel produziert. Die Druckfassung des Dramas in der Erstausgabe ist ein Fehldruck, in dem die Numerierung und Abfolge des zweiten und des dritten Aktes vertauscht wurden. Der Akt mit der Nummer II und der Überschrift „Hotel Epilog“ bildet so den dritten Akt, während der Akt mit der Nummer III und der Überschrift „Vis dine sår“ auf den ersten Akt folgt.

<sup>27</sup> Die Tochter von Elisabeth und Jan trägt denselben Namen wie die Partnerin Jans. Um eine Unterscheidung zu ermöglichen, habe ich eine Namensextension eingeführt: Liv (P) bezieht sich auf die Partnerin Jans im Unterschied zu der Tochter Liv (T).

zwischenmenschlichen Beziehungen und die daraus resultierenden psychischen Erfahrungsweisen der Hauptprotagonistin. Die verschiedenen Szenen in den Hotels bilden einen Subtext, der die psychische Entwicklung Elisabeths reflektiert. Das Hotel ist eine von emotionaler Distanz bestimmte Ersatzheimat. Als Durchgangsstation einer ständig wechselnden Kundschaft ist es Metapher für die Einsamkeit und Isolation in modernen Gesellschaften. Die Anonymität der Einrichtung versinnbildlicht leitmotivisch die emotionale Vereinsamung, Isolation und psychische Erstarrung, die sich aus fehlendem zwischenmenschlichem Kontakt ergibt. Nach der Trennung von Jan wird das Hotel für Elisabeth folgerichtig zum äußeren Lebensraum, der die Veränderung ihrer Innenwelt spiegelt. Parallel zu ihrem psychischen Abstieg steigt sie von der Hotelbewohnerin über die Zimmerkellnerin zur Hotelbesitzerin auf. Die Hotelkarriere bringt die emotionale Leere zum Ausdruck, mit der sie auf den Verlust von Jan reagiert.

Dieser metonymischen Funktion des Hotels entsprechend entwickelt Elisabeth Phantasien über die Organisation eines Hotels, die für ihre Beziehung zu Jan symptomatisch sind. Bei ihrer zweiten Begegnung mit Jan schildert sie eine berufliche Zukunft, die noch von Hoffnung auf die Rückkehr Jans zeugt. Sie träumt von einem eigenen Luxus-Hotel, das sich auf die Organisation von Hochzeiten spezialisieren soll (S. 51). Doch während sie ihre Pläne schildert, realisiert sie, daß die Beziehung gescheitert ist. Ihr kommen Zweifel, daß es auf dem Markt Bedarf für ein Hotel gibt, das Hochzeiten arrangiert, und mit einem Zug von Zynismus erweitert sie das Serviceangebot ihres Hotels mit lustigen Begräbnisarrangements.

Die Durchgangsstation Hotel wird Elisabeths ständiger Wohnort und ein Symbol für ihr Leben. Im Schlußakt führt sie ihr eigenes Hotel und hat die Hoffnung auf eine Zweierbeziehung aufgegeben. Ihre Resignation spiegelt sich darin, daß ihr Hotel nur über Zimmer für Singles verfügt. Hochzeiten werden hier nicht veranstaltet (S. 32). Am Endpunkt der Entwicklung ersetzt Elisabeth ihre Identität metonymisch durch das Hotel: „Jeg er et hotell.“ (S. 37) [Ich bin ein Hotel.]

Die Trennungserfahrung und die zunehmende Affektentleerung Elisabeths zitieren die psychoanalytische Beschreibung der Pathogenese und Symptomatik einer depressiven Erkrankung. Elisabeths Welt ist *leer* geworden, weil die Trennungserfahrung ihr Leben dominiert und kein anderes Gefühl als die Trauer mehr zuläßt. Der Topos Hotel ist das Sinnbild depressiver Affektentleerung, Ich-Entfremdung und emotionaler Zerstörung. In diesem Zusammenhang sind auch die Erschöpfung Elisabeths, wenn sie auf der Treppe zusammensinkt, ihre Vorstellung einer grundsätzlichen Unveränderbarkeit ihrer Lebenswelt und die überragende Bedeutung, die Elisabeth ihrer persönlichen Vergangenheit beimißt, einzuordnen. Im ersten Akt kommt es zum Konflikt mit dem neuen Partner, weil Elisabeth in ihrer Vergangenheit lebt. Das Vergangene, das nicht vergeht, gilt in der Psychoanalyse als Grundproblem depressiver Erfahrungsweisen.

Elisabeth: [...] Jeg ser du har en fortid, / sa han / Ingen fortid sa jeg, / Dette er nå. Nå! (S. 17)

[Elisabeth: Ich sehe, du hast eine Vergangenheit, sagte er. Keine Vergangenheit, sagte ich. Das ist jetzt. Jetzt!]

Der Titel des zweiten Aktes, „Vis dine sår“ [Zeige deine Wunden], beruft schließlich intertextuell die Freudsche Metapher der „offenen Wunde für Depression“. Die offene Wunde steht metonymisch für Elisabeths unlösbaren Konflikt zwischen der Notwendigkeit, sich emotional von Jan zu lösen und der Bindung an ihn als Liebesobjekt.<sup>28</sup>

Dem Text ist als Motto ein Gedicht von William Blake vorangestellt, „The sick rose“ aus den *Songs of Innocence and of Experience*. Dieses Motto kann als lyrische Vorwegnahme der Entwicklung der Hauptfigur gelesen werden.<sup>29</sup> Das Gedicht handelt von einer Rose, die sich in einen „Wurm“ verliebt, an dieser Liebe erkrankt und stirbt.<sup>30</sup> Sowohl in Blakes Gedicht als auch im Dramentext scheitert die Beziehung an der fehlenden Treue des Liebespartners. Blakes Gedicht läßt sich als Hinweis auf einen Subtext des Dramas interpretieren. Løveid hat in einem Essay zu *Fornuftige dyr* die präzise Schilderung psychischer Triebkräfte bei Blake hervorgehoben. Der Dramentitel *Vernünftige Tiere* deutet auf eine animalische Triebhaftigkeit der Figuren. Die Idee vom Menschen als *animal rationale* wird, wie im Folgenden ausgeführt werden soll, hier auf psychische Strukturen zurückgeführt, die als scheinbar überzeitlich gültige Gesetze das Verhalten in menschlichen Zweierbeziehungen bestimmen. Der Handlungsverlauf und die depressive Symptomatik der Protagonistin sind nicht mehr individuelles Schicksal, sondern werden stellvertretend für ein essentiell weibliches Schicksal präsentiert.

Bereits in diesem Text tritt ein Motiv auf, das in den späteren Dramen *Dobbel nytelse*, *Maria Q* und *Rhindøtrene* wiederkehrt: Die Verschränkung einer depressiven Entwicklung mit dem Motiv der ewig auf ihren Geliebten wartenden treu-liebenden Frau. Der Glaube an die ewige Liebe zum einzigen und idealen Partner dominiert Elisabeths Denken. Ihre Treue wird charakteristischerweise zu einem neuen Eigennamen:

Elisabeth: Men du har kanskje lagt merke til / hvor trofast jeg er? / Som en sang til seg selv. / Trofast het hun. (S. 55)

[Elisabeth (zu Jan): Aber du hast vielleicht gemerkt, wie treu ich bin? Wie in einem Lied, für sich. Treu hieß sie.]

Ein falsches Ideal von Treue verursacht eine starke emotionale Bindung mit schlimmen Folgen für die Betroffene. Am Schluß wartet Elisabeth noch immer. Trotz einer neuen Beziehung zu Peter ist es ihr nicht gelungen, sich von Jan zu

<sup>28</sup> Die Metapher der offenen Wunde für Depression geht auf Sigmund Freuds Aufsatz *Trauer und Melancholie* zurück. Freud 1989 (Band 3), S. 206.

<sup>29</sup> Løveid 1982, S. 58-71.

<sup>30</sup> William Blake: „The sick rose“, in: Blake 1996, S. 91. Die deutsche Übersetzung des Textes lautet: „Die Kranke Rose // O Rose du bist krank / Der unsichtbare Wurm, / der die Nacht durchfliegt / In heulendem Sturm // Fand dein Bett / Purpurner Freude, / und seiner dunklen / heimlichen Liebe / Fällt Dein Leben zur Beute.“ Die Titelillustration des Dramas schließt motivisch an das Gedicht Blakes an. Sie zeigt eine abgebrochene Rosenblüte vor einem Schutthaufen.

lösen. Eine intertextuelle Referenz auf das Verhalten der wartenden Solveig in Ibsens *Peer Gynt* zeigt sie in der Rolle der ewig auf den Geliebten wartenden Frau, von der sie sich im zweiten Akt noch glaubte abgrenzen zu können (S. 52). Sie empfindet die emotionale Bindung an ihn als „piggesatt dekken“, (S. 56) [kratzende Decke] und ihre Treue als mythisch-weltfremd, aber zugleich im Rahmen der sozialen Identität einer Frauenrolle fest installiert. Bei ihrem letzten Wiedersehen bittet sie ihn in tiefster Selbsterniedrigung erfolglos um eine Rückkehr.

Bare du kom tilbake så kunne jeg / gjerne dele deg med alle verdens kvinner. / Hvis jeg fikk være din utvalgte. // (*Smiler strålende*). (S. 33)

[Wenn du nur zurückkommen würdest, könnte ich dich mit allen Frauen der Welt teilen. Wenn ich deine Auserwählte sein dürfte. (Sie strahlt ihn an.)]

Im ersten Akt beruft Elisabeth den Mythos der Heiligen Familie, um die Beziehung zu Jan wieder herzustellen und ihn vom Sinn dieser Unternehmung zu überzeugen. Im zweiten Akt hat sie die Hoffnung auf ein gemeinsames Leben aufgegeben. Ihr Kind zwingt sie zu einer pragmatischen Lebensplanung, die auch Jans spontane Angebote für einen Neuanfang als realitätsferne Luftschlöser enttarnt. Das Schlußtableau zeigt erneut die mythischen Prägungen ihrer Gefühlswelt. Sie arrangiert liebevoll auf Jans Körper ein Luxusmenü und legt ihm einen Hummer wie ein Kind in den Arm. Es ist eine stillebenartige Inszenierung des Mythos von der Heiligen Familie, dessen Fragwürdigkeit hier in einem grotesken Situationsbild ausgestellt wird.

Im Gegensatz zu Elisabeth bleibt Jan eine durchweg flache Figur. Seine Unfähigkeit zu tiefen Gefühlen und die Verantwortungslosigkeit gegenüber seinem Kind zeichnen das Bild eines charakterlosen Mannes und insgesamt eine männliche Karikatur.<sup>31</sup> Sein Frauenbild ist, wie weiter unten gezeigt wird, von Mythen bestimmt. In seinem Namen ist eine Geistesverwandtschaft mit der archetypischen Figur des Don J(u)an angelegt. Auch hier, so wird sich zeigen, werden Verhaltensweisen über mythische Vorlagen motiviert.

### Zyklische Wiederholungen

Jans Verhalten zitiert die archetypische Figur des Don Juan, der von einer Frau zur anderen zieht, ohne zu einer tiefen Beziehung fähig zu sein. Ebenso entspricht die Figurengestaltung der Hauptprotagonistin und der anderen weiblichen Figuren einer Typisierung. Die Figuren scheinen ein vermeintlich überzeitliches Verhaltensmodell zu reproduzieren. Diese festgefügte Vorlage motiviert eine zyklische Wiederholung identischer Erfahrungen. Die Wiederkehr des immer Gleichen verweist sowohl auf eine Weltwahrnehmung aus der subjektiven Perspektive einer Depression als auch auf eine scheinbar überindividuelle Gesetzmäßigkeit.

<sup>31</sup> So die Kritik zur Uraufführung. „Spill om drift og fornuft“, in: *Bergens Tidende* vom 26. 2. 1986.

Elisabeth inszeniert sich im ersten Akt für das Wiedersehen mit Jan mit einem gelben Tanzkleid und Schuhen mit hohen Absätzen. Später wird sichtbar, daß ihr Baby Liv (T) ebenfalls mit einem gelben Tanzkleid und entsprechenden Schuhen ausgestattet ist. In der Schlußszene des Dramas trägt die inzwischen erwachsene Liv (T) das gelbe Tanzkleid der Mutter.<sup>32</sup> Das Tanzkleid als Leitmotiv verweist auf eine Wesensverwandtschaft zwischen den Frauen, die auf der Vorstellung einer Essenz von Weiblichkeit beruht. In Elisabeths Inszenierung wird das Kleid mit den typischen Attributen der verführerischen Frau, Schuhen mit hohen Absätzen und rot geschminkten Lippen, ergänzt. Der Tanz an sich gilt als Ausdruck menschlicher Triebnatur, in dem gesellschaftliche Verhaltenskonventionen außer Kraft gesetzt sind. So wird mit dem Tanzkleid die strukturelle Verbindung von Frau und Erotik intertextuell berufen. Das Motiv des Tanzes deutet auf die erotische Anziehung zwischen den Partnern. Entsprechend wird das erste Wiedersehen zwischen Elisabeth und Jan von Tanzmusik untermalt, die aus dem nahegelegenen Tanzlokal des Hotels in das Zimmer herüberdringt. Doch indem der Text auch den inszenatorischen Gestus von Elisabeths Auftritt im Tanzkleid aufzeigt, führt er vor, daß es sich um eine kulturelle Konstruktion handelt. Elisabeth und ihre Tochter Liv inszenieren sich für die Begegnung mit Jan als Femmes fatales und appellieren damit erfolgreich an eine triviale Phantasie über das Wesen von Weiblichkeit.

In Liv (P), der Geliebten Jans, um deretwillen er Elisabeth verläßt, wird die Projektion eines Mythos geschlechtlicher Identität dagegen als für die Figur konstitutive Eigenschaft dargestellt. Die Personenliste charakterisiert Liv (P) als „eine Frau von präraffaelitischer Schönheit“ (S. 6). Diese Charakterisierung zitiert Jans Bild von Liv (P), und sie enthüllt sein mythisches Frauenbild. Die Künstlervereinigung der Präraffaeliten, und unter ihnen insbesondere Dante Gabriel Rossetti und Edward Burne-Jones, schuf Frauenportraits, die ein Idealbild der unerreichbaren, unendlich begehrenswerten Frau entwarfen. Diese Idealbilder zeigen nicht die Persönlichkeit der Portraitierten, vielmehr treten in ihnen die subtilen psychischen Triebfedern des männlichen Bildproduzenten zutage. Die gefährlich lockenden und zugleich weihevoll distanzierten Schönheiten sind der Inbegriff verschwiegener männlicher Ängste und Sehnsüchte gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Wenn Jan, der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts lebt, diesem Weiblichkeitsmythos anhängt, erscheint sein Verhalten zunächst anachronistisch. Auch wirkt es im Kontext seines umgangssprachlichen Jargons wie ein Stilbruch, wenn er immer wieder die Formel von einer „präraffaelitischen Schönheit“ wiederholt. Dennoch übt das mythische Bild eine starke Anziehungskraft auf ihn aus. Eine flüchtige Begegnung mit Liv (P) im Park genügt, um seine Aufmerksamkeit zu fesseln. Er glaubt in ihr eine präraffaelitische Schönheit gefunden zu haben. Die Zuschreibung wird an herausgehobener Stelle in der Schlußreplik nochmals wiederholt und gewinnt so besondere Bedeutung. Jan schaut durch eine

---

<sup>32</sup> Løveid verweist in Zusammenhang mit dem Motiv des gelben Tanzkleids auf ein Bild von Königin Elisabeth. Wahrscheinlich ist Elisabeth I. von England (1558-1603) gemeint, der eine Begeisterung für das Tanzen nachgesagt wird.

Glasscheibe hindurch nach Liv (P) (S. 42). Die Scheibe verweist semiotisch auf die Bildverzerrung, die sich in der Verschiebung vom realen Objekt zum mythischen Ideal vollzieht. Jenseits der Scheibe ist Liv (P) unerreichbar und erscheint als idealer Gegenentwurf zu der Alltagsrealität Jans diesseits der Scheibe. Es ist bezeichnend für die Projektion, die sich mit seinem Blick durch die Scheibe verbindet, daß Jan Liv, die die ganze Zeit über im Raum anwesend war, erst wahrnimmt, als sie durch den Zerrspiegel der distanzierenden Scheibe in seinen Augen wieder zu einer fernen, präraffaelitischen Schönheit geworden ist.

Die gegenseitige Wahrnehmung der Figuren wird von mythischen Projektionen weiblicher bzw. männlicher Identität bestimmt, und diese scheinbar überzeitlichen Gegebenheiten bestimmen auch die zwischenmenschlichen Beziehungen. Sie bewirken eine zyklische Wiederholung identischer Beziehungsmuster. Jan geht nacheinander Beziehungen zu drei Frauen ein, deren Individualität hinter ihrer Rolle als seiner Partnerin völlig zurücktritt. Sie erscheinen als Figuren, deren Identität immer schon eine Projektion darstellt, und bewegen sich in Rollenschemata. Das gemeinsame Attribut des Tanzkleids stellt diese Rollenschemata aus. Elisabeth und ihre Tochter Liv (T) sind über das gemeinsame Tanzkleid motivisch verknüpft; Liv (T) und Liv (P) verbindet ihr Vorname. Die Enthüllung der Namensverwandtschaft bildet am Schluß des 7. Aufzugs den Höhepunkt des ersten Aktes. Die Namensverwandtschaft stellt, wie das Kleid, die gemeinsamen Erfahrungen der Frauen mit Jan aus. Für alle drei Frauenfiguren wird die Beziehung zu ihm zu einem lebensprägenden Negativerlebnis. Elisabeth gelingt es auch auf Dauer und trotz einer neuen Zweierbeziehung nicht, die Trennung von Jan zu überwinden; Liv (P) leidet, auch nachdem sie selbst Jan verlassen hat, noch unter der Kränkung, die er ihr zufügte, indem er sie betrog, und auch Liv (T) wird von Jan verlassen, wobei die Folgen absehbar scheinen. Alle drei werden als Opfer Jans dargestellt.

Elisabeth kommentiert den Opferreigen, den Jan mit seinem Verhalten hinterläßt, anhand eines Vergleichs mit dem Spiel zwischen Katze und Maus. Es markiert ein Machtverhältnis zwischen Jan und seinen Partnerinnen, denn dieses Spiel beinhaltet den abschließenden Tod der Maus:

Elisabeth: [...] Ny mus kommer opp, blir tatt, blir lekt med. (S. 38)

[Elisabeth: Eine neue Maus kommt heraus, wird gefangen, wird zum Spielzeug.]

Ein Ausbruch aus diesem Zyklus scheint unmöglich. Die Erfahrungen der Frauen gleichen sich, und so kommt es genau in dem Moment zu einer Begegnung zwischen Elisabeth und Liv (P), als Jan eine Beziehung zu Liv (T) aufnimmt.

Liv (T) nimmt eine Nebenrolle ein, deren Funktion zunächst darauf reduziert scheint, daß sie das gemeinsame Kind der Hauptfiguren Jan und Elisabeth ist. Dennoch kommt ihr eine besondere Bedeutung zu. Eckdaten ihres Lebens bestimmen die Akteinteilung: Der erste Akt spielt kurz nach ihrer Geburt, der zweite in ihrer Kindheit, der letzte bei ihrer sexuellen Initiation. In dieser letzten Szene tritt sie in der inzestuösen Vereinigung mit ihrem Vater symbolisch an die Stelle, die ihre

Mutter zu Beginn des Dramas als Partnerin ihres Vaters einnahm. Elisabeth hatte sich ab diesem Zeitpunkt zur schließlich emotional gescheiterten Frau entwickelt. Die Initiation symbolisiert eine Todesszene. Der symbolische Tod Livs verweist auf die an ihrer Mutter ablesbaren, emotional fatalen Folgen der Begegnung mit Jan.

Die Liv-Figuren sind meist abwesend und erscheinen lediglich in den Erzählungen der beiden Hauptprotagonisten Jan und Elisabeth. Auf den Zuschauer wirken sie zunächst wie fiktive Figuren. Es wird deutlich, daß eine Identität dieser Figuren erst durch die diskursiven Einschreibungen hergestellt wird. Sie sind lediglich Hüllen für die Projektionen der anderen. Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, daß sie weitgehend sprachlos auftreten und so, mit Ausnahme eines Monologs von Liv, als bildhafte Erscheinungen wirken. Der einzige Moment, in dem Liv (T) aktiv wird, als sie sich im Schlußakt aus der Rolle des von der Mutter abhängigen Kindes löst, beschreibt nur scheinbar ein selbstbestimmtes Handeln. Tatsächlich, so deutet ihre Doppelgängerposition gegenüber der Mutter und der Geliebten an, wechselt sie nur in ein neues Register von Einschreibungen. Die Namensverwandtschaft markiert eine Schicksalsverwandtschaft zwischen den Frauen. In diesem Sinne spricht Elisabeth von ihrer Tochter Liv (T) als von ihrer „Schwester“ (S. 60), und gegen Schluß bezeichnet auch Peter Elisabeth und Liv (P) als Schwestern. Anlaß der Szene ist Jans erotische Begegnung mit Liv (T), die sich im Off abspielt:

Peter: Jeg forstår ... at dere søstre opplever / en forferdelig ventetid ... (S. 39)

[Peter: Ich verstehe ..., daß ihr Schwestern eine furchtbare Wartezeit durchmacht ...]

Dann greift Peter zu zwei doppelseitigen Spiegeln und reicht sie den Frauen, die sich gegenüber sitzen. So entsteht nicht nur ein Spiegelbild von Liv (P) und Elisabeth, die Rückseiten der Spiegel spiegeln sich auch ineinander und entwerfen ein Bild, das sich endlos im gegenüberliegenden Spiegel bricht (S. 40). Im Spiegel fallen die Bilder der beiden Frauenfiguren ineinander, und es zeichnet sich ein wiederkehrendes Schema ab. Die unendliche Projektion von Bild und Spiegelbild in der Tiefe des Spiegels verweist auf eine transhistorische Schicksalsgenealogie.

Sowohl die Figurengestaltung als auch die Beziehungsstruktur zwischen ihnen erhebt den Anschein eines überzeitlich gültigen Musters. Grundlage dieses Musters ist die analytische Psychologie C.G. Jungs.

### Jungianische Prägungen

Das Drama *Fornuftige dyr* weist zahlreiche intertextuelle Bezüge zur analytischen Psychologie C.G. Jungs und deren Weiterentwicklung seitens seines prominenten Schülers Erich Neumann auf. Diesen Bezügen wird im Folgenden nachgegangen. Gleichzeitig soll jedoch die theoretische Grundlage der im Text angelegten Strukturen, Jungs analytische Psychologie, hinterfragt werden. In der

Lektüre zu *Rhindøtrene* wird später in diesem Band erneut auf Referenzen zur analytischen Psychologie zurückzukommen sein.

Løveid bezieht sich in ihrem Essay zu *Fornuftige dyr* auf die Vorstellung eines kollektiven Unbewußten in der analytischen Psychologie C.G. Jungs und betont die Bedeutung des Unbewußten für das menschliche Verhalten.<sup>33</sup> Eine Manifestation des kollektiven Unbewußten avant la lettre findet sie in der Lyrik William Blakes. Das Blake-Zitat, das dem Dramentext vorangestellt ist, legt nahe, daß ihre Blake-Deutung auch Hinweise auf den Text enthält. Løveid erwähnt, daß Blake seine Träume als Material für seine literarische Produktion benutzt habe. Die Autorin geht davon aus, daß Blake über die Auseinandersetzung mit seinen eigenen Träumen Zugang zu einem kollektiven Unbewußten gehabt habe. Auf der Basis dieser Überlegungen betrachtet sie Blakes Texte als Darstellungen eines kollektiven Unbewußten.<sup>34</sup>

Die analytische Psychologie nach C.G. Jung postuliert die Existenz eines kollektiven Unbewußten. Jung leitet die Existenz des kollektiven Unbewußten aus archetypischen Mustern der menschlichen Seele ab, die er in Mythen, Märchen und Träumen sowie in abstrahierter Form in religiösen Vorstellungen vorfindet.<sup>35</sup> Das kollektive Unbewußte wird, so Jung in *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, vererbt. Sein Einfluß auf das individuelle Leben ist deshalb vorausbestimmt und unabhängig von individuellen Erfahrungen. Es besteht aus prä-existenten Formen, den Archetypen, die den Inhalten des Bewußtseins konkrete Formen verleihen.<sup>36</sup> Die Archetypen sind eine a priori gegebene Möglichkeit der Darstellungsform. Es sind vorgegebene Strukturen, die innere Vorstellungen konfigurieren, welche dann archetypisch, also unabhängig von Ethnie und Zeit, zum Ausdruck kommen. Bis heute konnte nicht nachgewiesen werden, daß es ein kollektives Unbewußtes gibt. Die Psychoanalyse lehnt Jungs Thesen ab. Allerdings gibt es in der Jung-Rezeption starke nationale Differenzen. So gilt die jungianische Analyse in weiten Teilen Europas als obsolet, während sie im angloamerikanischen Sprachraum stärker vertreten ist.<sup>37</sup> Der Anspruch der jungianischen Archetypenlehre, allgemeingültige und überzeitliche Strukturen aufzuzeigen, ist somit mehr als fragwürdig. Jene „Grundmuster“, denen Jung in seiner therapeutischen Praxis begegnete und die er auf „Ursymbole“ der Menschheit zurückführte, waren und sind Ausdruck einer historisch spezifischen, gesellschaftlich konstruierten und daher veränderbaren Identitätsformierung. Jung blendet die Ursachen der Entwicklung für ein kulturelles Geschlecht spezifischer „Eigenschaften der Seele“ aus. Statt dessen beansprucht er für seine Bilder geschlechtlicher Identität transhistorische

---

33 Løveid 1982.

34 Løveid 1982, S. 65.

35 Vgl. Jung 1976, S. 15. Siehe auch Jung 1973.

36 Vgl. Jung 1976, S. 14.

37 Grundsätzlich gilt für die Auseinandersetzung mit psychoanalytischen Kategorien und deren Rezeption in literarischen Texten die Feststellung von Renate Schlesier: „Mit den Mitteln der Psychoanalyse kann, so zeigte deren Erfahrung, nicht entmythologisiert werden, ohne gleichzeitig remythologisieren zu müssen.“ Schlesier 1981, S. 165.

Gültigkeit. Indem die jungianische Deutungspraxis jegliche Verhaltensweisen immer wieder auf archetypische Symbole reduziert, partizipiert sie an der Legitimation und Fortführung von stereotypen Vorstellungen. Ansätze zur Veränderung werden in diesem System prinzipiell ausgeschlossen. Mehr noch, das statische Konzept der jungianischen Psychoanalyse ist unfähig, schon immer vorhandene Abweichungen und Verschiebungen zu reflektieren. Eine Möglichkeit zur Veränderung des historisch bestimmten Konstrukts von Identität ist von der analytischen Psychologie nicht vorgesehen.<sup>38</sup> Vor diesem Hintergrund kann es hier nicht um eine unkritische Applikation jungianischer Theoreme gehen. Dies wäre insofern problematisch, als die Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit, wie sie in mythischen, religiösen, natur- und sozialwissenschaftlichen Diskursen niedergelegt sind, in literarischen Texten nicht nur rezipiert, sondern mehrschichtig abgebildet, diskutiert, unterlaufen und neu entworfen werden. Für die Lektüre ergibt sich die Aufgabe, nach der Reproduktion jungianisch geprägter Konstrukte geschlechtlicher Identität im Text zu fragen, aber auch danach, ob und wie diese Konstrukte unterlaufen werden.

An mehreren Stellen im Text wird auf eine mediale Konstruktion von Identität und Vermittlung von Weiblichkeitsbildern hingewiesen; so etwa, wenn die Protagonisten Situationen mit Kitschszenen aus dem Kino vergleichen oder wenn Liv (T) die Kinowelt im Vergleich mit der Langeweile des Alltags als eine echte und bessere Alternative empfindet. Die Orientierung an einer Scheinwelt sowie Leitbildern, die von ihr vermittelt werden, und deren Folgen werden hier ansatzweise hinterfragt. Auch scheinen die Prägungen über die Medien Jungs These von der Vererbung des kollektiven Unbewußten zu widersprechen und die Zwangsläufigkeit des Handlungsverlaufs in Frage zu stellen. Dann aber verfällt der Text im „rituellen“ Gestus dramaturgisch exponierter Szenen, in der Personencharakterisierung und in der Handlungsentwicklung der Reproduktion von Mythen.<sup>39</sup> Mit der Unabweisbarkeit einer Naturgewalt setzen sich, analog der jungianischen These von der Wirkung der Archetypen, tradierte Rollenschemata durch. Die Wiederholung derselben, hier psychisch destruktiven Situation in der nächsten Generation, die Jung und Neumann als notwendigen Teil der persönlichen Entwicklung verstehen, der in jeder individuellen Entwicklung konkret erfahren werden müsse, weckt im Text zwar die Frage nach den zugrundeliegenden Bedingungen, liefert aber keinen Hinweis auf die Möglichkeit einer Veränderung. Vielmehr wird der Frage die Grundlage entzogen.

Die Inhalte des kollektiven Unbewußten personifizieren sich laut Jung in zwei Figurationen, Animus und Anima. Es sind gegengeschlechtliche Anteile, die Jung zu Archetypen erklärt und in den Stand von ewigen Determinanten erhebt. Sie repräsentieren Funktionen, die Inhalte des kollektiven Unbewußten an das Bewußtsein übermitteln. Die Beschränkung auf eine männliche und eine weibliche Figu-

<sup>38</sup> Zur Mythenbildung in der jungianischen Psychoanalyse: Baumgardt 1991, S. 223-232, Rohde-Dachser 1989, S. 193-218, Young-Eisendrath 1997, S. 223-239, Douglas 1990.

<sup>39</sup> Neumann spricht von einer „magisch-sakralen“ Bedeutung archetypischer Bilder und verortet ihren Ursprung im Kontext einer rituellen Wirklichkeit. Neumann 1956, S. 23.

ration zeigt, daß das Bild der Geschlechter in der analytischen Psychologie in einem binären Gegensatz angelegt ist. Die Anima repräsentiert das unbewußte weibliche Seelenbild, das jeder Mann in sich trägt, während der Animus der unbewußt männliche Seelenanteil in jeder Frau ist. Das Modell impliziert eine Reduktion der lebendigen Wirklichkeit jeder individuellen Psyche und der Vielfalt zwischenmenschlicher Beziehungsabläufe. Da Animus und Anima als projektionsbildende Faktoren verstanden werden, wirken sie als Zuschreibung männlicher bzw. weiblicher Verhaltensmuster. Diese Zuschreibung bleibt bei Jung und im Text unreflektiert. Die Darstellung von Schicksalen, die sich unendlich wiederholen, beinhaltet vielmehr deren unkritische Verabsolutierung.

Einen ersten intertextuellen Verweis auf die Theorien Neumanns liefert der Hinweis auf Mozarts Zauberflöte im ersten Akt. Elisabeth berichtet Jan von ihrem Treffen mit Peter, einem Opersänger, der ihr beim ersten Gespräch „hele Tryllefløyten“ (S. 17) [die ganze Zauberflöte] erzählt habe. Elisabeth ist besonders von der Bildnisarie eingenommen, die beschreibt, wie der Prinz sich nur aufgrund eines Portraits in eine Frau verliebt. Neumann widmet der Handlung der Zauberflöte in seinem Band *Zur Psychologie des Weiblichen* ein ganzes Kapitel.<sup>40</sup> Er deutet die Rolle der Pamina als die einer Anima-Figur, d.h. als das Bild vom anderen Geschlecht, das der Mensch als Einzel- und als Artwesen in sich trage:

So wie die Königin der Nacht das „Unbewußte“ besonders als furchtbare Mutter, und wie Papageno der „Schatten“ Taminos ist, ist auch Pamina nicht nur die – außen – zu erwerbende Geliebte Taminos, sondern zugleich das Symbol der durch die Prüfung zu erwerbenden „Seele“, d.h. seine Animagestalt. [...] Paminas Charakter als einer typischen Anima-Figur, d.h. als eines inneren Bildes des Weiblichen, das im Manne lebt, geht deutlich aus der ersten Begegnung zwischen Pamina und Tamino hervor. Die berühmte „Bildnis-Arie“ ist die typische Form der Anima-Begegnung, in welcher der Mann auf sein inneres Anima-Bild stößt.<sup>41</sup>

Die Suggestivkraft des Bildes beruht darauf, daß es mit einem vorgefertigten Idealbild zusammenfällt. Elisabeths Beschreibung der Bildnisarie reproduziert Neumanns Deutung:

En prins som forelsker seg i en / prinsesse etter bare å ha sett et / lite bilde av henne ... (S. 17)

[Ein Prinz, der sich in eine Prinzessin verliebt, nachdem er nur ein kleines Bild von ihr gesehen hat ...]

Während Elisabeth den märchenhaft-illusionären Charakter des Stoffes erkennt, fehlt Jan die kritische Distanz zur mythischen Verfaßtheit seiner Projektionen. Sein Interesse erlahmt, sobald er wahrnimmt, daß Liv „eine Frau mit Vergangenheit“ (S. 17), d.h. ein komplexes Individuum ist, das nicht mit seinen Projektionen konform ist. Notwendigerweise scheitern seine Beziehungen immer wieder daran, daß er sein Anima-Bild auf eine idealisierte, ferne Frau projiziert,

<sup>40</sup> Vgl. Neumann 1953, S. 123-173. Auch in dieser Interpretation bringt er seine These von der Funktion der Todeshochzeit als Einweihungsritual unter, ebd. S. 154f.

<sup>41</sup> Neumann 1953, S. 151. Zur Definition von Animus und Anima: Neumann 1956, S. 46.

für die er jede konkrete Paarbeziehung aufgibt. In Jans Projektionen zeichnet sich jenes weibliche Seelenbild ab, das sich nach C.G. Jung der Tiefenschicht der männlichen Psyche einprägt.<sup>42</sup> Dabei handelt es sich nicht um ein ererbtes „kollektives Bild“ der Frau, sondern um eine unter besonderen historischen Bedingungen gesellschaftlich vermittelte Konstruktion.

Jan schreibt Liv eine Identität als seine Anima zu. Das wird deutlich, als er von seinem ersten Treffen mit ihr erzählt. Die Szene zitiert die Situation in der Bildnisarie. Elisabeth zitiert aus der Erinnerung Jan:

„Jeg traff en pike i parken, / en natt fra en fest. / Det var akkurat som å møte / min egen søster, min modell, / en kvinne som var min tvilling. / Og jeg måtte følge henne. / Liv.“  
(S. 22)

[Ich traf ein Mädchen im Park, eines Nachts, nach einem Fest. Es war so, als ob ich meine eigene Schwester treffen würde, meinen Entwurf, eine Frau, die meine Zwillingsschwester war. Und ich mußte ihr folgen. Liv.]

Nicht nur Jan, sondern auch Elisabeth und Liv rezipieren dieses Bild. Auf Kosten ihrer Individualität passen sich die Frauen an das Klischee an und scheitern zwangsläufig in dem Moment, da sich das Ideal einer Zweierbeziehung zu Jan aufgrund der mythischen Verfaßtheit seines Frauenbildes nicht realisieren läßt.

Der Vortext zum Schlußakt zeigt, daß Elisabeths Bild von Jan trotz all ihrer kritischen Einwände das eines angebeteten, jenseits aller Vernunft sehnlichst erwarteten, zum unfehlbaren Gott idealisierten Mannes ist:

*For Elisabeth er Jan blitt en fjern, skjønn ubrukelig Gud. Som en gang skal komme tilbake ... for det skal jo guder gjøre.* (S. 29)

[Für Elisabeth ist Jan ein ferner, schöner, nutzloser Gott geworden. Der eines Tages zurückkommen wird ..., denn das müssen Götter doch.]

Die Idealisierung Jans zu nichts weniger als einem Halbgott macht deutlich, wie sie der Anziehungskraft eines Mythos erliegt. Seine Rückkehr wird für sie zur Einlösung eines heiligen Versprechens. Allerdings enthält der Nachsatz „det skal jo guder gjøre“ eine ironische Distanznahme zu Elisabeths Verhalten.

Das Tableau am Ende des ersten Aktes, mit dem die Beziehung zwischen Elisabeth und Jan endet, zeigt im Moment der letzten Begegnung, als Jan Elisabeth zum Abschied küßt, einen Opersänger und das Bild einer „präraffaelitischen Schönheit“ (S. 28). Es sind die Repräsentanzen der jeweiligen mythisch motivierten Idealpartner; Elisabeths Animus und Jans Anima. Helles Licht umgibt die Figuren und unterstreicht ihre Funktion als mythisch motivierte innere Bilder. Liest man das Tableau als Darstellung der innerseelischen Repräsentanzen, wird die Bedeutung sichtbar, die die Figuren ihren Partnern beimessen. Für Elisabeth ist und bleibt Jan ein Märchenprinz, d.h. der einzig mögliche, unendlich idealisierte Partner ihres Lebens, während Jan in seinen Partnerinnen immer wieder das mythische

<sup>42</sup> Eine Definition der Anima findet sich in Jungs *Studien über alchemistische Vorstellungen*. Jung 1978.

Ideal der schönen unerreichbaren Frau sucht. Auch hier wirft die Szenerie ein ironisches Licht auf die Verhaltensweisen der Figuren.

Løveid affirmiert in ihrem Artikel über *Fornuftige dyr* die binäre Struktur jungianischen Denkens:

Jeg skal ikke gå og sitere Jung: Den dystre sannheten er at menneskenes virkelige liv utgøres av et kompleks av ubønnlige motsetninger – dag og natt, fødsel og død [...] vi er ikke engang sikre på om den ene side noengang skal seire over den andre.<sup>43</sup>

[Ich werde nicht hingehen und Jung zitieren: Die traurige Wahrheit ist, daß das wirkliche Leben der Menschen aus einer Reihe von unerbittlichen Gegensätzen besteht – Tag und Nacht, Geburt und Tod [...] und wir sind nicht einmal sicher, ob die eine Seite einmal über die andere siegen wird.]

Die Autorin distanziert sich nur rhetorisch von Jung. Tatsächlich affirmiert sie die Thesen der analytischen Psychologie. Das zeigt sich im Schlußtableau des dritten Aktes. Die Szene ist als Tableau dramaturgisch von der eigentlichen Handlung abgesetzt und gewinnt aufgrund ihres rituellen Gestus im Kontext der überwiegend realistischen Handlung besondere Bedeutung. Sie bildet den Höhepunkt des Dramas. Die Szene deutet eine Inzesthandlung zwischen Jan und Liv (T) an. Die Bühnenanweisung gibt an, daß es sich um eine Opferszene handelt:

*Sterkt lys mot trappen. Jan viser seg. Han bærer Liv over skuldrene som man bar kalver i antikken når de skulle ofres. (Er det absurd å forestille seg at en mann elsker det dyr han er i ferd med å ofre?)*

*Hengivne lykkelige ansikter. Han er naken på overkroppen, hun har dansekjolen. Svarte tegn er malt på ryggen hans. De kommer langsomt nedover. Musikk. Kvinnen tar frem en leppestift og maler seg nøyaktig mens hun ser i speilet. Reiser seg, går langsomt mot hotellets utgangsdør. Gjennom skjørtet og nedover bena hennes trekker blod ut i stoffet. Peter urørlig. Elisabeth reiser seg, holder speilet provoserende opp for Jan og skriker uhemmet, furiøst.*

*Kvinnen står nå utenfor glassdøren fullt synlig. Jan setter Liv ned. (S. 42)*

[Starkes Licht auf die Treppe. Jan tritt hervor. Er trägt Liv über den Schultern, wie man in der Antike Kälber trug, wenn sie geopfert werden sollten. (Ist der Gedanke absurd, daß ein Mann das Tier liebt, das er gerade opfert?)

Hingebungsvolle, glückliche Gesichter. Sein Oberkörper ist nackt, sie trägt das Tanzkleid. Auf seinen Rücken sind schwarze Zeichen gemalt. Sie schreiten langsam herab. Musik. Die Frau holt einen Lippenstift heraus und zieht sorgfältig ihre Lippen nach, während sie in den Spiegel blickt. Sie steht auf, geht langsam auf die Ausgangstür des Hotels zu. Durch den Rock und an ihren Beinen hinab dringt Blut in den Stoff. Peter bewegt sich nicht. Elisabeth steht auf, hält Jan provokativ den Spiegel entgegen und schreit hemmungslos, furienhaft.

Die Frau steht jetzt ganz sichtbar jenseits der Glastür. Jan setzt Liv ab.]

Der rituelle Gestus kontrastiert mit der äußeren Szenerie der Handlung in einem Hotelfoyer. Jans nackter Oberkörper, die Zeichen auf seinem Rücken, das Tanzkleid und insbesondere die Choreographie der Bewegungsabläufe und Haltungen erinnern an eine Kulthandlung. Die Art, in der Jan Liv über den Schultern

<sup>43</sup> Løveid 1982, S. 71.

trägt, beruft intertextuell die Stelle in Ibsens *Peer Gynt*, in der Peer die geraubte Braut über den Schultern trägt, „wie man ein Schwein trägt“ und zugleich eine Opferszene. Das Bühnenlicht ist auf die Stelle gerichtet, an der Jan hervortritt, und hebt die Bedeutung des Geschehens hervor. Choreographie und Musik dienen dazu, in diese Opferszene eine Hochzeitsszene hineinzumontieren: Die Musik, die die Stille des Tableaus durchbricht, als Jan mit Liv die Treppe hinabgeht, erinnert an den rituellen Abschluß einer kirchlichen Trauung. Diese semiotische Verschränkung von Opferszene und Hochzeit verweist auf die Situation der Todeshochzeit, die der Jung-Schüler Erich Neumann als notwendigen Teil des weiblichen Individuationsprozesses deutet. Nach Neumann gehört die Todeshochzeit,

[...] zu den Einweihungsmysterien [...] in denen das Weibliche zu sich selber kommt, indem es in Abkehr von seiner Urbeziehung zur Mutter sich dem Männlich-Tötenden anheimgibt. Der entscheidende Schritt der Loslösung der Tochter von der Mutter besteht darin, daß sie die matriachale Welt zugunsten der Liebe zum Manne verläßt und sich ihm in der Todeshochzeit freiwillig hingibt. Diese für das Weibliche erlösende Hingabe an das Männliche wird aber vom matriarchalen Prinzip aus als „Verrat“ angesehen. Der Konflikt zwischen diesen beiden archetypischen Gewalten, dem Mütterlichen und Männlichen, bildet immer den tragischen Hintergrund der „Todeshochzeit“.<sup>44</sup>

Für Neumann sind Frauenraub und Vergewaltigung archetypische Handlungen, und er legitimiert diese Verbrechen als notwendigen Akt der Entwicklung des Mädchens zur Frau im Rahmen des Individuationsprozesses. Die Situation im Drama referiert auf Neumanns Thesen und scheint sie zu bestätigen. Doch der intertextuelle Verweis auf *Peer Gynt*, der eine Parallele zwischen Jan und *Peer Gynt* herstellt, und der Inzest mit einer Fünfzehnjährigen stellen Jans Verhalten in Frage.

Bevor Liv (T) Jan aufs Zimmer folgt, wendet sie sich um und schaut zu ihrer Mutter. Elisabeth versucht, den Inzest zwischen ihrer Tochter und Jan zu verhindern, wird jedoch von Peter zurückgehalten. Als Jan mit ihrer Tochter zurückkehrt, hält sie ihm einen Spiegel entgegen und konfrontiert ihn symbolisch mit seinem Verhalten. Im Gegensatz zu ihrer Mutter empfindet Liv (T) die Situation nicht als Gewalt, sie wählt freiwillig die sexuelle Initiation und Trennung von der Mutter. Das Verhalten von Mutter und Tochter zitiert Neumanns Modell der Todeshochzeit, wobei Elisabeth aus der Position des Mütterlichen agiert, das den *Tod* der Tochter als Kind, die Loslösung aus der Obhut der Mutter, ablehnt.

Die intertextuellen Referenzen zur jungianischen Psychoanalyse eröffnen eine neue Perspektive auf einen Zusammenhang zwischen den Frauenfiguren. Bereits das Baby Liv (T) wird, vermittelt über das Tanzkleid und die Stöckelschuhe, die ihre Mutter trug, als sie sich als *Femme fatale* inszenierte, markiert. Die angesichts des kindlichen Alters absurd wirkende Markierung deutet auf eine Vererbung von Verhaltensweisen im Rahmen des kollektiven Unbewußten, aus der sich im Laufe der Zeit ein weibliches Individuum entwickeln wird, das im Zuge der Individuation

---

<sup>44</sup> Neumann 1953, S. 155.

die Erfahrungen seiner Mutter wiederholen muß. Im Schlußakt wiederholt Liv (T), nun im Tanzkleid ihrer Mutter, die Verführung von Jan, und der Text legt nahe, daß sich die Erfahrungen ihrer Mutter an ihr reproduzieren.

Figurenzeichnung und Handlung in *Fornuftige dyr* sind stark von der jungianischen Psychoanalyse beeinflusst. C.G. Jung und Erich Neumann führten mit ihren Theorien das für ihre Zeit typische Denken in Binarismen hinsichtlich geschlechtlicher Identität fort. Ihr Frauenbild ist bestimmt von Eigenschaften wie Abhängigkeit, Emotionalität und Eros. Die Ohnmacht und erotische Fixierung der Frauenfiguren auf Jan zitieren dieses Bild. Vor dem Hintergrund moderner anthropologischer und entwicklungspsychologischer Erkenntnisse erscheint die Reproduktion jungianischer Theoreme jedoch mehr als fragwürdig. Die Vorstellung einer transhistorischen Metawirklichkeit, die im Text entwickelt wird, negiert darüber hinaus die Möglichkeit von Entwicklung und Veränderung. Diesem Dilemma unterliegt auch die Rezension von Sigrid Bø Grønstol. Der Dramentext, so Grønstol, zeige, wie der moderne Mensch, das vernünftige Tier, seine inneren Impulse auslebe und sie anschließend im Namen der Freiheit rationalisiere. Es trete eine Diskrepanz zwischen innerem und äußerem Leben zutage.<sup>45</sup> Die Ursache für die „inneren Impulse“ bleibt in dieser Interpretation offen. In gleicher Weise wie das Drama C.G. Jung zitierend überzeitliche psychische Strukturen postuliert, bleibt auch hier die Abhängigkeit menschlicher Wahrnehmung von den Prägungen des historischen Kontextes ausgeklammert. Inneres Erleben aber entsteht in Wechselwirkung mit äußerer Erfahrung. Texte, die hier Unveränderbarkeit postulieren, wirken mit an der Reproduktion von Mythen.

Dramenbeginn und -schluß zeigen, wie Elisabeths Weltbild von der Phantasiewelt romantischer Liebe an den einen wahren Geliebten bestimmt ist. Sowohl Elisabeth als auch Jan bleiben einem vermeintlich archetypischen, aber eigentlich phantasmatischen Bild des jeweiligen Idealpartners verhaftet. Problematisch wirkt in diesem Zusammenhang auch die Mythenreproduktion, wenn Jan das Frauenbild der Präraffaeliten reproduziert, und Livs (T) sexuelle Initiation als archaische Opferszene gestaltet wird. Zwar ist im Anachronismus dieser Bezüge eine ironische Infragestellung des Geschehens angelegt, doch geht dieses kritische Moment angesichts der scheinbaren Unausweichlichkeit der Entwicklung unter. *Fornuftige dyr* führt in drei Stufen das emotionale Scheitern der Hauptprotagonistin vor. Der Spielort des Dramas in verschiedenen Hotels und Elisabeths zunehmende Identifikation mit der unpersönlichen Hotelatmosphäre, die sie umgibt, spiegeln die innere Entwicklung der Hauptprotagonistin hin zu Ich-Entfremdung und Affektentleerung. Ihre Veränderung wird psychologisch als depressive Reaktion auf den Verlust ihres Geliebten motiviert. In *Dobbel nytelse* wird das Motiv der Tochter, die an die Stelle der Mutter tritt und deren Partner verführt, wieder aufgenommen, und auch hier bewirkt die Abwendung des Partners eine fatale emotionale Verletzung.

---

45 Vgl. Grønstol 1986/87, S. 78f.

### 3.3. *Dobbel nytelse*

#### Polysemantik als Programm

Bei dem Drama *Dobbel nytelse* [Doppelter Genuß] verweist bereits der Titel auf die polysemantische Struktur des Textes.<sup>46</sup> Ausgehend von diesem Titel lautet auch das Fazit eines 1990 erschienenen Artikels über Løveids literarische Arbeiten in einer norwegischen Literaturgeschichte: „Slik utgjør ethvert Løveid drama en dialog med dobbel stemme, dobbelt budskap og dobbel nytelse.“<sup>47</sup> Der Titel deutet auf Vielstimmigkeit als ein poetologisches Programm hin, dem alle Dramen Løveids folgen. Diese Vielstimmigkeit läßt sich mit der Technik der Verdichtung vergleichen, wie sie in Traumbildern zutage tritt, in denen ein Symbol oft der Darstellung verschiedener Gedanken dient. Es kommt zu Überdeterminierungen einzelner Wörter und Formulierungen. Die Vieldeutigkeit in *Dobbel nytelse* basiert, so die leitende Überlegung dieses Abschnitts, auf einer Überlagerung und Vermischung mehrerer Spiele, die die zwischenmenschlichen Interaktionen bestimmen.

Diese Spiele prägen den ludistischen Charakter des Textes. Er führt zu einer scheinbar endlosen Bedeutungsgeneration und lotet Bedeutungspotentiale aus, zugleich strukturieren die Spiele die Handlung. Denn wenn man den einzelnen Bedeutungspotentialen nachgeht, zeichnen sich in ihrem Zusammenspiel durchaus wieder Kohärenzen ab. Diese Kohärenzen beruhen auf Spielregeln, denen die Spiele folgen. Die Einbindung in den seriellen Ablauf eines Spiels hebt den singulären Charakter der Ereignisse auf. Nur scheinbar bilden die Spielregeln transhistorisch gültige und mythologisch legitimierte Muster ab. Tatsächlich zeigt sich, daß sie von bestimmten Interessen geleitet werden und somit veränderbar sind. So zielt das Erforschen von Sinnpotentialen auf die Darstellung und Infragestellung von untergründigen Strukturen. Der spielerische Impetus hilft, die Legitimation dieser Strukturen in Frage zu stellen. Handlungsort ist das archäologische Grabungsfeld des mittelalterlichen Katharinenklosters im norwegischen Bergen. Die Handlung spielt in der Gegenwart. Siri, die Hauptprotagonistin des Dramas, arbeitet als Archäologin mit dem Spezialgebiet Mittelalter auf dem Grabungsfeld. Sie ist dreißig Jahre alt und Mutter von zwei Mädchen: eines Neugeborenen, Kitty, und der sechzehnjährigen Kat. Kitty ist das gemeinsame Kind mit Siris Ehemann Guy, auch er ist Archäologe von Beruf. Als Grabungsassistentinnen sind zwei weitere Figuren, Tutti und Frutti, am Grabungsprojekt beteiligt. Insgesamt beruft das Motiv des Ausgrabens intertextuell den freudschen Vergleich aus dem Aufsatz „Konstruktionen in der Analyse“ zwischen der psychoanalytischen Arbeit und der Arbeit eines Archäologen, der ein Bauwerk aus

---

<sup>46</sup> Das Drama wurde am Osloer *Centralteater* im Mai 1990 unter der Regie von Anette Grønneberg uraufgeführt. Die Choreographie erarbeitete die Tanzgruppe Scirocco.

<sup>47</sup> [So bildet jedes Drama Løveids einen Dialog mit doppelter Stimme, doppelter Botschaft und doppeltem Genuß.] Engelstad 1990, S. 222-228, hier S. 228.

der Vergangenheit ausgräbt.<sup>48</sup> Die archäologische Grabung auf der äußeren Handlungsebene ist als metonymischer Ausdruck für das Drama im Sinne einer psychoanalytischen Grabungsarbeit in der Vergangenheit Siris lesbar. Die Grabungsarbeit auf der äußeren Handlungsebene hat zur Folge, daß Kat, die von Siri als Tochter verleugnet wurde, zu einem unerwarteten Besuch eintrifft.

Neben dieser Grabungsarbeit in der individuellen Geschichte beruft die Metapher der Grabungsarbeit aber auch einen Dialog mit der überindividuellen Vergangenheit. In der Wiederkehr der verdrängten Tochter und in der Wiederkehr der Vergangenheit des Mittelalters werden Gegenwart und Vergangenheit, individuelle Vergangenheit und kollektive Vergangenheit strukturell verschränkt. Guy kommentiert diesen Zusammenhang:

Guy:

[...] Når vi graver ut Katarinas hospital, Katarinas kapell, murer, brønn, då *må* jo Katarina komme. Det er et bevis på at samtalen virkelig fortsetter.

Siri:

Samtalen?

Guy:

Samtalen med fortiden. Fortiden samtaler med oss. Samtalen stopper aldri. Vi tar den med i skipene våre. Den tause samtalen. (S. 80)

[Guy:

Wenn wir das Katharinenhospital ausgraben, die Katharinenkapelle, Mauern, Brunnen, dann muß Katharina ja kommen. Das beweist, daß der Dialog wirklich weitergeht.

Siri:

Der Dialog?

Guy:

Der Dialog mit der Vergangenheit. Die Vergangenheit spricht mit uns. Der Dialog bricht niemals ab. Wir nehmen ihn mit in unsere Schiffe. Den stillen Dialog.]

Der Vorname Kat ist ein Kurzname zu Katharina, und Katharina ist zugleich der Name der Schutzheiligen des ausgegrabenen Klosters. Vermittelt über die Namensverwandtschaft wird Kat mit der Heiligen Katharina von Alexandrien, der das Kloster geweiht ist, verglichen. Dieser Vergleich verschränkt individuelle und wie auch immer geartete kollektive, und das heißt hier mythisch fundierte Vergangenheit. Die kollektive Vergangenheit scheint das individuelle Leben zu prägen, denn am Schluß des Dramas übernimmt Kat die Rolle der alleinerziehenden jungen Mutter, die ihre eigene Mutter ihr gegenüber einnahm. Sie nimmt das Baby Kitty, das auf der Bühne zurückgeblieben ist, an sich und kümmert sich darum. Währenddessen verändert sich der Bühnenhintergrund zu einem Kirchenschiff, und Kat erscheint laut Bühnenanweisung „som en MADONNA“ [wie eine MADONNA] (S. 90) mit Kind. Das Bühnenbild bezieht sich intertextuell auf die Legende um die Heilige Katharina und deren Darstellung in der bildenden Kunst. Nach der Legende wurde der Heiligen als Kind von einem

<sup>48</sup> Freud 1989 (Ergänzungsband), S. 395-406, hier S. 396f. Auch in dem Aufsatz „Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva“ erläutert Freud die Arbeit an verdrängten psychischen Inhalten mit der verschütteten Stadt Pompeji, die mit archäologischer Grabungsarbeit wieder freigelegt werden muß. Freud 1997, S. 9-85, hier S. 39f.

Eremiten das Bild des Jesuskindes in den Armen Marias gezeigt.<sup>49</sup> Als sie später heiraten sollte, berief sie sich auf die Weissagung des Eremiten und lehnte eine Ehe mit der Begründung ab, sie habe keinen anderen Geliebten als Jesus. Diese sogenannte mystische Hochzeit der Heiligen Katharina mit dem Jesuskind ist als beliebtes Motiv in der älteren bildenden Kunst tradiert. Das Schlußbild beruft intertextuell die Heiligendarstellung, und derart wiederholt sich an Kat ein Schicksal, das mit ihrem Namen vorgegeben zu sein scheint. Die in der Vergangenheit herausgebildeten mythischen Strukturen, so wird suggeriert, sind transhistorisch gültig und bestimmen das individuelle Schicksal. Guy thematisiert diesen Mechanismus:

[...] Fotavtrykk står her før vi setter foten ned, har jeg følelsen av. Smelter sammen før og nå, til det er forbi, svimmelt forsvunnet. (S. 20f.)

[Die Fußabdrücke sind schon da, noch bevor wir den Fuß aufsetzen, habe ich den Eindruck. Sie verschmelzen damals und heute, bis es vorbei ist, im Dunkel verschwunden.]

Diese Vorstellung von der Anwesenheit der Vergangenheit in der Gegenwart weist intertextuell auf *Fornuftige dyr* zurück. Auf die intertextuellen Bezüge zur jungianischen Psychoanalyse, die hier vorliegen, wird zurückzukommen sein. Hier sei vorweggenommen, daß der Text Mythen reproduziert, die die Interaktionsmuster der Figuren bestimmen und zugleich die Vorstellung vermittelt, daß die Handlung einer unausweichlichen Dynamik folgt.<sup>50</sup> Diese Dynamik vermittelt der Text über das Leitmotiv des Spiels, das ein Verhalten gegen die Spielregeln verbietet. So beginnt die eigentliche Handlung, als Siri in der zweiten Szene ein Spielbrett freilegt. In diesem Moment erscheint ihr Ehemann, und im Laufe des folgenden Gesprächs kristallisiert sich der Beziehungskonflikt heraus, den das Drama behandelt. Die Szene schließt, indem Siri Guy zu den Tänzerinnen, anstatt zu den Grabungsassistentinnen, und somit zu einem anderen Spiel schickt als dem, das in ihrer Ehe gespielt wird. Die Lektüre des Dramas geht davon aus, daß die Dramenhandlung in Form von mehreren sich überlagernden Spielen organisiert ist, in denen sich mythisch fundierte Beziehungsmuster wiederholen. Die Bestimmung von zwischenmenschlichen Umgangsformen als Spiele geht auf die psychotherapeutische Methode der Transaktionsanalyse zurück, die „Spiele“ zu den mitmenschlichen Umgangsformen zählt. Als Spiele definiert die Transaktionsanalyse „eine Serie von Transaktionen mit einem verborgenen Motiv, bei denen von Beginn an ein bestimmtes Motiv angestrebt wird“.<sup>51</sup> Wenn ein Motiv oder Ziel des Umgangs mit einem anderen Menschen uneingestanden bleibt, handelt es sich um ein manipulatives Spiel.

<sup>49</sup> Vgl. Fournée 1988, S. 17f.

<sup>50</sup> Auch die Gestaltung des Buches verweist auf das Mittelalter. Denn jedem Akt ist eine Vignette mit einem lautespielenden Schwein vorangestellt. In einem Interview mit Turid Larsen gibt Løveid an, sie habe es in einer mittelalterlichen Kirche auf Gotland gefunden.

<sup>51</sup> Schlegel 1993, S. 338f. Diese für die Transaktionsanalyse grundlegende Überlegung geht zurück auf den verbreiteten Titel von E. Berney: *Spiele der Erwachsenen*. Reinbek bei Hamburg 1967.

Mit *Dobbel nytelse* zeichnet sich in den Theaterstücken Løveids eine Veränderung ab. Ihre Texte sind zunehmend von komischen Einlagen geprägt, die die Figuren oft ironisch unterlaufen. Wenche Larsen vertritt in ihrer Analyse des Dramas die Ansicht, der Humor in den Texten liefere in Einklang mit närrischen sprachlichen Einfällen, phantastischen Elementen und der Thematisierung von Sexualität Anlaß zur Hoffnung auf eine Veränderung der Verhältnisse. Anhand der Theorien von Cixous und Irigaray führt Larsen die komischen Passagen im Text auf ein dem weiblichen Körper und der Mutterschaft inhärentes Potential an positiven, gesellschaftsverändernden Kräften zurück.<sup>52</sup> Mir scheint diese Interpretation fraglich. *Dobbel nytelse* enthält zwar zahlreiche komisch-subversive Elemente, doch zeigt der Text keine alternativen Perspektiven auf. Denn die Situation Siris, der Mutter, mündet in den Suizid. Die Komik des Textes ist nicht an eine einzelne Figur und auch nicht an den biologischen Körper Siris als Mutter gebunden, sondern von der eigentlichen Handlung losgelöst. Die komischen Einlagen subvertieren zwar im Sinne des Bachtinschen Karnevals das Geschehen. Doch fehlt hier gerade der utopische Gehalt des Karnevals. Vielmehr wirkt die Komik als Tragikomik zum Ausdruck von Hoffnungslosigkeit im Hinblick auf eine mögliche Veränderung.

#### Exkurs: Zirkusportraits

Der Dramentext zitiert Motive aus einem Gedicht Løveids mit dem Titel „Hvis verden var stor nok og vi hadde all tid. Fem sirkusportretter“ [Wenn die Welt groß genug wäre, und wir alle Zeit [der Welt, d. Verf.] hätten. Fünf Zirkusportraits] und soll hier als Intertext einbezogen werden.<sup>53</sup> Der letzte Abschnitt des Gedichtes trägt die Überschrift „Dialog“ [Dialog] und bildet einen Intertext zum Dialog zwischen Guy und Kat im fünften Aufzug des Dramas. Die Schlußreplik von Kat im Drama zitiert diesen Dialog.

Das Gedicht ist in sechs Abschnitte gegliedert. Die Abschnitte von 1-5 sind nummeriert. Pro Abschnitt kommt jeweils eine Person aus dem Arbeitsumfeld des Zirkus zu Wort und erklärt ihre Lebensphilosophie.

Die Titelzeile „Hvis verden var stor nok og vi hadde all tid“ formuliert metaphorisch eine Utopie von menschlicher Freiheit als Vorstellung vom Leben in einer Welt, die frei wäre von zeitlichen und räumlichen Begrenzungen. Die Personen denken über Möglichkeiten nach, diese Begrenzungen zu überschreiten. Doch das formelhafte *Wenn-Dann* macht die Ernsthaftigkeit ihres Veränderungswillens fragwürdig. Sie deutet an, daß die Portraitierten die Beschränkungen von Entwicklungsmöglichkeiten zu stark mit den ach so unverantworteten äußeren Verhältnissen begründen und sich jeder persönlichen Verantwortung für ihr Leben entziehen.

<sup>52</sup> Vgl. Larsen 1990, S. 28-32, hier S. 32.

<sup>53</sup> Publiziert in: *Café Existens* (1) 1987, S. 30-32.

Im ersten Abschnitt spricht „Verdens sterkeste mann“ [Der stärkste Mann der Welt] über seine Liebe zu einer Frau. Am Schluß stellt er die Frage „Hvis verden var stor nok, og vi hadde all tid, ville du komme da?“ [Wenn die Welt groß genug wäre und wir hätten alle Zeit, würdest du dann kommen?] und deutet eine grundsätzliche gegenseitige Unerreichbarkeit zwischen ihm und der geliebten Frau an. Die ersehnte Ankunft des Gegenübers ist nur denkbar unter der idealen und zugleich unmöglichen Bedingung einer grenzenlosen Welt, und Liebe bleibt eine Illusion. Der zweite Abschnitt gibt die Sichtweise von „Linedanserinnen“ [der Seiltänzerin] wieder:

Hvis bjerkestammene åpnet seg og tok oss inn i sitt /  
 indre lys og vi løp ned trappene sammen i kretser ... /  
 I bjerkestammene møtes himmel og jord som i en kirke.

[Wenn die Birkenstämme sich öffnen würden und uns hineinnehmen würden in ihr inneres Licht und wir würden zusammen die Stufen hinablaufen in Kreisbewegungen ...  
 In den Birkenstämmen begegnen sich Himmel und Erde wie in einer Kirche.]

Auch hier geht es um eine Begegnung von Liebenden. Erneut verhindern schlechte Ausgangsbedingungen eine wirkliche Begegnung. Um eine Begegnung der Liebenden zu realisieren, so die Seiltänzerin abschließend, müßte man „sjøstjerne“ [Seestern] (S. 31) sein; Menschen fehlt diese Möglichkeit.

Die folgenden Portraits schildern völlig desillusionierte Haltungen. In Portrait Nummer drei kommt „Den dumme damen“ [Die dumme Dame] zu Wort und beschreibt ihre Rolle als Showpartnerin des Messerwerfers. Der Augenblick, wenn die Messer auf sie zufliegen, versetzt sie in Todesangst, die sie mit einem Weltuntergang vergleicht, bei dem „Fasanene døde [...] Alle skip går ned.“ [die Fasane starben. Alle Schiffe gehen unter]. Die Messer bringen lebensbedrohende Gewalt zum Ausdruck, die nicht nur auf den Messerwerfer begrenzt bleibt, sondern sich im Publikum fortsetzt, das mit seinen Augen den Messern folgt. Vor diesem Hintergrund fordert sie einen Geliebten auf, sie zu küssen. Diese Aufforderung liefert das Motto für das Drama, das über diesen Intertext eine Konnotation von Bitterkeit bekommt:

Min kjære kyss meg!

[Mein Lieber (bzw. meine Liebe), küß mich!]

Schließlich widerspricht sie noch der leisen Hoffnung der Seiltänzerin auf eine Begegnung unter Seesternen. Die dumme Dame ist von der Unerreichbarkeit der Partner in einer Liebesbeziehung überzeugt.

„Sirkusdirektøren“ [Die Zirkusdirektorin (oder der Zirkusdirektor, das bleibt offen)] beschreibt den Warencharakter von Frauen im Sinne des Sichfeilbietens der Frauen als einer Ware, deren Wert an ihrer Schönheit gemessen wird. Die Auswahl der Ware treffen „die Männer“ bei der Partnerinnenwahl. Laut Zirkusdirektor/in handelt es sich um ein archaisches Muster, das von den Mitgliedern einer modernen Gesellschaft reproduziert wird.

Der letzte Abschnitt führt in der allegorischen Figur des „Utbryterkongen“ [Entfesselungskönig] die leitende Idee der unbegrenzten Möglichkeiten vor. Die Fesseln, mit denen er arbeitet, symbolisieren die Einschränkungen der Welt, die die Menschen an ihrem Glück hindern. Sie stammen, so der Entfesselungskünstler, von den Menschen, „som tvang meg til å bli liten“ [die ihn zwangen, klein zu werden]. Auch er glaubt nicht an die Möglichkeit von Freiheit in zwischenmenschlichen Beziehungen.

Alle Portraits thematisieren eine unmögliche Nähe zwischen Liebenden und die gewaltsame Einschränkung individueller Lebenschancen. Die Lebensrealität bildet einen krassen Gegensatz zu den Hoffnungen der Menschen.

Zirkusleute, deren Beruf eigentlich die Illusion ist, schildern in diesem Gedicht ihre Desillusionierung über die Möglichkeit partnerschaftlicher Beziehungen. Der Zirkus erscheint wie ein Abbild der Lebenswelt. Umgekehrt trägt die Lebenswelt aber auch die grotesken Merkmale des Zirkus und wird ins Lächerliche gezogen. Denn die Ansichten der „dummen Dame“ und die wiederkehrenden Ausflüchte der Menschen, die sich ihrer eigenen Verantwortung entziehen, machen die einzelnen Positionen fragwürdig. Der Dialog zwischen Guy und Kat zitiert diese Haltungen. Während Kat an einem Ideal von liebender Zweisamkeit festhält, sind Guys Ansichten von Desillusionierung geprägt. Am Schluß des Dramas bleibt allein Kat zurück. In ihrer Schlußreplik wiederholt sich der intertextuelle Bezug zum Gedicht, jedoch ist der Text leicht verändert. Die Sentenz steht nicht länger im Konjunktiv, sondern im Futur. Sie signalisiert die Möglichkeit einer Veränderung:

Hvis verden er stor nok. Og vi har all tid. /  
Hvis bjerkestammene vil åpne seg. Og ta oss inn. (S. 90)

[Wenn die Welt groß genug ist. Und wir haben alle Zeit.  
Wenn die Birkenstämme sich öffnen. Und uns hineinnehmen.]

Währenddessen verändert sich der Hintergrund der Szene zu einem Kirchenschiff. Der Text referiert auf die Gedichtsentenz, wonach in dem Moment, da die Welt groß genug ist, es zu einer Vereinigung der Gegensätze von Himmel und Erde wie in einer Kirche komme. Die Schlußreplik fordert so zum Handeln und zur Veränderung der Verhaltenskonventionen auf.

### Selbstverzehrende Trauer und deren kritische Dekonstruktion

Ein häufig wiederkehrender Topos in Løveids Dramen ist das verlassene Kind. In *Dobbel nytelse* ist dieses Motiv von leitmotivischer Bedeutung. Alle drei Figuren der Dreiecksgeschichte haben in ihrer Kinderzeit den Verlust einer Bezugsperson erlebt. Siri litt als Kind unter der emotionalen Kälte ihrer Mutter. In der Gegenwart des Dramas quält sie die Abwesenheit ihres Ehemannes, und sie fürchtet, ihn zu verlieren. Die Erfahrung des Verlassenwerdens gibt sie an ihre Tochter weiter. Kat wuchs bei der Mutter Siris wie eine „Schwester“ auf und

wurde von Siri als Tochter verleugnet. Guy lernte seinen Vater nie kennen.<sup>54</sup> Die Vorstellung des verletzten Kindes stammt aus der Psychoanalyse. Der Psychoanalytiker Donald W. Winnicott prägte den Begriff als Ausdruck für ein Kind, dessen Mutter in der frühen Kindheit nicht gut genug für ein Kind war.<sup>55</sup> Infolge dieses Mangels mißlingt die Entwicklung eines Ichs, das fähig wäre, Desintegrationszustände und Bedrohungen des Ichs, die von außen kommen, zu ertragen. Das verlassene Kind ist eigentlich ein verletztes Kind, so daß die Verlassenheit stellvertretend als Metapher für emotionale Verletzungen dient. In den hier besprochenen Dramen wird der Topos des verletzten Kindes häufig in Zusammenhang mit einer Trennung oder dem Verlust der Eltern zitiert. Diese Situationen fungieren als Auslöser für eine depressive Haltung der Protagonistinnen.

Als Siri bemerkt, daß Guy sie mit ihrer Tochter betrügt, zerbricht sie an der Vorstellung, ihn zu verlieren. Die Handlung läuft parallel zu ihrer Agonie. Ihr langsames Sterben wird als körperlicher Verfallsprozeß semiotisch nach außen getragen. Sie verwandelt sich in kürzester Zeit in eine alte Frau. Als Guy stirbt, beklagt sie ihn und begeht Suizid.

Siri verzehrt sich im Warten auf ihren Ehemann und weist Tuttis und Fruttis Versuche, sie zu trösten, zurück. Die beiden Tänzerinnen Tutti und Frutti nehmen im Verlauf der Handlung immer mehr clownhafte Züge an. Siris selbstverzehrende Trauer und die clownesken Trostversuche der Tänzerinnen berufen als Intertext Hugo von Hofmannsthals Oper *Ariadne auf Naxos*.<sup>56</sup> Hofmannsthals Oper wiederum greift auf den Mythos der von Theseus auf der Insel Naxos zurückgelassenen Ariadne zurück. In der Oper versucht ein Harlekin, Ariadne zu trösten. Doch sie läßt sich nicht trösten und versinkt aus Gram über die Abwesenheit von Theseus in Todessehnsucht. Das Spielen und Tanzen des Harlekins und anderer Komödianten läßt sie kalt, sie wartet auf den Totenbegleiter Charon. Eine weitere charakteristische Gestalt aus der Oper, Zerbinetta, versucht, sie mit ihren leichtlebigen Ansichten über Liebe und Treue zu trösten. Doch Ariadne wendet sich ab. Die Oper bestimmt als Intertext die Meinung von Siri und von Tutti und Frutti über Treue und Erotik. Der intertextuelle Bezug wirkt hier als Ironiesignal, denn in der Oper ist das Geschehen stark komisch überzeichnet.

Wie Ariadne versinkt Siri in ihrem Schmerz über die Treulosigkeit Guys. Immer hat sie nach einem gemeinsamen Boot mit Guy gesucht, das als metonymischer Ersatz für die Metapher des gemeinsamen Lebensschiffs erscheint. Doch Guy ist höchstens zu einem kurzen Besuch auf diesem Traumschiff bereit, das für ihn eher die gefährlich-einschränkende Bindung des „Hafens der Ehe“ symbolisiert. Gegen Ende des Dramas findet Siri tatsächlich ein Boot. Doch wird es jetzt zu einem Totenschiff, das sie und Guy ins Totenreich bringt. Die Lebensgemeinschaft, die

<sup>54</sup> Auch Wenche Larsen verweist auf das bei Løveid wiederkehrende Motiv des verlassenen Kindes. Doch ihre Schlußfolgerung, es spiegele eine typisch weibliche Erfahrung, trifft nicht zu, da auch Guy ein verlassenes Kind ist. Larsen 1998, hier S. 4 und 9.

<sup>55</sup> Winnicott 1988.

<sup>56</sup> Hofmannsthal 1994.

Siri ersehnt, scheint nur als Vereinigung im Tod möglich. Die Fahrt im gemeinsamen Boot ist nur als Überfahrt in das Totenreich realisierbar.

Bereits der Prolog führt das Verlustmotiv ein: An einem frühen Morgen berichtet Siri von einer durchwachten Nacht, in der sie vergeblich auf Guy gewartet hat:

Sitter i sengen og venter til det er morgen. Det er bevis på at han er herlig og elsker. [...] (S. 9)

[Ich sitze im Bett und warte bis zum Morgen. Das ist ein Beweis dafür, daß er großartig ist und geliebt wird.]

Tutti und Frutti greifen den Satz auf und wiederholen ihn. Diese ständige Wiederholung läßt eine rituelle Formel assoziieren, die eine typische, und das heißt hier angesichts der drei Frauen scheinbar essentiell weibliche Erfahrung andeutet. Auch die Wortwahl „herlig og elsker“ [großartig und geliebt] verleiht der Passage einen archaischen Charakter und signalisiert eine überzeitliche Gültigkeit der beschriebenen Szene. Die archaische Sprache wirkt aber auch als Ironiesignal und Hinweis auf den Anachronismus der Situation im zeitgenössischen Kontext. Der Intertext stellt erneut einen Zusammenhang zwischen der Zeit, aus der die Gebäude stammen, die Siri ausgräbt, und der Gegenwart her, indem die Szene das Bild der sitzenden und auf den Geliebten wartenden Frau als festen Szenentypus der mittelalterlichen Literatur zitiert. Im frühen Minnesang dient die Gebärde des Am-Fenster-Sitzens der Frau stereotyp als körperliches Korrelat unbefriedigter Sehnsucht. Wenn die Verhaltensweisen moderner Frauen denen von Frauen im Mittelalter gleichen, hat sich in den letzten Jahrhunderten wenig in den Paarbeziehungen geändert, so lautet mit kritisch-ironischen Untertönen das Fazit, das sich aus diesen intertextuellen Referenzen ableiten läßt.

### Die Allegorie des Spiels

Nach dem Vorspiel beginnt die Handlung im zweiten Aufzug damit, daß Siri eine Bodenschicht abhebt und ein Brettspiel entdeckt. In diesem Moment tritt Guy auf. Der situative Zusammenhang zwischen seiner Ankunft und der Entdeckung des Brettspiels beruft die Metapher vom Spiel der Geschlechter als Intertext. Die Theaterhandlung, das macht die Verbindung zwischen Brettspiel und Theaterspiel klar, thematisiert eine Paarbeziehung als Spiel.

Das Spielbrett, das Siri ausgegraben hat, ist ein Hnefatafl-Brett. (S. 17) Guy hält es zunächst für ein Schachspiel. Seine Vermutung liegt insofern nahe, als *Hnefatafl* ein mittelalterliches Brettspiel ist, dessen Spielbrett wie ein Schachbrett in viele kleine, nebeneinander angeordnete Quadrate aufgeteilt ist. Hinweise auf das Spiel stammen aus Grabungsfunden und aus den Sagas, und auch auf einem archäologischen Grabungsfeld in Bergen wurde ein solches als Grabbeigabe entdeckt. Zwischen dem Spielort des Dramas auf dem Grabungsfeld des Katharinenklosters und der Dramenhandlung wird intertextuell ein Zusammenhang hergestellt. Vergangenheit und Gegenwart fließen ineinander über.

Das Hnefatafl-Spiel wird in den Heidreksrätseln der Edda erwähnt. In diesen Rätseln wird nach drei verschiedenen Brettspielen gefragt: Hnefatafl, Hnettafl und Skáktafl. Das Rätsel als Intertext fungiert als ein böses Omen für die Entwicklung der Dramenhandlung, denn die erste der Rätselfragen lautet:

Wer sind die Weiber, die waffenlos um ihren König kämpfen? Die schwarzen schützen, doch die schönen gehn vor, beide Tag für Tag. König Heidrek, kannst du es raten? Und Heidrek antwortet: Gut ist dein Rätsel, Gestumblindi, gleich ist's erraten: das ist das Brettspiel: die Brettsteine erschlagen sich waffenlos um den König, und die dunkeln halten's mit ihm.<sup>57</sup>

Mit der Entdeckung des Spiels wird auch das Rätsel als Intertext aufgerufen. Der intertextuelle Bezug enthält eine Vorausdeutung auf die Entwicklung der Handlung, in der sich zwischen den beiden Frauen ein „waffenloser Krieg“ um Guy entwickelt, der mit dem Tod der Verliererin enden wird.

In einer Broschüre zu einer Ausstellung über die Geschichte des Spiels im *Norsk Folkemuseum* in Bergen liest man über Hnettafl:

Hnettafl, das zunächst mit Nüssen gespielt wurde, bestand aller Wahrscheinlichkeit nach aus einem einzelnen und 12 gleichen Spielsteinen. Der vornehmste Spielstein wurde hún, d.h. Bär genannt, und im Rätsel heißt es – es handelt sich um das Heidreksrätsel in der Hervarvarsaga – daß der Bär die Herde tötet. Das Rätsel berichtet weiter, er war „jámi urinn i kring“, d.h. daß er wahrscheinlich einen Eisenbeslag und acht Hörner hatte, aber keinen Kopf. Betrachtet man das archäologische Material, zeigt sich, daß es verschiedene Formen gab, meistens sind es stilisierte, manchmal naturalistische Formen.<sup>58</sup>

Aufgrund des Intertextes gewinnt Guys Kommentar zum Fund eine zusätzliche Bedeutung. Sie wird zum Hinweis auf unendlich sich wiederholende Beziehungsmuster:

Man vet aldri hva man finner. En fornem bjørn, en brikke med jern og åtte horn ... Ja, formene varierer. (S. 17)

[Man weiß nie, was man findet. Einen vornehmen Bären, einen Spielstein mit Eisen und acht Hörnern ... Ja, die Formen sind verschieden.]

Während Guy von Spielsteinen für das Hnettafl spricht, bezieht sich Siri auf das Hnefatafl. Indem die Unterscheidung zwischen den Spielformen aufgehoben wird, zeigt sich, daß es nicht um die einzelnen Formen geht, sondern um die Spielstruktur an sich. Während im Katalog zur Ausstellung auf die variierenden Formen hingewiesen wird, hebt Guys Kommentar die gleichbleibenden Spielregeln hervor, die von den variierenden Formen nicht beeinflußt werden. Diese

<sup>57</sup> Die Heidreksrätsel, in: *Die Edda. Götterdichtung. Spruchweisheit und Heldengesänge der Germanen*. 1997, S. 187-198, hier S. 193.

<sup>58</sup> „Hnettafl som i begynnelsen ble spilt med nøtter, har etter alt å dømme bestått av en spesiell og 12 identiske brikker. Den fornemste brikken ble kalt hún dvs. bjørn, og det sies i gåten, – Heidreksgåte i Hervararsaga – at bjørnen dreper buskapen. Gåten sier videre at den var „jámi urinn i kring“ dvs. at den trolig hade beslag av jern og åtte horn, men ikke noe hode. Ser man på det arkeologiske materialet, ser man at formene har variert, for det meste er de stiliserte og noen ganger naturalistiske.“ In: *Terningen er kastet. Om spill og spillets historie*, S. 12f.

Veränderung im Vergleich von Intertext und Drama macht die Passage besonders interessant. Sie betont die Kontinuität der zwischenmenschlichen Beziehungsspiele trotz sich verändernder kultureller Kontexte und steht daher in Einklang mit der strukturellen Verschränkung von Vergangenheit und Gegenwart im Gesamttext. Die Funktion des Spielsteins, den Guy beschreibt, und die Anspielung auf die Verwandtschaft zum Schachspiel verweisen zusätzlich auf den tragischen Ausgang der Handlung. Ebenso wie das Schachspiel damit endet, daß der König des Gegners *Schach matt* gesetzt und somit symbolisch getötet wird, handelt es sich um ein Spiel mit tödlichem Ausgang.

Trotz des traurigen Handlungsverlaufs durchziehen mehrere komische Spiele den Text. Das gilt insbesondere für die Gruppe von Orientierungsläufern, die immer wieder am Ende einzelner Szenen das Spielfeld kreuzt und keine weitere Funktion für die Dramenhandlung hat, als den Spielcharakter auszustellen. Auch der Orientierungslauf ist ein (sportliches) Spiel mit festem Plan und Ziel.

In literaturwissenschaftlichen Analysen und auch in den ersten kürzeren Besprechungen von *Dobbel nytelse* wurde immer wieder darauf hingewiesen, daß das Drama einen humoristischen Gesamteindruck hinterlasse. „Den tragiske utgang til tross etterlater stykket et lystigt inntrykk“ [Trotz des tragischen Ausgangs hinterläßt das Theaterstück einen lustigen Eindruck], so lautet das Fazit Øystein Rottens zum Text in seinem Artikel in *Norges Litteratur Historie*.<sup>59</sup> Doch bieten die Dramen, was bislang nicht beachtet wurde, keine heitere Komik. Das Lachen, das diese Texte beim Leser oder Zuschauer hervorrufen, ist kein Verlachen, bei dem Normen zur Debatte gestellt und verspottet werden. Vielmehr fungiert die Komik in Løveids Texten häufig als Ausdruck von Ausweglosigkeit und Verzweiflung. Es ist eine Komik des Absurden, die in *Dobbel nytelse* auch von der Spielmetaphorik getragen wird.

Die Spielmetaphorik bei Løveid schließt an die lange Tradition des Spielbegriffs im Theater an. Mit ihm verbindet sich eine szenische Komponente, die meist die fließenden Grenzen zwischen Spiel und Ernst, Bühne und Welt, Fiktion und Realität zum Ausdruck bringt. In diesem Sinne erhält auch im vorliegenden Text alles, was geschieht, Züge eines Spiels, das den Ernst der Dinge ironisch distanziiert. Doch gerade in der ironischen Distanzierung wird das Leid der Figuren überhaupt erst erfahrbar.

In *Dobbel nytelse* sind Komik und Spiel vor allem an zwei Figuren gebunden, die als Spielmacherinnen fungieren: Tutti und Frutti. Die beiden Tänzerinnen stehen in der Tradition der *Commedia dell'arte*, die vom italienischen Volkswitz geprägt ist. So, wie die Schauspieler der *Commedia dell'arte* über ein Repertoire an

---

<sup>59</sup> Rottem 1997, S. 567. Es liegt nahe, im Spiel mit verschiedenen Bedeutungen und dem Spielcharakter des Theaters selbst eine Motivation der Autorin für den Wechsel von der Lyrik zur Dramatik zu vermuten. Ihr Interesse am Spiel mit der Pluralität von Bedeutungen zeichnet sich bereits in ihrem prosalyrischen Roman *Sug* ab. Richard Aarøs Kommentar zu *Sug*, wonach sich in ironischen Passagen und Oxymora eine Bedeutungsverschiebung vollziehe, die ein Spiel von Bedeutungen eröffne, bleibt daher auch für die Dramen gültig. Vgl. dazu Aarø 1994, S. 61-76, hier S. 67.

<sup>60</sup> Cohn 1962, S. 287.

akrobatischen Effekten und Witzen verfügten, die sie bei jeder Gelegenheit anbrachten, sind die beiden Tänzerinnen aufgrund ihres Berufes für akrobatische Einlagen prädestiniert. Sie praktizieren Körperakrobatik, wenn sie sich zum Tanzen aufwärmen, und Sprachakrobatik in Form von Alliterationen, Reimen und Wortspielen.<sup>61</sup>

Tutti und Frutti bilden als Zwillingspaar eine karnevalesk verdoppelte Figur, und bereits aus der Verdoppelung ergibt sich wieder ein komischer Effekt. Die extreme Typisierung der Figur, und auch hier besteht ein Bezug zu den undifferenzierten Typen der *Commedia dell'arte*, macht die Figuren zusätzlich komisch. Die beiden Tänzerinnen vergleichen ihre Rolle selbst mit der von Gauklern. In der Rolle des Narren gestatten sie sich auch die Freiheit, die trauernde Siri boshaft-direkt als Nachtwächter-Gestalt zu verspotten (S. 87).

Die genuin karnevaleske Rolle des Narren gestattet es, das Unerlaubte und somit den Subtext des Dramas auszusprechen. In diesem Zusammenhang steht auch die Rolle der Tänzerinnen als Spielleiter, der außerhalb des eigentlichen Handlungsverlaufs steht und den Subtext, das erotische Begehren, ausspricht. Bereits das Motto, das dem Text vorangestellt ist: „Min kjære kyss meg“ [Meine Liebe küß mich] verweist auf den Subtext des erotischen Begehrens. Im Motto verschränken sich Vergangenheit und Gegenwart und eine überzeitliche Gültigkeit des Themas wird suggeriert. Denn es zitiert eine Runeninschrift aus einem Ausgrabungsfund in Bergen. Das Motto zitiert die Inschrift auf einem Holzpflock, die man bei Ausgrabungen an der deutschen Brücke in Bergen gefunden hat.<sup>62</sup>

Doch Tutti und Frutti sprechen den Subtext nicht nur aus, sie verkörpern ihn auch. Die karnevaleske Hyperbolie des Körperlichen ist Teil ihres Berufes als Tänzerinnen. Auf metatheatraler Ebene referiert der Beruf der Tänzerin auf den Ursprung des Theaters in Kulthandlungen zu Ehren des Dionysos, des Gottes der Fruchtbarkeit, des Rausches und der Verwandlung, der von schwärmend rasenden Bacchantinnen begleitet wurde. Wenn man die rhythmischen Bewegungen des Tanzes als Beischlafbewegungen liest, wird ein intertextueller Bezug der Tänzerinnen zu sexueller Ausschweifung und extremer Körperlichkeit, wie Dionysos sie verkörpert, deutlich. Ihre Mitarbeit am Grabungsprojekt fördert in einer psychoanalytisch motivierten, grotesken Inversion von innen und außen das erotische Begehren der Beteiligten ans Licht und macht es zum handlungsbestimmenden Element. In diesem Sinne deutet das Aufwärmen Tuttis und Fruttis zum Tanz, dem Kat sich anschließt, bereits auf die Kulmination der Handlung in der erotischen Begegnung zwischen Kat und Guy am Schluß des Dramas hin (S. 39). Es stellt sich nun die Frage nach den Spielregeln, denen das Verhalten der Tänzerinnen folgt.

<sup>61</sup> Janet Garton hat die rhetorischen Spielformen des Textes, aus denen sich für Übersetzer nahezu unlösbare Probleme ergeben, eingehender untersucht. Garton 1991.

<sup>62</sup> Die Inschrift lautet: „ost : min : kis : mik“ [Meine Liebe, küß mich]. Vgl. dazu Düwel <sup>2</sup>1983, S. 83.

### Figurationen von Eva und Lilith

Zu Beginn des Dramas vermuten die beiden Tänzerinnen, die Grabungsstelle könnte sich als „Paradiset“ [das Paradies] erweisen, wenn es ihnen gelänge, tief genug zu graben (S. 13). Die biblische Genesiserzählung wird hier als Intertext der Handlung berufen, was erneut das Thema des Begehrens als Subtext aufruft. Guys Wunsch, Kat zu essen (S. 62), deutet ebenfalls auf den biblischen Sündenfall. Auch sich selbst verorten Tutti und Frutti in diesem Kontext. Sie erklären ihre Doppelgestalt als Figuration von Eva, der Figuration der Mutter, und Lilith, der Figuration der Verführerin. Somit reproduziert der Text in der Doppelgestalt von Tutti und Frutti die Spaltung der weiblichen Geschlechtsrolle in Mutter und Verführerin, wie sie bereits in der Genesiserzählung angelegt ist:

Frutti:

Hvem av oss som er Eva og hvem som er Lilith må fuglene vite, men dette stedet kunne jo vise seg å være Paradiset? Hvis vi får gravd dypt nok?

Tutti:

Hvis vi fant Den Hellige Slange, Sankt Eple, eller kanskje Den Hellige Ribbe!

Frutti:

Eller Den Hellige løk!

Tutti:

Hvilken Løk?

Frutti: Det var en spøk, din gjøk! (S. 13)

[Frutti: Wer von uns Eva ist und wer Lilith, mögen die Vögel wissen, aber dieser Ort könnte sich als das Paradies erweisen? Wenn es uns gelingt, tief genug zu graben?

Tutti:

Wenn wir Die Heilige Schlange, Sankt Apfel, oder vielleicht Die Heilige Rippe finden würden!

Frutti:

Oder Die Heilige Zwiebel!

Tutti:

Welche Zwiebel?

Frutti:

Das war ein Witz, du Narr!]

Die Tänzerinnen entwickeln in ihrem Dialog eine von ironischen Untertönen durchzogene Variation der Paradieserzählung, die zunächst ausschließlich auf deren erotische Konnotationen abhebt. Um die Wiederholung der Geschichte nicht zu gefährden, verkürzen sie ihre Version und verschweigen das traurige Ende. Auch werten sie die Symbole des Bösen, die Schlange und den verhängnisvollen Apfel, zu heiligen Attributen um. Die Zwiebel wird hier in ihrer mittelalterlichen Bedeutung als heiliges Gewächs zitiert. Die Ironie in dieser Textpassage besteht im Akt karnevalesker Profanation, der die religiös-erbauliche Erzählung auf das Thema erotischen Begehrens reduziert.

Im Bedeutungskontext der Suche nach dem biblischen Garten Eden ist es nur folgerichtig, daß Tutti und Frutti die Einladung Siris ablehnen, einen Apfelkuchen zu backen, denn dann würde der verführerische Apfel als Liebessymbol zerstört und eine Wiederholung der Paradiesgeschichte verhindert. Der Dialog von Tutti

und Frutti mündet in eine Selbstdarstellung, die der Doppelfigur als wesentliche Eigenschaft Erotomanie zuschreibt. Es wird noch darauf zurückzukommen sein, daß auch diese Selbstdarstellung der beiden Tänzerinnen über einen intertextuellen Bezug ironisch unterlaufen wird.

Auch der Name Tutti und Frutti deutet auf eine Verkörperung erotischen Begehrens. Liest man ihre Vornamen zusammen, ergibt sich der Name einer gehaltvollen Süßspeise aus Pudding und Früchten. In der Umgangssprache steht der Verzehr von Süßigkeiten als Metapher für sexuelles Genießen.<sup>63</sup> Auch die Arbeitshilfen, die Tutti und Frutti für ihre Grabungsarbeit anführen, sind erotisch konnotiert: „Pekefingeren, Tungespissen, Storetåen“ [Der Zeigefinger, Die Zungenspitze, Der große Zeh] (S. 22). Diese Werkzeuge sind keine archäologischen Grabungsinstrumente, sondern Ausdruck einer körperumfassenden Sexualität und führen, vermittelt über ihre phallische Konnotation, zurück auf das Thema des Begehrens. Auch die Sprache der Tänzerinnen ist von Metaphern geprägt, die auf die Sphäre des Sexuellen verweisen. So bezeichnen sie Guy, als er mit Kat schwimmen geht, als Kats „badegakk av sjokolade“ [Badeente aus Schokolade]; eine Rolle, die das doppeldeutige Schicksal, vernascht und gefressen zu werden, beinhaltet, und damit die Umstände um Guys Tod vorwegnimmt (S. 50).

Immer wieder werden die beiden Figuren mit Katzen verglichen. Die beiden Tänzerinnen referieren mit ihren geschmeidigen Körpern auf die Beweglichkeit von Katzen, und wenn sie ein Duett „à la Kattearien“ [nach der Katzenarie] (S. 12) anstimmen, scheinen sie sich mit Katzen zu identifizieren. Die strukturelle Verbindung zwischen Weiblichkeit und Katzenhaftigkeit zieht sich als ein Leitmotiv durch den Text und bleibt nicht auf die Tänzerinnen beschränkt, sondern wird in einer Affirmation des zugrundeliegenden Weiblichkeitsmythos als Essenz von Weiblichkeit dargestellt. Auch die Abkürzung von *Katharina* zu *Kat*, das sich phonetisch nicht vom norwegischen Wort für Katze [*katt*] unterscheidet und zunächst auch so von Tutti mißverstanden wird (S. 12), verweist metonymisch auf ihre Affinität zu einer Katze. Mit der Metapher der Frau als Katze verbindet sich eine Rollenzuweisung, die das mythische Konzept der Frau als Sphinx variiert, das Mitte des 19. Jahrhunderts als Reaktion auf emanzipatorische Errungenschaften aufkam und in entmythologisierte Form instrumentalisiert wurde, um ein Beziehungsproblem zwischen den Geschlechtern darzustellen. Bis heute ist das Bild der Frau als Sphinx in Film und Werbung weitverbreitet. Im Mythos wird die Sphinx, eine Tierfrau mit weiblichem Oberkörper und Katzenleib, zum Verderben der Männer, die ihr Rätsel nicht lösen können und deshalb von ihr getötet werden. Sie wird zum Symbol für die emotionale Gewalttätigkeit der Frau als Über-Tier und zum erotischen Objekt umgedeutet. Einen exemplarischen Ausdruck finden diese Vorstellungen in Franz von Stucks Bild *Der Kuß der Sphinx* (1895). Stuck läßt das Experiment der Begegnung der Geschlechter in der tödlichen Umklammerung

---

<sup>63</sup> Freud deutet Traumbilder von Süßigkeiten als symbolische Darstellung von sexuellem Genießen. Freud 1997, S. 161.

scheitern. Harald Kimpel und Johanna Werckmeister beschreiben diesen Zusammenhang in ihrer Analyse des Sphinx-Mythos: „Die Zärtlichkeit der Sphinx endet in blinder Aggression gegenüber dem Gestrauchelten, der in vampirhafter Umschlingung als letzten Kuß sein Leben aushaucht.“<sup>64</sup> Der Sphinx-Mythos dient im Text als Intertext und Vorbild für Guys erotisches Versagen und seine Bestrafung durch Kat mit dem Tod. Mit dem Frauenbild, das im Bild der Katze bzw. der katzenhaften Sphinx berufen wird, ist der tödliche Ausgang der Zweierbeziehung vorbestimmt.<sup>65</sup>

Im norwegischen Sprachgebrauch beinhaltet die Zuschreibung katzenhafter Eigenschaften eine zusätzlich diskriminierende Eigenschaft, die auf die norwegische Variante des Tarockspiels zurückgeht. In der italienischen Form des Tarockspiels gibt es eine Spielkarte, die eine Prostituierte zeigt, die *dama di danari*. Da Prostituierte im Italienischen mit dem Spottnamen *Katze* belegt werden, zeigt die Spielkarte für die ursprüngliche *dama di danari* in der neueren, norwegischen Version des Spiels eine Katze, und die Spielkarte heißt auch *Die Katze*. Das Miauen der Katze hat dem Spiel seinen norwegischen Namen *gnav* gegeben.<sup>66</sup>

Der Text schreibt Kat über ihren Namen katzentypische Eigenschaften zu. Zugleich gibt es jedoch eine weitere Figur, die diese Eigenschaften verkörpert, die „Kattejomfru“ [Katzenjungfrau]. Diese Figur steht außerhalb der Handlung und tritt ausschließlich am Ende einzelner Szenen auf. Ihre exponierte Stellung macht sie zu einer symbolträchtigen Figur. Ihr rätselhaftes Auftauchen fungiert als Kommentar zum Geschehen. Sie ist in der Personenliste nicht näher charakterisiert. Sie zeichnet sich dadurch aus, daß sie ein Baby bei sich trägt. Diesem Baby werden ebenfalls katzenhafte Züge zugeschrieben, indem es als Pars pro toto einen Katzenkopf und eine Katzenpuppe trägt. Die strukturelle Verbindung mit dem Kind konstruiert die Katzenfrau als Variation des Mutter-Archetypus. Sie verkörpert eine genealogische Fortführung des Konnexes von Weiblichkeit und katzenhaften Eigenschaften. Auch diese Figur deutet auf eine ausweglose Dynamik der Wiederholung von Rollenmustern über Generationen hinweg.

Der Gedanke einer endlosen Wiederholung von Rollenmustern klingt auch zu Anfang des zweiten Aktes an. In einem Monolog realisiert Siri, daß ihr Ehemann sie mit ihrer Tochter betrügt. Sie vergleicht ihre erotische Attraktivität mit der ihrer Tochter und stellt fest, daß ihre Tochter ihren Platz als Sexualpartnerin ihres Ehemannes eingenommen hat. Am Schluß der Szene tritt die Katzenfrau mit einem Kind auf, das einen Katzenkopf trägt. So wie Siri beschreibt, daß ihre Tochter ihren Platz einnimmt, zeichnet sich zwischen Katzenfrau und Katzenkind ein Rollentransfer ab. Die Reproduktion von Rollen bestätigt Guys Vermutung von der prägenden Bedeutung der Vergangenheit für die Gegenwart im Sinne von Fußstapfen, die schon da sind, bevor man einen Schritt tut (S. 20). Vor diesem Hintergrund ist die durchgängige Konstellation von Katzenfrau und Katzenkind

64 Kimpel, 1994, S. 117-125, hier S. 123.

65 Guy erscheint als Sinnbild des leicht zu verführenden Mannes, der der verführerischen Frau in die Falle geht und dafür getötet wird. Diese Konstellation zitiert den Mythos von Simson und Delila.

66 *Terningen er kastet. Om spill og spilllets historie*, S. 25f.

auch als Allegorie für die Beziehung zwischen Siri und Kat zu lesen. Die Mutter-Tochter-Beziehung verschiebt sich zu einer Beziehung zwischen Konkurrentinnen. Siri und Kat verkörpern die beiden Positionen innerhalb des Mutter-Archetypus, die Mutter und die Verführerin, die für die mythische Fundierung der Katzenjungfer als konstitutiv bestimmt wurden und die Tutti und Frutti einleitend als Bestimmung ihrer eigenen Identität anführten. So wie Tutti und Frutti nicht zu trennen sind, weil sie im Grunde eine Figur bilden, ist auch das mythisch fundierte Bild von Weiblichkeit, das den Figuren zugrundeliegt, nicht in die Teile *Eva* oder *Lilith* aufzuspalten. Der Mutter-Archetypus, der Siri, Kat und Tutti-Frutti aufgrund ihres biologischen Geschlechts zur homogenen Gruppe vereint, suggeriert, daß im Handlungsverlauf unabänderliche Naturgesetze wirksam werden. Kulturelle Konstruktionen von Frauenbildern, wie die Vorstellung der Frau als Katze bzw. als Eva und Lilith, erscheinen als von der Natur vorgeprägte Formen und ein für allemal feststehende Verhaltensmuster. Diese Vorstellung entspricht einer essentialistischen Definition von Weiblichkeit, die die Handlungsmöglichkeiten der Figuren begrenzt.

Doch die Weiblichkeitsbilder in *Dobbel nytelse* reproduzieren nicht immer Mythen. Ausgerechnet der Doppelfigur von Tutti und Frutti, die einleitend als Repräsentantinnen des Begehrens bestimmt wurde und somit das Bild animalischer Weiblichkeit zitiert, ist ein dekonstruktives Potential eingeschrieben, das sich gegen den zugrundeliegenden Mythos richtet. Tutti und Frutti referieren auf die komische Figur der Zerbinetta in Hugo von Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos*. Zerbinettas Komik beruht jedoch auf ihrer Lächerlichkeit.<sup>67</sup> Hofmannsthal entwarf Zerbinetta als weibliches Gegenmodell zur Figur des Don Giovanni (Don Juan) in Mozarts *Don Giovanni*.<sup>68</sup> Don Giovanni zeichnet sich durch unzählige Liebesabenteuer mit ständig wechselnden Frauen aus, und analog reiht auch Zerbinetta ein Abenteuer an das andere. In einer witzigen Szene, die sich intertextuell auf Don Giovanni bezieht, listet Zerbinetta ihre Liebesabenteuer auf:

[...] So war es mit Pagliazzo / und mit Mezzetin! / Dann war es Cavicchio, / Dann Burattin, / Ach, und zuweilen, / will es mir scheinen, / waren es zwei! / Doch niemals Launen, / Immer ein Müssen! / Immer ein neues beklommenes Staunen. / Daß ein Herz so gar sich selber, / Gar sich selber nicht versteht! [...]<sup>69</sup>

Da Don Juans Promiskuität Frauen aber kulturell vorenthalten ist, hat schon diese Verschiebung einen komischen und subversiven Effekt. Tutti und Frutti zitieren diesen Intertext, wenn sie erklären, sie seien unfähig, auf ein Liebesabenteuer zu verzichten, weil sie ein innerer Zwang treibt (S. 14).

Die Figur der Zerbinetta lehnt sich an die Columbina in der *Commedia dell'arte* an. Beide sind kindlich-naive Figuren. Zerbinetta ist professionelle Tänzerin, und

<sup>67</sup> Die folgenden Ausführungen stützen sich auf die unveröffentlichte Magisterarbeit von Sigrid Nieberle: *Bilder und Formen von Weiblichkeit in den Operndichtungen Hugo von Hofmannsthals*. Vorgelegt an der Ludwig-Maximilians-Universität München im Sommersemester 1993.

<sup>68</sup> Mozart 1988, S. 27. Die Aufzählung findet sich im 1. Aufzug, 6. Auftritt.

<sup>69</sup> Hofmannsthal 1994, S. 210.

ihre erotische Ausstrahlung ist Teil ihres Berufes. Diese Eigenschaften werden mit den Tänzerinnen Tutti und Frutti zitiert. Selbst noch der situative Kontext ihres ersten Auftretens erinnert an Zerbinetta: Denn Hofmannsthal hat Zerbinetta an die Gestalt des Ännchens in Carl Maria von Webers romantischer Oper *Der Freischütz* angelehnt. Das Ännchen in *Der Freischütz* will die traurige, verlassene Agathe trösten, die auf den Jäger Max wartet, Zerbinetta versucht in der oben zitierten Passage Ariadne aufzuheitern, die in Trauer versinkt, während sie auf Theseus wartet; der Auftritt von Tutti und Frutti schließlich steht im Kontext von Siri zermürendem und vergeblichem Warten auf Guy.<sup>70</sup> Das Spiel mit dem Intertext erreicht mit dem Hinweis auf den „hohen schönen Sopran“ der Stimmen von Tutti und Frutti seinen Höhepunkt:

Tutti:

Denne sangen synger vi til stemmene våre / får den høye vakre sopran ... (S. 15)

[Diese Melodie singen wir, bis unsere Stimmen den hohen schönen Sopran annehmen ...]

Der „hohe schöne Sopran“ zitiert die charakteristische Arie der Zerbinetta, die in einer extremen Tonhöhe alle Möglichkeiten der Koloraturarie ausreizt und sich in Repetitionen erschöpft. Diese Koloraturarie ist das Paradebeispiel für den virtuosen „hohen Ton der Sängerin“, der im 19. Jahrhundert zum charakteristischen „Ton“ der Sängerin wurde.<sup>71</sup> Seit Ende des 18. Jahrhunderts galt die Sängerin jedoch als Verkörperung einer Frau mit zahllosen Liebschaften. Die Sängerin war bis ins 19. Jahrhundert die erotische Attraktion der Opernbühne. Die extreme Tonhöhe und der ornamentale Duktus ihres Gesangs bilden Formen der Übersteigerung, die der Figur irrsinnige Charakterzüge verleihen. Diese Charakterzüge ziehen die Zerbinetta-Figur und im direkten Anschluß an sie Tutti und Frutti ins Lächerliche und machen sie zu Witzfiguren. Im Zuge dieser Dekonstruktion erscheint auch das von ihnen vertretene mythische Frauenbild obsolet.

### Mythische Beziehungsmuster

Die drei Figuren Siri, Kat und Guy bilden das symbolische Beziehungsgefüge der ödipalen Kernfamilie von Vater, Mutter und Kind ab. Einerseits wiederholen sich in den Beziehungen der Figuren mythisch vorformulierte Beziehungskonstellationen, denen in der Wiederholung transhistorische Gültigkeit unterstellt wird. Andererseits werden diese Mythen hinterfragt, indem die Interessen, die ihrer Verbreitung dienten, ausgestellt werden. In der Dramenhandlung läßt eine scheinbare Vorbestimmung individueller Entwicklung in der ewigen Wieder-

<sup>70</sup> Ariadne: „Mein Sinn ist wirr von vielem Liegen ohne Trost! / Ich lebe hier und harre deiner, deiner harre ich / seit Nächten, Tagen seit wie vielen, ach, ich weiß es nicht mehr!“ in: Hofmannsthal 1994, S. 223. Am Schluß der Oper taucht ein Boot auf. Im Drama sucht Siri parallel zur Handlung nach einem Boot, das sie am Ende der Handlung findet. Im Drama wird das Boot zum Totenfloß.

<sup>71</sup> Theilacker 1989, S. 8f., S. 16f.

holung mythischer Vorbilder keine Möglichkeit zur Veränderung von Beziehungsmustern. Die Personen bleiben in den Ablauf mehrerer Spiele eingebunden. Um die der Handlung zugrundeliegende Struktur zu erfassen, lohnt sich erneut ein Blick auf die Intertexte, die als mythische Fundierungen der Beziehungsspiele in den Text einbezogen werden.

Unmittelbarer Auslöser für Guys Ehebruch ist eine Midlife-crisis, die ihn, trotz beruflicher Sicherheit und einer intakten eigenen Familie, plötzlich mit seiner Situation unzufrieden werden läßt (S. 34). Um seine Gefühle zu beschreiben und seinen geplanten Ehebruch zu legitimieren, zitiert er eine Passage aus dem *Abschiedslied aus Ventadorn* des provenzalischen Troubadours Bernart von Ventadorn (1147-1170) (S. 38). Das lyrische Ich berichtet über die gleichzeitige Liebe zu zwei Frauen. Mit einer der Frauen verbindet ihn eine langjährige geistige Liebe, während er die zweite Frau erst kennengelernt hat und sich von ihrer körperlichen Attraktivität angezogen fühlt. In Ventadorns Lied folgt daraus die Trennung des lyrischen Ichs von seiner langjährigen Dame.<sup>72</sup> Guys Ventadorn-Zitat zeigt, daß er sich mit der Situation des lyrischen Ichs vergleicht, wenn er seine Ehefrau betrügt. Ein wichtiger Unterschied zwischen dem lyrischen Ich und Guy muß hier jedoch hervorgehoben werden. Das in der Troubadourlyrik beschriebene Begehren konnte niemals umgesetzt werden, da Troubadour und Dame unterschiedlichen sozialen Schichten angehörten. Guys Versuch, sein Verhalten über den historischen Vergleich zu rechtfertigen, bildet einen krassen Gegensatz zu diesem historisch-literarischen Kontext. Der durchschaubare Taschenspielertrick Guys läßt ihn, wie die übrigen männlichen Protagonisten in Løveids Textuniversum, als eindimensionale und ziemlich jämmerliche Figur erscheinen.

Zwischen Guy und Kat entsteht eine Beziehung, die im Text über intertextuelle Referenzen auf das Märchen von Rotkäppchen verhandelt wird. Die Verhaltensweise von Rotkäppchen im Märchen prägt das Verhalten von Kat. Diese Bedeutung des Märchens für den Text zeigt, daß der Text Annahmen der jungianischen Märchenanalyse, wonach Märchen universelle und gänzlich ahistorische Ausdrücke für ein gemeinmenschliches Unbewußtes sind, literarisch umsetzt.<sup>73</sup>

Das Beziehungspaar Rotkäppchen und der Wolf bildet ein Paradigma für die Konstellation von männlichem Verführer und unschuldig verführtem Mädchen.<sup>74</sup> Das Märchen ist von erotischen Untertönen durchzogen und vermittelt indirekt die Warnung vor der Gefahr des Verlusts der Jungfräulichkeit bei der Begegnung mit dem männlichen Verführer. Nach Bruno Bettelheims Interpretation von *Rotkäppchen* geht es in dem Märchen um den unbewußten Wunsch der Tochter, vom Vater verführt zu werden. Rotkäppchen, so Bettelheim, gibt den Verlockungen des Es nach und hintergeht seine Mutter. Doch Rotkäppchen bzw. Kat

---

<sup>72</sup> Zu Ventadorn vgl. Appel 1915.

<sup>73</sup> Zur Kritik Jungianischer Kategorien siehe Abschnitt 3.2.

<sup>74</sup> Die Interpretation des Märchens orientiert sich an der Darstellung von Lykke 1993. Hier insbesondere Kap. VI.

ist so lange für den Wolf unerreichbar, als die (Groß)-Mutter noch am Leben ist.<sup>75</sup> Die Dramenhandlung zitiert dieses Muster. Erst Siris Rückzug öffnet den Weg für die erotische Begegnung. Guy erschleicht sich das Vertrauen Kats und stört die Beziehung zwischen Mutter und Tochter. Die Tänzerinnen statten ihn zum Schwimmen mit Kat mit einem Badeanzug mit Brusteinlagen aus. Vergleichbar dem Wolf im Märchen, der die Kleider der Großmutter trägt, verfügt er jetzt über männliche und weibliche Geschlechtsmerkmale und mutiert zu einer phallischen Mutter, d.h. einer Mutter, die sowohl den Körper der Mutter als auch den des Vaters hat. Diese Zweigeschlechtlichkeit weckt Kats Bewunderung und Neid auf den Phallus:

Guy:

[...] Jeg er Guy under, vil du se? (*Han smekker strikken ved låret, fort*)

Kat:

Den var smukk. Hvor fikk du den fra? (S. 55)

[Guy:

Darunter bin ich Guy, willst du sehen? (Er hebt den Badeanzug am Schenkel kurz an)

Kat:

Der ist hübsch. Woher hast du den?]

Doch Guys Spiel geht nicht auf. In dem Augenblick, als Kat seiner Projektion als sphinxartige Femme fatale am meisten entspricht, indem sie in den Beischlaf einwilligt, kippt seine Projektion in das mythische Gegenbild der Heiligen, und Kat erscheint ihm plötzlich als „Madonna“ (S. 89). Über der Gottesmutter schwebt das Tabu der Virginität, und so versagt Guy erotisch. Im kulturellen Kontext Norwegens wird mit der Benennung „Madonna“ überdies ein Gemälde von Edvard Munch als Intertext aufgerufen, das den Titel *Madonna* (1894/95) trägt. Es zeigt einen weiblichen Halbakt, dessen Kopf von einem Heiligenschein umgeben ist, und wird konventionell als Darstellung weiblichen Geschlechts-genusses interpretiert. Munchs Bild reproduziert die mythische Spaltung der Frau in die Bilder der Heiligen und der Hure. Diese Mythenreproduktion ist Teil jenes in Zusammenhang mit dem Sphinxmythos thematisierten historischen Geschlechterdiskurses, dem der Rückgriff auf den Mythos dazu diente, einen Essentialismus zu stützen, der von der gesellschaftlichen Entwicklung her obsolet geworden war. Der Text läßt jedoch offen, ob Kat Guy als Strafe dafür tötet, daß er in eine mythische Projektion verfällt, oder ob sie die ihr ebenfalls zugeschriebene Rolle der aufgrund ihrer erotischen Anziehungskraft bedrohlichen, da mit einer Kastrationsdrohung verknüpften Frau realisiert. Im Rahmen der mythischen Projektion bildet der Tod von Seiten der Frau den logischen Schluß. Der Text löst die Vorstellung weiblicher Rätselhaftigkeit, die Guy entwickelt hat, nicht auf. Indem die Situation vieldeutig bleibt, wird der Mythos von einem Geheimnis um „die Frau“ und eine von ihr ausgehende Gefahr restituiert.

<sup>75</sup> Bettelheims Deutung stellt ödipale Konflikte in den Vordergrund und schreibt dem Kind unreife sexuelle Wünsche zu. Vgl. Bettelheim <sup>18</sup>1995, hier S. 191.

Der tödliche Verlauf der Beziehung zwischen Kat und Guy ist aufgrund der mythischen Fundierung der Figur Kat und des Beziehungsmusters von Anfang an vorgegeben. Bereits in der ersten Begegnung der beiden Figuren wird eine Affinität Guys zu mythischen Weiblichkeitsbildern thematisiert.

Tutti und Frutti agieren bei dieser Gelegenheit als Kommentatoren und Katalysatoren der sich entwickelnden Beziehung. Sie thematisieren das Begehren:

Frutti:

I denne vakre våren som er full av muligheter for begynnende utsvevelser.

(Guy noterer i en notisbok)

Kat:

Hva skriver du?

Tutti:

Han noterer seg noe om de hvite flekkene på middelalderkartet.

Frutti:

Kvinner er demoner, skriver han. (S. 23f.)

[Frutti:

In diesem schönen Frühling voller Gelegenheiten für neue Ausschweifungen.

(Guy macht sich in einem Notizbuch Notizen)

Kat:

Was schreibst du?

Tutti:

Er notiert sich etwas über die weißen Flecke auf der Mittelalterkarte.

Frutti:

Frauen sind Dämonen, schreibt er.]

Tuttis und Fruttis Mutmaßung über den Inhalt der Notizen enthüllt Guys Vorstellung von Weiblichkeit und stellt sie in den historischen Kontext, in dem auch Munchs Bild entstanden ist. Denn die unerforschten Flecke auf der Mittelalterkarte und die Dämonisierung der Frau zitieren jenes freudsche Diktum von der Frau als „dark continent“ aus der Vorlesung *Die Weiblichkeit*, das Bestandteil der diskursiven Dämonisierung der Frau ist.<sup>76</sup> Indem Guy Kat schließlich als „Madonna“ sieht, glaubt er das Rätsel gelöst zu haben, das sich für ihn aus der ersten Begegnung ergab und in dem sich die Rätselhaftigkeit der Frau als Sphinx wiederholt. Der latente Vergleich zwischen Guys Mythenbindung und dieser Vorlesung Freuds macht Guy zu einer lächerlichen Figur. Denn das Diktum von der Frau als „dark continent“, das Guy hier in den Mund gelegt wird, gilt in Literaturwissenschaft und Psychoanalyse als kanonisches Beispiel für Freuds misogyne Vorurteile und seine geistige Orientierung an den Vorstellungen des 19. Jahrhunderts. Kat dagegen entlarvt sein zweifelhaftes Verhalten. Seine Aufforderung, ihn zu küssen, mit der die Verführung beginnt, hält sie zunächst für eine „Replikk i en dårlig film“ [Replik in einem schlechten Film] (S. 24).

Die zwischenmenschlichen Beziehungen in diesem Drama scheitern an der Übertragung archetypischer Vorstellungen auf individuelle Beziehungen. In dieser Hinsicht wird Guy seinem Namen gerecht, der, wenn man ihn auf Englisch als *any*

---

<sup>76</sup> Freud 1989 (Band 1), S. 544-565.

*guy* liest, andeutet, daß er einen Typus von essentieller Männlichkeit verkörpert. Er steht stellvertretend für ein in den wenigen männlichen Figuren in den Texten Løveids wiederkehrendes stereotypes Männerbild des treulosen und bornierten Mannes. Wie in *Fornuftige dyr* scheitert die Beziehung zwischen Guy und Siri an der Fixierung auf ein mythisches Weiblichkeitsbild. Die Gültigkeit der durchgespielten mythischen Konfigurationen wird in *Dobbel nytelse* jedoch immer wieder ironisch hinterfragt.

### 3.4. Tiden mellom tidene

Subversion der Ordnungen von Raum und Zeit in der Traumzeit

Der Titel von *Tiden mellom tidene eller paradisprosjektet*<sup>77</sup> [Zeit zwischen den Zeiten oder das Paradiesprojekt] bezieht sich auf Hans Peter Dürrs Buch *Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation*, das auch eines der beiden Motti des Textes liefert:

*Tiden mellom tidene, når den gamle tiden er forgangen, og den nye ennå ikke har brutt ut, er ikke tingene seg selv lenger ..., for ordens og kaos' makter kjemper med hverandre.* (S. 7)

[Zeit zwischen den Zeiten, wenn die alte Zeit vergangen und die neue noch nicht ausgebrochen ist, sind die Dinge nicht mehr länger sich selbst, denn die Mächte der Ordnung und des Chaos kämpfen miteinander.]

Bei Dürr lautet die Stelle ausführlich:

Wie groß auch immer die Differenzen zwischen all diesen Menschengruppen sein mögen, es verbindet sie, daß sie außerhalb der Zeit ihre normalen, ihre Alltagsaspekte verlieren und zu jenseitigen Wesen werden, sei es nun, daß sie ihre sozialen Rollen umkehren; sei es, daß sie leiblich durch die Landschaft schwärmen oder daß sie dies nur *con lo spirito* in der Ekstase, mit oder ohne halluzinogene Drogen tun. Zwischen den Zeiten bedeutet eine Krisis in der Ordnung der Dinge. Die Normalität ist außer Kraft gesetzt, oder genauer gesagt, Ordnung und Chaos hören auf, Gegensätze zu sein. In dieser Krisenzeit, in der sich die Natur regeneriert, indem sie zuvor stirbt, sterben auch die Menschen und schwärmen als Geisterwesen durch die Gegend, um zur Wiederbelebung der Natur, von der sie ein Teil sind, beizutragen.<sup>78</sup>

Die „Zeit zwischen den Zeiten“ steht synonymisch für „Traumzeit“. Dürrs Begriff der „Traumzeit“ ist die deutsche Entsprechung für den eigentlich nicht zu übersetzenden Terminus „Tjukurrpa“, der aus der Vorstellungswelt der australischen Aborigines stammt. „Tjukurrpa“ bezeichnet die Wahrnehmungsperspektive in einem von den Ordnungen von Zeit und Raum losgelösten Zustand. Die Aborigines versetzen sich, um „Tjukurrpa“ zu erfahren, in einen ekstatischen oder tranceartigen Zustand. Der Seher erfährt in der Traumzeit Wissen über das, was immer schon war. In der Traumzeit hallen die Stimmen der Ahnen wieder.

<sup>77</sup> Die Uraufführung fand unter der Regie von Carl Jørgen Kjøning im Theater *black box* in Oslo 1990 statt.

<sup>78</sup> Dürr 1985, S. 191f.

Für europäische Vorstellungen ungewohnt, aber wichtig für die Interpretation des Dramas ist die Vorstellung, daß „Tjukurrpa“ nicht eine Form von Erinnerung an Vergangenes beschreibt, wie es eine Interpretation von „Traumzeit“ im Sinne der Psychoanalyse als Zustand des Träumens, in dem z.B. Vergangenes wiederkehrt, nahelegen würde, sondern die Gegenwart des Vergangenen, die Vergangenheit als Teil der Gegenwart.

Renate Lachmann hat Parallelen zwischen Dürrs Traumzeit und Bachtins Bestimmung der Karnevalszeit aufgezeigt. Bei beiden Konzepten handele es sich um eine „Soziologie der Grenzüberschreitung. ‚Zwischen den Zeiten‘ bedeutet eine Krisis in der Ordnung der Dinge.“<sup>79</sup>

Die Traumzeit ist auf Erneuerung ausgerichtet, wie die Bachtinsche Karnevalszeit. Analog dieser Ausrichtung auf Erneuerung beschreibt das Drama ausgehend vom „Paradisprojektet“ [Paradiesprojekt] über das „Virkelighetsprojektet“ [Wirklichkeitsprojekt] bis zum „Kjærlighetsprojektet“ [Liebesprojekt] eine Entwicklung. Am Ende der Dramenhandlung steht mit dem Auszug aus dem künstlichen Paradiesgarten die Rückkehr aus der Grenzüberschreitung in das Ordnungssystem der Gesellschaft. Ferner verweist das zweite Motto des Textes, das aus Ovids Metamorphosen stammt, auf das Thema der Verwandlung.

Für eine Lektüre von *Tiden mellom tidene* lassen sich beide Implikationen des Begriffs Traumzeit fruchtbar machen, sowohl die Bedeutung im Kontext von Dürrs *Traumzeit* als auch Traumzeit als metonymischer Hinweis auf ein psychoanalytisches Projekt. Zum einen schildert der Text die Konfrontation der beiden Protagonistinnen Anna und Ellinor mit ihrer Vergangenheit, zum anderen führt er in einer offenen Dramaturgie eine Auflösung von Ordnungssystemen vor. Denn *Tiden mellom tidene* folgt einer offenen Dramaturgie, in der Zeitebenen hin und her springen und die Figuren sich ineinander spiegeln. Die folgende Textanalyse nimmt Rücksicht auf diese Disparität, indem sie sich als bedeutungsgenerierende Lektüre versteht, die nicht darauf zielt, eine endgültige Bedeutung zu fixieren.

Auf dem Buchtitel ist das Gemälde Fernand Khnopffs mit dem Titel *I lock my door upon myself* (1891) abgebildet. Ausgehend von dieser Illustration kann die Dramenhandlung als Traum und mentales Theater der Hauptprotagonistin Anna gelesen werden. Das Bild zeigt eine Frau, die dem Betrachter mit einem blicklosen und zugleich fragenden Gesichtsausdruck zugewandt ist. Sie sitzt in einem eng umgrenzten Zimmer, das nach hinten bildparallel von einer Wand abgeschlossen wird. So sieht es aus, als handle es sich um eine Bühne. Diese Bühne verweist metaphorisch auf die innere Bühne, die sich in den Gedanken der Frau vor ihren Augen abspielt. Die traumgleiche Stimmung wird von diffusem Licht und einzelnen Gegenständen im Raum verstärkt. Im Hintergrund ist ein antiker Hypnos-Kopf erkennbar, der auf Traum und Schlaf deutet. Dieser Hypnos-Kopf ist außerhalb des Gemäldes ein zweites Mal auf dem Titel abgebildet. Die besondere Betonung des Hypnos-Kopfes und der nach innen gewendete Blick der Frau stehen

---

<sup>79</sup> Lachmann 1995, S. 18.

in thematischem Zusammenhang mit der Handlung, wenn man diese als Traumgeschehen im Sinne der Psychoanalyse deutet.

Im Rahmen dieses Traumgeschehens zeichnet sich ein neues thematisches Ordnungssystem ab. Beide Protagonistinnen setzen sich im Handlungsverlauf mit ihrer Vergangenheit auseinander. Zunächst versuchen sie, sich der Konfrontation zu widersetzen. Offenbar ist ihre Vergangenheit von Traumata belastet.<sup>80</sup> Anna hat einen Park entworfen, der von ausgestopften Tieren bevölkert ist. Hier hat sie ein künstliches Refugium gefunden. Nach außen ist dieser Park hermetisch abgeschlossen. Wachengel bewachen den Eingang. Dieser leblose Park symbolisiert das emotionale Absterben Annas, die sich von ihren Gefühlen isoliert hat und vor der Konfrontation mit der Wirklichkeit zurückscheut, die eine Vertreibung aus ihrem künstlichen Paradies auslösen würde. Deshalb dekoriert sie die Bäume des Gartens nicht mit Granatäpfeln, den Früchten der Erkenntnis, deren Genuß die Vertreibung aus dem Paradies nach sich zieht, sondern mit Totenschädeln, dem Symbol für Gift, das vor Verzehr warnt. Dazu Anna:

Virkelig synd at jeg ikke fant granatepler ... synd. Burde prøve å henge opp noen små hodeskaller. (S. 30)

[Wirklich schade, daß ich keine Granatäpfel gefunden habe ... schade. Ich sollte probieren, ein paar kleine Totenköpfe aufzuhängen.]

Auch Ellinor scheut zunächst die Konfrontation mit ihrer Vergangenheit und versucht statt dessen, das Kind in sich, psychoanalytisch gelesen die Verletzungen, die sie als Kind erfahren hat und die noch die erwachsene Frau belasten, zu töten: „Ellinor: [...] jeg hadde abortert meg selv. [...] Det er jeg som er barnet.“ (S. 18) [Ich hatte mich selbst abgetrieben. Ich bin das Kind.] Am Ende des ersten Aktes erhält Ellinor aus einem jenseitigen Raum im Off die Anweisung, sie müsse aus dem „Erindringens Sjø“ (S. 77) [See der Erinnerung] trinken, um verwandelt zu werden. Diese Anweisung greift eine Idee aus der antiken Mythologie über den Übergang vom Reich der Lebenden in das Reich der Toten auf und kehrt sie um. Doch während im antiken Mythos vor dem Übergang in das Reich der Toten aus dem See des Vergessens getrunken wird, muß Ellinor, und mit ihr Anna, aus dem See der Erinnerung trinken, um ein neues und verändertes Leben zu gewinnen und ihren todesähnlichen Zustand zu verlassen. Annas und Ellinors Verhalten sowie die zwischen ihnen ausgetragenen Konflikte sind vergangenheitsbestimmt. Die konflikthafte Auseinandersetzung zwischen ihnen zitiert intertextuell den Prozeß der Aufarbeitung einer individuellen Vergangenheit in einer Psychoanalyse, in deren Verlauf nach und nach Bruchstücke der Vergangenheit erinnert werden und in ein sich langsam entwickelndes Gesamtbild der Persönlichkeit integriert werden. Dieser metatextuelle Bezug zur Arbeitstechnik der Psychoanalyse erklärt, weshalb der Text sich nicht unmittelbar

<sup>80</sup> Die Definition von *Trauma* lautet nach Laplanche-Pontalis: „Ereignis im Leben des Subjekts, das definiert wird durch seine Intensität, die Unfähigkeit des Subjekts, adäquat darauf zu antworten, die Erschütterung und die dauerhaft pathogenen Wirkungen, die es in der psychischen Organisation hervorruft.“ Laplanche 1984, S. 513.

bei der Lektüre erschließt. Das Gesamtbild muß erst aus einzelnen Bruchstücken zusammengesetzt werden. Der Handlungsaufbau folgt nicht einer linear aufgebauten Erzählung. Vielmehr erschließt sich die Bedeutung einzelner Passagen erst in der Retrospektive, vermittelt über wiederkehrende Muster. Einzelne Bruchstücke lassen sich überhaupt nicht einfügen oder bleiben vieldeutig. Eine Schwierigkeit der Lektüre ergibt sich daraus, daß die Personen den Subtext der Handlung aussprechen und ausagieren und die eigentliche äußere Handlung stark reduziert ist. In einer grotesken Inversion treten in der Auseinandersetzung der Protagonistinnen die Inhalte ihres Unbewußten nach außen und motivieren die Handlung. Die Lektüre der Handlung als psychoanalytischer Prozeß macht es möglich, den Subtext zu thematisieren. Als Manifestation des Unbewußten weist der Subtext wieder zurück auf die Deutung des Dramas als Traumgeschehen. So, wie nach Freud die latenten Traumgedanken in der Traumarbeit mittels der Technik der Verdichtung, d.h. einer verkürzten Übersetzung des Traum-inhalts, und der Verschiebung infolge der Traumzensur und schließlich der Umsetzung von Gedanken in visuelle Bilder verändert werden, ist auch der Subtext, den die Figuren aussprechen, Ausdruck des Unbewußten. Der latente Inhalt ist von Verdichtung, Verschiebung und einer metaphorischen Sprache verändert.

Das Modell eines psychoanalytischen Prozesses, in dem sich aus Erinnerungsbruchstücken langsam ein Gesamtbild ergibt, wird im Text in einem Mosaikbild versinnbildlicht, das parallel zur Handlung in der Vorstellungswelt Ellinors aufgebaut wird. Mit dem Fortschreiten der Handlung wächst auch das Bild in Ellinors Vorstellungswelt. Sie begründet ihren weiteren Aufenthalt bei Anna damit, daß das Bild fertiggestellt werden muß. Sie beschreibt den aktuellen Zustand der persönlichen Auseinandersetzung mit dem Stand der Arbeiten am Wandbild. Das Mosaikbild fungiert derart als metatextueller Kommentar zur Struktur des Dramas. Es läßt sich mit dem Labyrinth vergleichen, das parallel zur Handlung von *Rhindøtrene* aufgebaut wird und bei dessen Fertigstellung die Konfrontation mit einem psychischen Kernraum erfolgt. Mosaik und Labyrinth versinnbildlichen zugleich die Struktur des Textes als Netzwerk. Eine zusätzliche, metatextuelle Bedeutung der leitmotivischen Metapher des Mosaikbildes wird deutlich, wenn Ellinor den Prozeß der Bildfertigstellung mit einem Spiel vergleicht und so auf das Theaterspiel verweist. Ellinor:

Kunstneren holder på å feste rytterens hjelm nå. Spillet må holdes gående. Hun er for treig i pappen. (S. 47)

[Der Künstler ist gerade dabei, den Helm des Ritters zu befestigen. Das Spiel muß weitergehen. Sie ist zu lahm.]

Die Handlung ist in drei Akte eingeteilt. Die Aktüberschriften deuten auf einen Entwicklungsprozeß. Der erste Akt trägt den Titel „Paradisprosjektet“ [Das Paradiesprojekt] und bezeichnet den Ist-Zustand zu Beginn des Dramas, der sich aus der Vorgeschichte ergeben hat. Er führt Annas und Ellinors Verharren in einer lebensfeindlichen geistigen Erstarrung und Flucht vor ihrer Vergangenheit vor. In der Vorgeschichte des Dramas war das Paradiesprojekt ein Teil von An-

nas Beruf als Konservatorin. Sie präparierte Tiere für eine Art Naturkundemuseum. Zu dieser Zeit war es ein Gemeinschaftsprojekt mit ihrem Ehemann Peter, in dem ihre beiderseitige Verliebtheit ihren metonymischen Ausdruck fand. Das Paradies als Inbegriff menschlichen Glücks stand stellvertretend für das Glück ihrer Liebe. Als die Handlung beginnt, hat Peter Anna verlassen und dem Projekt dadurch seine Lebensgrundlage entzogen. Das Paradiesprojekt ihrer Liebe ist gescheitert. Jetzt wird der Park von Anna allein geführt. Er ist zu einem reinen Kunstprodukt degeneriert, in dem selbst die Pflanzen künstlich sind (S. 30). Die Leblosigkeit des Gartens symbolisiert das Absterben ihrer Gefühle.

Im zweiten Akt mit dem Titel „Virkelighetsprosjektet“ [Das Wirklichkeitsprojekt], setzen sich die beiden Protagonistinnen mit ihrer Vergangenheit auseinander und gewinnen einen neuen Bezug zu einem über lange Zeit entfremdeten Leben. Anna setzt sich mit einer traumatischen Erfahrung auseinander. Im dritten Akt, „Kjærlighetsprosjektet“ [Das Liebesprojekt] schließlich kommt es zu einer Überwindung der psychischen Konflikte und Integration der Erfahrungen in ein neues Persönlichkeitsbild. Die skizzierte Entwicklung ist als Allegorie einer erfolgreichen Psychotherapie lesbar, die im Zustand eines scheinbar ausgeweglosen psychischen Problems ansetzt, dann zu einer Konfrontation mit den verdrängten Ursachen der Situation weitergeht und schließlich mit der Integration der bisher angsterzeugenden Bewußtseinsanteile die Liebesfähigkeit und soziale Kompetenz des Klienten wiederherstellt.

Die Handlung zeigt einen psychoanalytischen Prozeß, der auf Konfrontation und schließlich Akzeptanz der individuellen Vergangenheit der Protagonisten zielt. Doch thematisiert der Text auch den Umgang mit einer überindividuellen Vergangenheit. Denn Anna ist von Beruf Konservatorin, und das Bewahren von Relikten aus der Vergangenheit ist ihr Beruf. Ihre Profession verweist metonymisch auf das Festhalten der beiden Frauen an einem Mythos von Liebe und Treue, wie er sich in ihrer Beziehung zu Peter abzeichnet. Mythen, so wird im Laufe des Dramas deutlich, setzen eine spezifische Aufnahmebereitschaft der Beteiligten voraus, deren Grundlage stillschweigende gesellschaftliche Übereinkünfte sind. In dem Augenblick, als Anna und Ellinor begreifen, daß sie an einem Mythos des Alltags festhalten, gelingt es, aus dessen Bannkreis auszubrechen.

Die Überschrift des ersten Aufzugs „Et fall“ [Ein Fall] und Annas Situationsbericht beziehen den Fall auf den tödlichen Absturz von Annas Tochter. Im Kontext von Annas Paradiesprojekt deutet „Ein Fall“ jedoch auch im Sinne von Sündenfall auf den unwiederbringlichen Verlust einer paradiesischen zwischenmenschlichen Harmonie, wie Anna und Peter sie in der ersten Zeit ihrer Liebesbeziehung noch reproduzieren zu können glaubten. Unmittelbar nachdem Anna ihren symbolischen Mord an Peter eingestanden hat, reicht Anna Ellinor in einem symbolischen Akt ein Stück Erde, und beide Figuren gewinnen ihre Lebensfähigkeit zurück.

Insgesamt tritt der Text für zwei Formen der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ein. Einerseits führt er die Notwendigkeit eines Annehmens der individuellen Vergangenheit vor, und andererseits propagiert er eine kritische

Hinterfragung von Alltagsmythen als Grundlage für eine mythenbefreite Zukunft. In diesem Sinne läßt sich auch das zweite Motto des Textes, das aus den *Metamorphosen* des Ovid stammt, deuten. Es handelt sich um die Bitte der Königstochter Myrrha um Verwandlung. Das Thema der Trauerarbeit als Grundlage für die Verwandlung soll nun genauer untersucht werden.

### Trauerarbeit und Verwandlung

Nach einem Prolog Annas beginnt die Handlung mit zwei Aufzügen, die jeweils aus einem Monolog bestehen und die hier als Psychogramm der Protagonistinnen gelesen werden. In ihren Monologen deuten Anna und Ellinor individuelle psychische Konflikte an, deren Ursprung in der Vorgeschichte der Handlung liegt. Anna beschreibt im ersten Aufzug eine Erfahrung als Mutter, und im zweiten Aufzug stellt Ellinor fest, daß sie sich nicht aus der Rolle des Kindes lösen kann. Somit werden den Protagonistinnen die Rollen von Mutter und Tochter zugewiesen, die die Beziehungskonstellation bestimmen. Auch Peters Rolle fügt sich hier ein.

Die Gesamthandlung erstreckt sich über einen Tag. Sie beginnt am Morgen und dauert bis in die Nacht. Ort der Handlung ist der Paradiesgarten Annas. Die eigentliche Handlung beginnt mit dem dritten Aufzug, als die Studentin Ellinor in den Garten eintritt. Sie ist eine Tochter von Annas Ehemann Peter. Obwohl der Garten hermetisch abgeschlossen ist, fand sie Zugang. Da Anna bei ihrem Hereinkommen auch keine Schritte hörte, vermutet sie, es handle sich um ein Gespenst und fühlt sich an ihre verstorbene Tochter Cille erinnert. Cille selbst tritt nur als Stimme aus dem Off in Erscheinung. Ihre Sprache ist prosarhythmisch gestaltet und hebt sie von den anderen beiden Protagonistinnen ab. Die rhythmisierte, metaphorreiche, lyrische Sprache ist ein wichtiger Aspekt bei der Charakterisierung der Figur. Sie prägt ihre flüchtige Erscheinung und ihre Zugehörigkeit zu einer anderen Wirklichkeit. Es bleibt offen, ob Cille aus dem Jenseits oder aus der Erinnerung Annas spricht. Anna vermutet, daß Ellinors Besuch von ihren Gedanken hervorgerufen wurde, die um ihre Tochter kreisen. An diesem Punkt setzt eine weitere Doppeldeutigkeit des Textes ein. Zunächst bleibt ungeklärt, ob Ellinor der Geist Cilles oder eine Halbschwester Cilles aus einer früheren Beziehung Peters ist. Sie erscheint unmittelbar als Wiedergängerin Cilles. Erst im zweiten Akt ist eine Trennung der Figuren Ellinor und Cille möglich. Jetzt zeigt sich, daß Ellinors detailliertes Wissen über die Gefühlswelt Cilles, die bislang nahelegte, es seien verschiedene Figurationen einer Person, auf einen gemeinsamen Aufenthalt im psychiatrischen Krankenhaus zurückgeht (S. 53).

Doch auch solange keine Unterscheidung zwischen den Identitäten der Figuren möglich ist, handelt es sich um zwei Figuren. Diese Aufspaltung einer Figur in mehrere Figurationen hat den dramaturgischen Effekt, die ambivalenten Verhaltensmuster auszuspielen, die in der Mutterrolle angelegt sind. Anna gibt sich in ihrer Erinnerung an Cille als perfekte Mutter aus, während sie gleichzeitig gegen-

über Ellinor eine Rolle einnimmt, die die Rolle der bösen Stiefmutter im Märchen zitiert, die ihre Stieftochter als lästige Konkurrentin um die Gunst des Ehemanns betrachtet. Anna wird der Stiefmutterrolle gerecht, wenn sie zur kastrierenden Schere greift und einem Bild, das Ellinor zeigt, d.h. in der Logik metonymischer Verschiebung Ellinor selbst, die Augen ausschneidet (S. 70).<sup>81</sup>

Anna leidet unter der häufigen Abwesenheit ihres Ehepartners und nimmt in der Beziehung zu Cille die Rolle der allmächtigen und zugleich gegenüber ihrem Partner machtlosen Mutter ein, für die das Kind als einziges Liebesobjekt zur Verfügung steht und die als erstes und einziges Liebesobjekt des Kindes existiert.<sup>82</sup> Um ihre emotionalen Entbehungen zu kompensieren und nicht nur im Beruf, sondern auch als Mutter gesellschaftliche Anerkennung zu finden, versucht sie, die Tochter zu besitzen. Schließlich schickt Anna Cille zur Erziehung in ein Institut für höhere Töchter in der Schweiz. Sie bleibt als Mutter auf die Blicke der Außenwelt fixiert und versucht in dieser Rolle, eigene Bedürfnisse nach gesellschaftlicher Anerkennung zu erfüllen. Damit entwickelt sie jenen oft mit Mutterliebe gleichgesetzten mütterlichen Masochismus, bei dem, wie Barbara Kosta gezeigt hat, die Grenze zwischen Masochismus und Sadismus sich auflöst:

Der Sadist [...] inszeniert eine Szene, um sich mit seinem Opfer identifizieren zu können. Mit anderen Worten, er verdreht die Verhältnisse, um an einer masochistischen Identifikation teilhaben zu können. [...] – Die Tochter als Teil und nicht getrennt von der Mutter verkörpert ihre Hoffnungen, ihre Wünsche und ihre Träume und wird deshalb zum Identifikationsobjekt. Indem sie den Körper der Tochter züchtigt, erniedrigt und verleumdet, legitimiert sie unter anderem ihre Stellung und ihr Leiden. In der doppelten Rolle der Täterin und des Opfers bleibt die Mutter innerhalb des masochistischen Schemas gefangen – in beiden übt sie ihre Macht/Machtlosigkeit aus.<sup>83</sup>

Die grundlegende Situation für Annas Verhalten ist ihr Gefühl der Machtlosigkeit angesichts der kränkenden Abwesenheit und der Betrügereien von Peter. Es kommt am Ende des Dramas in dem Moment zu einer Verständigung zwischen Anna und Ellinor, als Anna sich von Peter trennt und sich aus ihrer Position der Machtlosigkeit und Trauer löst.

Løveid zeichnet in einer eindringlichen Bildsprache ein differenziertes Psychogramm der Tochter. In der Vorgeschichte der Handlung reagiert Cille auf die emotionale Vernachlässigung und die Manipulationsversuche der Mutter mit auto-destruktivem Verhalten. Sie identifiziert sich mit der Mutter als Aggressor und wendet die Gewalt, die ihr entgegengebracht wurde, gegen sich selbst. Dieses Verhalten zeichnet eine innerpsychische Logik nach, die für Gewaltopfer typisch ist. Schließlich weist man sie in die geschlossene Abteilung eines psychiatrischen Krankenhauses ein. Ellinors Beschreibung der Situation, als Anna Cille dort besucht, zeugt von Cilles ohnmächtiger Wut. Die Szene spielt in der Vorgeschichte der Handlung:

<sup>81</sup> Zur literarischen Darstellung von Mutter-Tochter-Beziehungen vgl. Kraft 1993, hier insbesondere der Aufsatz von Liebs, ebd. S. 115- 147.

<sup>82</sup> Kosta 1993, S. 243-265.

<sup>83</sup> Kosta 1993, S. 256.

Hun ville ikke se deg ... Du sto bak, eller skal vi si foran trådglassruten og hun kylte saksen mot den, så ansiktet ditt krakkelerte, og du ble rådet til å holde deg borte fra henne. Det var da du skrev henne ut – på eget ansvar, tok henne hjem ... (S. 102f.)

[Sie wollte dich nicht sehen ... Du standest hinter, oder sagen wir besser vor der Drahtglasscheibe, und sie knallte die Schere gegen sie, so daß dein Gesicht zersplitterte, und man riet dir, dich von ihr fern zu halten. In der Situation hast du sie aus dem Krankenhaus herausgenommen – auf eigene Verantwortung, und sie nach Hause genommen ...]

Annas Kommentar zu dieser Beschreibung, „For en makt jeg må ha“ (S. 103) [Welch eine Macht ich zu haben scheine], thematisiert eine Machtbeziehung zwischen Mutter und Tochter. Cille entzieht sich dem weiteren Zugriff der Mutter und begeht Suizid. Ihr tödlicher Absturz ins Wasser wird zum Leitmotiv für die Cille-Gestalt im Text, das immer wieder die problematische Mutter-Tochter-Beziehung in Erinnerung ruft. Bereits die Personenliste, die Cille als „et vårregn som faller“ [einen fallenden Frühlingsregen] beschreibt, zielt auf das Motiv des Fallens. Diese metaphorische Umschreibung zitiert eine Selbstcharakterisierung Cilles:

Jeg er / allerede bare / langt bløtt hår / allerede / falt som / vårregn. (S. 34)

[Ich bin bereits nur langes feuchtes Haar, bereits herabgefallen wie Frühlingsregen.]

Dieser Charakterisierung Cilles liegt ein intertextueller Bezug auf das Gedicht „Orpheus. Eurydike. Hermes“ aus Rainer Maria Rilkes *Sonnette an Orpheus* zugrunde. Es handelt sich um die Stelle, die Eurydikens Umkehr und die Ablösung von Orpheus thematisiert:

Sie war schon aufgelöst wie langes Haar / und hingegeben wie gefallner Regen / und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat. // Sie war schon Wurzel.<sup>84</sup>

Der intertextuelle Bezug auf Rilkes Gedicht stellt erneut die Metapher des Fallens als Hinweis auf ein Sich-Entziehen aus.<sup>85</sup> Denn Rilke schildert Eurydikens Umkehr als ein Sich-Entziehen und dieser Rückzug kommt der Rückkehr in ein unbeschwertes Mädchentum gleich, das bei Rilke als Ideal erscheint. Bei Rilke steht Eurydikens Sich-Entziehen im Kontext der Verwandlungspoetik. Verwandlung, so der Rilke-Forscher Klaus Mühl, ist bei Rilke als Denkmodell zu verstehen, in dem existentielle Probleme im Hegelschen Sinne aufgehoben sind.<sup>86</sup> Das über diesen Intertext berufene Thema der Verwandlung führt zurück auf das zweite Motto des Textes. Es stammt aus dem 10. Gesang von Ovids *Metamorphosen* und behandelt die Geschichte von Myrrha, die mit ihrem Vater Inzest begeht. Als der Vater begreift, was geschehen ist, verfolgt er sie zornig. Myrrha muß sich zwischen einem ehrlosen Leben und dem Tod entscheiden. Sie fürchtet

<sup>84</sup> Rilke 1986, S. 488-491, hier S. 491.

<sup>85</sup> Bei den Überlegungen über die Bedeutung des Verwandlungsmotivs greife ich auf meine Magisterarbeit über die Dramen Cecilie Løveids zurück, die 1992 an der Eberhard-Karls-Universität in Tübingen vorgelegt wurde. Vgl. Baur 1992.

<sup>86</sup> Vgl. Mühl 1981, S. 227.

den Tod und bittet die Götter um eine Lösung. Diese Stelle liefert das Motto: „[...] betag mig både at leve og dø, og lad mig gå bort i forvandling!“ [Nehmt mir den Tod und das Leben, und laßt mich fortgehen in Verwandlung!]<sup>87</sup> Daraufhin wird sie von den Göttern in einen Baum verwandelt. Die Verwandlung verhindert ihren Untergang.<sup>88</sup> Auch in *Tiden mellom tidene* bezeichnet die Verwandlung Cilles eine Flucht vor einem gewaltsamen Zugriff. Myrrha flüchtet vor dem Zorn ihres Vaters, Cille entzieht sich dem Zugriff der Mutter. Der intertextuelle Bezug auf die *Metamorphosen* stellt den Fluchtcharakter der Handlung aus. Anna erinnert sich an die Situation kurz vor Cilles Tod:

Hun bare falt! Falt og falt! Vannet trengte inn i henne, gjennom henne, fosset gjennom. [...] Var det stemmen min som fikk henne ut av likevekt? [...] Jeg tenner bare et stearinlys, hagen er svart, nå regner det, et lett, lett ungt vårregn. (S. 93f.)

[Sie fiel einfach so! Fiel und fiel! Das Wasser drang in sie ein, durch sie hindurch, schoß hindurch. War es meine Stimme, die sie aus dem Gleichgewicht brachte? Ich zünde nur ein Teelicht an, der Garten ist dunkel, jetzt regnet es, ein leichter, leichter, junger Frühlingsregen.]

Die Metaphern von Cilles Gleichgewichtsverlust und Sturz ins Wasser umschreiben, wie sie in der Konfrontation mit der übermächtigen Mutter das psychische Gleichgewicht verliert und mit einer psychischen Dekompensation reagiert, die häufig als Abstürzen der Gefühle in bodenlose Trauer beschrieben wird.

Cilles Tod wird für Anna zur traumatischen Erfahrung, auf die sie mit Schuldgefühlen reagiert. Ein Cellokasten auf der Bühne repräsentiert die ständige Präsenz der Erinnerung an Cille. In seinem Innern befindet sich ein zerstörtes Cello, das laut Bühnenanweisung an ein menschliches Skelett mit Muskelsträngen erinnert. Im Deckel des Cellokastens ist eine engelähnliche Frau mit geöffneten Armen abgebildet. Sie wendet sich einem Mädchen zu, das auf dem Boden des Kastens abgebildet ist (S. 92f.). Es ist Cilles Cello, und das Instrument mit der Form, die an menschliche Körperformen erinnert, aber auch die phonetische Ähnlichkeit von Cille und Cello verweisen auf sie. Ebenso wie der Cellokasten das Instrument umschließt, ist die Erinnerung an Cilles Tod in Annas Erinnerung eingeschlossen und bleibt lange Zeit dem neugierigen Zugriff Ellinors entzogen (S. 46, 76). Diese ständige Präsenz der Erinnerung an Cille ist eine Reaktion auf eine Erfahrung mit traumatischem Charakter, die von Anna in Reminiszenzen immer wieder durchlebt wird, ohne daß die Erinnerung eine Auseinandersetzung mit dem erlebten Geschehen ermöglichen würde. Anna vermutet in Ellinors Besuch eine Heimsuchung vom Geist Cilles:

<sup>87</sup> Vgl. Naso Publius Ovidius 1958, S. 693.

<sup>88</sup> Zwischen den beiden Motti des Textes besteht ein Zusammenhang. Die Titelillustration von Hans Peter Dürrs *Traumzeit* zeigt eine Collage mit einem verängstigten Mädchen, das sich in Efeu verwandelt und im Hintergrund der Szene einen Mann. Das Verwandlungsmotiv verweist auf Ovids *Metamorphosen*. Die Buchillustration thematisiert die Verwandlung als Eigenschaft des Grenzzustands in der Traumzeit.

Anna:

Du er som et bilde / av et av mine barn. / [...] Kretsing, kretsing ... min kretsing om det ... sentrale / for meg ... sender deg til meg ... jeg måtte gjøre det / slik ... tilgi meg ... gå, [...] (S. 36)

[Du bist wie ein Bild von einem meiner Kinder ... Kreisen, Kreisen ... mein Kreisen um das ... für mich Zentrale ... schickt dich zu mir ... ich mußte so handeln ... vergib' mir ... geh'.]

Sie versucht in ihrem Labor in einer „Geburtsszene“ Ellinor zu Cille umzugestalten. Mit Ellinors Hilfe gelingt die Verwandlung, doch nur zum Teil. Zumindest in Annas Augen wird Ellinor zu Cille. Sie spricht zu Ellinor, als sei sie Cille als Kind (S. 63, 67). Derart wird für Anna die Auseinandersetzung mit ihrem Trauma möglich. Die letzte Szene des zweiten Aktes bildet den Abschluß und Höhepunkt des „virkelighetsprosjektet“ [Wirklichkeitsprojektes]. Ellinor arrangiert für Anna eine Trauerszenerie mit Altar und Kerzenleuchter. Anna gesteht sich den Tod Cilles ein, und ab diesem Moment verschwindet die Cille-Stimme aus dem Off, nachdem sie sich unmittelbar zuvor nochmals, vermittelt über ein für die Figur charakteristisches musikalisches Leitmotiv, in Erinnerung gebracht hatte. Nachdem Anna den traumatischen Verlust ihrer Tochter angenommen hat, wird sie nicht länger von Reminiszenzen heimgesucht.

Ellinors Nachname Windel deutet, wenn man ihn auf Deutsch liest, auf ein Baby, und entsprechend tritt Ellinor zwar als Studentin auf, regrediert aber im Handlungsverlauf in die Verhaltensformen eines Kleinkindes. Der Nachname signalisiert, daß die Regression auf kindliche Verhaltensformen Teil ihrer Persönlichkeit ist. In der einleitenden Szene versucht Ellinor, das Kind in sich zu töten, und als dies mißlingt, geht sie auf die Suche nach ihm. Die Vorstellung vom „Kind in ihr“ als Teil ihrer Persönlichkeit greift auf theoretische Annahmen der Transaktionsanalyse zurück. Die Transaktionsanalyse, eine Sonderform der Psychotherapie, geht in ihrer Definition der menschlichen Persönlichkeit davon aus, daß ein Individuum sich zur selben Zeit in verschiedenen Ich-Zuständen erlebt. Das Gedächtnis speichert verschiedene Einheiten des Erlebens. Die Persönlichkeit eines erwachsenen Menschen setzt sich aus einem Erwachsenen-Ich, das den an der aktuellen Realität orientierten Teil repräsentiert, einem Kind-Ich-Zustand, der die Erfahrungen speichert, und einem Eltern-Ich-Zustand, der von anderen Menschen Übernommenes bezeichnet, zusammen. Momentaufnahmen aus dem Erleben eines Persönlichkeitsanteils erscheinen als ganze Person.<sup>89</sup> In Ellinors Verhalten als Kleinkind artikulieren sich die in ihr gespeicherten Erfahrungen. Das Übergewicht des Kind-Ich-Zustands hängt mit der für sie traumatischen Erfahrung des Verlustes ihres Vaters zusammen, der in der Vorgeschichte der Handlung ihre Familie verläßt, um mit Anna und Cille zusammenzuleben. Im Rahmen der Konfrontation mit der Wirklichkeit der eigenen Vergangenheit im „Virkelighetsprosjektet“ erinnert sich Ellinor an ein Telefongespräch, in dessen Verlauf ihr Vater sich von ihrer Mutter trennte. Ellinors Beschreibung der Szene und die Bühnenanweisung, die

---

<sup>89</sup> Vgl. Hennig 1997, S. 27f.

vorschreibt, daß sie sich dazu auf eine Liege in Annas Labor legt (S. 84), zitiert mit ironischen Untertönen eine psychoanalytische Situation, in der die Erinnerung an eine schwierige Situation einsetzt. Ellinor erinnert sich, wie sie als kleines Mädchen mit dem Verlust des Vaters und der Verzweiflung einer Mutter konfrontiert wird, die von diesem Zeitpunkt an nur noch schwarze Kleidung trägt und so ihre Trauer nach außen sichtbar macht. Der Kind-Ich-Zustand steht als metonymischer Ersatz für diese Erfahrung. Ellinor:

Jeg kom ikke ut av barnet. (S. 18)

[Ich wurde das Kind nicht los.]

Um Abhilfe zu schaffen, macht sich Ellinor auf die Suche nach der Ursache für das verletzte Kind. Als Anna ihr einen Teller mit Gebäck reicht, ist sie vom Dekor des Tellers fasziniert. Es zeigt Hänsel und Gretel, die Kinder aus dem Grimmschen Märchen, die von ihren Eltern verstoßen wurden. Die dargestellte Szene begeistert Ellinor, weil sie sich in der Situation selbst wiederfindet. Anna kommt im Kontext dieses Intertextes die Rolle der bösen Hexe zu, die mit süßem Gebäck lockt (S. 56). Ein weiteres Mal tritt das Motiv des ausgesetzten, verlassenen Kindes auf, wenn Ellinor Anna dazu auffordert, sie als Findelkind aufzunehmen. Um Anna dazu zu motivieren, sich um sie zu kümmern, vergleicht sie sich in einer Anspielung auf die biblische Erzählung mit Mose, der als Baby in einem Korb am Ufer des Nils ausgesetzt und von der Tochter des Pharaos gefunden wurde (S. 74).<sup>90</sup>

Ihre Suche nach der Ursache für das verletzte Kind in ihr führt sie zu Anna, und mit ihren ersten Fragen versucht sie, in Erfahrung zu bringen, wann Peter nach Hause komme. Zunehmend verwandelt sie sich in ein Kind, das die Rückkehr des Vaters herbeisehnt. Die Beziehung zu ihm zitiert das ödipale Beziehungsmodell. Nachdem sie zur Studentin herangewachsen ist, nimmt Ellinor Kontakt zu Peter auf, und es kommt zu einem Inzestverhältnis (S. 25).

Das Inzestmotiv wird in dem Motto aus Ovids *Metamorphosen* vorweggenommen, das dem Text vorangestellt ist. Atle Kittang hat in seiner Analyse des Dramas die Bedeutung des Inzestthemas, wie sie Ovid in der Geschichte von Myrrha thematisiert, hervorgehoben:

Så Ovids forteljing om Myrrha er i sanning uttrykk for ein insisterande undertekst hos Løveid – eit grunnmønster både i prosatekstane og i dei dramatiske tekstane hennar.<sup>91</sup>

[Ovids Erzählung von Myrrha bringt in Wirklichkeit einen dauerhaften Subtext bei Løveid zum Ausdruck – ein Grundmuster sowohl in ihren Prosatexten als auch in ihren dramatischen Texten.]

Kittang deutet den Dramentext als Variation des Freudschen „Familienromans“ und versteht die Inzestproblematik in seiner Lektüre als Nebeneffekt eines ödi-

<sup>90</sup> *Das Buch Exodus* 2.1-10.

<sup>91</sup> Kittang 1998, S. 85.

<sup>92</sup> Kittang 1998, S. 85.

pal motivierten Begehrens des Vaters.<sup>93</sup> Da Kittang sich bei seinen Überlegungen ausschließlich auf den Ödipuskomplex konzentriert, schenkt er der frühen Mutter-Kind-Beziehung, in der die Mutter dominiert, d.h. der Bedeutung der präödüpalen Phase für die Entwicklung der Protagonistinnen, keine Beachtung.<sup>94</sup> Bei einem Versuch, die psychische Entwicklung Annas und Ellinors nachzuvollziehen, scheint mir dagegen diese frühe Mutter-Kind-Beziehung von Bedeutung zu sein.

In Annas Verhalten gegenüber ihrer Tochter, so deutet der Text an, wiederholt sich ein Mangel an emotionaler Zuwendung seitens ihrer eigenen Mutter. Sie erinnert sich an eine Situation aus ihrer Kindheit, die sich an ihrer eigenen Tochter wiederholt. Anna sieht sich als Kind auf einer Brücke stehen und aus Wut auf ihre Mutter Steine auf einen Schwan werfen. Die Situation erinnert an ihre eigene Tochter, die als Reaktion auf ihre Übermacht ins Wasser stürzt (S. 63). Auch Ellinors Suche nach dem Vater ist als Folge einer schwierigen Mutter-Kind-Beziehung lesbar, die wiederum im Kontext einer schwierigen Partnerbeziehung steht. Im 12. Aufzug berichtet Ellinor im Gespräch mit Cille, wie sie und ihre eifersüchtige Mutter Zeuge einer Liebesszene zwischen Anna und Peter wurden. Die Szene hat eine schockierende Wirkung auf das Kind. Ellinor reagiert auf diese Erinnerung, indem sie ihre Hoffnung auf ein neues Leben ausspricht, das frei wäre von Spaltungen. Cille dagegen reagiert mit Desintegrationsängsten. Sie stellt sich vor, daß die Gliedmaßen sich von ihrem Körper lösen.

Ellinor:

Alle kan finne seg selv på nytt. Oppdage en ny dimensjon. Henge sammen.

Cille:

Hodet faller fra kroppen. / Armene løsner. / Bena låser seg i anatomisk umulige stillinger. / Plukker opp hårnåler.

Ellinor:

Mors hårnåler. (S. 51)

[Ellinor:

Jeder kann sich neu finden. Eine neue Dimension entdecken. Zusammenhängen.

Cille:

Der Kopf fällt vom Körper. Die Arme lösen sich ab. Die Beine schließen sich in anatomisch unmöglichen Stellungen. Ich sammle Haarnadeln auf.

Ellinor:

93 Vgl.: „Ein slik incest-tematikk er vel ikkje meir merkverdig enn at kvinners farsbegjær kanskje er det mest tabuiserte, og dermed det mest undertrykte begjæret i heile vår sivilisasjon.“ [Eine solche Inzest-Thematik ist nicht besonders merkwürdig, zumal das Begehren des Vaters seitens der Frauen das am meisten unterdrückte Begehren in unserer Zivilisation ist.] Kittang 1998, S. 90.

94 Feministische Psychoanalytikerinnen isolieren die Geschichte der Individuen nicht länger von der Geschichte der Gesellschaft, in der diese ihre psychischen Prägungen erfahren. Der kindliche Haß auf die übermächtige Mutter ist im Horizont dieser Überlegungen nicht mehr „natürlich“, sondern Effekt einer Geschlechtsrollenverteilung, die die Mutter auf die private Sphäre beschränkt, während der Vater die öffentliche Sphäre der Produktion besetzt. Entsprechend interpretiert Nancy Chodorow den ödüpalen Wechsel zum Vater als Liebesobjekt, als Flucht aus der erdrückenden Liebesbeziehung, die jedoch nicht an das biologische Geschlecht der Mutter gebunden ist, wie es der Ödipuskomplex suggeriert. Vgl. Lindhoff 1995, S. 68f.

Mutters Haarnadeln.]

Die Ängste der Töchter erscheinen als Folge des väterlichen Verhaltens.

Die Psychoanalytikerin Jessica Benjamin geht davon aus, daß subjektive Identität bereits innerhalb der Mutter-Kind-Beziehung entsteht. Diese Beziehung ermöglicht, so Benjamin, das menschliche Gegenüber als eigenständiges Subjekt anzuerkennen. Doch die Fähigkeit zur wechselseitigen Anerkennung wird nach Benjamin unter dem Einfluß der patriarchalischen Gesellschaft wieder verlernt. Anna und Ellinor haben in ihrer Kindheit die Anerkennung ihrer Mutter vermißt. Langsam lernen sie den Balanceakt zwischen gegenseitiger Anerkennung und Abgrenzung. Fast bis zum Schluß erhält Anna ihre Allmachtsträume gegenüber Ellinor aufrecht. Doch dann zitiert der Text die Verwandlung Myrrhas und verschränkt sie mit dem Erneuerungspathos der Traumzeit bei Dürr. Die Götter melden sich mit heftigem Theaterdonner, und Anna spürt, daß aus ihren Händen Blätter wachsen. Ihre symbolische Verwandlung führt zu einer Verständigung zwischen Mutter und Tochter (S. 106). Anna hilft Ellinor, die Trennung von Peter zu überwinden, und Peter wird bedeutungslos. Das Warten auf ihn ist unnötig geworden.

#### Veränderungsansätze

Anna und Ellinor verbindet der Habitus der Frau, die auf den Geliebten wartet und glaubt, ein Leben finde ohne ihn nicht statt. Als die beiden Frauen realisieren, daß sie sich in der gleichen Situation befinden, beginnen sie, ihre Erfahrung als Wiederholung eines archetypischen Musters zu begreifen.

Ellinor:

Som pelsen til gamle damer ... de er til for oss / som / venter.

Anna:

OSS SOM VENTER / venter / håper livet skal ta til igjen. (S. 36)

[Ellinor:

Wie der Pelz für alte Frauen ... sie sind für uns, die warten.

Anna:

UNS, DIE WARTEN, warten, hoffen, daß das Leben wieder anfängt.]

Anna, Ellinor und Peter verbindet ein ödipales Dreieck, in dem Peter die Position des Vaters besetzt. Da er im Drama nicht als Figur auftritt, wird er nur über die Vorstellung der Frauen charakterisiert. In ihrer Erinnerung wird er zu einem Mythos. Diese mythische Überhöhung Peters zeichnet sich ab, wenn Anna zu einem Photo von Peter bemerkt, es sehe aus wie ein „klassisk motiv“ [klassisches Motiv], und hinzufügt, tatsächlich zeige ihn das Photo beim Kartoffelschälen. Die mythische Idealisierung ist Anna zwar bewußt, doch ignoriert sie ihr Wissen, um an ihrem Idealbild festzuhalten: „men det glemmer vi“ (S. 64) [aber das vergessen wir].

Im Schlußakt gesteht Anna sich und Ellinor ein, daß Peter sie verlassen hat, und sie legt die Kleider ab, die in Zusammenhang mit dem Paradiesprojekt standen (S. 99ff.). Peters Ankunft findet nicht statt. Die Figur wird vielmehr dadurch bestimmt, daß sie ausbleibt. Vgl. Anna: „Han kom aldri.“ (S. 103) [Er kam nie.]

Ellinor und Anna sind von der schmerzhaften Erfahrung des Verlustes von Peter geprägt. Sie klammern sich an ihre Erinnerungen und bleiben so stark auf ihn als mythisches Ideal fixiert, daß ein Leben ohne ihn unmöglich scheint.

Eine charakteristische Eigenschaft Peters ist sein enger Bezug zur Musik. Er trägt den Nachnamen des russischen Komponisten Igor Stravinsky (1882-1971), und er spielt Klavier. Der Bezug zur Musik zeichnet sich auch in Ellinors Beschreibung eines Fotos über das Paradiesprojekt ab (S. 87). Das Foto zeigt Peter, der zwischen Lamm und Löwe sitzt, Blätter im Haar hat und Leier spielt. Die arkadische Szene zeigt eine Illustration des Paradiesprojektes. Sie spiegelt Annas Ideal von Liebe, unterläuft es aber auch ironisch. Zugleich verbindet sich mit Annas Phantasie über Peter das Thema des Verlusts. Die Leier als Peters Attribut und die arkadische Szene spielen auf den mythischen Sänger Orpheus an, der mit seiner Musik die wilden Tiere zähmt. Orpheus gilt als mythischer Erfinder der Musik, und sein Wesen ist von Musik bestimmt. Über den Intertext des Orpheus-Mythos führt der Text wieder zurück zum Thema von Trennung und Verlust. Denn der Orpheus-Mythos formuliert anhand der Erzählung von Orpheus und Eurydike die existentielle menschliche Grundproblematik der Realisierung von Trennung, Getrenntheit und Verlust. Auf dem Rückweg von Orpheus und Eurydike aus dem Totenreich in das Leben siegen Trennungsangst und Wiedervereinigungssehnsucht über das Gebot der Hinwendung zur Wirklichkeit, und Orpheus schaut zurück. Damit hat er Eurydike endgültig verloren.

Über den Vergleich zwischen Peter und Orpheus wird intertextuell die Grundproblematik des Orpheus-Mythos berufen. Aber auch die Figur Cille ist, wie oben gezeigt wurde, vermittelt über Rilkes Gedicht „Orpheus. Eurydike. Hermes“ mit dem Orpheus-Mythos verknüpft. Im Gegensatz zur Fassung des Mythos von Orpheus und Eurydike bei Ovid rückt Rilke jedoch die Zurückgelassene ins Zentrum seiner Behandlung des Themas. Dieselbe Perspektivenverschiebung im Vergleich zur mythischen Vorlage wird im Text anhand von Anna und Ellinor vorgeführt, die von Peter zurückgelassen wurden.

Im Zuge der Ablösung vom Paradiesprojekt, die einer Entmythologisierung hinsichtlich der Liebesbeziehung zwischen Anna und Peter gleichkommt, werden die Verlusterfahrungen angenommen. Anna gesteht sich die Trennung von Peter ein: „Gått, reist, borte, reist fra denne lekeverden, reist.“ (S. 99) [Weggegangen, abgereist, fort, weggereist aus dieser Spielwelt, abgereist.]

Schließlich lösen sich beide Frauen von der emotionalen Bindung an Peter. Anna nimmt Ellinor an die Hand, und beide verlassen das künstliche Paradies. Die gemeinsame Einsicht in die Trennung von Peter und der Abschied von einer idealisierten Liebesbeziehung bringt die beiden Frauen am Ende zusammen.

### 3.5. Barock Friise

#### 3.5.1. Der Text als Erinnerungsprojekt

Mit *Barock Friise eller kjærligheten er en større labyrint* [Barocker Fries oder die Liebe ist ein größeres Labyrinth] beginnt ein Zyklus von drei Dramen, in denen sich Løveid mit historischen Frauenfiguren beschäftigt.<sup>95</sup> *Barock Friise* knüpft an die Biographie von Zille Gad an, die von 1675-1711 in Bergen lebte. Sie war zu ihren Lebzeiten aufgrund ihrer hervorragenden Fremdsprachenkenntnisse in Latein, Griechisch und Hebräisch eine lokale Berühmtheit. Frauen hatten im 17. Jahrhundert keinen Zugang zu höherer Bildung, deshalb erscheint sie im Zeitkontext als außergewöhnliche Persönlichkeit. Der Damentext zeigt Zilles Leben als maßgeblich davon geprägt, daß ihre Fähigkeiten in krassem Gegensatz zu den sozialen Chancen stehen, diese zu entwickeln. Dieser Kontrast zitiert zugleich ein typisches Stilmittel der Barockliteratur: die Antithetik. Doch während die Antithesen in der Barockliteratur häufig auf den Gegensatz zwischen irdischem Elend und der Vorstellung von einem glücklichen Leben nach dem Tod abheben, fokussiert der Text auf den Gegensatz zwischen individuellen Fähigkeiten und fehlenden sozialen Chancen. Während das strenge theologisch-metaphysische Weltbild im Barock es nicht zuläßt, einen Ausbruch aus den religiösen und sozialen Sinnwelten zu denken, klagt der Text diese fehlenden Freiräume für die Figur ein.

Doch nicht nur ihre intellektuellen Fähigkeiten, auch ihre Lebensgeschichte ist außergewöhnlich. Anhand von Rechtsprotokollen, Aufzeichnungen zur Lokageschichte und frühen Lexika über herausragende Persönlichkeiten läßt sich skizzenhaft folgender Lebenslauf rekonstruieren. Als junge Frau machte Zille Gad mit ihrer Sprachbegabung auf sich aufmerksam. Mit dreißig Jahren hatte sie eine kurze Liaison mit einem Ostindienfahrer, Henri Boudaen, und wurde schwanger. Boudaen verließ sie, während die Schwangerschaft unbemerkt blieb. Als die Wehen zu einer Frühgeburt einsetzten, schickte Zille das anwesende Hauspersonal fort, um allein zu sein. Das Kind starb unmittelbar nach der Geburt, und die Mutter versteckte es in einer Truhe, in der sie auch ihre wissenschaftlichen Arbeiten aufbewahrte. Man fand das Kind, klagte Zille Gad als Kindsmörderin an und verurteilte sie zum Tode. Es folgte ein zweijähriger Gefängnisaufenthalt, während dem sie auf die Vollstreckung des Urteils wartete. Schließlich wurde sie aufgrund ihrer intellektuellen Fähigkeiten begnadigt. Daraufhin reiste sie nach Kopenhagen, um dort an der königlichen Akademie zu arbeiten. Als Frau war sie von den Erwerbsmöglichkeiten als Dozentin ausgeschlossen und litt weiterhin unter materieller Not.

---

<sup>95</sup> Die Uraufführung fand bei den Bergenser Festspielen am 24. Mai 1991 statt. Regie und Choreographie waren ein Gemeinschaftsprojekt der Tanzgruppe Scirocco und des Regisseurs Carl Jørgen Kjøning. 1992 wurde das Projekt auf der Osloer Bühne *Scenehus* in derselben Besetzung wieder aufgenommen. Die Druckfassung erschien 1993 in Oslo. Sie enthält Illustrationen von Kristin Torp, die auch das Bühnenbild für die Uraufführung zeichnete.

Kurze Zeit nach ihrer Ankunft in Kopenhagen infizierte sie sich mit der Pest und starb.

Der Dramentitel wird von einer Genrebezeichnung ergänzt, die den Text als „Epitaphium Dramaticum Pro Zille Gad Bergis Norvegiæ“ einordnet. Ein Epitaph bezeichnet in der Kunstgeschichte eine Grabinschrift. Im Zeitalter des Barock war ein Epitaph eine Grabrede. So wie mit einer Grabrede an eine Verstorbene erinnert wird und eine Grabinschrift einzelne Daten zur Erinnerung festhält, zielt das Drama darauf, Zille Gad in Erinnerung zu halten.

### 3.5.2. Schrift und Trauerprozeß

Die Dramenhandlung ist in zwei parallel verlaufende Handlungen gegliedert. Eine erste Handlung zeigt das nächtliche Gespräch zwischen dem Mond, einer weiblichen Figur, und Zille als Kind. Die zweite Handlung zeichnet chronologisch Zilles Biographie nach. Die parallel verlaufenden Handlungen vermitteln den Eindruck von Ambivalenz hinsichtlich Raum und Zeit des Geschehens. Auch die biographisch orientierte Handlungsebene, die zunächst stärker der Wirklichkeit verhaftet zu sein scheint, ist von Brüchen geprägt. Die Handlungsabschnitte haben episodischen Charakter, und die Dialoge sind von intertextuellen Referenzen und Anspielungen durchsetzt, die sich erst nach mehrmaligem Lesen erschließen. Diese Anordnung macht deutlich, daß das Ziel des Textes nicht die Mitteilung eines eindeutigen Inhalts ist, sondern vielmehr darin besteht, die Brüchigkeit einer jeden Totalität darzustellen.

Vergleicht man *Barock Friise* und die nachfolgenden beiden Dramen mit früheren Texten, fällt auf, daß die Autorin in ihren späteren Texten zunehmend ein Gewebe aus intertextuellen Bezügen entwickelt. Immer häufiger bildet die Kenntnis spezieller Intertexte eine wichtige Voraussetzung, um einen Zugang zum Text zu finden. Zugleich legt die offene Struktur der Texte ein Lektürevorgehen nahe, das auf die Herstellung von Kohärenzen verzichtet und statt dessen verschiedene Zugänge zum Text ermöglicht. Die Texte sind geprägt von einer polyphonen Struktur im Sinne einer Pluralität von Bedeutungen. Seit *Barock Friise* hat sich dieses Verfahren zu einem poetologischen Konzept struktureller Ambivalenz entwickelt. Vor diesem Hintergrund überrascht es kaum, daß gerade in diesem Text die philosophischen Prämissen einer solchen Textstruktur diskutiert werden. Die Überlegungen der Hauptprotagonistin Zille Gad legen die philosophischen Prämissen offen, nach denen der Text organisiert ist. Sie thematisieren die Abwesenheit eines Bedeutung organisierenden Sinnzentrums und spiegeln so eine für die Stimmung Melancholie typische Haltung.

Diese Verbindung zwischen einer melancholischen Disposition der Hauptprotagonistin und einer poetologischen Konzeption, die Doppeldeutigkeiten und Inkohärenzen vertritt, beruft im Kontext des Barockzeitalters als Intertext Walter Benjamins Theorie des deutschen Trauerspiels. Der Intertext des Trauerspiels weist wiederum zurück auf die melancholische Haltung der Hauptprotagonistin, so daß

das Thema Melancholie als sprachliches und als psychologisches Problem präsentiert wird und beide Problemfelder miteinander verschränkt werden.

Walter Benjamin hat in seiner Untersuchung des deutschen Trauerspiels des 17. Jahrhunderts einen Zusammenhang zwischen melancholischer Haltung und Sinndispersion aufgezeigt. Benjamin sah im deutschen Trauerspiel den rhetorischen Ausdruck von schwerer Trauer. Im Bilderreichtum der Texte aus dem Barockzeitalter, so Benjamin, artikuliert sich ein Zuviel an Bedeutung. Dieses Zuviel an Bedeutung verweist, analog der Überfülle an Chiffren in der barocken Emblemik, nicht länger auf eine sinnhafte Mitte, sondern ist Ausdruck einer eschatologischen Krise und des religiösen Weltverlustes im Zuge der Säkularisierung. Benjamins Begriff der Trauer meint eigentlich Melancholie. Im barocken Trauerspiel bringt sich eine Zeit zum Ausdruck, die von den Konfessionskriegen der Reformation erschüttert ist und das Vertrauen in den göttlichen Sinn des historischen Verlaufs verloren hat. Diese Vorstellung von einem Verfall in Natur und Geschichte führt nach Benjamin zum Verlust der natürlichen Beziehung zu den Dingen, und das heißt zu der lediglich über Konventionen verbürgten Verbindung zwischen Form und Inhalt. Das Fehlen dieser Verbindung ist zwar schon immer konstitutiv für die menschliche Sprache, doch wird der Mangel erst im Barock ästhetisch reflektiert. Adäquates Darstellungsmittel dieser Auflösung ist nach Benjamin die Allegorie, da sie Bilder schafft, die keinen konkreten „Sinn“ mehr besitzen. Die Allegorie löst das Bedeutungsproblem unter der Bedingung, daß es keine Bedeutung mehr gibt, indem sie ein Spiel von letztlich nicht mehr auf einen Sinn reduzierbaren Bedeutungen eröffnet.

Der Melancholiker verfügt im Umgang mit den allegorischen Bildern über ein besonderes Talent. Denn Trauer ist nach Benjamin „die Gesinnung, in der das Gefühl die entleerte Welt maskenhaft neubelebt, um ein rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick zu haben.“<sup>96</sup> „Der melancholische Blick“, so Ludger Heidbrink über Benjamins Melancholiker, „‘mortifiziert’ die Gegenstände und entlockt ihnen auf dem Wege einer radikalisierten subjektiven Interpretation die Rudimente einer Wahrheit, die den Gegenständen von sich aus nicht mehr zukommen.“<sup>97</sup> Derart bewirkt die melancholische Leere Bedeutungskomplexion.

Der von Benjamin skizzierte Zusammenhang zwischen Melancholie und Sinndispersion prägt auch die Textgestalt von *Barock Friise*. Løveid arbeitet in ihrem Drama über eine Figur aus dem norwegischen Barock mit der Benjamin-schen Theorie zum barocken Trauerspiel und bezieht sie, wie noch zu zeigen sein wird, mittels der Lebensphilosophie der Protagonistin intertextuell in den Text ein. Die Anknüpfung an Benjamins Theorie ist im Kontext einer Reaktualisierung seiner Theorie in der poststrukturalistischen Literaturtheorie zu lesen. Denn Benjamins Theorie des deutschen Trauerspiels wurde in den achtziger Jahren von dem amerikanischen Literaturwissenschaftler Paul de Man in seinem für die Literaturästhetik des Poststrukturalismus heute kanonischen Text *The Rhetoric of*

---

<sup>96</sup> Vgl. Benjamin 1982, S. 120.

<sup>97</sup> Vgl. Heidbrink 1994, S. 166.

*Temporality* als Anleitung für eine zeitgenössische Literaturbetrachtung wiederentdeckt.<sup>98</sup> Doch läßt sich Benjamins Theorie des deutschen Trauerspiels nicht ohne Einschränkung auf das vorliegende Drama übertragen. Der geistesgeschichtliche Horizont des Barock unterscheidet sich von dem der 1930er und der 1990er Jahre. Benjamins Text ist von einer eschatologischen Ausrichtung geprägt, die sich angesichts des verlorenen Glaubens an die großen Erzählungen seit den achtziger Jahren nicht mehr aufrechterhalten läßt. Die melancholische Haltung im Drama wird nicht länger wie bei Benjamin geschichtsphilosophisch motiviert, sondern in der subjektiven Erfahrung der Protagonistin verankert.

Den Diskurs über Melancholie kennzeichnet eine strukturelle Verbindung zwischen Melancholie und Sinndispersion, die hier zunächst mit Bezug auf Benjamins Trauerspielbuch vorgestellt wurde. Der Dramentext knüpft hier an, wobei ein intertextueller Verweis, im Untertitel des Dramas, der Hinweis auf ein Labyrinth einen ersten Hinweis auf diese Verfahrensweise liefert: *Barocker Fries oder die Liebe ist ein größeres Labyrinth*. Das Motiv des Labyrinths verweist auf den Verlust eines orientierenden Zentrums. Darüber hinaus zitiert Zille Gad immer wieder aus einem Roman von Johann Comenius, *Das Labyrinth der Welt*, der im 17. Jahrhundert weit verbreitet war. Comenius Roman, so hat Martina Wagner-Egelhaaf gezeigt, folgt selbst dem Strukturschema eines Labyrinths, indem der Autor eine verwirrte Seele das von Chaos geprägte irdische Labyrinth durchwandern und schließlich das Seelenheil erreichen läßt. Außerdem beruft das Drama über das Labyrinthmotiv Robert Burtons *Anatomy of Melancholy* (1621) und damit einen weiteren Text, der aus dem Diskurs über Melancholie nicht wegzudenken ist. Robert Burton verwendete das Labyrinthmotiv exzessiv, um den Zustand der Welt, aber auch die Struktur seines Textes zu beschreiben. In Zusammenhang mit dem Drama *Rhindøtrene* wird auf das Labyrinth als Motiv und Strukturmodell des Textes zurückzukommen sein.

Auch der Dramentitel selbst verweist über das Adjektiv „barock“ [barock] auf Sinndispersion, denn „barock“ weckt Assoziationen von verschnörkelt und überladen. In diesem Sinn bildet der Text ein von Bedeutungen überladenes und zugleich in sich gebrochen wirkendes Gesamtbild. Dieser Eindruck wird zusätzlich von zwei Bildern verstärkt, die dem Text vorangestellt sind. Die Bilder sind jeweils von einer Arabeske umrahmt und nehmen so die Struktur des Textes semiotisch vorweg, zumal der Begriff der Arabeske bis zur Goethezeit synonym mit Grotteske verwendet wurde. Ursprünglich bezeichneten Arabesken verschlungene Pflanzen oder Tiergestalten in Ornamenten. Friedrich Schlegel übertrug den Begriff auf verschlungene Stoff- und Formkompositionen in der Literatur. Die arabeske Ver-

---

<sup>98</sup> Diese Verbindung zwischen Barock und Postmoderne bezieht sich auf Paul de Mans Beschäftigung mit der rhetorischen Figur der Allegorie in *The Rhetoric of Temporality*. Im Anschluß an Walter Benjamins Arbeit über das deutsche Trauerspiel hat de Man gezeigt, wie der Allegorie die grundsätzliche Differenz zwischen Zeichen und Referenten eingeschrieben ist. Das für das Barock typische Stilmittel der Allegorie reflektiert eine grundsätzliche Verunsicherung gegenüber der Verbindung zwischen Zeichen und Referenten und nimmt die Absage an die Möglichkeit einer letztendlichen Bedeutungszuschreibung vorweg, wie sie sich im Poststrukturalismus durchgesetzt hat.

zierung weist den Anspruch auf Klarheit und Ordnung semiotisch als Täuschung aus und konterkariert ihn in einer unendlich verschlungenen Textur. Semiotisch gelesen bezeichnen die verschlungenen Linien die Dispersion und den Verlust eines organisierenden Zentrums. Die Affinität des melancholischen Diskurses zur Struktur eines Labyrinths kommt in der Figur der Arabeske semiotisch zum Ausdruck. Die Ranken der Arabeske weisen auf den melancholischen Diskurs des Textes hin.

Schließlich verweist selbst die Figur der Autorin mittels einer metonymischen Verschiebung auf die dem Text zugrundeliegende Struktur. Sie tritt in der Nebenrolle einer „Matrone“ (S. 15) [Matrone] auf, in der sie die Zuschauer begrüßt, die in den Theaterraum eintreten. Die Bühnenanweisung beschreibt sie als „en uregelmessig formet perle“ [eine unregelmäßig geformte Perle] und spielt dabei auf den Ursprung des Begriffs „Barock“ im portugiesischen Wort *barrocco* als Bezeichnung für eine traubenartig geblähte, wucherförmige und schiefrunde Perle an. Die metaphorische Umschreibung ihres Äußeren weist über den Vergleich zurück auf die Struktur ihres Dramentextes. Der Vergleich bedient sich des rhetorischen Mittels der Antonomasie, das die Autorin mit einer Eigenschaft ihres Textes vergleicht, und wirkt als manierierter Effekt. Er verweist damit einerseits erneut auf barocke Stilformen, andererseits, indem er die Grenze von Spiel und Wirklichkeit verwischt, auf eine verschlungene Textur. Diese Synekdoche von literarischem Produkt und Autorin stellt aber auch die dialogische Konstruktion des Textes aus. Die Einbindung der Autorin als Figur in die historische Szenerie und die Auflösung der Grenze zwischen vergangenem Geschehen und der Gegenwart von Autorin und Zuschauern, die immer wieder praktiziert wird, verweisen auf ein Erinnerungsmodell, das sich einem mimetischen Abbilden von Vergangenheit widersetzt. Statt dessen liefert der Text ein von Widersprüchen durchzogenes Zusammenspiel vielfältiger Intertexte, das auf den Zeitkontext des Barock Bezug nimmt, dabei aber die geistesgeschichtliche Perspektive der Gegenwart im Blick auf die Vergangenheit mitreflektiert. Derart entsteht ein sinnüberladen wirkendes Gesamtbild, das den Anspruch einer „barocken“ Form einlöst. Die Zeitsprünge zwischen Vergangenheit und Gegenwart signalisieren, daß es sich trotz zahlreicher intertextueller Bezüge auf den Kontext des norwegischen Barock nicht um ein historisches Drama handelt, sondern um eine Auseinandersetzung mit historischem Material, die die historische Differenz nicht nivelliert. Die ständigen Brüche im Hinblick auf die zeitliche Verortung des Geschehens machen kenntlich, daß es eine Erinnerung unabhängig vom geistigen Horizont der Gegenwart nicht geben kann. Entsprechend gehen auch die Angaben zu den *dramatis personae* nicht von einer Repräsentanz von historischen Figuren, sondern von „*figurasjoner fra livet*“ (S. 9) [Darsteller aus dem Leben] in Bergen im Zeitraum zwischen 1600 und 1700 aus.

Die zahlreichen intertextuellen Bezüge auf die Lebenswelt von Zille Gad und das Barock als Literatur- und Kunstepoche tragen zusätzlich zur Bedeutungsvielfalt bei. Diese Bedeutungskomplexion entspricht dem textuellen Verfahren der Dialogizität. Løveid selbst beschreibt das Kompositionsprinzip des Textes in ihrem Nachwort als dialogisches Verfahren:

Det skulle være tablåer, men tablåene skulle bevege seg. I en frise. Det skulle være tekst, men teksten skulle være del av komposisjonen. Det skulle ikke være handling fra barokken. Vi skulle være i *dialog med barokken*.<sup>99</sup>

[Es sollten Tableaus sein, aber die Tableaus sollten sich bewegen. In einem Fries. Es sollte Text sein, aber der Text sollte Teil der Komposition sein. Es sollte keine Handlung aus dem Barock sein. Wir sollten mit dem Barockzeitalter „im Dialog stehen“.]

Dieser Dialog mit dem Barockzeitalter setzt sich in den Bildern fort, die dem Text vorangestellt sind. Wie weiter unten noch ausführlicher zu zeigen ist, erinnern sie an barocke Embleme, die das Thema des folgenden Textes vorwegnehmen. Auch in diesen Bildern vermischen sich die Zeitebenen. Zum Dialog im Sinne einer produktiven Auseinandersetzung lud schließlich auch der Ort der Uraufführung ein, die Schötträume in Bergen. Diese Räumlichkeiten dienten der Hanse als Versammlungsräume und wurden als Justizräume genutzt. Die Uraufführung fand in den Schötträumen statt, die nach einem Brand originalgetreu wieder aufgebaut wurden. Der Ort der Inszenierung erinnert so an die Gerichtsverhandlung, in deren Verlauf Zille zum Tode verurteilt wurde.

### Die Handlung als groteskes Fest

Den äußeren Rahmen für das Dramengeschehen bildet ein Fest, bei dem die Hauptfigur Zille Gad in der Nacht als Wiedergängerin an den Ort zurückkommt, an dem sie gelebt hat. Die Festgäste sind ihre ehemaligen Zeitgenossen. Sie treten im zweiten Aufzug als Gruppe auf die Bühne, wobei ihr Auftritt eine groteske Mischung aus Leichenzug und festlichem Aufzug darstellt. Die nächtliche Szene, die längst verstorbenen Gäste und die festliche Atmosphäre berufen als Intertext die mittelalterliche Vorstellung vom Totentanz, derzufolge die Toten um Mitternacht aus ihren Gräbern aufsteigen und einen makabren Tanz aufführen. Auch die Bühnenanweisung verweist auf einen solchen „danse macabre“ (S. 17). Zugleich wird das Bühnenbild in der Bühnenanweisung mit einem „skumat“, einem barocken Schauessen verglichen (S. 17). Bei einem Schauessen werden den Gästen üppige Gerichte vorgeführt. Statt eines Festessens werden hier jedoch Requisiten aus der nachfolgenden Dramenhandlung serviert: Indem die Szene einzelne Elemente der nachfolgenden Handlung aufgreift, dient sie als Vorausdeutung auf die Handlung.

Die Zuschauer werden in das Geschehen einbezogen. Diese Beteiligung der Zuschauer entspricht Bachtins Beschreibung karnevalisierter Literatur, in der, wie im Karneval, die Unterscheidung zwischen Zuschauern und Darstellern wegfällt. Auf den Karneval verweist auch das Verhalten Zilles. Sie tritt in der Figuration des Kindes Zille auf und läuft übermütig zwischen den Festgästen hin und her, um sie zu begrüßen. Da ihr Übermut die strengen Mienen der Gäste konterkariert, erscheint sie als kritischer Narr.

<sup>99</sup> Løveid: Om prosjektet Barock Friise. Nachwort zu *Barock Friise* 1993, S. 99-103, hier S. 102.

Die ambivalente Verbindung von fröhlicher Ausgelassenheit und dem unheimlichen Grauen, das von den gespenstischen Festgästen ausgeht, macht die Szene ebenfalls als karnevaleske Inszenierung lesbar. Nach Renate Lachmann kennzeichnet die Ambivalenz den Karneval in der Konzeption Bachtins. Seine Funktion ist es, eine Flucht vor der kosmischen Angst und vor dem Tod in die fröhliche Relativität zu ermöglichen. Das ambivalente Lachen, das diese Dramenszene prägt, entspricht trotz der Parallelen zu Bachtins Konzept jedoch auch der grotesken Komik, wie Wolfgang Kayser sie bestimmt hat. Denn während Bachtins Karnevalsutopie und hier die utopische Funktion des Lachens auf der Unsterblichkeit des Gattungskörpers beruht, steht im Zentrum des Dramas das Einzelschicksal von Zille Gad. Bereits das Vorspiel, das am Grab von Zille Gad stattfindet, stellt die Irreversibilität des Geschehens in den Vordergrund. Angesichts der Einzigartigkeit und Endlichkeit des individuellen Lebens wirkt die Komik, die sich mit der Festszene verbindet, unheimlich und düster. Das groteske Lachen wirkt nicht als Depotenziierung des Todes, wie bei Bachtin vorgesehen. Es verweist vielmehr auf ein unheimliches Zentrum des Geschehens, das die Dramenhandlung organisiert und nur als grotesker Effekt repräsentierbar scheint.

Der groteske Totentanz, mit dem die Handlung beginnt, ist ein Verweis auf den Tod der Hauptfigur am Ende des Dramas. Zugleich symbolisiert er aber auch die Einschreibung einer Todeserfahrung in das Leben der Figur. Der eigene Tod ist nach Freud im Unbewußten nicht darstellbar. Dazu Kristeva:

[...] la mort est irréprésentable dans l'inconscient freudien. Elle s'y marque cependant, nous l'avons dit, par l'intervalle, le blanc, la discontinuité ou la destruction de la représentation. [...] Le moi érotise et signifie l'obsédante présence de la Mort en marquant d'isolement, de vide ou de rire absurde sa propre assurance imaginaire qui le tient vivant, c'est-à-dire ancré dans le jeu des formes. A rebours, les images et les identités – calques de se moi triomphant – s'en trouvent marquées d'une tristesse inaccessible.<sup>100</sup>

Die Hauptfigur Zille Gad stirbt am Schluß des Dramas an der Pest. Kurz vor ihrem Tod wird sie wahnsinnig, so daß ihr Tod lediglich als fortgeschrittene Form und letzte Konsequenz einer mentalen Zerstörung erscheint. In der grotesken Komik der zweiten Szene ist diese Entwicklung bereits vorweggenommen. Die groteske Mischung aus Lebenslust und tödlicher Bedrohung im Totentanz trägt die innere Erfahrung der Figur allegorisch nach außen.

Der ambivalente Charakter des Geschehens als Fest und Trauerveranstaltung setzt sich fort in Månen [Der Mond], einer Figur, die die Handlung aus der Distanz beobachtet, zeitweise aber auch Nebenrollen übernimmt. In der Personenliste wird

---

<sup>100</sup> „Der Tod ist im freudschen Unbewußten nicht darstellbar. Wie wir bereits gesagt haben, schreibt er sich jedoch über den Zwischenraum, das Blanc, den Bruch oder die Zerstörung der Repräsentation darin ein. [...] Das Ich läßt die lästige Anwesenheit des Todes erotisch auf und bezeichnet sie, indem es seine eigene fiktive Sicherheit, die es am Leben erhält, mit der Isolation, der Leere oder einem absurden Lachen kennzeichnet, das heißt im Spiel der Formen verankert. Umgekehrt sind die Bilder und Identitäten – die von diesem triumphierenden Ich erstellt werden – dadurch von einer unerreichbaren Traurigkeit geprägt.“ Vgl. Kristeva 1987, S. 149.

Månen als „kjent himmellegeme“ [bekannter Himmelskörper] charakterisiert. Die einleitende Bühnenanweisung beschreibt die Figur als „vakker moderskikkelse“ [schöne Mutterfigur]. Månen tritt mit einem Leierkasten auf, und so wird mit ihr das Motiv des Todes als Spielmann zitiert, der den Menschen zum Tod aufspielt. Dadurch wiederholt sich in der Figur die Doppelcodierung des Geschehens als Fest und als Trauerfeier. Diese Doppelcodierung entspricht der dem Text zugrundeliegenden Ambivalenz, die immer wieder ausgespielt wird.

Månen nimmt gegenüber Zille die Rolle einer Mutterfigur ein. Die Figur verweist auf den Verlust der Mutter und dessen prägende Bedeutung für Zille. Als Ersatz für die fehlende Mutter stellt sie, wie weiter unten gezeigt wird, den eigentlichen Mangel aus, um den Zilles Denken und die ganze Handlung kreist.

Die dramaturgische Organisation des Dramas in verschiedene Erzählebenen entspricht der Dissoziation der Wahrnehmung der Protagonistin. Auf der ersten Ebene werden biographisch nachvollziehbare Ereignisse thematisiert, während auf der zweiten Ebene der Ursprung der abgründigen Erfahrung im Subtext verborgen bleibt. Die erste Handlungsebene zeigt anhand wichtiger Stationen in Zilles Biographie das äußere Geschehen ihres Lebens und den Zeitkontext im Barock; sie strukturiert den Handlungsablauf insgesamt und ist retrospektiv angelegt. Auf der zweiten Ebene wird eine innerpsychische Erklärung für Zilles Verhalten und ihre persönliche Entwicklung aufgezeigt. Sie besteht aus einem fortlaufenden Gespräch zwischen Månen und dem Zillekind und spielt in der Gegenwart der Darstellung. Die Handlungsebenen referieren auf die äußere, zwischenmenschliche, beziehungsweise die innere Erfahrung Zilles. Letztendlich verschränken sich jedoch die Handlungsstränge in ihrer Erlebniswelt und führen zu einem äußerst fragilen Gesamtgebilde, dessen Leerstellen auf ein unnennbares und, wie sich zeigen wird, melancholisches Zentrum verweisen.

Um die skizzierte Doppelstruktur der Ebenen nachvollziehbar zu machen, löse ich sie vorläufig auf und gehe nacheinander auf die einzelnen Handlungsebenen ein, um sie abschließend wieder zusammenzuführen. Ein Überblick über die verschiedenen Intertexte und deren Funktion dient als erste Hinführung zum Text.

### 3.5.3. Intertextuelle Bezüge

#### Die historische Figur Zille Gad

Mit dem Drama über Zille Gad wird an eine von der Kulturgeschichte vergessene Figur erinnert. Bei den Bezügen auf das Barockzeitalter und die Biographie Zille Gads fällt Løveids genaue Lektüre der historischen Quellen und deren unkonventionelle und kritische Interpretation auf. Ihr Umgang mit literarischen Quellen macht deutlich, daß sie historische Quellen als Texte begreift, die Wirklichkeit nicht abbilden, sondern ein eigenes Bild von Wirklichkeit entwerfen. Diese Haltung gegenüber Texten entspricht der poststrukturalistischen Ablösung von der Vorstellung, daß in den Texten eine ursprüngliche Bedeutung aufzudecken wäre. Løveid führt in einem Nachwort zum Text in die Biographie

der Figur ein und nennt einige der Quellen, aus denen sie Informationen zu Zille Gad entnommen hat. Sie verweist auf Friderich Christian Schönau 1753 in Kopenhagen in zweiter Auflage erschienenen Katalog gelehrter Frauen, *Samling af Danske, Lærde Fruentimer, som ved deres Lærdom, og udgive eller efterladte Skrifter have gjort deres Navne i den lærde Verden bekiendte, med adskillige mest Historiske Anmerkninger forøget, og udgivet ved Friderich Christian Schönau* [Sammlung Dänischer gelehrter Frauen, die ihren Namen über ihre Kenntnisse und Veröffentlichungen oder hinterlassene Schriften in der gelehrten Welt bekannt gemacht haben, erweitert mit zahlreichen historischen Anmerkungen und herausgegeben von Friderich Christian Schönau].<sup>101</sup> Die Autorin zitiert aus Schönaus Darstellung, kritisiert aber, der Autor habe ausschließlich Zille Gads intellektuelle Fähigkeiten behandelt. Zusätzlich bezieht sie Rechtsprotokolle zu Zille Gads Verurteilung und die *Norske Bygdesagn, samlede af Ludvig Daae* [Norwegische Lokalgeschichten, gesammelt von Ludvig Daae] in der 1881 in Christiania erschienenen zweiten Auflage in ihre Recherchen ein. Die *Norske Bygdesagn* versammeln Erzählungen über lokale Ereignisse. Daae bezieht sich in seinem Portrait von Zille Gad auf Aussagen von Zilles Großvater, Abraham Berg, die aus dem Jahr 1751 stammen. Seine Angaben liefern einen Intertext zur Dramenhandlung. Løveid zitiert Daae:

Hr. Abraham Berg, Prost paa Tysnes; hans datterdatter var den i de Tider bekjendte Zille Gad, hvilken myrdede sit Foster, som hun lenge skjulte iblandt sine Bøger. Men enskjøndt samme Gjerning siden blev aabenbaret og hun derfor aktioneret, blev hun dog i Henseende til Erfarenhed i det græske og hebraiske Sprog benaadet paa Livet.<sup>102</sup>

[Herr Abraham Berg, Propst auf Tysnes [berichtet], seine Enkelin war die zu jenen Zeiten bekannte Zille Gad, die ihr Kind tötete, das sie lange zwischen ihren Büchern versteckte. Doch obwohl diese Tat später entdeckt und sie dafür verurteilt wurde, wurde sie doch mit Rücksicht auf ihre Erfahrung in der griechischen und hebräischen Sprache zum Leben begnadigt].

Diese Passage wird im 17. Aufzug des Dramas zitiert. Sie bildet einen Bestandteil des königlichen Briefes, mit dem Zille Gad begnadigt wird. Das Schreiben schließt die Gerichtsszene ab, in der die Richter Zille zuerst zum Tod verurteilen und dann begnadigen. Im Drama erscheint die Begnadigung nach einem vorherigen Todesurteil nicht als Gnade, sondern als weiteres Urteil im Sinne einer Verurteilung zum Weiterleben. Der Text thematisiert den Gewaltakt des Urteils und dieser Verfahrensweise sowie den mit der Situation verbundenen, psychischen Schock für die Verurteilte. Die unmittelbare Konfrontation mit dem Tod erscheint als Auslöser einer irreversiblen Verletzung:

Dommer (*leser kongelig brev på et kongelig dansk*): „[...] Dette MENNESKE SYLLA GATT, hvis yndelige lærdom udi det græske og det hebraiske således at spille oss går til HJERTET, dømmes Sylla Gatt til livet igjen!“ (S. 79)

<sup>101</sup> Schönau 1753. Die Textstelle, die Løveid anführt, findet sich bei Schönau auf den Seiten 664-666.

<sup>102</sup> Zitiert nach Løveid 1993, S. 101. Die Insel Tysnes liegt südlich von Bergen. Im Text wird Tysnes als Wohnort der Großeltern zitiert und dient zugleich als Inbegriff einer unbeschweren Kindheit (S. 88).

[Ein Richter (*liest einen königlichen Brief auf königlichem Dänisch*): „Dieser MENSCH, SYLLA GATT, deren herrliche Gelehrsamkeit im Griechischen und im Hebräischen auf diese Weise zu verlieren uns zu HERZEN geht, wird Sylla Gatt wieder zum Leben verurteilt!“]

Ludvig Daaes Bericht über Zille Gad lenkt den Blick auf einen weiteren Inter-text. Daae ging es bei seiner Darstellung um den Nachweis, daß Zille Gad das historische Vorbild für die lange Zeit als fiktiv erachtete Figur der Zille Gad in Ludvig Holbergs Lehrgedicht und Streitschrift *Gynaikologia eller Forsvarsskrift for Qvinde-Kiønnet* war. Daae bemerkte, daß die Kinderzeit Holbergs (1684-1754) in Bergen sich mit den letzten Lebensjahren Zilles überschneidet. Holberg, so seine schlüssige Folgerung, habe Zille entweder noch persönlich gekannt oder zumindest von ihr gehört. Løveid greift die zeitliche und räumliche Überschneidung in den Biographien der in Vergessenheit geratenen gelehrten Frau und des Schriftstellers, der in den literarischen Kanon aufgenommen wurde, auf und läßt den berühmten Dramenautor Holberg in ihrem Drama als kleinen Schuljungen auftreten. Sein Kommentar zu Zille: „[...] for en uskyldig Amazoninde“ (S.88) [welch eine unschuldige Amazone] zitiert die Einleitung aus Holbergs Lehrgedicht. Die Formulierung „uskyldig Amazoninde“ läßt auf eine, wenngleich distanzierte, heimliche Bewunderung des Autors gegenüber der gelehrten Frau schließen. Løveid vermutet, Holberg habe Zille Gad als eine weltgeschichtlich herausragende Frauengestalt geschätzt. Zur Begründung führt sie eine Passage in seiner Streitschrift an, in der das lyrische Ich die für die Zeit progressive Ansicht vertritt, die Geschlechter würden sich in ihren geistigen Fähigkeiten nicht unterscheiden. Als Beleg werden dann die Vornamen herausragender Frauen der Weltgeschichte, darunter die norwegische Barockdichterin Dorothe Engelbretsdatter aufgezählt. So wie Daae geht auch Løveid davon aus, daß Zille eine Kindheitsheldin Holbergs gewesen sei, der er in seiner Streitschrift ein Denkmal gesetzt habe.

Holberg läßt Zille Gad in der Streitschrift *Zille Hans Doters Gynaicologia eller Forsvarsskrift for Qvinde-Kiønnet* für die Gleichberechtigung der Geschlechter plädieren. Jedoch wurde der Text im Anhang zu einer Sammlung von Scherzgedichten, den *Fire Skiemte-Digte*, publiziert, und so wertete man den Text in literaturgeschichtlichen Darstellungen als nicht ernstzunehmenden, witzigen Einfall. Daß es sich dabei um eine Fehleinschätzung handelt, hat Anne E. Jensen in ihrer Arbeit über die Frauenfiguren bei Holberg deutlich gemacht. Sie verweist auf die sachliche Argumentation des lyrischen Ichs und begründet damit, daß die Streitschrift Holbergs Überzeugung wiedergibt.<sup>103</sup> Wenn man bedenkt, daß Hol-

<sup>103</sup> Vgl. Jensen 1984, S. 69-95, hier S. 84. Ein fiktiver Brief Zilles, in dem sie das folgende Gedicht als eigene Streitschrift ausgibt, leitet den Text ein. Das Gedicht beschreibt aus Zilles Perspektive ihre Erziehung und hinterfragt geschlechtsspezifische Zuschreibungen. Ihre Argumentation wirkt äußerst modern, zumal sie das „weibliche Wesen“ als Effekt kultureller Zuschreibungen betrachtet und so im Sinne der Gender-Theorie argumentiert. Vgl.: „Men, naar man vil Naturen vel / fra Vanen separere, / See efter, om ens Naturel / Sligt bør tilskreves meere, / End Vanen og optugtelsen, / End Moder, Skik og Love, / Jeg da paa nye tør hvesse Pen, / Et slag mod dennem vove.“ [Doch wenn man die Natur von der

bergs Wertschätzung als Hinweis herangezogen wird, um Zille Gads persönliches und intellektuelles Format zu beweisen, wirkt es um so komischer, daß er im Drama zum lächerlichen Schuljungen degradiert wird. Der berühmte Schriftsteller in einer Nebenrolle in einem Drama über Zille Gad bildet eine subversive Umkehrung der von der Literaturgeschichtsschreibung vorgenommenen Wertungen.

### Das Zeitalter des Barock

Eine wichtige Rolle als Fundus intertextueller Bezüge ist das Barockzeitalter als literatur- und kunstgeschichtliche Epoche. Auf den Vergleich, der einen Zusammenhang zwischen Dramenautorin und dem Begriff „Barock“ herstellt, wurde bereits hingewiesen. Auch die Genrebezeichnung im Untertitel, „dramatisches Epitaph“, verweist auf eine literarische Form des Barock. Einen weiteren Hinweis auf die Literatur des Barock bilden die zahlreichen literarischen Rahmenelemente, die die eigentliche Handlung einleiten und abschließen. Denn Texte aus dem Zeitalter des Barock zeichnen sich dadurch aus, daß sie von einem überbordenden literarischen Rahmenwerk umgeben sind, das aus Einleitung, Vorrede und Emblemen besteht. Analog sind dem Damentext als Einleitung zwei Embleme, eine Widmung und eine Speisekarte, die als Inhaltsüberblick dient und die Inhalte für das spätere Schauspielen aufführt, vorangestellt. Der Damentext beginnt mit einer Vorrede, in der das Geschehen skizziert und bewertet wird. Es folgen ein Tableau, in dem Månen am Grab Zilles steht, sowie der Einzug der Gäste. Im dritten Aufzug tritt erneut Månen auf und wird als Spielleiterin eingeführt. Erst mit der Ankunft Zilles im vierten Aufzug ist der Kreis der Festgäste vollkommen, und das eigentliche Spiel, das Zilles Biographie thematisiert, beginnt. Die vorangestellten Rahmenhandlungen werden am Dramenschluß mit dem Tod Zilles, dem Abschied von Månen und dem Auszug der Gäste nochmals aufgegriffen und abgeschlossen.

Auch die Dramaturgie des Textes verweist auf das Barock als kulturgeschichtliche Epoche. Der als Fest konzipierte äußere Rahmen und Anlaß der Handlung, bei dem die Mitspieler sich, wie in einem barocken Grand ballet, an einem Aufzug beteiligen, spielt auf die Feste an, die im Barockzeitalter einen wichtigen Bestandteil der höfischen Kulturpraxis bildeten. Feste dienten der Selbstdarstellung der höfischen Gesellschaft und bildeten den Höhepunkt jener Prachtentfaltung, die heute mit dem Begriff „barock“ assoziiert wird. Diese Konnotation von „barock“ wird auch zitiert, wenn die Zuschauer am Eingang zum Spielort einem Restaurator begegnen, der dabei ist, Blattgold auf eine Tür aufzutragen.

Die graphische Gestaltung des Textes bildet ebenfalls einen intertextuellen Verweis auf Barockliteratur. Dem Text sind zwei Bilder und ein typographisch

---

Gewohnheit trennt, sieh nach, ob man so viel mehr auf die Veranlagung zurückführen muß, als vielmehr auf Gewohnheit und Erziehung, Moden, Gebräuche und Gesetze, ich wage aufs neue die Feder für einen Schlag dagegen zu spitzen.] Vgl. Holberg 1969, S. 402.

aufwendig gestaltetes Frontispiz der Bühnenbildnerin Kristin Torp vorangestellt. Das erste Bild illustriert den Titel, das zweite bildet zusammen mit dem Frontispiz eine Doppelseite. Diese Gestaltung verweist auf die Buchgestaltung im Barock. Die Bilder, der lange Dramentitel und eine Widmung an Zille Gad referieren auf die barocke Emblemik. Titelembeme dienten in der Literatur des Barock als symbolische Vorausdeutung auf den Inhalt des Werkes. Entsprechend nimmt das dem Frontispiz gegenüberliegende Bild auf Seite 2, wie weiter unten gezeigt werden soll, die folgende Handlung vorweg. Die Bilder sind wie Embleme in der Barockliteratur ein wichtiger Bestandteil des Textes und müssen in die Interpretation einbezogen werden. Ein für Barockliteratur selbstverständliches Lektüreverfahren trifft sich hier mit dem erweiterten Textverständnis des Poststrukturalismus, das, anstatt von der Autorin auszugehen, den Text in den Vordergrund der Lektüre stellt und auch Bilder einbezieht.

Die Embleme und das Frontispiz wirken aber auch historisierend. Da es zugleich moderne Bilder sind, die hier als Embleme eingesetzt werden, markieren sie gleichzeitig eine historische Differenz. Das Strukturprinzip der Ambivalenz wird hier in der spannungsvollen Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart fortgeführt und graphisch umgesetzt. Thematisch sind die Bilder über einen rekurrenten Bildausschnitt verbunden, der ihnen wie ein Aufsatz am oberen Bildrand angefügt ist. Er zeigt ein Bücherstilleben mit einer ungeordneten Ansammlung von aufgeschlagenen Büchern, die unter einer Lünette liegen. Dieses Bücherstilleben ist ein Bildausschnitt aus dem *Altarflügel des Jesaias*, der dem Meister der Verkündigung von Aix zugeschrieben wird und zwischen 1443 und 1445 entstanden ist.<sup>104</sup> Der Bildausschnitt ist so gewählt, daß das Bild als reines Bücherstilleben erscheint, während die Bücher im ursprünglichen Bildkontext als Gelehrsamkeitsattribute des Heiligen dienten. In jenem Kontext symbolisierten die Bücher die Möglichkeit, mit wissenschaftlicher und künstlerischer Arbeit ein Werk zu schaffen, das den Tod überdauert und somit besiegt. Der neue Bildkontext verursacht eine Bedeutungsverschiebung, jetzt richtet sich das Vanitas-Verdikt auf die dargestellten Bücher, es wird zu einem reinen Bücherstilleben, wie es erst im Barock vorkommt. Der konventionelle Bildgehalt von Bücherstilleben, die Vanitas von Wissenschaft und Künsten angesichts der Vergänglichkeit menschlichen Lebens, unterliegt im Bildkontext einer weiteren Bedeutungsverschiebung. Die Büchergelehrsamkeit von Zille Gad wird zu einem Faktor, der an ihrem existentiellen Scheitern mitwirkt.

Zwischen barockem Stilleben und Melancholie, so hat Martina Wagner-Egelhaaf gezeigt, besteht ein enger Zusammenhang. Denn das Stilleben wird durch den Vanitas-Gedanken motiviert. Es entfaltet weltliche Pracht, um zu zeigen, daß sie aufgrund ihrer irdischen Vergänglichkeit nichts wert ist. Tatsächlich geht es im barocken Stilleben, so Wagner-Egelhaaf, nicht um die Darstellung eines Objektes, sondern um die Darstellung der Leere hinter der Erscheinung.<sup>105</sup> Das Bücherstilleben im Text deutet somit auf eine unrepräsentierbare Erfahrung von Leere,

<sup>104</sup> Das Bild ist im Besitz des Louvre. Eine Abbildung findet sich bei Schwarz 1987, S. 12.

<sup>105</sup> Vgl. Wagner-Egelhaaf 1997, S. 81.

wie sie der melancholischen Disposition zu eigen ist. Da die Bilder eine weibliche Figur zeigen und so auf die Hauptfigur des Dramas verweisen, wird das Stilleben-Element zum Hinweis auf eine melancholische Disposition der Hauptprotagonistin und zum Bezugspunkt des Handlungsverlaufs.

Vergleicht man den Bildausschnitt aus dem Stilleben mit dem Original, so fällt auf, daß die Künstlerin und Bühnenbildnerin Kristin Torp dem Bild ein Element hinzugefügt hat, das in der Bildvorlage fehlt. Die Lünette wird hier teilweise von einer Arabeske verdeckt, die in der Vorlage fehlt. Die Veränderung des Bildes mittels der Arabeske bildet einen semiotischen Verweis auf die Struktur des Textes.

Neben historischen Texten bezog die Autorin auch einen modernen Text über Zille Gad in ihre Arbeit ein und nennt ihn in ihrem Nachwort als weiteren Referenztext, den 1986 erschienenen Roman *I Dorotheas hus* von Thoril Thorstad Hauger.<sup>106</sup> Um die zahlreichen Bezüge zwischen Dramentext und Roman aufzuzeigen, lohnt es sich, ausführlicher auf Haugers Roman einzugehen. Darüber hinaus lassen sich im Vergleich von Drama und Roman die kategorialen Unterschiede hinsichtlich der Vorstellung von Gedächtnis aufzeigen, die den Texten jeweils zugrundeliegen. Außerdem wird nachvollziehbar, daß das Drama einer eigenständigen Konzeption folgt. Der Roman ist somit kein Quellentext, dessen Inhalte kritiklos übernommen worden wären, sondern fungiert als weiterer Intertext.

Thoril Thorstad Hauger: *I Dorotheas hus*

Haugers Roman skizziert die Lebensläufe von vier Frauen, die im 17. Jahrhundert in Skandinavien lebten. Anhand verschiedener Abschnitte ist der Text in mehrere, deutlich getrennte Erzählebenen gegliedert. Auf der ersten Ebene beschreibt die Erzählerin immer wieder den Prozeß ihrer eigenen Auseinandersetzung mit den Biographien der Frauen. Eine zweite Ebene schildert den Alltag einer fiktiven, anonymen Frau in der Stadt Bergen im 17. Jahrhundert. Auf einer dritten Ebene schließlich erzählen nacheinander drei herausragende Frauengestalten des skandinavischen Barock von ihrem Leben: die weitgehend unbekannte Zille Gad, die norwegische Psalmendichterin Dorothe Engelbretsdatter (1634-1716) und Leonora Christina (1621-1698), die Tochter Christians IV.

Das Drama stellt über die Inszenierung am Originalschauplatz einen räumlichen Bezug zum historischen Geschehen her. Analog sucht die Erzählerin zu Beginn des Romans das rekonstruierte Wohnhaus von Dorothe Engelbretsdatter in Bergen auf. In diesem Kontext spricht sie über die Intention, die ihre Erzählung leitet:

Jeg har forsøkt å gripe fatt i den tiden hun levde i, den kvinnen jeg søker. Barokken. [...] Barokken er tung sorg og løssluppen glede.<sup>107</sup>

[Ich habe versucht, die Zeit zu begreifen, in der sie lebte, die Frau, die ich suche. Das Barockzeitalter. Das Barock ist tiefe Trauer und überbordende Freude.]

<sup>106</sup> Hauger 1987.

<sup>107</sup> Hauger 1987, S. 9.

Das Nebeneinander von Trauer und Freude zitiert die Antithese, die ein Thema in gegensätzliche Komponenten aufgliedert, das charakteristische rhetorische Stilprinzip des Barock. Dieser Stilzug wird im Roman auf der inhaltlichen Ebene über die krasse Gegensätzlichkeit der verschiedenen Lebensläufe reproduziert. *Barock Friise* dagegen verweist strukturell, in der Verbindung von ausgelassenem Fest und Totentanz, Situationskomik und traurigem Geschehen, auf die alltagsweltlichen Gegensätze im 17. Jahrhundert. Doch unterliegt dem barocken Stilmittel der Antitethik hier eine moderne Motivation. Während die Gegensätze im Barock letztlich im göttlichen Ordo-Gedanken wurzeln und sich in ihm auch aufheben, bleibt bei Løveid die Ambivalenz bestehen. Die Antithese ist hier anders motiviert als die Antithesen in der Literatur des Barock. An ihrem Ursprung steht eine Erkenntnisohnmacht, die in die Infragestellung aller Aussagen mündet. Sie bezeugt die Unverlässlichkeit der Sprache als Medium der Erkenntnis und Kommunikation sowie als Garant von Mittelbarkeit. Dieser entmystifizierende Impetus entspricht dem Denken der Postmoderne. Den einheitsstiftenden Bemühungen des offiziellen Geschichtsdiskurses wird die Einsicht in die Erkenntnisohnmacht entgegengestellt.

Haugers Erzählerin trifft vor dem Haus Dorothe Engelbretsdatters Dorothe Engelbretsdatter, Leonora Christina und Zille Gad. Zunächst bleibt die Identität der drei Frauen offen:

Det er en gammel kvinne, en noe yngre, og en ganske ung pike. De utgjør på en måte en enhet. Som om de er malt av samme kunstner og tilhører samme bilde. Jeg får en underlig følelse av at det ikke bare er en, men tre kvinner jeg skal lete etter.<sup>108</sup>

[Es ist eine alte Frau, eine etwas jüngere und ein ziemlich junges Mädchen. Sie bilden irgendwie eine Einheit. Als ob sie von demselben Künstler gemalt wären und zum selben Bild gehörten. Ich habe das eigenartige Gefühl, daß ich nicht nur nach einer, sondern nach drei Frauen suchen muß.]

Am Schluß des Romans wird eine gemeinsame Beziehung zwischen den drei Frauen hergestellt, indem die Erzählerin erklärt, sie fühle sich ihnen über eine allen Frauen gemeinsame Geschichte verbunden: „Jeg er litt av alle kvinner som lever nå, og av dem som en gang levde.“<sup>109</sup> [Ich bin ein Teil von allen Frauen, die heute leben, und von denen, die einst lebten.] Während Hauger die Lebensläufe von mehreren historischen Frauengestalten nachzeichnet, um ein vielseitiges und plastisches Bild der Zeit zu gestalten, beschränkt sich das Drama auf eine Figur, die in drei Figurationen auftritt: als Mädchen, als junge und als ältere Frau. Das Nebeneinander verschiedener Generationen bei Hauger wird im Drama von einer Gleichzeitigkeit verschiedener Lebensabschnitte eines einzigen Menschen ersetzt. Die verschiedenen Lebensalter und Ich-Figurationen bringen die Komplexität und Widersprüchlichkeit eines modernen Bewußtseins zum Ausdruck. Zille tritt als ältere, gelehrte Frau, als tanzende, junge und lebenslustige Frau und als neugieriges und erwartungsvolles Kind zugleich auf. Løveids

<sup>108</sup> Hauger 1987, S. 11f.

<sup>109</sup> Hauger 1987, S. 174.

Verständnis von Wirklichkeit setzt sich in der Konzeption der Hauptprotagonistin fort. Auch hier ist keine Reduktion auf eine alleingültige Aussage mehr möglich. Demgegenüber liefert Hauger ein vielseitiges, in sich aber geschlossenes Bild einer vergangenen Realität.

Schließlich schildert der Romantext eine Begegnung zwischen der Erzählerin und Zille Gad. Die Passage bildet einen wichtigen Intertext für die Embleme zu *Barock Friise*:

– Du leser, sier jeg. – Det gjorde du alltid da du var barn. Gikk inn i en uvirkelig verden og bygget opp en mur rundt deg av dikt og drøm, mens det virkelige liv pulserte utenfor. Et liv der duftene var sterke, og tonene så lokkende at du ikke våget at gå ut gjennom porten.

– Bare en gang gikk jeg ut av porten og inn i haven, sier hun, og øynene er som et speil mot mine egne. –<sup>110</sup>

[– Du liest, sage ich. – Das hast du immer getan, als du noch ein Kind warst. Du gingst hinein in eine unwirkliche Welt und bautest eine Mauer um dich herum aus Gedichten und Träumen, während das wirkliche Leben draußen pulsierte. Ein Leben, in dem die Düfte intensiv waren, und die Töne so verlockend, daß du es nicht wagtest, durch die Tür hinauszugehen.

– Nur einmal ging ich aus der Tür hinaus und in den Garten, sagt sie, und die Augen sind wie ein Spiegel für meine eigenen.]

Das Drama greift das Motiv des Mädchens, das das Haus verläßt, um die Welt kennenzulernen in einem der Bilder auf, die dem Text als Embleme vorangestellt sind. Auch der Gegensatz von Lebenslust und häuslicher Isolation prägen den Alltag Zilles im Text.

Haugers Roman skizziert die Lebensphasen von Zilles Kindheit, ihre Verbindung mit Henri Boudaen und ihr Lebensende in Kopenhagen. Diese Stationen finden sich auch im Drama. Gleichwohl entwickelt der Dramentext ein eigenes Profil, das im folgenden Handlungsüberblick aufgezeigt werden soll.

Beide Texte führen Zilles Bildungshunger auf eine ödipal geprägte Beziehung zum Vater zurück. Das Leben Zilles kreist um die Zuneigung des Vaters. Bei Hauger erlebt das Mädchen den Disput mit ihm als elitäre Zweisamkeit und registriert „sin fars grenseløse kjærlighet“ [die grenzenlose Liebe ihres Vaters].<sup>111</sup> Beide Texte entwerfen das Mädchen als Opfer eines falschen väterlichen Ehrgeizes. Der Vater leidet darunter, daß sein Beruf als Sekretär ihm keine gesellschaftliche Anerkennung gibt. Deshalb fördert er das Talent seiner Tochter, um über ihren zukünftigen Erfolg seinen Wunsch nach Berühmtheit zu erfüllen.

Im Drama wird die ödipale Beziehung kritisch hinterfragt. Im fünften Aufzug etwa benutzt der Vater, Knud Gad, die kindliche Zuneigung seiner Tochter, um ihr lateinische Verse beizubringen. Bereits sein erster Auftritt, als er das Kind zu sich ruft, um es zu lehren, weise zu sein: „Kom hit, Barnlille, lær at være vis.“ (S. 27) [komm her, mein Kleines, lerne, weise zu sein.], charakterisiert ihn als egoistische und übertrieben ehrgeizige Person. Die Idee, ein kleines Kind mit „Weisheit“ zu

<sup>110</sup> Hauger 1987, S. 56f.

<sup>111</sup> Hauger 1987, S. 74.

plagen, wirkt komisch und stellt seine Selbstüberschätzung ironisch aus. Außerdem zeigt der autoritäre Unterton in „ich will dich lehren“, daß dem Kind keine andere Wahl bleibt, als sich dem väterlichen Wunsch zu beugen. Im Text folgt unmittelbar darauf eine Replik von Maria, die diese Konnotation entlarvt, indem sie auf den Ausspruch des Vaters einen Reim macht. In diesem Reim wird um Gnade vor Gewalt gebeten:

Knud Gad: Kom hit, Barnlille, jeg skal lære Eder at være vis!

Maria: Bruk ikke vredens skarpe ris! (S. 22)

[Knud Gad: Komm her, mein Kleines, ich werde Euch lehren, weise zu sein!

Maria: Gebrauche nicht das scharfe Reisig des Zorns!]

Maria macht sich hier nicht nur im direkten, sondern auch im übertragenen Sinn einen Reim auf dieses Angebot des Vaters und zeigt damit, daß für den Fall, daß Zille der Einladung zur Gelehrsamkeit nicht nachkommt, Strafsanktionen drohen. Die Beziehung zwischen Vater und Tochter wird von einer subtilen Form väterlicher Gewalt begleitet. – Eine entsprechend ambivalente Beziehungskonstellation findet sich auch in *Balansedame* in der Beziehung zwischen Susanne und ihrem Vater, der ihr die Bausteine des abendländischen Denkgebäudes in die Hände legt, d.h. seine Tochter mit Bildung überlastet, die ihr mit der Zeit die Hände verbrennen (*Balansedame*, S. 24). – Die Sentenz, die Maria hier als Reim hinzufügt, stammt aus einem Psalm Dorothe Engelbretsdatters. Im Psalmentext fleht das lyrische Ich Gott um Gnade an. Im Dramentext wendet sich die Bitte gegen die Gewalt und Scheinheiligkeit des Vaters. Sie liefert einen ersten Verweis auf die Doppelmoral einer sozialen Umwelt, die mit dem Hinweis auf Gottes Willen ihre eigenen Interessen verfolgt. In diesem Sinne wird die Sentenz zu einem späteren Handlungszeitpunkt nochmals aufgegriffen und formelhaft wiederholt. Signifikanterweise liefert sie die Überschrift für die Gerichtsszene, in der Zille zum Tode verurteilt und ins Gefängnis gebracht wird (S. 75). Die angeklagte Zille bittet die Richter um ein mildes Urteil: „Brug ikke vredens skarpe ris“, doch das Todesurteil wird verkündet. Die Androhung väterlicher Gewalt wiederholt sich hier als Gewaltausübung seitens der Justiz. Damit wird zwischen den beiden Instanzen eine Verbindungslinie hergestellt, und die Justiz erscheint als eine andere Form paternaler Gewalt. Sie repräsentiert und vollzieht gesellschaftliche Machtverhältnisse, die die freie Persönlichkeitsentfaltung der Hauptprotagonistin behindern. Zille stirbt am Dramenschluß an den Auswirkungen dieses Gesetzes.

In beiden Texten entwickelt das Kind den Wunsch, die provinzielle Enge des Lebens in Bergen zu verlassen und als Gelehrte an der Akademie in Kopenhagen, dem geistigen Zentrum der norwegisch-dänischen Doppelmonarchie, aufzutreten. Wie einen Schatz bewahrt sie ihre Übersetzungen und wissenschaftlichen Arbeiten in einer Truhe auf, die von ihrer Großmutter stammt.

Die Kindheit Zilles endet in Drama und Roman mit dem Brand Bergens, in der die Familie ihren gesamten Besitz verliert. Bei Hauger bricht der Vater nach dem Verlust psychisch zusammen. Seine Tochter hingegen nimmt die Situation gelassen

hin. Sie betrachtet ihr Wissen und die väterliche Liebe als ihren unzerstörbaren Reichtum. Im Drama dagegen prallen in einer sehr vielschichtigen Szene die Kindheitsträume Zilles mit der Brutalität der Realität zusammen und zerbrechen. Das Kerzenlicht, das ihr das nächtliche Arbeiten ermöglicht, wird im Drama zum Auslöser für den Brand Bergens. Genau in dem Moment, als sie über ihre wissenschaftliche Arbeit glücklich ist, wird sie mit dem wirtschaftlichen Ruin der Familie konfrontiert. Auffällig ist hier der groteske Gegensatz zwischen ihrem idealen Selbstbild als nächtliche Schriftstellerin und der grausamen Realität, die sie existentiell bedroht. Zille regiert auf die traurige Situation, indem sie sich jemanden wünscht, der mit ihr spielt. Dieses Spiel erscheint als Mittel, um das Unfaßbare zu bewältigen. Zille:

[...] Ah, og jeg, hengiven til mine Studeringer ved min Bogstol ... når jeg om Natten vil være Poetesse, setter jeg bare opp et Lys i en Stage. [...] *synes hun ser noen* Hvem er De, min Herre? Lykken? Akk. Narr meg ikke te le. Jeg er av Svovel, jeg kan selges på Hjørnet som *mister lyset* en Fyrstikk / Bergen brenner. / Far har mistet alt. / Det brenner, men det regner. Jeg ser det oppe fra Løvstakken at hele Bryggen brenner. / Vil nogen leke med meg? Far har mistet alt. / Det brenner, men det regner. (S. 37)

[Ach, und ich, an meinem Stehpult, meinem Studium ergeben, ... wenn ich des Nachts Dichterin sein will, stelle ich einfach eine Kerze auf einen Leuchter. *sie glaubt, jemanden zu sehen* Wer seid ihr, mein Herr? Das Glück? Ach. Verleite mich nicht zum Lachen. Ich bin aus Schwefel, man kann mich am Hauseck verkaufen *die Kerze fällt ihr herunter* wie ein Streichholz. Bergen brennt. Vater hat alles verloren. Es brennt, aber es regnet. Ich sehe es von Løvstakken aus, die ganze Brücke brennt. Hat jemand Lust, mit mir zu spielen? Vater hat alles verloren. Es brennt, aber es regnet.]

Diese Szene beendet die Kindheit Zilles. Im nächsten Akt trifft sie den Seefahrer Boudaen. Die Liaison mit ihm erscheint im Text als naiver Versuch, einer sozialen Deklassierung zu entkommen. Der Text zeigt eine knapp dreißigjährige Zille, die unter den sozialen Bedingungen des Barock als Gelehrte nicht anerkannt wird. Vielmehr leidet sie darunter, daß sie von ihrer Umwelt geringgeschätzt wird, weil sie nicht der konventionellen Frauenrolle der Ehefrau und Mutter entspricht. Eine schwarze Samthaube, die die Dreißigjährige als unverheiratet stigmatisiert, symbolisiert sowohl in Haugers Roman als auch im Drama diese Deklassierung. Im Drama dient die Haube „gammeljomfrukyse“ als Leitmotiv und Symbol für die soziale Demütigung, die Zille als unverheiratete Frau erfährt. In der gemeinsamen Zukunft mit dem welterfahrenen Henri Boudaen, glaubt sie eine Lösung für das Dilemma zu finden.

Haugers Roman endet in Kopenhagen mit dem Tod von Zille Gad. Zwar gelingt es ihr dort, ihren Kindheitstraum vom akademischen Disput mit den Gelehrten an der Akademie einzulösen. Doch sie lebt in ärmlichen Verhältnissen, da sie als Frau nicht lehren darf und deshalb aus ihren Fähigkeiten keinen materiellen Gewinn ziehen kann. In der letzten Szene des Romans sitzt sie 1711 in einem Park und sehnt sich nach dem Kind, das sie verloren hat. Dann wird ihr Denken plötzlich verworren, und sie begreift, daß sie pestinfiziert ist. Den bevorstehenden Tod erwartet sie als Erlösung und Möglichkeit, das Kind wiederzusehen. Am Ende des

Romans steht das Vergessen, die Erinnerung an Zille Gad verliert sich in der Dunkelheit einer Mondnacht. Im Drama wird Zille Gad am Ende wahnsinnig. Sie sehnt sich nach der unbeschwertten Zeit ihrer frühen Kindheit bei den Großeltern und regrediert zum Kind.

Um die Textskizze abzuschließen, sollen noch einige markante intertextuelle Bezüge in Zusammenhang mit den Nebenfiguren erwähnt werden. Eine Prostituierte im Hansemilieu Bergens, Maria Tysker, ragt in beiden Texten als Nebenfigur hervor. Im Roman wird sie tagsüber von den gesitteten Bürgern, die nachts zu ihrer Kundschaft zählen, abgelehnt. Die Kaufleute, Kirchenvertreter und Amtspersonen prophezeien der Prostituierten ewige Verdammnis. Deshalb versucht sie auch ohne kirchlichen Beistand für ihr Seelenheil zu sorgen und wünscht sich, die Psalmen aus Dorothe Engelbretsdatters *Siaelens Sangoffer* (1678) zu lesen. Eines Tages findet ein junger, verzweifelter Lateinschüler vorübergehend bei ihr Unterschlupf, das Schulkind Ludvig Holberg. Nachdem Holberg beim Rezitieren lateinischer Verse in Konkurrenz mit Zille Gad versagt hat und sich, wie so oft, vor den Schlägen des Vaters fürchtet, sucht und findet er bei der Prostituierten Geborgenheit und Verständnis. Als Gegenleistung bringt er ihr das Lesen bei. Auch Løveid macht eine Pointe daraus, den späteren Schriftsteller als stotternden und gehemmten Lateinschüler auftreten zu lassen. Maria tritt im Drama in frivoler Aufmachung als „Maria fra Øvre Gade“ und Wirtin aus dem Hanseviertel Bergens auf. Sie zeichnet sich gleichermaßen durch fundierte Psalmenkenntnisse und Zauberkünste aus. Woher dieses Wissen stammt, bleibt offen. Der Bezug zu Religion und Zauberei umgibt sie mit einer rätselhaften Aura. Insgesamt ist sie eine leicht ironisch überzeichnete Figur, die ihre Zeitgenossen in Bergen an Humanität aber weit überragt.

Schließlich knüpft Løveid bei der Gestaltung der Nebenfigur Dorothe Engelbretsdatter an die in Norwegen verbreitete Vorstellung von der gleichnamigen bekannten Psalmendichterin an, die zu den wichtigsten Autorinnen des skandinavischen Barock gehört und bereits zu Lebzeiten in Norwegen berühmt war. In literaturwissenschaftlichen Darstellungen über die Autorin wird immer wieder darauf hingewiesen, daß Engelbretsdatter in der Mitte ihres Lebens nacheinander den Tod ihrer neun Kinder und ihres Ehemannes erlebte. Ihr persönliches Schicksal dient häufig als Erklärung für ihre Psalmen, in denen sie, barocker Vanitas-Dichtung entsprechend, die diesseitige Welt zugunsten von jenseitigem Glück kritisiert. Ihr ständiges Trauern hat ihr den Beinamen einer „tåreperse“, einer Heuluse, eingebracht. Auf diesen Zusammenhang zwischen Dorothe Engelbretsdatters Trauer und ihrer literarischen Produktion spielt der Text ironisch an: um ihre Tränen zu trocknen, hat die Dichterin immer ein Taschentuch dabei, das sie bei Bedarf auch als Notizblock verwendet. Folgt man der Überlieferung, so hat Dorothe Engelbretsdatter, obwohl sie den Wert ihrer Arbeit durchaus kannte, eine soziale Deklassierung von Frauen im Vergleich mit Männern nie in Frage gestellt. Von ihr ist der Kommentar gegenüber dem Dichterkollegen Pedder Dass überliefert: „Buxefolket gaar dog for“ [Hosenleute gehen doch vor], wobei es sich keineswegs, wie gelegentlich vermutet wird, nur um eine rhetorische Devotions-

formel handelt. Entsprechend hat auch ihr dramatisches alter ego für Zille, die in Hosen und Mieder auftritt, nur harsche Kritik übrig. Dorothe wirft ihr vor, sie sei keine Frau (vgl. S. 22). Doch der Vorwurf wirkt so reduziert, daß er zum Ausdruck von Engstirnigkeit wird, ihre konservativen Vorstellungen von Geschlechtsrollen aufdeckt und ironisch auf die Psalmendichterin zurückfällt.

Die dramatische Figur Zille Gad kennzeichnet das Nebeneinander verschiedener Figurationen, die einzelne Persönlichkeitsanteile repräsentieren. Die Figur ist so dadurch geprägt, daß sie ihre verschiedenen Persönlichkeitsanteile, die Wissenschaftlerin, die mütterliche Frau, die liebende Frau, nicht integrieren kann und den Konflikt zwischen ihnen in drei entsprechenden Figurationen artikuliert. Diese Eigenschaft teilt sie mit der Hauptfigur von *Rhindøtrene*, Hildegard, die am Konflikt zwischen ihrer Rolle als Nonne und liebender Frau scheitert, aber auch mit Susanne in *Balansedame*, die in ihrem sozialen Umfeld kein Verständnis für ihre wechselnden Rollen als Konservatorin, Ehefrau und Mutter findet. Die unmögliche Integration verschiedener Persönlichkeitsanteile bestimmt auch den letzten Wunsch von Zille Gad. Als sie im Sterben liegt, regrediert sie psychisch zum Kind und sehnt sich nach „eneren på Tysnes“ (S. 94) [der Wiese auf Tysnes], auf der sie ihre frühe Kindheit verbrachte. Der Ort zitiert die alltagsmythische Vorstellung einer unberührten Natur und steht als Kindheitsraum für psychische Ganzheit. Die Regression erscheint dergestalt als psychischer Schutzmechanismus gegenüber einer gesellschaftlichen Umwelt, die, indem sie ihre Persönlichkeitsentfaltung verhindert hat, die Figur scheitern ließ. Das Titelbild mit der Frau, die zum Säugling regrediert, weist ebenfalls in diese Richtung.

#### 3.5.4. Gesellschaftskritik

##### Die Verantwortung der Gesellschaft

Wie viele Frauenfiguren in den Texten Løveids ist Zille Gad ein nicht mit sich selbst identisches Subjekt. Ihre gesplante Identität kommt darin zum Ausdruck, daß sie in vier verschiedenen Figurationen auftritt. Drei der Figurationen repräsentieren je eine Identität Zilles. In der Personenliste werden sie anhand einer charakteristischen Farbe und des jeweiligen Lebensalters charakterisiert: Die rote Zille repräsentiert Zille als ältere, gelehrte Frau, die schwarze Zille stellt eine tanzende, lebenshungrige junge Frau dar, und die goldfarbene Zille ist das Kind in Zille. Die einzelnen Identitäten konkurrieren um den Anspruch, die echte Zille zu repräsentieren. Diese Identitätsspaltung trägt die Schwierigkeiten nach außen, die für Zille aus der Unmöglichkeit erwachsen, sich an dem ihr zugewiesenen gesellschaftlichen Ort als ganzheitliche Persönlichkeit zu verwirklichen. Die Identitätsspaltung setzt sich hinsichtlich des sozialen Geschlechts fort. Denn eine vierte Zille-Figur, Zille (Knudsdatter) Gad, die in der Personenliste nicht aufgeführt ist, trägt Mieder und Männerhosen (vgl. S. 21) und stellt mit dieser Kleidung den Normenkatalog in Frage, der sich in einer geschlechtsspezifischen Kleidung spiegelt.

Die Entfaltung einer komplexen Persönlichkeit und die Entwicklung ihrer Interessen bleibt Zille innerhalb der Gesellschaft verwehrt. Angesichts dieser Diskrepanz bleibt ihr die Gesellschaft fremd. Beispielhaft führt Szene vier vor, wie sie versucht, sich zwischen Norm und eigenem Anspruch hindurchzulavieren. Die Szene nimmt den Handlungsverlauf vorweg. Zille tritt hier als Wiedergängerin in ihre Vergangenheit ein und erinnert sich im Kreis ihrer ehemaligen Mitmenschen sofort an die Haube, die sie zu Lebzeiten als unverheiratete Frau stigmatisierte. Plötzlich fällt ihr ein, daß sie die Haube verloren hat, doch es bleibt offen, ob es sich um einen versehentlichen Verlust oder um eine absichtliche Trennung von dem verhaßten Stück handelt. Ein Wortspiel zwischen „gjemt“ [versteckt] und „glemt“ [vergessen] spiegelt die ambivalente Haltung der Figur. Zille:

Åh, min gammeljomfrukyse. Den har jeg mistet, gjemt, eller glemt, under smørblomstene. De gror på den! Og stenene, de hviler på den. Jeg sover der ute. Nu har dere meg her inne. Skulle jeg ikke slippes inn? (S. 23)

[Ach, meine Haube. Ich habe sie zwischen den Butterblumen verloren, versteckt oder vergessen. Sie wachsen auf ihr! Und die Steine ruhen auf ihr. Ich schlafe dort draußen. Jetzt habt ihr mich hier drinnen. Wolltet ihr mich nicht hereinlassen?]

Die Haube, die zwischen den Butterblumen versteckt wurde, ist als metonymischer Hinweis auf die verlorene Virginität lesbar. Mit der Haube, die Zille als sozial unverheiratete Frau markiert, versucht Zille, sich vom deklassierenden Status der Virginität zu trennen, zumal der situative Kontext des Verlusts auf die erotische Begegnung mit Boudaen hinweist, bei der Zille schwanger wird. Indem die erotische Begegnung metonymisch mit der Haube ersetzt wird, erscheint sie als unaussprechliches Geschehen. Die metonymische Ersetzung signalisiert, daß die Folgen der Verführung so unerträglich und tabuisiert sind, daß eine Erinnerung nur noch indirekt, über die Synekdoche der verlorenen Haube, möglich ist. Die Butterblumen deuten auf den räumlichen Kontext der Begegnung, rufen aber auch die Begegnung mit Boudaen, die Schwangerschaft, den Verlust des Kindes und die Verurteilung ins Gedächtnis. Zugleich deuten sie auf eine kindliche Utopie von Geborgenheit und Glück, die sich hier mit dem erotischen Motiv verschränkt. Am Dramenschluß erscheint das Blumenmotiv erneut, und jetzt ist es ausschließlich positiv konnotiert. Angesichts ihres Todes sehnt sich Zille zurück auf die Wiese auf Tysnes (vgl. S. 94). Die Erinnerung an die Blumenwelt wirkt hier als kritisches Moment gegenüber der Gesellschaft, die der kindlichen Freiheit Schranken auferlegt hat. In der Verschränkung von Kind und Natur steht die Blumenwiese der Kindheit für Freiheit von gesellschaftlichen Regelmechanismen und beruft darin intertextuell die heute noch virulente Vorstellung einer idealen, heilen Kindheit, auf die noch zurückzukommen sein wird.

Das Butterblumen-Motiv verweist aber auch auf Zilles Beziehung zu ihren Mitmenschen. Sie spielte unmittelbar, nachdem sie sich an den Verlust ihrer Haube erinnert hat, mit ihren Zeitgenossen das norwegische Kinderspiel *Liker du smør* [Magst du Butter]. Dabei hält man einem Gegenüber eine Butterblume unters Kinn

und fragt, ob er Butter mag. Wenn der Blütenstaub einen gelben Schatten auf die Haut wirft, ist die Antwort „ja“. In einer frecheren Version wartet man die Antwort nicht ab, sondern stülpt dem Gegenüber die Blüte ins Gesicht.<sup>112</sup> Im übertragenen Sinn hält das Kind den Menschen, die die Erinnerung an ihr alter ego verschweigen, mit der Butterblume ihre Geschichte unter die Nase. Das Kinderspiel wird zur Metapher für die Konfrontation mit der sorgsam verschwiegenen Vergangenheit.

Der Text führt die Entwicklung der Lebensgeschichte von Zille Gad auf die gesellschaftlichen Bedingungen im 17. Jahrhundert zurück und hinterfragt sie. Im Kontext des 17. Jahrhunderts waren die individuellen Lebenschancen in einem sozialen Ordnungsgefüge festgeschrieben, das das Bewußtsein der Menschen über den eigenen und fremden Ort in der Gesellschaft fundamental prägte. Die unkonventionellen persönlichen Interessen von Zille Gad provozieren einen Konflikt mit dem rigiden Ordnungsgefüge, und ihr Aufbegehren wird entsprechend heftig sanktioniert.

Die Verantwortung für Zilles Tod wird im Text der Gesellschaft zugeschrieben. Diese Zuschreibung ist daran ablesbar, daß Zille einen zweifachen Tod stirbt. Den ersten Tod erlebte sie schon in der Szene mit der Überschrift *Zille Gad dømmes fra livet og dømmes tilbake til livet igjen* (17. Aufzug) [Zille Gad wird zum Tod verurteilt und wieder zum Leben zurück verurteilt]. Eine Verurteilung „zurück zum Leben“ setzt voraus, daß zuvor der Tod eintrat. Die Überschrift läßt darauf schließen, daß Zille, einem psychischen Schutzmechanismus entsprechend, das Todesurteil psychisch als Tod erlebt, der auch nach der Begnadigung und trotz physischem Weiterleben nicht mehr rückgängig gemacht werden kann. Die bürokratische Formel von der Verurteilung zum Leben bringt die Absurdität und Unmenschlichkeit einer Justiz zum Ausdruck, die sich eine Entscheidung über Tod oder Leben anmaßt.

Den zweiten und physischen Tod stirbt Zille Gad an der Pest. Die allegorische Figur der Pest (sie wird von Månen gespielt), tritt hier als Vollstreckerin eines Urteils auf, das von den Repräsentanten der Gesellschaft längst gefällt worden ist und jetzt nur noch vollzogen wird. Die Pest stellt Zille vor die Wahl zwischen zwei Entscheidungen: Sie hält ihr ihre beiden Hände entgegen, in denen sich, als Symbol für Leben oder Tod, ein Apfel beziehungsweise eine Schere verbergen. Im Hintergrund der Szene hetzen die Zeitgenossen, sie solle Zilles Lebensfaden durchtrennen (S. 92f.). In dieser Situation stellt sich auch Månen auf die Seite der Mächtigen und wird in Gestalt der Pest zur Vollstreckerin des Urteils. Als Zille sich kurz vor ihrem Tod mit zunehmend gestörter Wahrnehmung nach der Idylle ihrer Kindheit, ihrer Bibliothek und ihrem Geliebten sehnt, kommentiert sie: „Månen: Den som drømmer øver seg på Døden.“ (S. 94) [Der Mond: Wer träumt, übt sich im Sterben.] Der Kommentar belehnt ein Diktum Ciceros: „Somnus imago mortis“ [Der Schlaf ist das Bild des Todes]. Allerdings kommt es im Damentext im Vergleich mit der Sentenz Ciceros zu einer signifikanten Bedeutungsverschiebung. Während Cicero lediglich einen Zusammenhang zwischen der Wirklichkeit des

---

<sup>112</sup> Vgl. Høeg 1996, S. 65.

Traumes und einer Wirklichkeit in einem Leben nach dem Tod andeutet, stellt der Kommentar von Månen einen konsekutiven Zusammenhang zwischen Träumen und Tod, d.h. zwischen Zilles Tagträumen und ihrer Verurteilung, her. In diesem Kommentar artikuliert sich die versammelte Ablehnung gegenüber Zilles normenkritischem Verhalten. Ihre Tagträume enthalten, und hier entsprechen sie der Funktion von Tagträumen, wie sie Ernst Bloch im *Prinzip Hoffnung* formuliert hat, ein utopisches Potential, das für die bestehende reaktionäre Gesellschaft so gefährlich ist, daß die Repräsentanten gesellschaftlicher Macht die Worte von Månen aufgreifen und Zille gleich ein zweites Mal zum Tode verurteilen (S. 94). Und schließlich leiht Månen Priester und Arzt, den Repräsentanten der Gesellschaft, ihre Stimme, um Zille endgültig auszugrenzen: Der Priester behauptet, Zille sei vom Teufel besessen, und der Arzt diagnostiziert geistige Verwirrung. Diese Diagnosen sind in Lettern gedruckt und damit wird auch graphisch erkennbar, daß es sich um Urteile handelt. Zille stirbt unmittelbar darauf. Das jetzt vollzogene Todesurteil bindet die Szene zurück an das Gerichtsurteil, das Zilles ersten Tod verursachte. Letztlich wird die Verantwortung für Zilles Tod demnach nicht im anonymen Schicksal der Pesterkrankung, sondern in der Verweigerung von Lebenschancen seitens der Gesellschaft, die Ausbruchsversuche aus der etablierten Ordnung mit dem Tod sanktioniert, verortet. Das todbringende Schicksal in Gestalt der Pest dient lediglich als Vollstrecker des Urteils und als logische Konsequenz aus einer Reihe von Gewalttaten. Die Verantwortung für den Tod von Zille Gad liegt bei den anwesenden Festgästen, die sie verurteilt und mit dem Todesurteil und dem Gefängnisaufenthalt ihre Widerstandskraft gebrochen haben.

Bereits im zweiten Aufzug wird jene Verantwortung der Gesellschaft, die im 17. Jahrhundert als gottgegeben gedacht wurde, eingeklagt. Die Szene mit dem Titel „Hvor skal I hen, sagde Jesus“ (S. 17) [Wohin wollt ihr, sagte Jesus] kritisiert die Rolle der Kirche und zieht sie dafür zur Verantwortung, daß Zille Gad in Vergessenheit geriet. Situativer Kontext der Szene ist der Einzug der Gäste. Diese Gäste murmeln eine Beschwörung:

Hvor skal I hen sagde Jesus. Jeg skal til Zille Knudsdatter Gad. / Nei! sagde Jesus. Jeg skal Eder gjenvende til den Eder udsendte. Jeg setter Eder ned under det Nordiske Hav, med 9e Synåler og 3 Jordfaste Stene. / Der skal I stå som Sand under rinnende Wann. (S. 17)

[Wohin wollt Ihr, sagte Jesus. Ich will zu Zille Knudsdatter Gad. Nein! sagte Jesus. Ich schicke Euch zurück zu dem der Euch sandte. Ich versenke Euch im Nordischen Meer, mit 9 Nähnadeln und 3 felsenfesten Steinen. Dort sollt ihr stehen wie Sand unter fließendem Wasser.]

Die Szene beruft die Auferstehung Jesu im Evangelium des Matthäus, Mt 28, als Intertext. Die Passage beschreibt, wie Maria von Magdala und Maria einige Tage nach der Grablegung Christi das Grab besuchen und es leer finden. Auf dem Rückweg begegnet ihnen Jesus. Kurz darauf erteilt Jesus seinen Jüngern den Missionsbefehl. Er sendet sie mit dem Auftrag in die Welt aus, die Botschaft von seiner Auferstehung zu verkünden. Somit bildet die Passage den End-

punkt der Erzählung über das Leben Jesus und den Anfang der Verbreitung seiner Lehre. Mit der Frage nach dem Ziel der Gäste greift der Damentext die biblische Szenerie auf und vergleicht das fehlende Andenken an Zille mit der Erinnerung an Jesus. Die biblische Vorlage wird jedoch in der Übertragung auf den Umgang mit der Erinnerung an Zille in kritischer Absicht entscheidend modifiziert. Die Szene bildet eine Travestie des biblischen Stoffs. Nach der biblischen Überlieferung gab Jesus seinen Jüngern den Auftrag, den christlichen Glauben in der Welt zu verbreiten. Der Text ruft diese Aussendung der Jünger intertextuell auf, kehrt den Missionsbefehl aber um. Im Namen Jesu sprechen die Gäste von einer Mission, derzufolge sie über Zille Gad schweigen sollen, und anstatt die Nachricht in der Welt zu verbreiten, sollen sie in verschiedene Richtungen verstreut werden. Die Beschwörungsformel erscheint als Alibi der Gäste. Sie bringt zum Ausdruck, daß die Gäste daran arbeiteten, die Erinnerung an Zille Gad systematisch zu zerstören. Sie haben ein Interesse an der Bewahrung des Status quo und legitimieren ihre Entscheidungen als Ausführung göttlichen Willens.

In der darauffolgenden Szene, „Månesang“ [Mondgesang], geht es noch einmal um die Erinnerung an Zille; Månen erklärt die Erinnerung an Zille jetzt als Gegenstrategie zum kollektiven Vergessen und zum programmatischen Anspruch des Dramas. Dieses Erinnerungsprojekt liefert eine weitere Begründung für die dramaturgische Konzeption des Dramas als Totentanz. Denn auch die Auferstehung der Toten beim Jüngsten Gericht in der Bibel wird als Totentanz imaginiert. Man kann die Handlung so auch als Versuch einer nachträglichen Revision des Zille Gad geschehenen Unrechts lesen, indem Zille Gad in der Inszenierung aufersteht.

Die Verurteilung der für Zilles Schicksal Verantwortlichen ist Bestandteil einer im Text durchgängigen Kritik an der Vorstellung von absoluter Wahrheit, anhand derer Autoritäten ihre Herrschaft legitimieren. Die Figur Zille Gad wirkt als kritisches Moment gegenüber dem gesellschaftlichen Umfeld. Ihre Überschreitung der etablierten Geschlechterrollen, die sich in ihrem intellektuellen Interesse artikuliert, stellt die traditionelle Ordnung in Frage.

### Kritik am Logozentrismus

Bis hierher konnte gezeigt werden, wie in der biographisch orientierten Handlung immer wieder anhand eines Motivs verschiedene Bedeutungen oder anhand einer Figur verschiedene Rollen aufgerufen werden, so daß keine alleingültige Aussage mehr abzuleiten ist. Am Ende des ersten Aktes formulieren Zille und Månen zusammen ein anthropologisches Denkmodell, das als metapoetischer Kommentar zu dieser Strategie und als Plädoyer für Ambivalenz und Vielstimmigkeit gelesen werden kann. Zille kritisiert eine logozentrische Bestimmung von Wahrheit, d.h. alleingültige Wahrheiten und Autoritäten, die ihre Macht auf Wahrheitsansprüchen gründen. Tendenziell gleicht ihre Kritik der poststruktura-

listischen Kritik am Logozentrismus und an dessen Ausrichtung auf eine Ordnung des Sinns. Zille:

For verden er så full av folk som sier hva skal være sant og hva skal være løgn ... men det som er SORT for en, er HVITT for en annen ...? (S. 42)

[Denn die Welt ist so voll von Leuten, die sagen, was wahr sein soll und was Lüge ... aber was für den einen SCHWARZ ist, ist WEISS für den anderen ...?]

Hier repräsentiert der Text die Bewußtseinsstruktur eines modernen Subjekts. Auch in der psychischen Wirklichkeit weicht die logozentrische Selbstpräsenz des Bewußtseins dem Nebeneinander verschiedener Wahrheiten. Um diesen Gedanken zu veranschaulichen, läßt Zille Gad ihre klassische Bildung spielen und entwickelt eine Parabel mit den antiken Philosophen Demokrit und Heraklit:

Zille: To gamle tenkere fra Grekenland. Democritus og Heraclitus ...

Månen: Å? Å de! Jeg kjenner dem. Nettopp.

Zille: ... de to hadde en maske hver; den ene masken lo, den andre gren, med tårer. Jeg putter begge på, men foran speilet kan jeg aldri finne ut hvilken som har rett / og hvilken som tar feil, / for jeg er liksom begge, / har jeg rett? / Har jeg rett? / Har jeg rett, Måne? (S. 42f.)

[Zille: Zwei alte Denker aus Griechenland. Democritus und Heraclitus ...

Der Mond: Äh? Ach die! Ich kenne sie! Ja, genau.

Zille: ... jeder der beiden hatte eine Maske, die eine Maske lachte, die andere weinte, mit Tränen. Ich setze beide Masken auf, aber vor dem Spiegel kann ich nie herausfinden, welche recht hat, und welche sich irrt, denn ich bin irgendwie beide, habe ich recht? Habe ich recht? Habe ich recht, Mond?]

Der Text beruft hier intertextuell eine populärphilosophische Konvention im Zusammenhang mit den Philosophen Demokrit und Heraklit. Die beiden Philosophen werden in philosophischen Anekdoten häufig als Gegensatzpaar dargestellt, wobei Demokrit als der lachende Philosoph und Heraklit als der weinende Philosoph charakterisiert wird. Zugleich beruft Zilles Antithese von Demokrit und Heraklit als Intertext Ludvig Holbergs Gedicht „Democritus og Heraclitus. Satyra I.“ Es stammt aus demselben Band wie die Streitschrift für Zille Gad.<sup>113</sup> Auch bei Holberg treten die beiden Philosophen als Repräsentanten gegensätzlicher Meinungen über das Wesen des Menschen auf. Heraklit, so der Tenor, fand die Menschen schlecht und weinte über ihr Wesen, während Demokrit die Menschennatur lächerlich fand. Holbergs Text schildert zunächst die Position Heraklits, dann jene Demokrits. Abschließend wird zwar die Haltung Demokrits favorisiert, doch bleibt die Entscheidung zwischen den beiden Weltanschauungen grundsätzlich offen. Dementsprechend wird bereits am Gedichtanfang angedeutet, daß das Wesen des Menschen in einem „Sowohl-als-auch“ liege. Allerdings verweist die Vereinigung von Gegensätzen indirekt auf Heraklits Denken, denn dieses basiert auf der Annahme, daß alles, was Objekt menschlicher Erkenntnis werden kann, selbst aus Gegensätzen vereint ist.<sup>114</sup> Zilles Darstel-

<sup>113</sup> Vgl. Holberg 1969, S. 324-345.

<sup>114</sup> Zu Demokrit und Heraklit vgl. Kirk 1994.

lung zitiert demnach intertextuell und vermittelt über Holberg die Position Heraklits. Die Einheit der Gegensätze, die Zille hier mit Heraklit beruft, um sie der autoritären Gesellschaftsordnung entgegenzuhalten, weist wiederum auf Bachtins Theorie des Karnevalesken zurück. Bachtins Vorstellung von karnevalisierter Literatur liegt die Idee vom dialogischen Wesen der Wahrheit und des menschlichen Denkens zugrunde.<sup>115</sup> Die Idee von der dialogischen Natur der Wahrheit und des menschlichen Denkens ist, wie Tzvetan Todorov gezeigt hat, die gedankliche Grundlage für das Karnevalistische bei Bachtin. Zilles Parabel geht von einer in sich gebrochenen, ambivalenten Persönlichkeitsstruktur aus. Übertragen auf die Struktur des Textes gewinnt das anthropologische Modell poetologische Bedeutung als Begründung karnevalesker Polyphonie. Die von Zille vertretene Weltansicht findet in Bachtins Literaturkonzept ihre Umsetzung.

Zilles Vorstellung von einer Einheit der Gegensätze bildet ein Leitmotiv des Textes, das im Motiv des Schachbrettmusters bildlich zum Ausdruck kommt. Dieses Motiv gewinnt in der Szene „Elsk meg fremfor alle andre i verden“ (S. 66) [Liebe mich mehr als alle anderen in der Welt] besondere Bedeutung. Die Bühnenanweisung schreibt einen Fußboden im Schachbrettmuster und eine zum Antreiben auf Wasser gesetzte Tulpenzwiebel mitsamt roter Tulpe vor (vgl. S. 66). Die Fußbodenfliesen im Schachbrettmuster sind ein typisches Bildelement in der Malerei des 14. Jahrhunderts. Im historischen Bildkontext dienten sie dazu, im Bild eine perspektivische Wirkung zu erzeugen. Im Drama wird das Motiv mit der Bedeutung von Schachdarstellungen in der Malerei des Barock verschränkt. In der Ikonographie des Barock bildet das Schachspiel als „Schachvanitas“ einen Hinweis auf die irdische Vergänglichkeit.<sup>116</sup> Es vermittelt die Moral, die Welt gleiche einem Schachbrett, auf dem die Menschen als Spielfiguren agieren. Am Ende ihres Lebens setzt sie der Tod als Stellvertreter des allesbeherrschenden Gottes wie eine Figur im Schachspiel matt. In der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, die mit der Tulpenzwiebel berufen wird, weil Tulpen heute aus den Niederlanden importiert werden, wird das Schachspiel zum Sinnbild für die Beschwernisse und Gefahren des menschlichen Lebens. Die Spielfiguren versinnbildlichen jetzt den schicksalhaften Ablauf des Lebens. Im Hinblick auf Zille sind beide Bedeutungen der Schachvanitas, die Antizipation des Todes im Schachbild und die Schicksalhaftigkeit, als bedeutungsgenerierende Intertexte relevant. Darüber hinaus wird das Vanitasmotiv auch mit dem Bühnenrequisit der roten Tulpe aufgegriffen. Sie bildet zunächst einen ironischen Hinweis auf Holland als Ursprungsland der niederländischen Malerei. Die niederländische Malerei bildet einen künstlerischen Höhepunkt des Barock und so wird über die Tulpe als Intertext das Zeitalter des Barock berufen und zugleich die zeitgenössische Vorstellung von Barock thematisiert. Die

<sup>115</sup> Bachtin selbst führt die Idee von der dialogischen Natur der Wahrheit auf Sokrates zurück: „Wir betonen, daß die sokratischen Vorstellungen von der dialogischen Natur der Wahrheit die volkstümlich-karnevalistische Grundlage der Gattung des ‚sokratischen Dialogs‘ darstellten und seine Form bestimmten, aber durchaus nicht immer im Inhalt der einzelnen Dialoge ihren Ausdruck fanden.“ in: Bachtin 1971, S. 23. Siehe auch die Überlegungen zur Ambivalenz unter 2.2.

<sup>116</sup> Zur Bedeutungsstruktur von Schachdarstellungen vgl. Faber 1988, S. 206.

schnell verblühende Schnittblume zitiert aber auch ein auf Bildern aus dem 17. Jahrhundert häufig wiederkehrendes Vanitasmotiv, das die Vergänglichkeit menschlichen Lebens symbolisierte. Während die Tulpen als Bildmotive jedoch üblicherweise als schnell welkende Schnittblumen dargestellt sind, ist die Tulpe im Drama eine blühende Tulpe, die zum Antreiben auf Wasser gesetzt wurde. Der konventionelle Symbolgehalt des Motivs wird auf diese Weise subvertiert und die Notwendigkeit der Vergänglichkeit motivisch in Frage gestellt.

Zille selbst deutet das Muster der Fußbodenfliesen als Sinnbild für ihren Lebenslauf. Sie liest das Schachbrettmuster des Bodens als Allegorie des Nebeneinanders von Glück und Leid. Kurz vor ihrem Tod spricht sie über den Symbolwert im Muster der Fußbodenfliesen und zieht das Fazit:

Livet er lagt ut for meg / med sorte og hvite stenfliser / som et hollandsk gulv. [...] / De sorte som er Døden. / Og de hvite som er Dagen. [...] / Jeg hopper som en liten pike på dem, prøver å hoppe bare på de hvite. Men snart trækker jeg på streken og er „dø“. (S. 66)

[Das Leben ist für mich mit schwarzen und weißen Steinfliesen ausgelegt, wie ein holländischer Fußboden. Die schwarzen, die den Tod bedeuten, und die weißen, die den Tag bedeuten. Ich hüpfte wie ein kleines Mädchen auf ihnen, versuche, nur auf die weißen zu springen. Aber schnell trete ich auf den Strich und bin „tot“.]

Hier wird auf das norwegische Kinderspiel *Hoppe paradis* [Paradies hüpfen] angespielt, das man im deutschen Sprachraum als *Himmel und Hölle* kennt. Während Zille erzählt, spielt im Bühnenhintergrund Månen mit dem Zillekind *Himmel und Hölle*. Es ist ein Hüpfspiel, das auf römisch-antike Ursprünge zurückgeht und ursprünglich der Weissagung diente. Man zeichnet dafür ein Spielfeld auf den Boden, das aus einer länglichen Figur besteht, die in 10-12 Felder unterteilt ist. Es gleicht dem Grundriß einer Kirche mit dem obersten, halbrunden Spielfeld, dem „Paradies“, als Apsis. Das Spiel selbst besteht darin, durch die Felder zu hüpfen, um das „Paradies“ zu erreichen, und dabei einen Stein auf dem Fuß zu balancieren. Im ursprünglichen Kontext symbolisierte der Stein die Seele, die mühsam versucht, das Ziel der Seligkeit im Paradies zu erreichen. Wurde das Paradies erreicht, war es ein gutes Omen. Die Spielregeln schreiben vor, daß in die Felder gehüpft werden muß. Wer auf die Feldbegrenzungen tritt, gilt als „tot“ und scheidet aus. Dieser Intertext wird dahingehend instrumentalisiert, daß er den Kontrast zwischen Zilles Zukunftsträumen und der grausamen Realität vorführt.<sup>117</sup> Die Diskrepanz zwischen Traum und Wirklichkeit läßt das Geschehen um so brutaler wirken. Doch Zilles Spielbeschreibung ist in einem Punkt falsch. Anders als die Beschreibung es angibt, gibt es im Himmel-und-Hölle-Spiel keine schwarzen und weißen Felder, sondern nur Umrisse. Das be-

<sup>117</sup> Dieser Gegensatz zwischen dem Streben nach Glück und einer unüberschaubaren Verstrickung ins Unglück greift das Gegenbild von Labyrinth und Paradies in *Das Labyrinth der Welt und andere Schriften* von Johann Amos Comenius auf, Comenius Buch und insbesondere das Motiv des Labyrinths ist, wie bereits erwähnt, in Zusammenhang mit dem melancholischen Diskurs des Textes von Bedeutung. Mit der Antithese von Labyrinth und Paradies bezeichnete er im weitesten Wortsinn das 17. Jahrhundert. Das Labyrinth war ihm Sinnbild für die Unsinnigkeit der Welt, das Paradies Allegorie für inneren Frieden.

schriebene Schachbrettmuster ist ungeeignet, um Himmel-und-Hölle zu spielen, da die Felder keine Unterscheidung zwischen innen und außen zulassen würden. Die Verbindung von Himmel-und-Hölle-Spiel und Schachbrettmuster unterlegt letzterem eine schicksalhafte Bedeutung. Zilles Beschreibung ihres Versagens im Himmel-und-Hölle-Spiel kündigt ihren Tod an. Ihr ständiges Scheitern im Spiel und der symbolische Tod nehmen den realen Tod symbolisch vorweg, und das Schachbrettmotiv wird zum barocken Vanitassymbol.

Erwartungsgemäß folgt unmittelbar im Anschluß an das Omen die schicksalhafte Wendung in Zilles Leben, Zille ist schwanger. Im Gespräch mit Maria schildert sie einen Tagtraum von einer stillenden Mutter. Die Szene, die sich in ihrer Vorstellung abspielt, referiert motivisch auf Interieurszenen in der niederländischen Malerei. Der Fußboden des Raumes hat wie häufig in Bildern der niederländischen Malereien Schachbrettmuster. Licht umspielt die Personen. Der Raum, den sie gedanklich entwirft, vermittelt den Eindruck von Ruhe und Harmonie und macht Zilles Träume von einem ruhigen, geordneten Leben deutlich. Die Szene führt aber auch vor, daß es sich um eine idealisierte Konstruktion über das Leben im Zeitalter des Barock handelt. In dem Moment, als sie plant, den Tagtraum mit ihrem Kind zu realisieren, platzt die Illusion. Analog dem Schwarzweiß-Kontrast eines Schachbrettmusters stürzt sie aus himmelstürmenden Träumen in bodenloses Elend. Das Licht, das vor ihr auf dem schachbrettartig gefliesten Fußboden einfällt, löst, anders als in ihrem Traum eines Barockbildes, die unheilvollen schwarzen Striche im Himmel-und-Hölle-Spiel nicht auf, sondern läßt die Konturen der Fliesen stärker hervortreten. Sie versteht, daß sie von ihrem Geliebten verlassen worden ist. Glück und Unglück stehen als absolute Größen nebeneinander. Als sie am Ende stirbt, wird dieses Bild erneut zitiert. Sie selbst begreift ihren Tod als Konsequenz menschlicher Vanitas. Zille:

Mitt blod svartner i et mønster som er stillhet / i et mønster, som er Døden / stenfliser som ingen / leser riktig [...] (S. 95)

[Mein Blut verfärbt sich schwarz in einem Muster, das Stille ist, in einem Muster, das der Tod ist, Steinfliesen, die niemand richtig liest.]

Im Kontext der Barockliteratur wäre eine solche Schicksalskonstellation als Vanitasmotiv zu lesen, und Zille übernimmt diese Perspektive. Der Text jedoch legt bei der Frage nach den Ursachen der Handlungsentwicklung eine andere Erklärung nahe. So, wie auch das Verwelken der Tulpe konterkariert wird, legt er weltliche Ursachen zur Erklärung des Geschehens nahe. Zwar tritt die Pest als Verkörperung des Schicksals auf und durchtrennt Zilles Lebensfaden, doch agiert die Schicksalsbringerin nicht zufällig, sondern auf Geheiß des Arztes und des Priesters. Diesen Repräsentanten gesellschaftlicher Autorität im 17. Jahrhundert wird letztlich die Verantwortung für Zilles Schicksal zugewiesen.

Dieser gesellschaftskritische Aspekt bestimmt auch das Fazit, das Månen am Dramenende im Rückblick auf die Handlung zieht: „Lytt til en Pikes glemte Sang, / for aldri skulle hennes Pikedrømmer strykes ut.“ (S. 97) [Horche auf das vergessene Lied eines Mädchens, denn man hätte ihre Mädchenträume niemals aus-

löschen dürfen.] Mänen klagt Zilles Recht auf die Chance zur Verwirklichung ihrer Lebenspläne ein und kritisiert damit indirekt die Verhältnisse, die eine Umsetzung dieser Pläne verhinderten. Der mit dem Schachbrettmotiv berufene Gedanke barocker Vanitas wird zum Ausdruck des Scheiterns an gesellschaftlichen Bedingungen. Zwischen den Hoffnungen der Figur und ihrer konkreten Erfahrung wird hier ein starker Kontrast konstruiert. Diese Gegensätzlichkeit bestimmt als Motiv auch des Verhältnis zwischen den beiden Bildern, die auf dem Titel und auf Seite 3 der Printausgabe abgebildet sind.

### Die Emblematik

Das Emblem auf dem Umschlag ist eine skizzenhafte Tuschezeichnung. Es zeigt eine schwangere Frau, die auf einem kargen Boden sitzt und sich an eine Wand lehnt. Ihr Mund ist zu einem irren Lachen aufgerissen. Ihr Blick ist starr, die gekrümmte Körperhaltung und die krampfhaft zum Schaukeln angezogenen Beine lassen auf eine psychische Regression in den geistigen Zustand eines Säuglings schließen. Das zweite Emblem bildet mit dem Frontispiz eine Doppelseite. Es zeigt eine scheinbar heile, geordnete Welt. Formal spiegelt sich die Ruhe der Szene in den klaren Umrissen einer Bleistiftzeichnung wieder. Das Bild zeigt den Blick von einem im Halbdunkel liegenden Raum in einen lichtdurchfluteten Flur, in dem ein kleines Mädchen steht. Das Kind schaut neugierig durch eine halboffene Tür nach draußen. Von dort fällt gleißendes Licht in den Raum. Der Lichteinfall erinnert an die Interieurs des niederländischen Malers Jan Vermeer van Delft, in denen das von außen in das Halbdunkel der Räume einfallende Licht die dargestellte Szenerie oft mystisch überhöht. Vermittelt über den Intertext von Vermeers Bildern kann der Lichteinfall als Symbol für die Hoffnungen gelesen werden, die das Kind Zille Gad in seine Zukunft setzte. Von diesem hoffnungsvollen Ausgangspunkt aus spannt sich der Handlungsbogen bis zum psychotischen Zustand der Hauptfigur am Schluß, auf die die Titelillustration verweist. Im Halbdunkel des Flurs fällt noch ein gescheckter Hund auf, wie man ihn aus Interieurszenen der niederländischen Malerei kennt. Er wendet dem Betrachter mit frechem Blick sein Hinterteil zu. Die obszöne Geste dient in der Ikonographie der niederländischen Malerei als Hinweis auf ein erotisches Motiv. Dieser intertextuelle Bezug signalisiert, daß die kindliche Neugier des Mädchens von einer erotischen Verstrickung bedroht wird.

Beide Bilder sind über die rekurrenten Motive des schachbrettartig gefliesten Fußbodens und des bereits erwähnten Rahmenelements verbunden. Zwischen den Bildern verläuft eine Entwicklungslinie. Die Geschichte beginnt damit, daß Zille Gad ein vielversprechendes Talent besitzt, und endet mit einer psychotischen Frau, wie sie auf dem ersten Bild dargestellt ist. Der Fußboden im Schachbrettmuster hat aber auch Zeichenfunktion. Die in ihm vereinten Gegensätze machen ihn zum semiotischen Ausdruck für die dem Text eigene strukturelle Ambivalenz und für die Weltsicht Zilles. Diese Bedeutung des Schachbrettbodens tritt im vierzehnten

Aufzug zutage. Zilles hochfliegende Zukunftspläne werden in dieser Szene mit einem Schlag von der Realität zerstört. Die Szene bildet den Wendepunkt zwischen einer beschützten, vielversprechenden Kindheit und ihrer späteren Situation. Doch wirkt der krasse Gegensatz nicht wie ein Bruch, sondern wie das selbstverständliche Nebeneinander verschiedener Möglichkeiten.

Soweit konnten im Rahmen der biographisch orientierten Handlungsebene die intertextuellen Bezüge im Text und ihre Funktion aufgezeigt werden. Jetzt soll auf die parallel dazu verlaufende Handlung eingegangen werden.

### 3.5.5. Zweite Handlung: Das Zillekind und Månen

#### Kindheit und Utopie

Im Zentrum des zweiten Handlungsstrangs steht das Gespräch zwischen dem Zillekind und Månen. Zille Gad tritt hier ausschließlich als kleines Kind auf, das nach seiner Mutter sucht, während Månen als Mutterfigur auftritt. Diese Figurenkonzeption ist als Hinweis auf ein organisierendes Zentrum des Textes lesbar. Denn zwischen dem Zillekind und Månen wird eine Mutter-Kind-Beziehung angedeutet. Sie bildet, wie im Folgenden gezeigt wird, den Bezugspunkt für die melancholische Disposition Zille Gads. Die Melancholie infolge der Trennung von der Mutter bildet den Subtext der Handlung zwischen Zillekind und Månen; sie liefert aber auch den Hintergrund der Liebesbeziehung zu Bou-daen.

Bereits im Vorspiel taucht das Motiv der fehlenden Mutter und dessen Bedeutung für die Entwicklung des dramatischen Geschehens auf. Denn laut Bühnenanweisung zeigt die Tischplatte, auf der das Schuessen serviert wird, das Bild einer Interieurszene mit Mutter und Kind (S. 15). So wie die Tischplatte das auf ihr servierte Essen trägt, das wiederum symbolisch die Dramenhandlung vorwegnimmt, fungiert die Mutter-Kind-Beziehung als handlungstragender Subtext.

Die biographisch orientierte Handlung umfaßt das Leben der Zille Gad von der Geburt bis zu ihrem Tod. Die zweite Handlung dauert eine einzige Nacht und bildet einen Rahmen um das Gesamtgeschehen. Sie beginnt mit dem Auftritt von Månen bei Mondaufgang und endet mit ihrem Abschied am Morgen. Månen ist auch Spielleiterin, die aus der Distanz das Geschehen betrachtet, sowie das Publikum begrüßt und verabschiedet. Als Spielleiterin übernimmt sie gelegentlich auch Nebenrollen (Lateinlehrermond, Pest), um die Handlung voranzutreiben. Die Rolle als Spielleiterin entspricht der räumlichen Position des Mondes, der im eigentlichen Sinne des Wortes „über den Dingen“ steht, das Weltgeschehen aus der Distanz betrachtet und zum stillen Zeugen von Geheimnissen sowie Mitwisser menschlicher Leiden wird. Zugleich ist sie aber voller Empathie für die Erlebnisse von Zille Gad. In dieser Hinsicht zitiert die Figur die mythische Gestalt der guten Mondesmutter, die die Menschen behütet und in den Schlaf wiegt. Die Idee von der Mondesmutter ist im Kontext von Vorstellungen entstanden, wonach es sich bei Sonne und Mond um zweiseitig entfaltete Manifestationen des Göttlichen handelt.

Aus der Zuordnung des Weiblichen zum Mond entwickelten sich vielfältige assoziative Verknüpfungen zu Vorstellungen von mütterlichen Eigenschaften. In bildlichen Darstellungen erscheint die Mondesmutter als Frauenfigur auf der zunehmenden Sichel.

Im Text wird Månen schon im ersten Aufzug als mütterliche Figur markiert, indem sie dem Publikum einen Säugling entgegenhält und ihn dann auf Zilles Grab legt. Das Halbdunkel und die handlungsarme Szene lassen die Situation wie eine archaische Handlung wirken. Sie lenkt die Assoziationen in Richtung einer heiligen Verbindung zwischen Mutter und Kind. Zugleich referiert die Szenenüberschrift, „Se dette barn“ (S. 16) [Schaut dieses Kind], auf Lukas 2,4, die biblische Erzählung über das Kind Jesus im Tempel, das die Zuhörer mit seinen klugen Antworten überrascht. Dieser intertextuelle Bezug legt es nahe, Zille mit dem göttlichen Kind Jesus zu vergleichen. In ihrem Nachwort erwähnt Løveid entsprechend ein Bild, das Zille Gad als kleines Mädchen zwischen Akademikern zeige und das sie an die Darstellungen des Jesuskindes, das die Erwachsenen belehrt, erinnert habe.<sup>118</sup> Es sei, so die Autorin, ein wichtiger Intertext für ihren Text. Dieser Hinweis führt zu einem zentralen Motiv des Dramas. So wie Christus mit der biblischen Erzählung über das göttliche Kind im Tempel als Heilsbringer inszeniert wurde, wird dem Kind Zille ein utopisches Potential zugeschrieben.

Der Text vertritt hier ein stark idealisiertes Bild von Kind und Kindheit. Das Bild des Kindes, das die Erwachsenen belehrt, sie an geistigen Fähigkeiten überragt, aber auch im kindlichen Spiel gesellschaftliche Konventionen in Frage stellt, entspricht der romantischen Vorstellung vom Kind als idealem Menschen, der noch frei von Fremdbestimmung ist und deshalb ein Potential zur Veränderung der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse in sich trägt. Folgt man dieser Vorstellung, so endet die Kindheit damit, daß die Realisation der Lebensträume an der konservativen gesellschaftlichen Realität scheitert. Aus der Perspektive der enttäuschten Erwachsenen wird die Kindheit später als verlorenes Paradies erinnert. Die Figuration von Zille Gad als Kind zitiert dieses idealisierte Kindheitsmuster. Das Zillekind scheint im direkten Vergleich mit der Gruppe der Erwachsenen einen besseren Charakter zu haben und gegenüber Neuem aufgeschlossener zu sein. Entsprechend unvoreingenommen tritt es den Festgästen entgegen, die immerhin als Repräsentanten der Gesellschaft die leidvollen Erfahrungen ihres alter egos Zille Gad zu verantworten haben. Die kritische Geste mit dem Blumenspiel *liker-du-smør* ergänzt diese Haltung. Das Schlußbild schließlich belehnt erneut das romantische Bild von Kindheit und zeigt als utopisches Gegenbild zur grausamen Realität der zurückliegenden Geschichte ein Kind, das glücklich ein Zuckerbrot mit Honig schleckt. Das Schlußwort von Månen unterstreicht ebenfalls das mit dem Kind verbundene Entwicklungspotential, indem sie betont, man hätte die Träume des Zillekindes niemals zerstören dürfen (S. 97).

Die Idee von Kindheit, die hier konstruiert wird, ist eine Idee aus der Sicht der Erwachsenen, die ihre Lebensträume auf eine zurückliegende Lebensphase projiz-

---

<sup>118</sup> Vgl. Løveid 1993, S. 102.

zieren. Mit der häufig von Ängsten und Hilflosigkeit geprägten Realität kindlichen Erlebens hat diese Vorstellung wenig gemeinsam. Vielmehr tragen die Figuration von Zille Gad als Kind und ihre Idealisierung, die übrigens auch in der charakterisierenden Farbe der Figuration, Gold, zum Ausdruck kommt, dazu bei, der Figur ein außerordentliches Veränderungspotential zuzuschreiben. Im Kontext einer reaktionären Umwelt wirkt die Eigenart der gelehrten Frau damit revolutionär und weit über ihre Zeit hinausweisend. Die auf der ersten Handlungsebene thematisierte Gesellschaftskritik setzt sich hier fort und bildet eine Verbindungslinie zwischen den Handlungsebenen.

Das Kind spielt jedoch noch eine weitere wichtige Rolle. Die Beziehung zwischen Zillekind und Månen verweist auf die Abwesenheit der Mutter von Zille Gad und bildet den Hintergrund für die melancholische Disposition der Hauptfigur.

### Sphärenharmonie und Trennung

Månen ist eine mythologische Figur, die mit mütterlichen Eigenschaften verknüpft ist. Entsprechend ist die Beziehung zwischen Zillekind und Månen als Mutter-Kind-Beziehung markiert. Im Text verschmilzt die mythische Fundierung der Figur mit der jungianischen Idee der Großen Mutter. Die dramatische Figur Månen trägt einen mit Sternen dekorierten Unterrock (S. 36). Sie ist deshalb, mit leicht ironischen Untertönen, als Figuration der Großen Mutter erkennbar, die nach Jung ein sternengewobenes Himmelskleid trägt. Bereits die erste Begegnung zwischen Månen und dem Zillekind zitiert das Bild einer Mutter-Kind-Beziehung. Sie wird dadurch ausgelöst, daß das Kind Zille am Nachthimmel die Sterne betrachtet und seine Mutter unter ihnen sucht. Es folgt dem Kinderglauben, wonach Verstorbene zu Sternen am Himmel werden. In diesem Moment tritt Månen auf. Die Suche des Kindes ruft den Auftritt des Mondes hervor, und derart erscheint der Mond als Stellvertreterfigur für die verlorene Mutter.

In der folgenden Szene „Zille og månen“ [Zille und der Mond] wird ein Zusammenhang zwischen der Abwesenheit der Mutter und dem Denken Zilles entwickelt. Mit einem ironischen Seitenhieb auf die Szene im Studierzimmer in *Faust I* sitzt die junge gelehrte Frau Zille Gad in ihrem Studierzimmer und leidet an Konzentrationsproblemen. Eine Sammlung von Instrumenten, die auf Wissenschaft und Künste verweisen, umgibt sie. Dieses Ambiente zitiert das ikonographische Bild der Melancholie überhaupt: Albrecht Dürers *Melancholia I*. Dürers Kupferstich zeigt einen weiblichen Engel, der inmitten einer chaotischen Sammlung von wissenschaftlichen Gerätschaften sitzt und den Kopf traurig in die Hand stützt. Vermittelt über den Intertext von Dürers Bild verweist die Dramenszene zunächst auf das barocke Motiv der Vanitas. Doch das für die Zeit des Barock typische Motiv der Vanitas der Wissenschaft als Ausdruck eines Gefühls von Leere wird hier umgedeutet. Statt einer epochentypischen Geisteshaltung erscheint sie als Reaktion auf eine subjektive Erfahrung. Bezeichnenderweise finden sich in Zilles

Sammelsurium so auch nicht nur die Instrumente, die auf ein wissenschaftliches Interesse schließen lassen, sondern, entgegen der Darstellungskonvention von Vanitas-Stilleben, auch Muscheln. Eben der Blick auf die Muscheln löst bei Zille jedoch die Erinnerung an die Mutter aus, und sie wendet sich fragend an Månen:

Zille: [...] Men alt, alt handler om ÅNDEN, ekkoet er åndens stemme, ordet, musikken, speilene som reflekterer lyset ... men jeg samler bare det jeg liker, skjell fra vannkanten ... (S. 42)

[Zille: Aber alles, alles handelt vom Geist, das Echo ist die Stimme des Geistes, das Wort, die Musik, die Spiegel, die das Licht reflektieren ... aber ich sammle nur das, was ich mag, Muscheln vom Strand ...]

Das Rauschen, das man im Innern der Muscheln zu hören glaubt, wenn man sie ans Ohr hält, bildet einen Hinweis auf das meeresrauschenähnliche Getöse intrauteriner Selbstwahrnehmung und auf das Gefühl des Geschaukeltwerdens im Mutterbauch, das nach der Geburt als „ozeanisches Gefühl“ (Freud) die Erinnerung an umfassende Harmonie bewahrt. Die Muscheln symbolisieren die Symbiose mit der Mutter. Im szenischen Kontext entwickeln sie einen Zusammenhang zwischen Zilles Gefühl der Verlassenheit und Leere und der Trennung von der Mutter. Die Muscheln deuten auf die Phase der präödpalen Loslösung von der Mutter, in der Kristeva den Ursprung der Melancholie lokalisiert. Der Verlust der direkten oralen Bedürfnisbefriedigung und somit der symbiotischen Beziehung zur Mutter verleiht dem Selbst, so Kristeva, ein Gefühl von Mangel und Leere. Zwar bildet die Trennung eine notwendige Bedingung für die Ausdifferenzierung eines autonomen Subjekts, doch bleibt das Subjekt fortan von der dauerhaften Wunde gekennzeichnet, die ihm die Trennung zufügt. Der Verlust der Mutter entspricht in seiner spezifischen Kompensationslosigkeit einem uneinholbaren melancholischen Verlust.

So scheint die Beziehung zwischen Månen und Zillekind einen Ersatz für die Mutter-Kind-Beziehung zu bilden. Da Månen die Mutter aber nicht ersetzt, sondern nur stellvertretend ihren Platz einnimmt und als Mutter-Archetyp auftritt, verweist die Beziehung zwischen ihr und dem Zillekind immer wieder auf einen Mangel. Die tödliche Erkrankung Zille Gads an der Pest ist als Folge und Repräsentation dieser Wunde lesbar. Sie verschränkt sich mit den schmerzhaften Einprägungen aufgrund der Ablehnung und Verurteilung seitens der Gesellschaft, und so wird Zille Gad als Opfer einer doppelten Verletzung dargestellt. Ihr mit Pestbeulen übersäter Körper bildet eine Metapher der Verletzungen, an denen sie schließlich stirbt.

Ihr Scheitern wird von einer rigiden gesellschaftlichen Ordnung vorangetrieben, die ihr die Selbstentfaltung versagt. Jacques Lacan hat in seiner Theorie des Spiegelstadiums die These aufgestellt, wonach die mit der Trennung von der Mutter eintretende Leere im Spiegelstadium bewältigt wird. Mit Hilfe der Spiegel-Imago wird die eintretende Leere und Mangelhaftigkeit überwunden. In dieser Phase wird ein Ideal-Ich gesetzt, das als Garant von Einheit und Omnipotenz fungiert. Eine solche Setzung von Identität, mit der die Trennungserfahrung ertragbar wird, wird Zille Gad verweigert. Die verschiedenen Facetten ihrer

Persönlichkeit stoßen bei den Menschen in ihrer Umgebung auf Ablehnung. Im Gespräch mit Månen tritt ihre verzweifelte Suche nach einer Spiegel-Imago zutage, indem die einzelnen Zille-Figurationen versuchen, sich im Mond zu spiegeln:

Den sorte Zille: Jeg fanget Månen elegant, og skulle til å sette kniven i den for å få den til å stanse; SPEIL MEG SPEIL, ropte jeg. (S. 39)

[Die schwarze Zille: Ich fing den Mond elegant, und war gerade dabei, das Messer an ihn zu setzen, um ihn zum Stehen zu bringen, SPIEGLE MICH, SPIEGEL, rief ich.]

Danach findet ein Rollenwechsel statt. Månen wird zum weinenden Kind, und die schwarze Zille klagt, sie hätte nichts, was sie dem hungernden Kind zu essen geben könnte. Sie ist für einen Moment nicht mehr Mutterfigur, sondern das einsame und leidende Kind. Der Rollenwechsel markiert den wesentlichen Bezugspunkt der Beziehung, indem das von der Mutter verlassene Kind thematisch ins Zentrum rückt. Das Motiv dient als Erläuterung für die melancholische Disposition der Hauptprotagonistin und zitiert dabei eine Konstante der løveidschen Dramen. *Rhindøtrene* knüpft thematisch hier an. Noch deutlicher zeigt sich die thematische Kontinuität im Vergleich von *Barock Friise* und *Dobbel nytelse* und im Blick auf die jeweiligen intertextuellen Bezüge. So klagt die verlassene Tochter Kat in der Schlußszene von *Dobbel nytelse* als Resümee über den fehlenden Kontakt zu ihrer Mutter und stellt fest, die (Mutter)Milch habe ihr gefehlt. In *Barock Friise* wird die Metapher der Muttermilch als Sinnbild für die symbiotische Verbindung mit der Mutter aufgegriffen und mit dem Bildmotiv von Kometenschweiften verknüpft. Kometenschweife sind auf Bildern aus früheren Jahrhunderten oft als weiße Schlieren, die die Sterne hinter sich herziehen, dargestellt. Im Text dient das Bild von den Kometenschweiften als Intertext, der die Metapher von der Sternenmilch erklärt. Nachdem die Mutter bereits einleitend als Stern imaginiert wurde, wird in der Szene mit dem Titel „Stjernes melk“ (S. 96) [Sternenmilch] die überfließende Sternenmilch in Analogie zu *Dobbel nytelse* als Allegorie der Muttermilch und damit als Wiederherstellung der symbiotischen Einheit mit der Mutter phantasiert. Sie erscheint als Lösung zu jenem Grundproblem der abwesenden Mutter, das das Denken der Figur einnimmt.

Als Zille im Sterben liegt, phantasiert sie die Geborgenheit der symbiotischen Beziehung mit der Mutter als idealen Gegenentwurf zu den Erfahrungen des hinter ihr liegenden Lebens. In ihrer Vision wird der Gedanke von einer von Gott verwalteten Harmonie der Welt, der für das Zeitalter des Barock typisch ist, zur Allegorie menschlicher Geborgenheit in der pränatalen Mutter-Kind-Beziehung umgedeutet:

Zille Gad: [...] reise gjennom luften, / flyte på melken / til de fjernes sfærer, og der; men helt annerledes, hører jeg lyden av evighet, den lyden det første mennesket hørte, den første musikken mennesket hører, den av skjell og konkylier, sydd in i pilegrimens klær. (S. 96)

[Zille Gad: durch die Luft reisen, an der Milch saugen, zu den Sphären derer, die fern sind, und dort; jedoch ganz anders, höre ich den Ton der Ewigkeit, den Ton, den der erste

Mensch hörte, die erste Musik, die der Mensch hört, aus Muscheln und Konchylien, eingenäht in die Kleider des Pilgers.]

Die Passage beruft die pythagoreische These von der Sphärenharmonie als Intertext und knüpft erneut an das Motiv der Muscheln an. Die Pythagoreer gingen davon aus, daß jeder Planet abhängig von der Geschwindigkeit, mit der er um die Sonne kreist, einen Ton erzeugt. Im Zusammenspiel der Planeten entstehe daraus wie in einem Orchester ein harmonischer Einklang des Alls: die Sphärenmusik. Der Gedanke unendlicher Harmonie, der sich mit der Sphärenmusik verbindet, dient im Text als Metapher für die Erfahrung ursprünglicher Harmonie, die sich am Anfang jedes individuellen menschlichen Lebens mit dem Hören der Geräusche im Mutterbauch verbindet. Die für Menschen unhörbare Sphärenmusik wird zur Metapher von umfassender Harmonie und ungespaltener Identität, zu der sich das Subjekt zurückwünscht.

Neben seiner Funktion in der Mutter-Kind-Relation fungiert der Topos Kind als metonymischer Ausdruck für die in der Person Zille Gad enthaltenen Potentiale menschlicher Entwicklung. Diese Funktion des Topos wird in der Szene „Stjernerne melk“ deutlich, die verschiedene Codierungen des Topos Kind im Hinblick auf die einzelnen Zille-Figurationen aufzeigt. Die Bühnenanweisung schreibt zunächst vor, Zille werde ein symbolisches Kind aus Papier überreicht. Die rote, gelehrte Zille glättet seine Falten, faltet es wie ein Buch und bewahrt es in ihrer Truhe auf. Indem sie das Kind wie ein Buch behandelt, beruft der Text intertextuell den Vergleich zwischen einer Schwangerschaft und dem Entstehungsprozeß eines Buches. Demgegenüber wendet sich die schwarze Zille zärtlich dem Kind zu und zitiert so die Rolle einer Mutter. Beide Gesten zitieren Rollen, die Zille Gad vorenthalten wurden. Die Situation von Zille Gad und die ihres Kindes brechen sich hier ineinander, und sie selbst erscheint als das Kind, das im figurativen Sinne nicht leben durfte, zumal ihm wichtige Lebenschancen verweigert wurden. Eine Geste von Månen, mit der das Schauspiel beginnt und endet, macht diese Verbindung noch deutlicher. Sie legt Zille ein (Papier-)Kind in den Arm (S. 16, 96) und klagt mit dieser Geste einerseits Zilles Recht auf eine Rolle als Mutter und als Wissenschaftlerin, andererseits aber auch die Anwesenheit der Mutter Zilles ein.

Ebenso deutet das Schlußbild auf eine ideale Situation. Es zeigt das zufriedene Zillekind, wie es ein Zuckerbrot mit Honig verzehrt. Wenche Larsen deutet das Schlußbild als Utopie und liest das Kind als Hoffnungsträger, der auf alternative Entwicklungsmöglichkeiten jenseits der zurückliegenden Handlung hinweist. Das Kind und das Genießen, so Larsen, überleben.<sup>119</sup> Ähnlich lautet auch ihre Deutung für die Szene „Stjernerne melk“ [Sternenmilch], die sie als Auferstehungsszene liest, die zeige, daß die Autorin das Drama nicht mit Zilles Tod enden lassen wolle. Angesichts des surrealen Charakters ist die Szene aber auch als Tagtraum Zilles lesbar, der, unabhängig von den Einschränkungen der Lebensrealität, Zilles unerfüllte Hoffnungen zum Ausdruck bringt. Ihre Träume werden nicht ver-

<sup>119</sup> Vgl. die Rezension von Larsen 1994, S. 60.

wirklicht, und auch das Grab im Hintergrund der Szene rückt eher die Irreversibilität des Geschehenen in den Blick. Das Leben der Träumenden jedoch ist vorbei.

Im Idealbild einer symbiotischen Beziehung zwischen Mutter und Kind fließen verschiedene Handlungssegmente ineinander. Zille Gad ist zugleich Mutter und Kind, denn das verlassene Kind ist auch Zille selbst. Das Motiv des verlassenen Kindes lenkt den Blick erneut auf das Melancholiethema zurück. Die abwesende Mutter prägt die Situation des Zillekindes, während Zille als Mutter ihr verstorbenes Kind vermisst, und schließlich erscheint auch die Liaison mit Henri Boudaen als Versuch, die Trennung von der Mutter aufzuheben. Sein Auftritt im Leben Zilles folgt direkt auf die Einsicht in den Tod und somit den endgültigen Verlust der Mutter. Das Kind, das am Nachthimmel nach der Mutter sucht, führt vor, daß das Zillekind an der Abwesenheit der Mutter leidet. Für die junge Frau wiederholt sich die Verlusterfahrung gegenüber Boudaen. Zwischen der problematischen, weil fehlenden, Mutter-Kind-Beziehung und dem Verlust des Partners wird hier ein Zusammenhang konstruiert. Zilles Erinnerung an den Geliebten vermischt sich mit der Erinnerung an die pränatale Symbiose mit der Mutter, und ihre Zuneigung zu Boudaen wird, so die naheliegende Schlußfolgerung, von der Hoffnung auf die Aufhebung der mit dem Mutterverlust einhergehenden Trennung getragen. So glaubt Zille, in den Augen des Geliebten die Sphärenmusik, mit der sie den Ausdruck eines harmonischen, ungespaltenen Zustands verbindet, gefunden zu haben. Sie erinnert sich an diese Musik als Licht aus seinen Augen: „Zille Gad: Jeg husker den som lys, som lys fra dine øyne.“ (S. 96) [Zille Gad: Ich erinnere mich an sie [die Musik] als Licht, als Licht aus deinen Augen.] Zille glaubt, in der Liebesbeziehung die verlorene Harmonie wiedergefunden zu haben. Doch ihre Erinnerung an die Liebesbeziehung als Möglichkeit, das nach Kristeva ursprüngliche Gefühl von Entfremdung und Trennung aufzuheben, ist selbst schon als Illusion ausgestellt: sie erinnert eine Liebesszene, die immer schon von der Täuschung Boudaens geprägt war. Unter diesen Bedingungen war die Harmonie niemals Realität. Aufgrund der Untilgbarkeit des melancholischen Gefühls kann dieser Anspruch auch nicht realisiert werden.

In dem Moment, als sie begreift, daß sie von ihrem Geliebten verlassen worden ist, erkennt Zille auch die Irreversibilität der ursprünglichen Trennung. Der vierzehnte Aufzug beginnt mit einer Phantasie Zilles über das mythische Idealbild einer stillenden Mutter. Zille träumt von einer absolut harmonischen Beziehung zu dem Kind, das sie erwartet. In diese Phantasie von symbiotischer Zweisamkeit bricht ohne äußeren Anlaß die Einsicht von der Abreise Boudaens ein. Ab diesem Moment verschlechtert sich Zilles Lebenssituation kontinuierlich. Man kann vor diesem situativen Hintergrund die Einsicht in die Unerreichbarkeit einer symbiotischen Zweisamkeit, die den mit der Geburt eintretenden Trennungsschmerz aufheben würde, als latenten Auslöser für den Verlust Boudaens lesen. Boudaens Abreise erscheint als logische Konsequenz und Ausdruck der Einsicht in den unwiederbringbaren Verlust der pränatalen Harmonie, zu der Zille in ihren Überlegungen über ihr Kind gekommen ist. Die Schwangere gerät danach in eine

schwierige Situation, erlebt eine Frühgeburt, verliert ihr Kind und wird als Kindsmörderin verurteilt. Der Verrat Boudaens bildet eine Verletzung der kindlichen Lebensträume Zilles, die auf eine harmonische Zweisamkeit hofft, um den Verlust der Mutter zu beheben. Die mit der Kindheit Zilles und in der Figur des Zillekindes leitmotivisch durchgeführte utopische Vision zerbricht.

### 3.6. *Maria Q*

#### 3.6.1. Thematik

*Maria Q* wurde 1994 am Osloer Nationaltheater unter der Regie von Kjetil Bang-Hansen uraufgeführt. Die Inszenierung war Bestandteil des offiziellen Kulturprogramms der Olympischen Winterspiele in Lillehammer und als solcher eine Form nationaler Selbstdarstellung. Dieser Hintergrund und Kontext der Entstehung des Dramas ist besonders interessant, weil Løveid mit ihrem Text ein brisantes Thema aus der jüngeren norwegischen Geschichte aufgreift: die Doppelehe des Ministerpräsidenten Vidkun Quisling.<sup>120</sup> Quisling ist in Norwegen eine historische Gestalt, mit der umzugehen vielen Norwegern bis heute schwerfällt. Er gilt als Landesverräter, da er 1942 nach der Emigration des Königs von Hitlers Reichskommissar in Norwegen als Ministerpräsident des Landes eingesetzt wurde und dieses Amt bis zur Kapitulation Deutschlands behielt. Sofort nach der Kapitulation wurde er in Norwegen des Hochverrats angeklagt und, nach Abschluß des Strafverfahrens, hingerichtet. Diese politischen Zusammenhänge prägen auch das Verhältnis der Norweger zu Quislings Ehefrau Mara Quisling. Die politischen Verhältnisse treten im Text jedoch in den Hintergrund. Vielmehr geht es um ein besonderes und spektakuläres Detail des Quislingschen Privatlebens: Vidkun Quisling führte jahrelang eine Doppelehe mit Alexandra Voronina, seiner ersten Frau, und Mara Vasiljevna, die er später heiratete. Diese Dreiecksbeziehung und vor allem die Rolle, die Mara darin spielte, bilden das thematische Zentrum des Textes. *Maria Q* ist die Hauptprotagonistin des Dramas.

Über das Leben von Mara Quisling ist wenig bekannt, da sie ihre Kindheit in der Ukraine verbrachte und auch nach der Heirat mit Quisling in Norwegen fremd blieb. Der Text zeigt sie als eine Frau, die noch Jahrzehnte nach dem Tod ihres Gatten sowohl gesellschaftlich als auch emotional an die Rolle der Ehefrau gebunden bleibt. Die unauflösbare Bindung an Vidkun wird der Figur zum persönlichen Verhängnis. Der Dramentitel spielt auf die folgenschwere Verbindung

---

<sup>120</sup> Um zwischen den historischen Figuren und den Dramenfiguren zu unterscheiden, beziehe ich mich im Folgenden mit *Maria Q* auf die Dramenfigur, während *Mara* die historische Figur bezeichnet. Mit *Vidkun* ist ebenfalls die Dramenfigur gemeint, während die historische Figur als *Vidkun Quisling* oder einfach als *Quisling* zitiert wird. *Asja* bezieht sich auf die Dramenfigur und *Acia* auf die historische Figur Alexandra Veronina. *Asya* schließlich verweist auf die gleichnamige Figur in Michael Ignatieffs Roman *Asja* und zitiert die Schreibweise im Titel der englischen Originalausgabe.

an, indem der Vorname Maria mit einem ominösen Q, stellvertretend für den verfemten Namen Quisling, verkettet wird.

Der Text ist von zahlreichen intertextuellen Referenzen auf Interviews mit Mara und Vidkun Quisling geprägt. Diese Referenzen sind meist Zitate. Dennoch zielt der Text nicht auf eine Dokumentation oder einen Kommentar historischer Geschehnisse. Statt dessen skizziert er, aus der Innenwelt der Hauptfigur, eine subjektive Perspektive auf das Geschehen. Biographische Details bilden einen Ausgangspunkt für das weiträumige Spiel mit Intertexten. Der spielerische Umgang mit Intertexten durchkreuzt den konventionellen Wunsch nach der einen, wahren Geschichte und der Rekonstruktion oder Deutung einer historischen Situation. Damit trägt Løveid der Überlegung Rechnung, daß auch historische Dokumente Texte sind, die letztlich auf Konstruktionen von Wirklichkeit beruhen. Die intertextuellen Bezüge leisten weit mehr als Quellen. Der Dramentext verweist über seine hochgradig intertextuelle Verfaßtheit auf seine eigene Literarizität.

Im Vergleich mit anderen Intertexten kommt Michael Ignatieffs Roman *Asja*, der 1991 in England erschien, besondere Bedeutung zu. Mit diesem Roman dient ein fiktionaler Text als intertextueller Bezug.

Ein zweiter, häufig berufener Intertext des Dramas ist Arve Juritzens Buch *Privatmennesket Quisling og hans to kvinner*, das 1988 in Oslo erschien. Juritzen bezieht sich auf die unveröffentlichte Biographie Mara Quislings, ein Manuskript zu einem Buch über das Leben mit Quisling. Maras Notizen für das Buch sind bei Juritzen abgedruckt. Diese Notizen erinnern an Tagebucheintragungen. Die dargestellte Wirklichkeit erscheint deutlich konstruiert, insbesondere, weil die Texte so aufgebaut sind, daß ihre Lektüre Spannung erzeugt. Auch diese Textbausteine sind keine historischen Quellen. Die schriftlich fixierte Erinnerung der historischen Figur Mara ist selbst bereits ein literarischer Text, und es gibt keinen Ursprungstext, an dem die dargestellte Wirklichkeit des Textes zu messen wäre.

Bei der Analyse des Dramas wird zunächst der Handlungsaufbau skizziert und dann nach der thematischen Organisation des Textes gefragt. In diesem Zusammenhang wird auf die einzelnen Figuren eingegangen werden. Über die intertextuellen Bezüge, so wird sich zeigen, werden den drei Figuren Maria Q, Vidkun und Asja Rollen zugeschrieben, die sie als Akteure in einem übergeordneten Spiel erscheinen lassen.

### Handlungsaufbau

Die Handlung spielt sich überwiegend in dem Raum ab, der nach dem Tod Quislings den Lebensraum Mara Quislings bildete, der Wohnung in der Erling Skjalgsonsgate im noblen Osloer Wohnviertel Frogner. Die Handlung wird auf „um 1970“ datiert. Das Datum 1970 markiert den Zeitpunkt für die Rahmehandlung, von der aus Maria Q sich an ihre Vergangenheit erinnert. Sie erinnert sich an eine Episode aus ihrer Kindheit sowie an die Erlebnisse mit Quisling in der Zeit von 1918 bis 1945, hier an das erste Treffen mit ihm und an den Zeit-

raum 1940-45, in dem seine Karriere ihren zweifelhaften Höhepunkt erreichte. Einzelne Szenen, die einen historischen Kontext skizzieren, wie etwa eine Szene, die die Hungersnot in der Ukraine schildert und die existentielle Not von Maria Q und Asja veranschaulicht, spielen außerhalb von Maria Qs eigenem Erleben. Das Drama endet Mitte der achtziger Jahre mit dem Tod von Maria Q.

In der Rahmenhandlung verschafft sich ein Mann, der in der Personenliste nur als „Den unge mannen“ [der junge Mann] typisiert wird, Zugang zu der Wohnung von Maria Q, die hier unter dem falschen Namen Bang lebt. Um sich vor den Feindseligkeiten der Mitmenschen zu schützen, hat sie sich nach außen völlig abgeschirmt. Nur ein kleiner Kreis von Bekannten, die das vereinbarte Klingelzeichen kennen, erhalten Zugang zu der Wohnung.<sup>121</sup> Der Kommentar des Bären dazu lautet:

Her slipper ingen inn, det har De jo selv forlangt, fru Bang. / Syv låser har De på ytterdøren. (S. 23)

[Hier kommt niemand herein, das haben Sie selbst verlangt, Frau Bang. Sieben Schlösser haben Sie an der Haustür.]

Die Anrede Bang entspricht dem Namen, den Mara 1952 auf den Rat der Polizei hin annahm, um ihre Identität zu verbergen. Bang war der Name von Vidkun Quislings Mutter.<sup>122</sup> Der junge Mann verschafft sich über einen Flirt mit dem Hausmädchen Zugang zu der Wohnung und stellt den Kontakt zu Maria Q her. Es gelingt ihm, über Schmeicheleien und Aufmerksamkeiten das Vertrauen der mißtrauischen und ängstlichen Frau zu gewinnen. Unter dem Vorwand, er interessiere sich für die Leistungen Vidkuns, sammelt er Informationen über ihr Privatleben. Am Schluß des Dramas (34. Szene) wird der eigentliche Grund seiner Besuche ersichtlich. Er gibt seine Identität als Journalist zu erkennen und zeigt Maria Q das Tonbandgerät, mit dem er die Gespräche mit ihr heimlich aufgezeichnet hat. Maria Q ist angesichts der Täuschung fassungslos.

Der Zeitpunkt der Handlung und die Figur des Journalisten verweisen auf den Journalisten Øystein Parmann, der 1980 das Buch *Maria Quisling: Dagbok og andre etterladte papirer* herausgab. Es ist die Zeit, in der Parmann an seinem Buch arbeitete.<sup>123</sup> Der Text wendet sich mit diesem Bezug kritisch gegen Parmann und sein Buch über das Privatleben Mara Quislings. Der junge Mann ist ein Vertreter von rücksichtslosem Sensationsjournalismus. Aufgrund seiner Generationenzugehörigkeit fehlt ihm der persönliche Bezug zu der von ihm recherchierten Geschichte, und er nutzt diese Freiheit, um zielstrebig und ohne Rücksicht auf die Gefühle der Betroffenen an eine sensationelle Story zu gelangen. Zugleich verweist die Figur über Parmann aber auch auf dessen Buch und damit auf einen wichtigen Intertext des Dramas.

Die Handlung teilt sich auf in die Rahmenhandlung des Gesprächs mit dem Journalisten, die Erinnerung von Maria Q an ihre Vergangenheit und in die Welt

<sup>121</sup> Parmann 1980, S. 8 verweist auf das Klingelzeichen.

<sup>122</sup> Vgl. Juritzen 1988, S. 299.

<sup>123</sup> Vgl. Parmann 1980.

ihres emotionalen Erlebens. Das Gespräch mit dem jungen Mann findet in den Aufzügen 5, 7 und 31 statt. Es rahmt die chronologisch geordnete Erinnerung an das Leben mit Vidkun. Diese Erinnerungen werden immer wieder von Szenen abgelöst, die das psychische Erleben von Maria Q zum Gegenstand haben. Neben der Innenwelt der Erinnerung an Ereignisse äußerer Erfahrung steht so eine traumgleich strukturierte Innenwelt. In Maria Qs Gefühlswelt nehmen phantastisch-fabelhafte und mythische Figuren menschliche Gestalt an.

Die Annäherung an die Dramenfigur Maria Q und, von ihr ausgehend, die Dramaturgie des Textes, erfolgt in mehreren Schritten. Meine Lektüre stellt Szene 6 „Dukkeskoen“ [Der Puppenschuh] in den Vordergrund. Anhand der Szene wird zu zeigen sein, daß die Gestalt Maria Q über eine Verlusterfahrung organisiert ist. Diese Figurenkonzeption steht in Zusammenhang mit der Textstruktur als Darstellung einer von Melancholie geprägten psychischen Innenwelt. Ausgehend von der Untersuchung der Schlüsselszene wird die Bedeutung von Igor Strawinskys Ballett *Petruschka* als Intertext für das Drama aufgezeigt. Die traurige und zugleich tanzende Puppe Petruschka fungiert als metonymischer Ausdruck für das Gefühlsleben von Maria Q. Der Intertext des Balletts *Petruschka* wird im Text leitmotivisch mit dem Thema Verlust verschränkt. Im Leitmotiv der traurigen Puppe, die tanzt, spiegelt sich, so die leitende These der folgenden Überlegungen, die Verbindung von melancholischer Disposition und karnevalesken Textstrukturen. Die karnevalesken Strukturen erscheinen als metonymischer Ausdruck einer psychischen Disposition, welche die Leere und Inkohärenz eines nicht mehr mit sich selbst identischen Subjekts umschreibt.

Im folgenden Abschnitt wird nach der Funktion des Motivs *Petruschka* für die Dramenhandlung gefragt. Der intertextuelle Bezug auf das Ballett, so wird gezeigt, bestimmt die Personenkonstellation im Drama. Im Anschluß daran werden die drei Figuren einzeln untersucht, wobei intertextuelle Bezüge im Vordergrund stehen. Im Kontext der Figur Asja wird das Leitmotiv *Petruschka* erneut aufgegriffen. Auch für Asja ist das Motiv und die mit ihm semantisch verknüpfte Verlusterfahrung von zentraler Bedeutung. Sie wird dadurch zu einer Doppelgängerin von Maria Q, an der sich das Verlustmotiv wiederholt.

### Die Dreiecksbeziehung Maria Q – Vidkun – Asja

Das Ballett *Petruschka* liefert als Intertext die Folie, auf die die Dreiecksbeziehung zwischen Maria Q, Vidkun und Asja abgebildet wird. Wie in Strawinskys Ballett ist die Beziehung von Eifersucht geprägt. Im Gespräch mit dem jungen Mann kommt die Frage nach der Kindheit von Maria Q auf. Maria Q weicht zunächst aus und erzählt dann, statt einer Antwort, ein Märchen. Es ist der Plot von Strawinskys Ballett *Petruschka*. Maria:

Han elsket en liten ballettpike, han var meget, meget ulykkelig. Av sjalusi ble han drept – han kunne ikke få leve. All sagmuggen inni ham rant ut ... som blod. Men han reiste seg igjen – og levde. (S. 33)

[Er liebte ein kleines Ballettmädchen, er war sehr, sehr unglücklich. Aus Eifersucht wurde er ermordet – er durfte nicht leben. Alles Sägemehl in ihm floß heraus ... wie Blut. Aber er stand wieder auf – und lebte.]

Petruschka liebt die Ballerina Columbine und beiden steht der Mohr gegenüber, der gefühllos fesselnd wirkt und schließlich unverdientermaßen triumphiert.<sup>124</sup> Überträgt man diese Deutung des Intertextes auf die Dreierkonstellation im Drama, nimmt der wohlhabende Vidkun den Platz des Mohren ein und geht aus der Auseinandersetzung als Sieger hervor.

Wie in *Petruschka* ist auch die Beziehung zwischen Maria Q und Asja von Eifersucht geprägt. Nach ihrem ersten Treffen mit Vidkun spielen die beiden Frauen *Brette en spä* [wörtlich: eine Weissagung falten], ein Kinderspiel, das das Schicksal voraussagen soll. Dabei schreibt man mehrere Begriffe auf ein Blatt Papier und faltet es anschließend so, daß sich mehrere Seiten ergeben. Wenn man eine Seite öffnet kommt jeweils ein Begriff zum Vorschein. Im Spiel wird Asja zuerst die Seite mit einem Feuervogel zugeordnet, ein märchenhaftes Sinnbild für Schönheit und Reichtum, während Maria Q das Bild der Babajagahexe zufällt.<sup>125</sup> Danach beschließen die beiden Frauen, ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen und planen eine vorteilhafte Heirat. Asja berichtet von der bevorstehenden Heirat mit Vidkun und schlägt im Spaß vor, auch Maria Q solle ihn heiraten. Die Szene nimmt die weitere Entwicklung in der Dreiecksbeziehung vorweg. Am Dramenschluß überprüfen die beiden Frauen im Rückblick auf ihr Leben, inwiefern die Voraussagen des Spiels eintrafen (S. 144). Jedoch liegt die eigentliche Bedeutung des Spiels nicht in seiner Funktion als Prophezeiung, sondern darin, daß die in der Spielsituation leichtfertig getroffene Entscheidung für eine Verbindung mit Vidkun beiden zum Verhängnis wird. Die Erzählung von Petruschka nimmt den Lebensweg der beiden Figuren allegorisch vorweg.

Der Intertext des Balletts führt das Thema der von Eifersucht geprägten Dreiecksbeziehung zwischen Maria Q, Vidkun und Asja ein. In der Erzählung von Maria Q über die Figur Petruschka bildet Asja den Subtext. Die Erinnerung an sie erscheint schwierig, denn Maria wehrt die Frage nach dem Verbleib der Puppe ebenso ab wie die unmittelbar folgende Frage nach Asja (S. 33f.).

Bei Strawinsky ist Petruschka eine Männerrolle, doch im Drama wird daraus eine Frauenrolle, die von Asja als Balletttänzerin getanzt wird. Der Bezug zwischen den Texten über diese Rollentypologie hinweg signalisiert eine besondere Affinität Asjas zu der von ihr gewählten Bühnenrolle, auf die zurückzukommen sein wird.

<sup>124</sup> Zu den Bezügen zwischen der Figur Petruschka und der Pierrot-Figur der Commedia dell'arte siehe Clayton 1993.

<sup>125</sup> In dem Märchen *Der Feuervogel und Wassilisa die Zarentochter* aus Afanasiew's Sammlung hat der Feuervogel goldene Federn.

### 3.6.2. Die Grotesken als metatextueller Kommentar

Der sechste Aufzug trägt den Titel „Dukkeskoen“ [Der Puppenschuh] und zeigt eine Szene aus der Kindheit von Maria Q während der russischen Revolution. Die Szene führt vor, wie der Vater von Maria Q, ein Offizier des Zaren, vor den Augen des Kindes auf der Straße von Revolutionären erschossen wird. Das Mädchen schreit entsetzt und verliert einen Schuh der Harlekinpuppe, die es im Arm trägt. Als Maria Q sich an die Situation erinnert, reproduziert sie die damit verbundenen Gefühle und schreit vor Entsetzen.<sup>126</sup> Ihre heftige Reaktion markiert eine lebensgeschichtlich herausragende Erfahrung. Der Tod des Vaters bildet jenen traumatischen Verlust, der sich in die Erinnerung der Figur einschreibt und als Ausgangspunkt für ihre melancholische Disposition fungiert.

Interessanterweise steht diese Schlüsselszene im Hinblick auf ein psychologisches Problem im Kontext ästhetischer Überlegungen zur Groteske. Der Vater macht sich angesichts der Grotesken an einer Kathedrale, die im Hintergrund zu sehen ist, Gedanken über den Zusammenhang zwischen dem Gefühl des Entsetzens und ästhetischer Repräsentation. Officeren:

Ser du hvor rare de er, Marotsjka? Groteskene. *han lager „fjes“ for barnet / De er utenpå kirken, de er katedralens maske, de må se fæle ut, så de skremmer bort alt det onde. / Men inni kirken er det vakkert, Marotsjka, der er det vidunderlig lys gjennom glassmalerier, vakker musikk. Det er slik vi er inni oss. Guds lys strømmer inn i oss gjennom glassmalerier. Og utenpå bærer vi ansiktet vårt, vår maske. (S. 31)*

[Siehst du, wie seltsam sie sind, Marotsjka? Die Grotesken. *er schneidet dem Kind eine Fratze* Sie sind an der Fassade der Kirche, sie sind die Maske der Kathedrale, sie müssen häßlich aussehen, damit sie alles Böse verscheuchen. Aber innen in der Kirche ist es schön. Marotsjka, dort ist wundervolles Licht durch Glasmalereien, schöne Musik. So sind wir innen. Gottes Licht strömt in uns ein, wie durch Glasmalereien. Und außen tragen wir unser Gesicht, unsere Maske.]

Unmittelbar nach dieser Replik wird der Vater erschossen. In der Erinnerung von Maria Q gewinnen seine Überlegungen als letzte Worte besondere Bedeutung. Zugleich ist die Szene aber auch aufgrund der mit ihr verbundenen Verlust Erfahrung, die sich in ihr Gedächtnis einschreibt, bedeutungsvoll. Der Spielort der Szene „vor einer Marienkirche“ verweist über die heilige Maria als Schutzpatronin der Kirche und Namenspatronin von Maria Q auf die Person Maria Q selbst. Die Namensverwandtschaft signalisiert eine enge Verbindung zwischen dem Geschehen auf dem Platz und der Persönlichkeit der erwachsenen Frau, die die Szene aus ihrem Gedächtnis heraus wiederholt.

<sup>126</sup> Im Dramentext verliert das Kind aus Entsetzen einen Schuh der Harlekinpuppe und erhält ihn später zurück. Auch dieser Szene unterliegt ein intertextueller Bezug auf eine Kindheitserinnerung Mara Quislings. Sie berichtete Parmann von einem Spaziergang mit ihrer Gouvernante, bei dem sie hingefallen sei und der Schuh ihrer Puppe in einen Straßenschacht gefallen sei. Sie habe so lange geschrien, daß sie den Schuh wiederhaben wolle, bis man das Gitter öffnete und sie den Schuh zurückbekam. Vgl. Parmann 1980, S. 18. Das lapidare Kindheitserlebnis wird im Dramentext mit dem Petruschka -Motiv verschränkt und als Schlüsselszene gestaltet.

Über das Nebeneinander von ästhetischer Reflektion und äußerem Geschehen wird hier ein Zusammenhang zwischen ihrem traurigen Erlebnis und dessen ästhetischem Ausdruck in der Groteske hergestellt.<sup>127</sup> Dieser Zusammenhang läßt sich als metapoetischer Kommentar zur Struktur des Dramas selbst lesen. Er deutet auf einen Zusammenhang zwischen der Verlusterfahrung der Hauptfigur und der grotesken Form des Dramas hin. Der Hinweis auf die Grotesken und die Erläuterung zu deren Funktion ist mit der Erinnerung an den Tod des Vaters verknüpft. Die Bühnenanweisung verleiht dieser Verbindung Nachdruck, indem sie angibt, der Vater schneide dem Kind eine Fratze. Im Erinnerungsbild fließen derart der Anblick der Grotesken, das scherzhaft zur Fratze verzogene Gesicht des Vaters und das schreckverzerrte Gesicht des Sterbenden ineinander. Die Erinnerung Marias an den Tod des Vaters wird von „Barnegråt, hysterisk“ [Kinderschreien, hysterisch] (S. 31) begleitet. Als Maria aus ihrer Erinnerung in die Gegenwart zurückkehrt, schreit sie selbst (S. 32). Maria Qs Gesicht wird so zum Spiegel eines traumatischen Gesichts, das nur in Form der Groteske repräsentierbar ist. Der Text zitiert somit die Definition der Groteske in der Literatur. Die Groteske bezeichnet die Darstellung des zugleich Monströs-traurigen und Komischen, des Grauenvollen, das zugleich als lächerlich erscheint. Der groteske Stil verbindet scheinbar Unvereinbares und läßt im paradoxen Nebeneinander heterogener Bereiche die Form ins Formlose umschlagen. Diese Form der Groteske entspricht Wolfgang Kayzers Bestimmung der romantischen Groteske, die, wie einfühend gezeigt wurde, eine Entsprechung in Bachtins Konzept des Karnevalesken hat. Bezogen auf das Theaterstück insgesamt fungiert die Groteske, bzw. in den Kategorien Bachtins das Karnevaleske, als metonymischer Ersatz für die monströse Verlusterfahrung.

Nach Kayser zeichnet sich die literarische Groteske durch eine freie Phantastik der Motive aus. Die Grotesken an der Kirche verweisen auf diese Charakterisierung. Kayser liest die Groteske als Ausdruck der Todesangst in einer dem Menschen unfaßbar und bedrohlich fremd gewordenen Wirklichkeit. Entsprechend deuten die Grotesken auf die Einschreibung einer traumatischen Verlusterfahrung,

---

<sup>127</sup> Die Replik des Vaters über die palliative Wirkung der monströsen Figuren ist auch als metatextueller Kommentar zur Rezeption der Dramen Løveids lesbar. In norwegischen Kritiken von Løveid-Dramen war häufig der Vorwurf zu lesen, ihre Theaterstücke seien abstoßend und deshalb nicht für die Bühne geeignet. Es ist sicher richtig, daß Løveids Dramen keine heile Welt vorgaukeln, sie suchen vielmehr die Auseinandersetzung mit der monströsen Fragilität des Ich. Analog bilden die Grotesken die Voraussetzung für Gleichgewicht und Harmonie, indem sie die Konfrontation mit dem Monströsen erzwingen. Die künstlerische Darstellung setzt die Erfahrung des Monströsen, die sich aus der Fragilität des menschlichen Ichs ergibt, in eine objektivierte Form um, was die vom Realen ausgehende Gewalt abschwächt. Die Beschäftigung mit Kunst wird so zur kulturellen Strategie der Selbsterhaltung. Julia Kristeva hat diesen Effekt der künstlerischen Darstellung deutlich gemacht. Vgl. Kristeva 1987, S. 35: „Das künstlerische Werk und insbesondere das literarische Werk, aber auch der religiöse Diskurs in seinem imaginären, fiktiven Gehalt, bilden ein Dispositif, dessen Eigenschaften hinsichtlich Prosodie, Dramaturgie der Personen und der inhärenten Symbolsprache eine sehr genaue semiotische Darstellung davon ist, wie das Subjekt mit dem Zusammenbruch des Symbolischen ringt. Diese literarische (und religiöse) Darstellung hat jedoch einen tatsächlichen und ideellen Effekt, der mehr auf Katharsis beruht, als auf Durcharbeitung.“

die in der symbolischen Ordnung der Sprache nicht darstellbar ist. Die karnevaleske Struktur des Textes insgesamt setzt diese Erfahrung um.

Melancholie stellt eine Reaktion auf Vergangenes, das nicht vergeht, dar. Entsprechend bezeichnet die Szene ein Erlebnis, das sich als Schmerz in die Erinnerung eingeschrieben hat. Das Petruschka-Motiv, das über die Harlekinpuppe in der aktuellen Szene verankert ist, führt das Verlustthema als Leitmotiv durch den Text. Maria Q geht auf die unglückliche Liebe Petruschkas ein. Maria: „Han var en Petrusjka, en harlekin. Han var forelsket, veldig veldig forelsket.“ (S. 33) [Er war ein Petrusjka, ein Harlekin. Er war verliebt, sehr, sehr verliebt.]

Die Petruschka-Figur ist eine Gestalt aus dem russischen Volksglauben. Sie wurde in Westeuropa über Strawinskys Ballett eingeführt, das 1911 in Paris von *Les Ballets Russes* uraufgeführt wurde.<sup>128</sup> Der Damentext spielt auf diesen Hintergrund an, als Asja Maria Q von ihrer Arbeit als Ballettänzerin in Paris berichtet. Asja:

[...] Marotsjka, nå skal du være med meg på dramatimer, og du skal få være med og se på Ballets Russes' prøver, Pablo lager enormt flotte kostymer, du kan glede deg! [...] (S. 67)

[Marotsjka, jetzt kommst du mit mir zu den Theaterproben, und du darfst mitkommen und die Proben des Ballets Russes ansehen, Pablo macht tolle Kostüme, du kannst dich freuen!]

Strawinsky verschränkt in seinem Ballett die Gestalt des Petruschka aus den russischen Volkserzählungen mit der französischen Figur des Pierrot. Sein Petruschka steht in der Tradition des Pierrot und des Pedrolino der *Commedia dell'arte*. Strawinsky berichtet in seinen Lebenserinnerungen, beim Komponieren habe er das Bild einer Puppe vor Augen gehabt, die lebendig werde und am Ende traurig und kläglich zusammenbreche. Er beschloß, das Drama und seine Hauptfigur *Pétrouchka* zu nennen, nach dem unsterblichen und unglücklichen Helden jedes Jahrmarktes.

Im Handlungsverlauf verweist das Leitmotiv Petruschka immer wieder auf eine Verlusterfahrung. Die motivische Verknüpfung geht einerseits aus dem situativen Zusammenhang der Einführung des Motivs hervor, sie instrumentalisiert aber auch Strawinskys Ballett als Intertext. Die Petruschkapuppe wird dabei zu einer Doppelgängerfigur von Maria Q, die ihre psychische Innenwelt figurativ umsetzt.<sup>129</sup>

Im Drama taucht das Petruschka-Motiv zunächst als eine Puppe auf, an die Maria Q sich erinnert. Doch in der Vorstellungswelt Marias ist die Puppe mehr als

<sup>128</sup> Das Ballett *Pétrouchka* wurde am 13. Juni 1911 im *Théâtre du Châtelet* in Paris von *Les Ballets Russes* uraufgeführt.

<sup>129</sup> Die Erzählung von der Puppe, die zum Leben erwacht, tanzt und am Ende der Vorstellung wieder in ihren ursprünglichen leblosen Zustand zurückkehrt, verweist metatextuell auf den Ablauf der Dramenhandlung. Bezogen auf die Wirklichkeit der Zuschauer wird einer historischen, verstorbenen Figur Leben eingehaucht, und bezogen auf die Wirklichkeit der Darstellung wird Maria Q von dem jungen Mann aus ihrem Dämmerzustand geweckt, um ihr Leben nochmals vorüberziehen zu lassen, bis sie schließlich, als sie am Ende des Dramas realisiert, daß sie betrogen wurde, in Lethargie zurücksinkt und stirbt.

ein Kinderspielzeug, es ist eine Puppe mit antropomorphen Zügen. Maria Q erzählt von der leblosen Puppe, die zum Leben erwacht und tanzt. Die Grenzen zwischen dem eigenen Spielzeug und der Bühnenfigur in Strawinskys Ballett verwischen sich. Auch in Strawinskys Ballett erwacht die Figur aus der Erstarrung zum Leben und tanzt. Ihr Tanz erscheint als Variante des Totentanzes, zumal die Figur für kurze Zeit lebt, tanzt und am Ende wieder erstarrt. Es ist eine lebhaft tanzende und zugleich traurige, leblose Figur. Petruschka verkörpert derart die karnevaleske Sublimierung des Todes im Lachen. Sie entspricht jenem Mythos der Ambivalenz, der Renate Lachmann zufolge den Angelpunkt von Bachtins Karnevals-konzeption ausmacht:

[...] dies scheint der Angelpunkt der Konzeption: die Profilierung eines Mythos der Ambivalenz, der das Ende ausschließt durch die Sublimierung des Todes im Lachen und durch das Lachen.<sup>130</sup>

Im Gegensatz zu Bachtins Karnevals-konzeption und deren Exponenten fehlt der Figur jedoch jeglicher utopische Impetus. Anstatt die Uropposition zwischen Leben und Tod zu verarbeiten und somit zu überwinden, wie es nach Lachmann im Bachtinschen Entwurf geschieht, vermittelt sie zwischen den beiden Polen der Opposition und artikuliert die Einschreibungen des Todes ins Leben. Petruschka erscheint als allegorische Figur, die die Aufhebung des Todes (im hegelschen Sinne einer permanenten Anwesenheit) im Leben austrägt. Sie ist eine Figur der Groteske, die Bachtin zwar mit dem Karneval verglichen, dann aber als private Form des Karnevals vom kollektiven Ereignis des öffentlichen Karnevals abgegrenzt hat. Liest man Petruschka als groteskes Element im Sinne der literarischen Groteske, dann wird sie zum Ausdruck des Grauens. Der situative Kontext, in dem die Figur eingeführt wird, unterstützt eine solche Lektüre. Er beruft, vermittelt über die Grotesken an der Kirchenfassade, intertextuell die Groteske als literarische Gattung. Die Erinnerung an den Verlust des Vaters motiviert die Figurengestaltung hier psychologisch.

Walter Benjamin hat im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* die Melancholie als ein Gefühl beschrieben, das die entleerte Welt maskenhaft neu belebe. Dazu schreibt Anette Schwarz:

Anders als bei Freuds Beschreibung der Arbeit der Melancholie, in der das Objekt den Melancholiker „überwältigt“ [...] und als Objekt im Ich als sein Schatten trotz der Einverleibung (zunächst) überlebt, überlebt der Gegenstand bei Benjamin die Einverleibung nicht: der Tiefsinn entleert die „Fülle“ des Gegenstandes. Dieser bleibt als Maske, als Totenmaske zurück.<sup>131</sup>

Die aktuelle Erinnerungsszene führt eine solche Neubelebung vor. Nach Anette Schwarz ist die Neubelebung das Resultat einer Arbeitsteilung. Dabei leistet die Melancholie, indem sie das „Leben“ des Gegenstandes erlöschen lässt, einen ersten Arbeitsgang. In einem zweiten Arbeitsgang kommt der Allegoriker als

---

<sup>130</sup> Lachmann 1995, S. 15.

<sup>131</sup> Schwarz 1996, S. 158.

alter ego des Melancholikers zum Zuge. Er belebt den Gegenstand im Spiel neu und schafft den Bilderreichtum.<sup>132</sup> An dieser Stelle verschiebt sich das psychologische Problem zu einem ontologischen. Walter Benjamin beschreibt diese Verschiebung:

Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch, läßt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert. Das heißt: eine Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen, ist er von nun an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht. Er legt's in ihn hinein und langt hinunter: das ist nicht psychologisch, sondern ontologisch hier der Sachverhalt.<sup>133</sup>

Maria Qs Bericht über die Geschichte der Petruschka-Puppe zitiert diese Entwicklung von Entseelung und Neubelebung. In ihrer Interpretation rückt die Entseelung in den Vordergrund. Die Puppe beginnt zu tanzen, nachdem das Leben, d.h. das ganze Sägemehl, aus ihr herausgeflossen ist. Maria:

Han elsket en liten ballettpike, han var meget, meget ulykkelig. Av sjalusi ble han drept – han kunne ikke få leve. All sagmuggen inni ham rant ut ... som blod. Men han reiste seg igjen – og levde. (S. 33)

[Er liebte ein kleines Ballettmädchen, er war sehr, sehr unglücklich. Aus Eifersucht wurde er ermordet – er durfte nicht leben. Alles Sägemehl in ihm floß heraus ... wie Blut. Aber er stand wieder auf – und lebte.]

Diese Neubelebung der Figur Petruschka macht Maria Q zur Allegorikerin. Als solche figuriert sie das negative Bewußtsein, das der Melancholiker nicht hat. Zugleich setzt das Theaterstück diese Neubelebung um, indem Asja als Petruschka auftritt und die Figur belebt. Anette Schwarz erklärt das Wirken des Allegorikers in einem Bild, das als Folie für die Inszenierung in der Erinnerung Maria Qs gelesen werden kann:

Der Allegoriker verwandelt die Welt in eine Bühne, auf der er einen Maskenball in Szene setzt. Unter seiner Choreographie läßt er die Dinge als Marionetten tanzen und was er choreographiert, ist ein Totentanz: seine Schauspieler sind die von der Melancholie „getöteten“ Dinge – Dingleichen –, die der Allegoriker nun mit immer wechselnden Kostümen, Gesichtern und Bedeutungen ausstaffiert und auftreten läßt.<sup>134</sup>

Das eigentliche Ziel der Neubelebung ist nicht eine Wiederauferstehung, sondern das „rätselhafte Vergnügen“ (Benjamin) des Allegorikers am Scheinleben der Figuren. Statt der Wiederherstellung einer Symbiose mit dem verlorenen Objekt artikuliert sich im Scheinleben der Figuren die Einsicht, daß es diese Einheit nie gegeben hat. Im Scheinleben der Figuren stellt sich der Bruch zwischen Gegenstand und Bedeutung dar. Letztlich führt die Darstellung dieses Bruchs die Brüchigkeit einer jeden Totalität und der Trauer angesichts der aus ihr folgenden Leere vor. Denn, so Schwarz,

---

132 Vgl. Schwarz 1996, S. 161.

133 Benjamin 1982, S. 161.

134 Schwarz 1996, S. 162.

Das Spiel des melancholischen Allegorikers ist keine Therapie, sondern die Darstellung einer Trauerarbeit ohne Ende. Der allegorische Bilderreichtum füllt die Leere nicht, sondern vertieft sie in dem Augenblick, in dem seine Bilder zu ironischen „Kobolden“ werden, die sich gegen ihren allegorischen Gestalter und ihren melancholischen Scharfrichter wenden und beide zu einer „unendlichen Trauerarbeit an den von der Ironie zugefügten Traumen“ verurteilen. Die allegorische Darstellung wird zum Emblem ihrer eigenen Trauer.<sup>135</sup>

Dennoch kann man die Haltung des Allegorikers mit der des Melancholikers, wie Freud ihn beschreibt, vergleichen. Zwar erscheint die melancholische Identifizierung mit dem verlorenen Objekt zunächst als symbolische Verschmelzung, doch zeigt sich, daß es dem Melancholiker nicht um die Wiederherstellung der verlorenen Liebesbeziehung geht, sondern um die Wiederholung der Brüchigkeit und um die Austragung in der einstigen Beziehung mißachteter Ambivalenzen. Maria Q ist in diesem Sinne auch als freudsche Melancholikerin lesbar, da sie im Prozeß der Erinnerung an die Dreiecksbeziehung zwischen ihr, Asja und Vidkun die Unstimmigkeiten der Beziehung austrägt.

Maria Qs Erzählung von Petruschka läßt den jungen Mann nach dem Verbleib der Figur fragen. Maria Q weicht mit der Antwort aus. Maria:

Kan De skifte pakninger? Det er så vondt for meg å krype under vasken, for hvis det ikke er pakningene så må det være noe med rørene, det er mulig De må helt ned i kjelleren, der våger ikke jeg gå. [...] (S. 33f.)

[Können Sie Dichtungen wechseln? Es ist so schwer für mich unter das Waschbecken zu kriechen, denn wenn es nicht die Dichtungen sind, dann muß es etwas mit den Rohren sein, vielleicht müssen Sie ganz in den Keller hinunter. Dorthin wage ich nicht zu gehen.]

Die widersinnige Anweisung, bei kaputten Dichtungen im Keller an den Rohren zu arbeiten, zitiert mit ironisch distanzierenden Untertönen eine tiefenpsychologische Lektürepraxis, in der der Keller als Traumsymbol für das Unbewußte, das verdrängte Inhalte enthält, erscheint.<sup>136</sup> Auf diese Weise deuten die undichten Dichtungen auf ein „Leck“ im Gedächtnis von Maria Q, aus dem ihre bislang verdrängten Erinnerungen Maria Q an Asja in das Bewußtsein strömen. So, wie Maria Q den Weg in den Keller scheut, fürchtet sie sich auch vor der Auseinandersetzung mit der Erinnerung an Asja. Im Gespräch mit dem jungen Mann kommt es zu dieser Konfrontation, die am Schluß des Dramas in eine direkte Konfrontation mit Asja mündet, die leibhaftig im Ballettkostüm Petruschkas zurückkommt. In Zusammenhang mit der Figur Asja wird auf das Petruschka-Motiv zurückzukommen sein.

---

<sup>135</sup> Schwarz 1996, S. 169.

<sup>136</sup> Freud nennt das Haus ein Traumsymbol für den menschlichen Körper als Ganzes. Vgl. Freud 1997, S. 197.

## 3.6.3. Die Dramenfiguren

## Maria Q

Michael Ignatieffs Roman *Asja* als Intertext

Das biographische Detail der Kindheitserinnerung fungiert im Text als Hinweis auf einen traumatischen Verlust. Die Szene beruft intertextuell eine Passage bei Juritzen, in der Mara erwähnt, ihr Vater sei weißrussischer General gewesen und gestorben, als sie zehn Jahre alt gewesen sei. Der situative Rahmen der Szene knüpft hier an.<sup>137</sup> Im Dramentext jedoch wird der Tod des Vaters zu einem entscheidenden Ereignis. Diese Umdeutung bezieht sich auf einen weiteren Intertext, Michael Ignatieffs Roman *Asja*. In einer Schlüsselszene dieses Romans stürmen russische Revolutionäre den Landsitz, auf dem die Adelsfamilie der Hauptprotagonistin Asya lebt. Sie plündern und bedrohen Asya und ihren Vater mit einer Pistole. Wenig später stirbt der Vater infolge des Überfalls an Erschöpfung.<sup>138</sup> Die Romanszene bildet einen Intertext für die Dramenszene. Im Roman wird die leichenhafte Erstarrung des Vaters metaphorisch mit einer Maske verglichen:

Sie ließ ihn sanft auf den Teppich gleiten und begann zu weinen. [...] eine Kerze warf ihr Licht auf die spröde Maske seines Gesichts. [...] Die Gesichtshaut war um den Schädel geschrumpft, sein ganzes ausdrucksvolles Mienenspiel war verschwunden.<sup>139</sup>

Der Dramentext greift das Motiv der Maske auf, als Maria Q sich an den Vergleich erinnert, den ihr Vater kurz vor seinem Tod zwischen dem menschlichen Gesicht und einer Maske zog. Allerdings meint der Vater das Gesicht eines lebenden Menschen. Über den intertextuellen Bezug zu Ignatieffs Roman und über den Zeitpunkt der Szene, kurz vor seinem Tod, verschiebt sich jedoch die Bedeutung der Metapher derart, daß sie zur Vorausdeutung auf seinen bevorstehenden Tod wird.

Die Reaktion der Romanfigur Asya auf den Tod des Vaters skizziert das Bild einer emotionalen Erstarrung, die wiederum die Symptomatik einer depressiven Reaktion zitiert. Ihre Wahrnehmung des maskenhaften Erstarrens des Toten bildet metonymisch ihre eigene Reaktion ab. Dieser situative Rahmen des Geschehens, der Tod des Vaters und die Reaktion der Tochter, liefern aber einen aufschlußreichen Intertext zum Drama. Beide Texte schildern den Tod des Vaters als entscheidenden Wendepunkt in der Biographie der jeweiligen Hauptfigur. Die zahlreichen intertextuellen Bezüge bedingen eine herausragende Bedeutung des Romans für die aktuelle Szene.

Doch nicht nur der Roman fungiert als Intertext, sondern über den Roman auch dessen Autor bzw. der Autor als Metonymie für das Gesamtwerk Ignatieffs. Ignatieffs literarische und wissenschaftliche Arbeit ist stark von seiner Beschäftigung

---

137 Vgl. Juritzen 1988, S. 63f.

138 Vgl. Ignatieff 1991, S. 33-35.

139 Ignatieff 1991, S. 34f.

140 Ignatieff 1991, S. 34f.

mit dem Thema Melancholie in der Psychoanalyse und in der Literatur geprägt. Vermittelt über den Intertext des Romans wird das Thema Melancholie als Metatext eingeführt, denn eine der ersten luziden Rezensionen über *Soleil noir* stammt von ihm.<sup>141</sup> So wird über den Intertext des Romans das Thema Melancholie als Metatext eingeführt. In seiner Besprechung geht Ignatieff auf Kristevas Analyse der narzißtischen Depression ein, bei der eine Verletzung primitiver Anteile des Ichs vorliege, das sich mangelhaft und leer fühle. Der Topos der Leere als Symptom einer Depression kehrt in der Reaktion Asyas im Roman wieder. Ignatieff konzipiert Asyas Reaktion auf den Verlust ihres Vaters analog seiner Beschreibung einer depressiven Symptomatik:

Aus einer dünnen Wüste, die sich in ihr aufgetan hatte, schrie eine tonlose Stimme: Ich bin allein.<sup>142</sup>

Anhand von Maria Qs Reaktion auf den Verlust des Vaters und, wie weiter unten gezeigt wird, auf den Verlust ihres Ehemannes wird analog, vermittelt über die Topoi von Einsamkeit und emotionaler Leere, der Metatext Melancholie zitiert.

Im Roman wird der Verlust des Vaters strukturell mit Asyas erstem Geliebten verknüpft, dem sie kurz nach dem Tod des Vaters begegnet. Sie heiratet ihn, verliert ihn aber immer wieder aus den Augen. Dennoch bleibt sie lebenslänglich emotional an ihn gebunden. Das Drama zitiert diese Konstellation mit der Bindung Maria Qs an Vidkun. Ein Zusammenhang zwischen dem Verlust des Vaters und der Bindung an Vidkun klingt über den Intertext an, bleibt im Drama aber offen.

Über diesen inhaltlichen Bezug hinaus setzt sich das Spiel intertextueller Bezüge bis in die Metaphorik fort. Asya berichtet ihrem zukünftigen Mann von der Plünderung und dem Tod des Vaters, der ihr letzter Familienangehöriger war. Dann beginnt sie zu lachen. In die Beschreibung ihrer Gedanken schiebt sich der Kommentar des allwissenden Erzählers:

Als sie aufhörte und sich die Augen trocknete, dachte sie: Dieses Lachen muß so ähnlich sein wie Sterben; alles schwindet dahin, verfließt in den Staub und den Tumult von Lachen und Weinen in deinem Kopf.<sup>143</sup>

Auch als Asya sich im Kreis von Freunden an die Zerstörung des Elternhauses erinnert, wird ihr Humor vom Erzähler als Ausdruck von Verzweiflung gedeutet:

Keiner von ihnen hat je die seltsame Heiterkeit vergessen, die Asja dort ergriffen hatte. Es war, als tanzte sie auf den Trümmern ihrer Erinnerungen und freute sich über ihre Weigerung, vor dem Pathos all ihrer Verluste zu kapitulieren.<sup>144</sup>

<sup>141</sup> Ignatieff 1988. Ignatieffs Artikel zeichnet eine seltene Verbindung von psychologischem und literaturwissenschaftlichem Denken aus.

<sup>142</sup> Ignatieff 1991, S. 35.

<sup>143</sup> Ignatieff 1991, S. 42.

<sup>144</sup> Ignatieff 1991, S. 121f.

Die Erstarrung der Gefühle infolge des Verlusts artikuliert sich in überbordender Heiterkeit. Die Metapher vom Tanz auf den Trümmern der Erinnerung greift der Text in Zusammenhang mit dem Leitmotiv der aus Traurigkeit tanzenden Puppe und Bühnenfigur Petruschka auf. Über den Intertext von Ignatieffs Roman wird Maria Qs Interpretation von Petruschka derart erneut als Allegorie ihrer Erinnerung an den Tod des Vaters und deren Bedeutung für ihr Leben lesbar.

#### Die Anwesenheit einer Abwesenheit

Die zentrale Bedeutung der Verlusterfahrung prägt in *Maria Q* auch das Bühnenbild, das die Wohnung von Maria Q zeigt. Die Beschreibung des Bühnenbilds führt ein Sammelsurium von Gegenständen auf: Quislings Urne, Ölgemälde alter Meister, Meißener Porzellan, sogar ein Goldei (S. 13). Die Sammlung von Gemälden und Kunstgegenständen spielt darauf an, daß Quisling in den zwanziger Jahren in Rußland verfolgten Adligen für einen Schleuderpreis ihre Kunstsammlungen abkaufte und so in den Besitz einer zusammengewürfelten, aber wertvollen Kunstsammlung kam.<sup>145</sup> In der Liste dieser Gegenstände werden einmal mehr zwei intertextuelle Bezüge miteinander verschränkt. Zunächst verweist die Szenerie auf ein Photo, das Mara Quisling in ihrer Wohnung zeigt. Sie sitzt neben einem Hausaltar, auf dem die Urne Quislings und ein Photo von ihm zu sehen sind.<sup>146</sup> Die Liste der Gegenstände wird von der Urne angeführt. Auch auf dem Photo, das vermutlich die Auslieferung der Urne an die Witwe, die vierzehn Jahre lang um den Besitz der Urne gekämpft hatte, im Juni 1959 dokumentiert, steht die Urne im Bildzentrum. Die zentrale Position der Urne im Bühnenbild liefert einen Hinweis auf die Rolle, die Quisling auch nach seinem Tod in der Alltagswelt von Maria Q spielt.

Die Handlung zeigt abwechselnd Bilder aus dem Alltag von Maria Q, aus ihrer inneren Wahrnehmung und Bilder aus ihrer Erinnerung. Die Übergänge zwischen diesen unterschiedlichen Realitäten sind fließend, offenbar kann Maria Q nicht zwischen Vergangenheit und Gegenwart, eigener Wahrnehmung und Realität unterscheiden. Sie bleibt in ihren Erinnerungen an Vidkun verhaftet und leidet darunter. Dies wird bereits in der einführenden ersten Szene deutlich. Die Szene spielt in der Ukraine und zeigt ein Kind, das von einem Adler verfolgt wird und Hilfe suchend nach seiner Mutter ruft. Daraufhin erwacht Maria Q in ihrer Osloer Wohnung und die vorausgehende Szene wird als Alptraum lesbar. Maria Q bittet

---

<sup>145</sup> Die Einzelteile der Kunstsammlung sind bei Parmann 1980, S. 23, und Juritzen 1988, S. 154f., aufgelistet. Das goldene Ei als Requisit spielt auf ein vom russischen Hofjuwelier Fabergé angefertigtes wertvolles Kunststück an. Zu der Sammlung gehörten auch 8 Gläser mit dem Monogramm des Großfürsten Nikolai. Anhand der Initialen auf den Gläsern, die auf diesen Intertext referieren, versucht Maria Q, später dem jungen Mann ihre Verwandtschaft mit Zar Nikolai II. und ihre adlige Abstammung zu beweisen (S. 29).

<sup>146</sup> Das Bild wurde am 30. Juni 1959 aufgenommen und war im Programmheft zur Uraufführung abgebildet.

den Adler um den Tod, um von Vidkun befreit zu werden, und sie will, auf seinen Flügeln reisend, ein Kind suchen, das sie im Stich gelassen hat. Maria:

[...] Fri meg fra denne krigeren i nordlyset! / [...] / ta meg med / for å lete etter barnet / som jeg svek så stygt. (S. 15)

[Befreie mich von diesem Krieger im Nordlicht! Nimm mich mit, um nach dem Kind zu suchen, das ich so übel verraten habe.]

Zwei Themen klingen hier an: das verlassene Kind, das bereits in *Barock Friise* ein wichtiger Topos war und auch in *Rhindøtrene* eine zentrale Rolle spielt, sowie das Thema einer unlösbaren und verhängnisvollen emotionalen Bindung, das einen wiederkehrenden Alptraum begründet.

Der Adler, der das Kind bedroht, zitiert das deutsche Nationalsymbol und deutet so auf Quislings Verbindungen zu den Nazis hin. Gleichzeitig ruft Maria Q ihn als mythischen Totenvogel an, der ihr den Tod bringen soll. Sie sieht den Tod als Erlösung von dem Haß, den die Umwelt ihr als der Ehefrau Vidkun Quislings entgegenbringt, und von Schuldgefühlen gegenüber einem verratenen Kind. Ihr Wunsch geht am Schluß des Dramas in Erfüllung. Unter der Szenenüberschrift „Hjem“ [Nach Hause] tritt der Bär als Seelenführer auf und führt Maria Q ins Jenseits.<sup>147</sup> Sie trägt einen Mantel, der mit Sternenmotiven dekoriert ist. Unter dem Mantel ist ein Kind zu sehen, das ihr folgt. Im Bild des verlassenen Kindes fließen zwei Erzählungen, die die Dramenhandlung leitmotivisch durchziehen, ineinander. Das Kind liefert einen ersten Hinweis darauf, daß Maria Q ein Kind aus einer früheren Ehe, Nadesda, in Rußland zurückließ, und verweist damit auf problematische Aspekte der Beziehung. Es symbolisiert aber auch das Kind in Maria Q, als Symbol für die Summe des geistigen, seelischen und körperlichen Potentials eines

<sup>147</sup> In der Doppelfigur von Bär und Haushälterin verschiebt sich die Gestalt der Hausangestellten zur Märchenfigur. Die Verschiebung ist symptomatisch für die Vermischung von Traumwelt und Realität in Maria Qs Wahrnehmung. Die dramatische Figur des Bären tritt in verschiedenen Rollen auf: als Haushälterin, Amme, alte Frau und Satan. Diese verschiedenen Gestalten erinnern an die Baba-Jaga in den Zaubermärchen der Ostslawen. Sie tritt in der Rolle der Helferin oder Gegnerin des Helden bzw. der Heldin auf. Ihre Gunst zeigt sich im Aushändigen von kostbaren Gegenständen, während ihre Mißgunst sich in verschiedene Typen untergliedert, u.a. dem Typus der Kindesentführerin und Rächerin. Vgl. dazu das Stichwort „Baba-Jaga“ in: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung* 1975, S. 1120. Der Bär ist aber auch als Hinweis auf Maria Qs Rolle in der Beziehung zu Vidkun lesbar. Eine solche Interpretation liegt nahe, wenn man das Vorwort Parmanns zu seinem Buch über Mara Quisling betrachtet. Er liest hier ein Märchen von Fuchs und Bär als Parabel für die Beziehung zwischen Terboven und Vidkun Quisling: „Som vi skal se – blant annet av Maria Quislings beskrivelse av Terboven – ble Vidkun Quisling en slags godtroende bjørn i eventyret hvor reven, den kyniske, drevne og virkelighetsnære politiker Terboven – igjen og igjen gravet bjørnegraver og satte opp feller, som Quisling alltid gikk rett i, fordi han ut fra sin natur ikke kjente denne siden av mennesket, og fordi han med sin filosofiske legning så de støre linjer, men mistet det vi idag kaller bakkekontakten.“ Parmann 1980, S. 21. [Wie wir sehen werden – unter anderem an Marias Beschreibung Terbovens – wurde Vidkun Quisling eine Art gutgläubiger Bär im Märchen, in dem der Fuchs, der zynische, hinterlistige und realitätsnahe Politiker Terboven – immer wieder Bärengruben grub und Fallen aufstellte, in die Quisling immer voll hineintappte, weil er nach seiner Natur diese Seite des Menschen nicht kannte und weil er mit seiner philosophischen Veranlagung die großen Linien sah, aber das verlor, was wir heute den Bodenkontakt nennen.] Im Dramentext bezeichnet der Bär jedoch die gutgläubige Haltung Maria Qs gegenüber einem hinterlistigen Vidkun.

jeden Menschen. Somit rücken die Szenen am Dramenbeginn und -ende eine Selbstverleugnung Maria Qs infolge der Beziehung zu Vidkun in den Vordergrund. Das Kind wird zum Sinnbild für die Diskrepanz zwischen ihrer Gefühlswelt und der ihr zugeteilten sozialen Rolle.

Die Beziehung zu Vidkun prägt ihr Leben. Sie ist die Ursache für ihre gesellschaftliche Ächtung und dafür, daß sie sich in ihren Erinnerungen isoliert. Dies wird in der zweiten Szene erkennbar, wenn Maria, so die Bühnenanweisung, gedanklich erneut die Situation unmittelbar nach der Hinrichtung Quislings durchlebt. Die Trennung wird als traumatische Erfahrung vorgeführt, die ihr weiteres Leben dahingehend prägt, daß sie in dieser Erinnerung verhaftet bleibt. Die Erinnerung an Vidkuns Tod kehrt als Alptraum zurück. Sie klammert sich auf der Suche nach Hilfe an den Bettpfosten, als wären es Menschen, und bleibt allein. Einsamkeit prägt ihr Leben während und nach der Zeit mit Vidkun. Der Text greift mit diesem Aspekt Juritzens Hinweis auf, Mara sei oft einsam gewesen.<sup>148</sup>

Der anschließende Dialog zwischen Maria Q und dem Bären, der in diesem Moment als Haushälterin auftritt, führt einen Konflikt Maria Qs zwischen Treue und Verzweiflung vor. Maria Q trägt den alten Morgenmantel Vidkuns, so wie Mara Quisling laut Juritzen die letzten Tage ihres Lebens im Morgenmantel Vidkun Quislings zugebracht hat. Indem der Mantel ihren Körper einschließt, ist er als semiotischer Ausdruck einer depressiven Enkryptifizierung lesbar, der zum Ausdruck bringt, wie sie sich in der Erinnerung an Vidkun einschließt.<sup>149</sup> Maria Q sinkt immer stärker zurück in ihre Erinnerungen. Der Bär bringt ihr eine Handarbeit an einem Bildteppich, auf dem eine halb fertige Stickerei mit Sternen, einem Himmelsthron und Bändern mit kyrillischen Buchstaben zu sehen ist, die ikonographisch Darstellungen von Christus als Weltenherrscher zitiert. Das Stickbild deutet auf Maria Qs psychische Repräsentanz von Vidkun hin, denn das Muster gibt Vidkuns universistische Lehre und sein messianisches Selbstbild, wie sie sich in der Vorstellung Maria Qs niedergeschlagen haben, wieder. Sie träumt von ihm als einem neuen Gottessohn, der nach seinem Tod aufersteht und zum Weltenherrscher wird. Laut Bühnenanweisung wird ihre Erinnerung von „Universistisk musikk“ (S. 18) [Universistische Musik] untermalt. Die Musik im Hintergrund bringt erneut zum Ausdruck, daß Maria Qs visionäre Erinnerung an Vidkun von Vidkuns Ideen geprägt ist.

Das Stickbild zitiert aber auch ihre Erinnerung an den ersten gemeinsamen Abend mit Vidkun, als er ihr ein alttestamentarisches Gleichnis erzählte, wonach Sterne Botschafter Gottes seien (S. 39). Während die Schrift *Universismus* bei Vidkun Quisling auf ein irdisches Reich zielt, assoziiert Maria Q damit das Weltall und leitet daraus die Vorstellung von Vidkuns Weiterleben nach dem Tod ab. Diese Auslegung macht nicht nur ein Wiedersehen mit ihm nach dem Tod wahrscheinlich, sondern motiviert auch die Vorstellung, er sei latent anwesend. Maria:

Soraya, soraya ... / Er det nogen der? Vidkun! Den blå farven var vidunderlig klar. (S. 16)

<sup>148</sup> Vgl. Juritzen 1988, S. 300.

<sup>149</sup> Vgl. Juritzen 1988, S. 302.

[Soraya, soraya ... Ist da jemand? Vidkun! Die blaue Farbe war wunderbar klar.]

Maria Q versinnbildlicht Vidkuns Präsenz in ihrem Leben, indem sie ihn sich als Stern am Himmel vorstellt. Sie glaubt, er sende Strahlen zu ihr und wirke auf ihr Leben ein. Ihre Einbildung beruft intertextuell eine Tagebuchaufzeichnung Maras über die Nacht von Quislings Hinrichtung. Im Dramentext ist die Tagebuchaufzeichnung zu einem tröstenden Erinnerungsbild verändert. Maria:

Jeg så ... i den natt, i samme minutt som han ble skutt, universet, dypt, uendelig, gjennom en ... mørk blå himmel. / For i hellige netter er himmelen åpen. / Den blå farven er vidunderlig klar, dekket med tusener eller millioner av stjerner, / noen store, noen mindre, klare skinnende stjerner / skinte og spilte. // Høyt oppe en lysere stjerne, / klarere enn de andre, / blinket og vinket nesten muntert til meg; Vidkun! // Sendte blendende stråler til meg gjennom den blå himmelen, / hele det majestetiske univers, / hele meg, en lykke, / gjennomtrengte meg, / salighet, helligdom ... // Den største stjernen spilte som den vakreste diamant, / overstrålte alle de andre, / det var en ujordisk ro over det hele, / Og jeg var så liten, så liten. // *roper* // Min mann er skutt! (S. 18f.)

[Ich sah ... in jener Nacht, in derselben Minute, als er erschossen wurde, das Universum, tief, unendlich, durch einen ... dunklen blauen Himmel. Denn in heiligen Nächten ist der Himmel offen. Die blaue Farbe ist wunderbar klar, bedeckt von tausenden oder Millionen von Sternen, einige groß, einige kleiner, klare glänzende Sterne glänzten und spielten. Hoch oben ein hellerer Stern, klarer als die anderen, blinkte und winkte nahezu munter zu mir; Vidkun! Sandte blendende Strahlen zu mir durch den blauen Himmel, das ganze majestätische Universum, ganz durch mich, ein Glück, durchdrang mich, Seligkeit, Heiligkeit ... Der größte Stern glänzte wie der schönste Diamant, überstrahlte alle anderen, es war eine überirdische Ruhe über allem. Und ich war so klein, so klein. *ruft* Mein Mann ist erschossen!]

Die intertextuell berufene Tagebuchnotiz lautet:

Før jeg skulde bli vekket ved 8-tiden om morgenen den 24. oktober hadde jeg en vidunderlig drøm. Jeg ser universet, rommet uendelig stort rundt meg og over meg – mørk blå himmel, den blå farven er vidunderlig klar, hele himmelen dekket med tusener eller millioner av stjerner, noen store, noen mindre, klare skinnende stjerner, de skinte og spilte som diamanter. Høyt oppe blandt disse stjernene var det en som lyste klarere og større enn alle de andre. Den blinket og vinket nesten muntert til meg og sendte blendende stråler gjennom den blå himmelen. Jeg syntes jeg så hele det majestetiske univers. Over det hele var en uendelig ro, det føltes som den var full av helligdom og salighet og fred. Denne følelsen gjennomtrengte hele mitt indre, hele meg, en lykke, salighet og helligdom. Den største stjernen spilte som den vakreste diamant mot meg og overstrålte alle de andre. Det var en ujordisk ro over det hele. Jeg følte guddommen selv ... Da jeg en stund etter våknet fullstendig, tenkte jeg: Den drømmen har forbindelse med min kjære Vidkun.<sup>150</sup>

<sup>150</sup> [Ehe man mich gegen 8 Uhr am 24. Oktober wecken sollte, hatte ich einen wunderbaren Traum. Ich sehe das Universum, den Raum unendlich groß um mich herum und über mir – dunkler blauer Himmel, die blaue Farbe ist wunderbar klar, der ganze Himmel bedeckt mit tausenden oder Millionen von Sternen, einige groß, einige kleiner, klare, glänzende Sterne, sie glänzten und spielten wie Diamanten. Hoch oben unter diesen Sternen war einer, der klarer und größer schien als alle anderen. Er blinkte und winkte beinahe munter zu mir und schickte blendende Strahlen durch den blauen Himmel. Ich hatte das Gefühl, ich sah das majestätische Universum. Über dem Ganzen war eine unendliche Ruhe, es war, als ob sie voll von Heiligkeit und Seligkeit und Frieden war. Dieses Gefühl durchdrang mein ganzes

Vergleicht man den Tagebucheintrag mit der Schilderung der Szene in Maria Qs Erinnerung, fällt auf, daß sich die mit positiven Gefühlen verbundene Schilderung des Geschehens zur Darstellung einer erschütternden Erinnerung verändert hat. Zugleich zeigt das Stickbild, daß Maria den Sternenhimmel als Beweis dafür nimmt, daß Vidkun zum Weltenherrscher avanciert ist. Ihre Deutung des Sternenhimmels fungiert als Beweis für die göttliche Legitimation Vidkuns. Der Vergleich mit dem Intertext macht aber auch deutlich, daß Maria Qs emotionale Bindung im Text ironisch hinterfragt wird. Denn ihr Versuch, ihre Vision in einer profanen Stickarbeit wiederzugeben und dabei selbst noch das Himmelsblau originalgetreu abzubilden, lässt ihre Vorstellungswelt naiv erscheinen.

Insgesamt zeigt diese Szene die Trennung als persönliches Verhängnis für Maria Q. Der Dialog mit dem Bären ist eigentlich ein innerer Monolog, ein wiederkehrendes Frage-und-Antwort-Spiel, bei dem Maria Q längst alle Antworten kennt, die Fragen aber nochmals stellt, um vielleicht ein neues Detail zu finden, das schließlich ein Annehmen der Erinnerung ermöglichen könnte. Gedanklich spielt sie die Situation immer wieder durch, was zeigt, daß sie das Geschehene nicht begreifen und sich nicht davon lösen kann. Ihre eingangs geäußerte Hoffnung, von Vidkun befreit zu werden, ist in diesen Kontext einzuordnen. Dieses Verhalten beruft intertextuell die depressive Symptomatik des Nicht-loslassen-Könnens. Der Text greift hier intertextuell aber auch darauf zurück, daß Mara sich nicht persönlich von Quisling verabschieden durfte. Im Text liefert dieser Umstand die Begründung dafür, daß es Maria Q nicht gelingt, Vidkuns Tod zu realisieren. Diese Feststellung wird mehrmals formelhaft wiederholt. Maria: „Jeg fikk ikke lov til å si ham adjø!“ (S. 16, 17, 19) [Ich durfte ihm nicht Adieu sagen!] Ihr Ausruf zitiert den Brauch, daß Menschen, die hingerichtet werden, ein letzter Wunsch erfüllt wird. Doch hier geht es nicht um Vidkun, dem eine Geste verwehrt wurde, sondern um Maria Q. Sie erscheint als das eigentliche Opfer, weil sie keine eigene Erfahrung mit dem Ereignis verbinden und es so nicht bewältigen kann.

Die Umstände um Vidkuns Tod kennt sie nur aus den Berichten Dritter, die sie in der Unterhaltung mit dem Bären immer wieder abrufen.<sup>151</sup> Die Details der Schilderungen stimmen nicht mit ihrer Repräsentanz von Vidkun überein, und es kommen Zweifel an der Rolle auf, die sie in seinem Leben gespielt hat. Den Dialog mit dem Bären durchziehen intertextuelle Bezüge zu den Umständen um Quislings Tod, wie sie bei Juritzen und Parmann nachzulesen sind. Indem die Zitate abgewandelt werden, ergeben sich neue Perspektiven auf die Situation. Die Szene führt Maria Qs Treue, aber auch ihre Zweifel an der Beziehung vor. So erinnert sie

---

Inneres, ein Glück, Seligkeit und Heiligkeit. Der größte Stern funkelte wie der schönste Diamant zu mir und überstrahlte alle anderen. Es war eine überirdische Ruhe über dem Ganzen. Ich fühlte die Gottheit selbst ... Als ich etwas später vollends aufwachte, dachte ich: Der Traum steht in Zusammenhang mit meinem lieben Vidkun.] Vgl. Maria Quislings Tagebuchaufzeichnungen zum 24. Oktober 1945. Zitiert nach Parmann 1980, S. 62.

<sup>151</sup> Der Bär tritt hier als fürsorgliche Haushälterin auf, die Maria Q wie ein Kind vor einer feindlichen Umwelt schützt. Diese Rolle verweist intertextuell auf einen Brief, den Vidkun Quisling aus dem Gefängnis an seine Haushälterin schickte, in dem er sie anweist, auf seine Ehefrau zu achten, die nun einsam werden würde. Siehe dazu Juritzen 1988, S. 253.

sich an den Bericht des Gefängnis Priesters, der die letzte Nachricht von Vidkun überbringt. Hier wird als Intertext die Tagebuchnotiz vom 24. Oktober 1945 aufgerufen, in der Mara die Nachricht des Gefängnis Priesters notierte: „Han bad hilse Dem og si at hans siste tanke var Dem og Gud.“ [Er bat, man möge sie grüßen und sagen, sein letzter Gedanke waren sie und Gott.] Und weiter:

Vidkun Quisling var hele tiden rolig og forberedt til å dø, det eneste som holdt ham tilbake til jorden var tanken på hans elskede hustru, ellers hadde han gitt uttrykk for at det skulle bli interessant å gå over i den nye verden hvor det også ville ligge nye oppgaver.<sup>152</sup>

[Vidkun Quisling war die ganze Zeit über ruhig und darauf vorbereitet zu sterben, das einzige was ihn zurückhielt, war der Gedanke an seine geliebte Frau, ansonsten hatte er zum Ausdruck gebracht, daß es interessant werden würde, in die neue Welt überzugehen, in der ebenfalls neue Aufgaben liegen würden.]

Doch in das Zitat ist ein Kommentar eingeschoben, der die Aussage gegenüber dem Intertext maßgeblich verändert. Anstatt christliche Vertröstungen auf ein Wiedersehen im Jenseits zu bieten, berichtet der Priester im Dramentext von einer endgültigen Abwendung Vidkuns von Maria Q. Der Bär gibt den Bericht des Priesters wieder:

Han forberedte seg til sin siste reise. / Han var rolig og ferdig til den. / Det som holdt ham igjen var tanken på Dem. / Han har under stor fortvilelse og indre kamp revet seg løs fra Dem for alltid, fortalte pastoren. (S. 17)

[Er bereitete sich auf seine letzte Reise vor. Er war ruhig und bereit dazu. Was ihn zurückhielt, war der Gedanke an Sie. Er riß sich mit großer Verzweiflung und unter innerem Kampf für immer von Ihnen los, erzählte der Pastor.]

Es ist eine bewußt vollzogene und freiwillige Loslösung Vidkuns von Maria Q, um in dem von ihm erwarteten nächsten Leben frei von ihr zu sein. Damit wird die pathetische Schilderung über seine Stimmung als leere Phrase lesbar. Auch die Nachricht über Vidkuns letzte Mahlzeit verstärkt diesen Eindruck. Hier liegt wieder eine intertextuelle Referenz auf die Umstände um Vidkun Quislings Hinrichtung vor. Man servierte ihm Kaffee und Kuchen, die die Pastorengattin gebacken hatte. Im Dramentext erscheint die Mahlzeit als groteske Feier der Trennung von Maria Q, bei der Vidkun schon Pläne für die Zukunft ohne sie macht. Die Festatmosphäre steht in Kontrast zu Maria Qs Verzweiflung und läßt sie erneut als das eigentliche Opfer erscheinen. Maria: „Mens jeg ikke fikk lov til å si ham adjø! (S. 17) [Während ich ihm nicht Adieu sagen durfte!] Am Ende der Szene kommt sie auf den ambivalenten Charakter ihrer Situation zu sprechen:

[...] Jeg fikk ikke lov til å bli med. / På denne reisen heller. // For jeg er voktersken av hans skrifter, / manuset med hans store tanker. / Jeg er dragen! / Og dragen kunne ikke få dø! (S. 19)

---

<sup>152</sup> Zitiert nach Parmann 1980, S. 63.

[Ich durfte nicht mitkommen. Auch auf diese Reise nicht. Denn ich bin die Wächterin seiner Schriften, das Schriftstück mit seinen großen Gedanken. Ich bin der Drache! Und der Drache durfte nicht sterben!]

Sie vergleicht ihre Situation nach der Hinrichtung allegorisch mit einem Drachen, der in einem Märchen als Wächter eingesetzt ist und deshalb nicht sterben darf. Ihre Situation ist durch die Anweisung bestimmt, als Verwalterin von Vidkuns Erbe zu wirken und so weder Vidkun in den Tod zu folgen noch sich von ihm zu trennen. Wie in einem märchenhaften Fluch wird die bereits thematisierte Einsamkeit Maria Qs so für den Rest ihres Lebens zementiert. Diese schicksalhafte Verstrickung beruft zwei Intertexte, Ignatieffs Roman und eine Tagebuchnotiz.

Maria Q entdeckt auch schlechte Seiten an Vidkun, hängt jedoch an einem Ideal von Liebe und Treue bis in den Tod. Ihre ambivalente Haltung und das Verhängnis ihrer Treue verweisen intertextuell auf eine Passage in Ignatieffs Roman. Am Schluß des zweiten Teils des Romans sagt Asya über ihren Ehemann, dessen ständige Abwesenheit ihr Leben zerstört hat: „Ob er gut ist oder schlecht [...] er ist mein Schicksal“.<sup>153</sup> Die Passage in Ignatieffs Roman schließt außerdem intertextuell an eine Textstelle in den Erinnerungen Maras über das Leben mit Quisling an. Dort schreibt sie über die erste Begegnung mit Quisling bei einem Festbankett:

Jeg hadde straks kjent ham igjen. – Så dette er kaptein Vidkun Quisling! tenkte jeg. Jeg hadde sett ham på nært hold, sett ham i øynene, mannen fra det fjerne landet i nord som hele Ukraina snakket om og velsignet. Plutselig kjente jeg att hjertet mitt banket heftig og så var det noe i meg som sa så tydelig som det ble uttalt i øret på meg: Dette blir min skjebne.<sup>154</sup>

Die komplexe Verschränkung intertextueller Bezüge zwischen Dramentext, Ignatieffs Roman und Maras Text stellt die unheilvollen Folgen der Bindung Maria Qs an Vidkun aus. Sie verweist aber auch auf die prägende Funktion von literarisch vermittelten Mythen für die Vorstellungswelt der Hauptprotagonistin, auf die im folgenden Abschnitt eingegangen wird.

#### Vidkun: Messias und Märchenheld

Die Person Vidkun wird aus zwei Perspektiven gezeigt. Einerseits aus der Sicht Maria Qs, die in Erzählungen zum Ausdruck kommt, andererseits erscheint die dramatische Figur in den retrospektiven Szenen selbst. Zwischen der psychischen Repräsentanz und der Figur Vidkun in der aktuellen Wirklichkeit des

<sup>153</sup> Ignatieff 1991, S. 175.

<sup>154</sup> [Ich hatte ihn gleich wiedererkannt. – Das ist also Hauptmann Vidkun Quisling! dachte ich. Ich hatte ihn aus der Nähe gesehen, ihm in die Augen gesehen, dem Mann aus dem fernen Norden, über den die ganze Ukraine sprach und den man segnete. Plötzlich fühlte ich, daß mein Herz heftig klopfte und dann war da etwas in mir, was so deutlich zu mir sprach, als ob es mir jemand ins Ohr sprechen würde: Das wird mein Schicksal.] Juritzen 1980, S. 66.

Dramas besteht eine starke Diskrepanz. In der Vorstellungswelt von Maria Q spielt Vidkun die Rolle eines märchentypischen Helden, während die dramatische Figur Vidkun als großes Kind erscheint, das an maßloser Selbstüberschätzung leidet.

Das Bild, das Maria Q von Vidkun hat, und ihr Traum von ihrer Ehe sind von märchenhaften Zügen geprägt. Vermittelt über die Bedeutung von Märchen und märchentypischen Handlungsabläufen wird als Intertext eine literaturtheoretische Arbeit aus dem Jahr 1928, *Die Morphologie des Märchens*, von Vladimir Propp aufgerufen. Gegenstand von Propps Studie waren die Strukturprinzipien der Zaubermärchen aus der Sammlung A. N. Afanasievs. Propp konnte in seiner Arbeit zeigen, daß die Handlung der Märchen auf konstanten Elementen beruht. Die Attribute der Personen bilden dagegen lediglich Variablen. Propp analysierte und unterteilte die Märchenhandlung in kleinste Einheiten, die er „Funktionen“ nannte. In dem von ihm untersuchten Textkorpus fixierte er 31 solcher Funktionen, die er als „Abreise“, „Rückkehr“, „Schädigung“, „Rettung“, „Empfang des Zaubermittels“ usw. definierte. Die Funktionen wiederum sind mit konstanten Rollen des jeweiligen Handlungsträgers verbunden, wie etwa „Held“, „Gegenspieler“, „Helfer“ usw. Außerdem sind die Funktionen zu „Sequenzen“ geordnet, die Propp als Struktureinheit zwischen Funktion und Textganzem festlegt. Die Grundform des Zaubermärchens ist nach Propp das Märchen von dem Helden, der die Prinzessin und das halbe Zarenreich gewinnt. Eben diese Grundform wird in der Vorstellungswelt Maria Qs reproduziert, wenn sie Vidkun als Helden aus dem Norden wahrnimmt, der die Ukraine erobert und sie, die Prinzessin, als Belohnung zur Ehefrau bekommt. Maria: „Jeg blir dronning i Norge, slik kong Jaroslavs døtre ble dronninger i den gamle tid.“ (S. 88) [Ich werde Königin in Norwegen, wie König Jaroslavs Töchter Königinnen wurden in der alten Zeit.]

Angesichts der Wirkung literarisch vermittelter Mythen ist es reine Nebensache, daß sie selbst keine Prinzessin mit Zarenreich ist, sondern aus einer Arbeiterfamilie stammt. Gegenüber dem Journalisten wird sie versuchen, glaubhaft zu machen, daß sie ein Mitglied der Zarenfamilie war. Das Bild, das Maria Q in ihrer Erinnerung von Vidkun zeichnet, zitiert die Funktionen des Helden. Propp fixierte im Zaubermärchen einen Heldentypus, der sich durch die Funktionen auszeichnet, daß der Held im Verlauf des Märchens seinen Heimatraum verlassen muß, in dem ein Mangel oder Schaden entstanden ist, um danach in einem gefährlichen Außenraum verschiedene Prüfungen durchzustehen, die ihn dazu qualifizieren, abschließend in einem harmonischen wiederetablierten Heimatraum belohnt zu werden. Das Bild, das Maria Q in ihrer Erinnerung von Vidkun zeichnet, zitiert diese Funktionen des Helden. Vidkun zieht von Norwegen in die Ukraine, um dort die Hungersnot zu bekämpfen, und er rettet viele Leben. In der Logik der Zaubermärchen scheint es folgerichtig, daß er nach seiner Rückkehr in den Heimatraum Norwegen die Macht übernimmt. Dabei begegnet er in Terboven einem gemeinen und hinterhältigen Widersacher. Ein weiterer Bestandteil der Handlung der Zaubermärchen ist auch die Begegnung mit dem Schenker, die den Helden nach bestandener Prüfung erst dazu befähigt, die entscheidende Auseinandersetzung mit dem Gegner zu bestehen.

Anders als im Märchen begegnet im Drama aber nicht der Held dem Schenker, sondern Maria Q übernimmt diese Funktion, um den Helden zu unterstützen und die Entwicklung der Sequenz aufrechtzuerhalten. Der Held wird aufgrund dieser Hilfe aber als Held im Märchen fragwürdig. Um ihre Phantasie über ihn zu realisieren, geht sie einen Bund mit dem Bären ein. Dieser tritt hier zunächst als gutmütiger Helfer auf, der dann aber die Rolle der kinderraubenden Baba-Jaga-Hexe einnimmt, ihr hilft und als Gegenleistung das Leben des Kindes, das sie erwartet, nimmt.<sup>155</sup> Mit seiner Unterstützung jedoch gelingt Vidkun die Machtübernahme und ein Sieg über Terboven.

Die Szenenüberschrift zum dritten Aufzug, „Helten drar austrveg“ [Der Held zieht nach Osten] (S. 20), zitiert den Typus des Helden, und die Bühnenanweisung führt das Bild des Helden in Maria Qs Erinnerung vor:

*Vikingskipet med den unge helt, kaptein Vidkun Quisling, drar austrveg, på vei til nye store dåder. Hans ansikt er løftet mot fremtiden, håret blaftrer kjekt som på en NS-plakat, solkorset gløder i rødt og gull på himmelen* (S. 20)

[Das Wikingerschiff mit dem jungen Helden, Kapitän Vidkun Quisling, zieht nach Osten, auf dem Weg zu neuen großen Taten. Sein Gesicht ist in die Zukunft gerichtet, das Haar weht wie auf einem NS-Plakat, das Sonnenkreuz glüht rot und golden am Himmel.]

Die Heldentypologie Propps mit dem Helden, der auszieht, verbindet sich hier mit der Ikonographie des Helden in der Ideologie der Nasjonal-Samling-Partei. Im Bild des Helden fließen die psychische Repräsentanz von Maria Q und das Selbstbild Vidkuns zusammen, auf das im Folgenden eingegangen werden soll. Die tatsächliche Inkongruenz der beiden Bilder und die Diskrepanz zwischen den mythischen Fixierungen und der Realität entgeht Maria Q und führt zu einer Fehleinschätzung der Person.

Anhand einiger Daten zum Leben Vidkun Quislings soll jetzt die historische Figur skizziert werden, auf die sich die Darstellung bezieht. Vidkun Abraham Lauritz Quisling (1887-1945) war norwegischer Offizier und Politiker. Nach dem Examen an der Militärhochschule wurde er Mitglied des militärischen Generalstabs, und dort teilte man ihm als Spezialgebiet Rußland zu. Er lernte Russisch und war ab 1918 Militärattaché in Petrograd, 1922-26 leistete er unter anderem als Sekretär der von Nansen geleiteten Völkerbundskommission humanitäre Arbeit in der Sowjetunion. Nach der Rückkehr nach Norwegen engagierte sich Quisling politisch und gründete 1933 die Partei Nasjonal Samling. Als der norwegische König ins Londoner Exil emigriert war, ernannte sich Quisling am 9. April 1940 in einem politischen Schachzug selbstmächtig zum norwegischen Ministerpräsidenten. Auf Druck der deutschen Regierung mußte er jedoch am 15. April zurücktreten. Im Februar 1942 wurde er vom deutschen Reichskommissar in Norwegen, Terboven, als Ministerpräsident eingesetzt, und er erklärte, daß er das Amt übernehme, das laut Grundgesetz dem König und dem Parlament zukomme. Unmittelbar nach der Kapitulation Deutschlands 1945 stellte sich Quisling der

<sup>155</sup> Mara Quisling wurde 1924 schwanger und ließ das Kind abtreiben. Vidkun Quisling antwortete auf die Frage, ob er Kinder haben wolle: „Nicht, wenn ich es verhindern kann.“ Juritzen 1988, S. 100.

Polizei. Es folgte ein Strafverfahren, und im Oktober 1945 wurde er wegen Hochverrats hingerichtet.

Quisling war, so die heute in Norwegen gängige Erklärung für sein Verhalten, wirklichkeitsfremd und neigte zu ausufernden Phantasien. Ein nahezu messianisches Selbstbewußtsein und sein Berufungsglaube trugen mit dazu bei, daß er sich von den politischen Realitäten entfernte. Quislings Name ist international zum Synonym für Verrat geworden und bezeichnet, zumindest für die Kriegsgeneration in Norwegen, bis heute ein nationales Trauma. Während des Prozesses antwortete der Verteidiger Quislings auf die Frage, wie das Verhalten des Mandanten zu erklären sei: es sei ein Rätsel. Damit wurde die Formel „gåten Vidkun Quisling“ (das Rätsel Vidkun Quisling) geprägt, die als stehende Formel die Ohnmacht, Distanzierung und das Unvermögen der Mehrzahl der norwegischen Bevölkerung zusammenfaßt, Quislings Verhalten zu begreifen. Das im Text entwickelte Persönlichkeitsbild Vidkuns zitiert diese Darstellung.

Die Figurenzeichnung im Text ruft einzelne Charakterzüge und zahlreiche Ereignisse aus dem Leben Quislings auf. So beschreiben die Szenen 8-10 die erste Begegnung zwischen Maria Q und Vidkun. Szene 8, „Sommernatt i Ukraina“ [Sommernacht in der Ukraine] zitiert eine Passage aus Maras Tagebuch. Die Szene referiert intertextuell auf die erste Begegnung zwischen Mara und Quisling in Charkov. Die Begegnung wird hier mit einer Passage verschränkt, die zeigt, wie Vidkun in den Augen der Hungerleidenden zum Helden mit überirdischen Fähigkeiten avanciert.<sup>156</sup> Fast zwangsläufig wächst in Maria Q das Bild von Vidkun als Held.<sup>157</sup> In diesem Idealbild fallen die Projektionen der Rettung suchenden Menschen und sein eigenes Selbstbild zusammen:

*Vidkun, folkehelten, trer ut av katedralen med brød i hendene. Folk strømmer til*  
Som Jesus har jeg kun fem brød og to fisker. / Det burde rekke til fem tusen menn, foruten kvinner og barn. Hellig Olav på flukten til Kiev, mettet fem hundre menn med to dyreskatter. Men jeg må skaffe mat til minst en million bønder. *folk får brød, korser seg, kysser hendene hans // Asja, forførerisk, går forbi Vidkun*  
*Maria:* Dette blir min skjebne ... (S. 36)

[*Vidkun, der Volksheld, tritt aus der Kathedrale mit Brot in den Händen. Leute strömen herbei:* Wie Jesus habe ich nur fünf Brote und zwei Fische. Das müßte für fünftausend Männer reichen, zusätzlich für Frauen und Kinder. Der Heilige Olav speiste auf der Flucht nach Kiew fünfhundert Mann mit zwei Tierkörpern. Aber ich muß Essen für

<sup>156</sup> Die Szene referiert auf Maras Bericht über den ersten Abend mit Vidkun Quisling: „Sommeraftnene i Ukraina er helt annerledes enn her i Norge. [...] Vi gikk langs elven som gled tung og stille forbi.“ [Die Sommerabende in der Ukraine sind völlig anders als hier in Norwegen. Wir gingen am Fluß entlang, der schwer und leise vorbeiglitt.] zitiert nach Juritzen 1988, S. 68.

<sup>157</sup> Maria Q weist auch nach der Hinrichtung Vidkuns auf seine Leistungen und die Anerkennung von Nansen hin. Maria: „Nansen var svært fornøyd med min manns arbeide i Ukraina for mitt folk. Ja, det vil ingen høre på nå, men jeg har det her, et brev. [...]“ (S. 34). [Nansen war mit der Arbeit meines Mannes für mein Volk in der Ukraine sehr zufrieden. Ja, das will jetzt keiner hören, aber ich habe es hier, einen Brief. [...]] Die Stelle bezieht sich intertextuell auf ein Dankeschreiben Nansens an das Außenministerium vom 4.8.1922, das bei Juritzen 1988, S. 52 zitiert ist. Außerdem hatte Mara während des Prozesses gegen Vidkun Quisling immer wieder auf seine Leistungen für die Nansen-Hungerhilfe hingewiesen (ebd. S. 239).

mindestens eine Million Bauern herbeischaffen. *die Leute bekommen Brot, bekreuzigen sich, küssen seine Hände. Asja, verführerisch, geht an Vidkun vorbei*  
 Maria: Das wird mein Schicksal]

Die Passage zeigt die Figur Vidkun als jemanden, der davon überzeugt ist, ein neuer Messias und zu weltbewegenden Veränderungen berufen zu sein und sich maßlos selbst überschätzt. In den Augen der hungernden Menschen erscheint er wie von Gott gesandt, als er mit Brot in den Händen aus der Kirche hervortritt. Er greift diese Vision in seiner Selbstinszenierung auf, indem er auf das biblische Gleichnis der wunderbaren Brotvermehrung durch Jesus anspielt (Mk 6,35-44). Damit zeichnet er sich in der Nachfolge des Messias und unmittelbar im Anschluß daran in der Nachfolge des in der literarischen Überlieferung mit märchenhaften Zügen ausgestatteten norwegischen Königs Olav Haraldsson, genannt Olav der Heilige (ca. 995-1030).<sup>158</sup> Doch Vidkun geht die Selbstüberschätzung, die darin liegt, sich mit Jesus oder Olav dem Heiligen zu vergleichen, nicht weit genug. Er bezeichnet die Aufgaben, die ihm gestellt sind, als schwerer denn die, welche die Heiligen zu bewältigen hatten, und stellt sich somit über sie. Diese Selbstüberschätzung zitiert die blasphemische Identifikation Vidkun Quislings mit Olav dem Heiligen, die im Kontext der verstärkten Rezeption der altgermanischen Mythologie in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts gesehen werden muß und die die Voraussetzung für die Pervertierung der Germanomanie in den dreißiger Jahren bildete. Die Gefahr der Pervertierung ist jedoch bereits in der historischen Figur Olav des Heiligen angelegt, dem in der mittelalterlichen Überlieferung als *Rex Perpetuus Norvegiæ* eine immerwährende Herrschaft über Norwegen zugeschrieben wird. In Norwegen hält man im Zuge der unkritischen Heiligenverehrung an dieser Vorstellung fest. Løveids Drama leistet in diesem Kontext eine außerordentlich kritische Auseinandersetzung mit einem Nationalmythos, der bis heute in Norwegen nicht hinterfragt wird.

Die Identifikation Vidkun Quislings mit heldenhaften Gestalten des norwegischen Mittelalters wird im Text ironisch mit Bildern aufgegriffen, die populäre Wikingermythen nachahmen. Die bereits erwähnte Bühnenanweisung zum dritten Aufzug zeigt ihn auf einem Wikingerschiff, und im 17. Aufzug verwandelt sich ein Bett in ein Wikingerschiff, das die beiden Frauen Asja und Maria Q in das norwegische Wikingerreich bringt (S. 74).

Vidkuns Anspruch, als Retter von einer Million Menschen zum Heiligen und Helden zu avancieren, bezieht sich intertextuell auf die eine Million Menschen, denen die verschiedenen Nansen-Hilfsorganisationen in der Ukraine das Leben retteten. In der Ukraine, wo Quisling eingesetzt war, wurden mit der Hilfsaktion 200 000 Menschen vor dem Hungertod bewahrt. Vidkun verbucht diese Leistung als seinen Verdienst, und erneut tritt seine Selbstüberschätzung in den Vordergrund.<sup>159</sup> Vidkuns Megalomanie und Anmaßung kontrastiert mit seiner Hilf-

158 Olav Tryggvason wuchs in Rußland auf.

159 Vgl. Juritzen 1988, S. 138.

losigkeit angesichts der konkreten Situation. Sein Bericht über die Notsituation macht den krassen Gegensatz zwischen Anspruch und Realität deutlich. Er beginnt mit einer Aufzählung der Tiere, die man jagen kann, um zu Fleisch zu gelangen. Die Tiere werden in seiner Aufzählung immer kleiner und magerer, bis der Anteil des eßbaren Fleisches der ohnehin ungenießbaren Tiere und Pflanzen in winzige Dimensionen schrumpft. Vidkun:

Nansen har sagt; her gjelder det å redde liv. / Jeg har hele steppen å ta av. / Jeg kan gå på jakt etter villkatter og bever, / saigaantilope eller steppegress, / trefrosker eller firestripete slanger, / honningbier eller ekornsnuter. / Mens jeg håper på sild og tran fra Norge, mens hjelpearbeiderne er på nippet til å gi opp. / Hvor ille det egentlig er, vet ikke engang Nansen. (S. 43)

[Nansen sagte: hier geht es darum, Leben zu retten. Ich kann von der ganzen Steppe nehmen. Ich kann auf die Jagd nach Wildkatzen und Bibern, Steppenantilope oder Steppengras, Baumfröschen und viergestreiften Schlangen, Honigbienen und Eichhörnchenschnauzen gehen. Während ich auf Hering und Tran aus Norwegen hoffe. Während die Hilfsarbeiter nahe daran sind, aufzugeben. Wie schlimm es wirklich ist, weiß nicht einmal Nansen.]<sup>160</sup>

Die massive Diskrepanz zwischen der mythischen Idealwelt, die Vidkun sich erträumt, und seiner Realität zeigt sich, wenn er sich wie in obigem Zitat mit Olav dem Heiligen vergleicht. Er phantasiert sich als von Gott berufener, zukünftiger König Norwegens. Der Text bezieht sich in Maria Qs Vision Vidkuns als Helden intertextuell auf Maras Schilderung des ersten Abends mit Quisling. Sie berichtet, er hätte ihr an diesem Abend von Olav dem Heiligen erzählt, dessen Frau aus dem alten russischen Reich stammte, das von den norwegischen Wikingern gegründet wurde.<sup>161</sup> Maria Qs Phantasie über Vidkun und ihre eigene Rolle greift diesen Intertext auf. Vidkun:

Jeg hørte en stemme i skyen, den sa til meg: [...] For du skal bli konge over Norge til evighet. (S. 45).

[Ich hörte eine Stimme im Himmel, sie sprach zu mir: Denn du sollst König über Norwegen werden in Ewigkeit.]

Entsprechend seiner vermeintlich göttlichen Berufung zitiert Vidkun die göttliche Verheißung des Gelobten Landes, in dem Nahrung im Überfluß vorhanden

<sup>160</sup> Die Hungersnot im Wolgabereich zog von Nansens Seite mehr Aufmerksamkeit auf sich als die in der Ukraine. Der Hinweis auf die Situation der Hilfsarbeiter zitiert ein Telegramm Vidkun Quislings an Nansen in Genf: „Hjelpearbeiderne er ofte også på nippet til å gi opp. [...] Deres Organisasjon må skaffe mat til minst en million [...]“ [Die Hilfsarbeiter sind häufig auch an der Grenze dazu, aufzugeben. [...] Ihre Organisation muß Nahrung für mindestens eine Million beschaffen.] Beide Zitate nach Juritzen 1988, S. 48.

<sup>161</sup> Vgl. Parmann 1980, S. 36. Der Text legt nahe, daß Vidkun seinem Vorbild selbst in diesem Detail naheifern wollte. Ein weiterer Aspekt von Vidkuns Identifizierung mit den herausragenden Gestalten norwegischer Mythologie und Geschichte ist der Name seines Wohnsitzes: Gimle, dem in der Völuspá beschriebenen Wohnsitz der Menschen nach den Ragnarök (S. 109). Der Text greift hier Vidkun Quislings Änderung des Namens der von ihm bewohnten Villa auf Bygdøy von ursprünglich „Villa Grande“ zu „Gimle“ auf.

ist (Exodus 33,8).<sup>162</sup> – Die Abwandlung der im biblischen Text versprochenen Attribute eines paradiesischen Daseins, Milch und Honig, zu Lachs und saurer Sahne läßt Norwegen als das gelobte Land des biblischen Mythos erscheinen. Vor dem Hintergrund der existenzbedrohenden Hungersnot malt er für Asja und Maria Q ein Paradiesbild Norwegens, dessen Suggestivkraft so groß ist, daß es ein Traumbild prägt: am Schluß der Szene tritt die phantastische Traumgestalt eines Bären auf, der einen Lachs im Arm hält.

Vidkun identifiziert sich mit Olav dem Heiligen und versucht, ihn nachzuahmen. Dabei fällt ihm nicht auf, daß der Stil und die Umgangsformen, wie sie von der historischen Figur überliefert sind, mit seinem eigenen Zeitkontext nicht zusammenpassen. Ebenso unpassend zitiert Vidkun beim ersten Treffen mit Maria Q eine Replik Helgis aus dem Heldenlied *Helgakviða Hundingsbana I*, die er leicht variiert (S. 40). Er vergleicht ihre Begegnung mit der des Wikingerhelden und der Walküre Sigrun, die um seinetwillen ihren Vater verläßt, der sie anderweitig verlobt hat. Der Vergleich enthält eine schicksalhafte Vorausdeutung, denn Helgi wird ermordet. In der *Völuspá* fällt die Replik im Zusammenhang mit einer nächtlichen Begegnung Sigruns mit Helgi, der als Toter aus Walhall zurückkehrt, und sie enthält die von Vidkun in beschönigender Absicht entfernte Sentenz: „dem Leblosen liegst du im Arm“.<sup>163</sup> Dieser Aspekt spielt intertextuell mit der Verselbständigung von Quislings Phantasie bis zur Entfernung von der Wirklichkeit. Eine weitere Textpassage, in der Vidkun ziemlich frei eine Brautwerbung aus dem Nibelungenlied zitiert, ist aufschlußreich für die Diskrepanz zwischen mythischer Welt und eigener Realität und für die Schwierigkeiten, die daraus entstehen, daß Erlebnis- und Wunschwelt nicht mit dem Geschehen der mythischen Erzählung übereinstimmen. Bereits die Tatsache, daß seine Brautwerbung sich an zwei Frauen zugleich richtet, hinterfragt ironisch das vorgeblich edle Ansinnen des Brautwerbers. Vidkun:

Følg med til mitt rike, edle frøken, jeg ber! Med dem jeg gjerne ville vandre, men enda heller ville jeg ligge! For Deres føtter. (S. 37)

[Vidkun: Folgt mir in mein Reich, edle Fräulein, ich bitte euch! Mit euch würde ich gerne wandern, aber noch viel lieber würde ich liegen. Zu Euren Füßen.]

Der Kontrast zwischen dem Pathos, der sich mit der Szene im mittelalterlichen Kontext verbindet, und der unverhohlenen Anzüglichkeit verweist darauf, daß auch in Vidkuns Privatleben edler Anspruch und Realität auseinanderklaffen.

Der dritte Akt mit dem Titel „Nidaros“ führt vor, wie Vidkuns Identifikation mit Olav dem Heiligen sein politisches Handeln motiviert. Der Nidarosdom in Trondheim war im Mittelalter Ziel der Pilger, die den Heiligen Olav verehrten. Die Gründung der Partei *Nasjonal Samling*, die den Akt einleitet, erscheint im Text als Mittel, um seine politische Karriere zu fördern und seinem Ideal Olav dem Heiligen gleich zu werden (S. 88).

<sup>162</sup> Vidkun: „Jeg vet et land“ (S. 45). [Ich weiß ein Land]

<sup>163</sup> Die Ältere Dichtung von Helgi dem Hundingstöter, in: *Die Edda. Götterdichtung, Spruchweisheit und Heldengesänge der Germanen*. Übertragen von Felix Genzmer. München 1997, S. 376-387, hier S. 386.

Vidkuns Megalomanie zeigt sich auch an seinem besonderen Interesse an Napoleon, den er in den Antiquariaten von Paris persönlich sucht (S. 73). Der Text spielt hier ironisch auf Quislings Bewunderung für Napoleon an. Auf einem Tisch in seinem Arbeitszimmer stand eine Büste Napoleons.<sup>164</sup>

Die Selbstüberschätzung Vidkuns ist schließlich auch an zahlreichen intertextuellen Referenzen auf Vidkun Quislings religiös-philosophisches Werk *Universismen* [Der Universismus] ablesbar, in denen Passagen zitiert werden, die Quislings Selbstüberschätzung dokumentieren. Beispielhaft ist die Idee, die eigene Lehre sei eine neue Weltreligion. Vidkun: „Universismen, den nye verdensreligion!“ (S. 38) [Der Universismus, die neue Weltreligion!] *Universismen* ist eine Sammlung von fertigen Textpassagen und Notizen, die als eine Art geistiges Vermächtnis gedacht war. Quisling widmete die Arbeit Mara, die sie auch aufbewahren sollte. Quislings Arbeit ist inhaltlich schwer zugänglich. Else Margarete Barth hat mit ihrer Studie: *Gud, det er meg. Vidkun Quisling som politisk filosof*. Oslo 1996, eine erste wissenschaftliche Untersuchung der Schrift vorgelegt und das Denken Quislings mit zeitgenössischen und historischen philosophischen Denkrichtungen verglichen. Mit ihrer Analyse des Universismus tritt sie der Annahme entgegen, die bis heute in Norwegen verbreitet ist, wonach Quisling kenntnisreich und intelligent gewesen sei. Insbesondere die Arbeiten von Gabriel Langfeldt: *Gåten Vidkun Quisling*. Oslo 1969, und Benjamin Vogt: *Mennesket Vidkun og forræderen Quisling*. Oslo 1965, hatten diese Vorstellung geprägt. Barth stellt fest:

Ved karakteristikken „høyt begavet“ setter vi et stort spørsmålstegn. Stort sett er det banaliteten i tenkning og språkbruk som er påfallende i Quislings papirer. Mange av aforismene er rent ut sagt sjenerende lesning: Quisling forsøker uttrykke seg flott, men oppnår ganske andre effekter.

Quislings filosofi består i en mengde anløp til filosofisk tenkning, nedskrevet uten stor sammenheng, uten originalitet, ofte rene skoleguttsspekulasjoner uten teoretisk-filosofisk eller livsfilosofisk verdi. Derimot er dens betydning for kultur- og politikk-kritikk stor. Det vi lærer om hans tenkesett er som oftest ikke begrenset til Quislings person. Det gjør oss kjent med ideer og tankemønstre som var karakteristiske for mange tilhengere av nazistiske og fascistiske partier, i mange forskjellige land. Og som kan bli det igjen.<sup>165</sup>

Es ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, Barths differenzierte und umfassende Studie wiederzugeben. Hier sei nur eine der Eigenschaften von Quislings

<sup>164</sup> Vgl. Juritzen 1988, S. 205.

<sup>165</sup> [Hinter die Charakterisierung „hochbegabt“ setzen wir ein großes Fragezeichen. Im großen und ganzen fällt in Quislings Papieren die Banalität im Denken und Sprachgebrauch auf. Viele der Aphorismen sind, um es direkt zuzagen, eine peinliche Lektüre: Quisling versucht, sich elegant auszudrücken, erreicht aber eine ganz andere Wirkung. Quislings Philosophie besteht aus einer Menge von Anläufen zu philosophischem Denken, ohne großen Zusammenhang hingeschrieben, ohne Originalität, häufig reine Schuljüngenspekulationen ohne theoretisch-philosophischen oder lebensphilosophischen Wert. Dagegen hat sie große Bedeutung für die Einschätzung von Kultur und Politik. Was wir aus seiner Denkweise lernen, gilt wie so oft, nicht nur für Quislings Person. Sie macht uns mit Ideen und Denkmustern bekannt, die für viele Anhänger nazistischer und faschistischer Parteien in vielen verschiedenen Ländern charakteristisch waren. Und die es wieder werden können.] Vgl. Barth 1996, S. 270f.

Denken herausgehoben, die über die Repliken Vidkuns im Drama intertextuell berufen wird. Quislings Weltbild und Denken ist, so zeigt Barth, von dualistischen Denkformen geprägt. Komplexe Zusammenhänge reduziert er auf ein-dimensionale Verhältnisse. Auch der parataktische Satzbau fällt auf. Derart werden bereits auf formaler Ebene alle potentiellen Widersprüche ausgemerzt. Barth kommt am Schluß ihrer Arbeit zu dem Fazit:

For Quislings papirer, sett under ett, bærer jo vitnesbyrd om en mann, formet og fascinert av minst tre oldtider, som mente han måtte vise at han var på høyde med sin egen tids retninger og kunnskaper. Han ønsket å stille sin ånd til skue med moteriktige emner fra Einstein til Action, om det nå hang i hop eller ikke; for å vise enheten i det hele, som han sa.

På basis av det tenkesettet vi har beskrevet i tolv punkter demonstrerer Quisling et stort og rotete sammensurium.<sup>166</sup>

Der Dramentext beruft intertextuell Quislings Denken in Dualismen sowie seinen Sprachgestus und führt die Banalität dieses Denkens vor. Vidkun:

Altå fire muligheter. / 1. Intet liv etter døden. / 2. Liv etter døden. / 3. Individuelt bevisst. / 4. Individuelt ubevisst. (S. 79)

[Also vier Möglichkeiten. 1. Kein Leben nach dem Tod. 2. Leben nach dem Tod. 3. Individuell bewußt. 4. Individuell unbewußt.]

Eine weitere Referenz auf *Universismus* bildet Vidkuns Monolog gegenüber Maria Q im situativen Kontext der Kapitulation am 9. Mai 1945. Diese Textstelle enthält mehrere längere Zitate aus *Universismus*.<sup>167</sup> Zugleich referiert die Szene auf Maras Bericht über das Geschehen.<sup>168</sup>

<sup>166</sup> [Denn Quislings Papiere zeugen, als Ganzes gesehen, von einem Mann, der von mindestens drei historischen Epochen geprägt und fasziniert war, der glaubte, er müßte zeigen, daß er auf der Höhe der Strömungen und des Wissens seiner Zeit war. Er wollte seinen Geist zur Schau stellen mit modischen Themen von Einstein bis Action, egal ob es einen Zusammenhang gab oder nicht; um die Einheit im Ganzen zu zeigen, wie er sagte. Auf der Basis der Denkweisen, die wir in zwölf Punkten beschrieben haben, demonstriert Quisling ein großes und wirres Sammelsurium.] Vgl. Barth 1996, S. 274.

<sup>167</sup> Die entsprechenden Textstellen sind bei Parmann 1980, S. 176f. abgedruckt.

<sup>168</sup> Vidkuns Drohung, wenn *Hjemmevernet*, die organisierte Widerstandsbewegung in Norwegen, ihm Schaden zufüge, würde das Volk sich erheben und die Widerstandsorganisation zerstören (S. 126), zitiert Vidkun Quislings Kommentar in einem Telefonat in der Nacht zum 9. Mai 1945. Aus diesem Telefonat ist auch Vidkun Quislings Protest gegen seine Inhaftierung als Verbrecher überliefert. Vidkun verhält sich entsprechend und artikuliert so sein Unverständnis gegenüber den Vorwürfen, die man ihm macht. Terboven hatte sich im Bunker auf Skaugen in die Luft gesprengt. Vidkun: „[...] Terboven har sprengt seg selv ...“ (S. 123) [Terboven hat sich in die Luft gesprengt ...]; diese Handlung erscheint im Text als Mitauslöser für die Selbstmordgedanken Vidkun Quislings. Gegen sechs Uhr trat er in das Schlafzimmer Maras und fragte sie, ob sie sterben wolle. Als sie mit Ja antwortete, sagte Vidkun Quisling, er erschieße zuerst sie und anschließend sich selbst. Dieser Dialog bildet einen intertextuellen Bezug für den Dialog im Text (S. 123). Juritzen gibt den Wortlaut des Gesprächs nach den Aufzeichnungen über das Verhör von Maria Quisling am 4. Juni 1946 wieder. Später, so gab Mara im Verhör an, beschloß Vidkun Quisling, sich selbst zu stellen. Im Dramentext unterbreitet Maria Q den Gegenvorschlag, mit dem U-Boot zu flüchten (S. 124). Der Vorschlag bezieht sich intertextuell auf Terbovens Angebot an Vidkun Quisling, ihm würden ein U-Boot und ein Flugzeug zur Verfügung stehen. Vidkun Quislings Antwort lautete, folgt man seinen eigenen Angaben im Verhör: „Jeg takket ham for hans tilbud og sa at jeg ikke kunne reflektere på det. Jeg hadde alltid vært av den oppfatning at

Das Programm, das Vidkun formuliert, indem er aus *Universismus* zitiert, zielt darauf, das Reich Gottes auf der Erde zu verwirklichen. Auch seine Selbststilisierung als neuer Reichgründer steht in diesem Kontext. Er eifert seinen Idolen nach und betrachtet es als seine vorrangige Aufgabe, ein Reich Gottes auf Erden zu begründen und ausgerechnet in Norwegen damit anzufangen.<sup>169</sup>

Weitere Beispiele für Vidkuns Megalomanie sind seine Rede bei der Versammlung am Sankt-Olavs-Tag in der Nasjonal Samling, in der er sich in einem Atemzug mit Christus und Olav Haraldsson, d.h. Olav dem Heiligen nennt, sowie der Traum, in dem er sich in der Position des Sohnes und somit eines Nachfolgers des Heiligen Olav sieht (S. 100).<sup>170</sup> Die Textstelle spielt darauf an, daß Olav der Heilige und Harald Hårfagri die Vorbilder Quislings waren. Für Quisling verkörperten sie ein sogenanntes „Gotteswissen“, ein absolutes, ewig gültiges Wissen.<sup>171</sup> Dieses Wissen, so eine für Quislings autoritäre Haltung typische Schlußfolgerung, legitimierte sie, die Verwirklichung des Gottesreiches auf Erden notfalls auch gegen den Willen und das Wissen der Mehrheit der Bevölkerung voranzutreiben.<sup>172</sup>

---

man ikke skulle rømme fra sitt folk.“ [Ich dankte ihm für sein Angebot und sagte, daß das undenkbar sei. Ich war immer der Ansicht gewesen, daß man sein Volk nicht verlassen darf.] Siehe den Bericht über den Prozeß gegen Vidkun Quisling bei Juritzen 1988, S. 226f. Dieser Dialog bildet einen intertextuellen Bezug für den Dialog zwischen Vidkun und Mara im Text (S. 123). Der Dramentext zitiert nur den ersten Teil des Berichts, während die Begründung mit der Treue zum eigenen Volk fehlt. Statt dessen liefert Maria Q eine Erklärung für Vidkuns Verhalten. Sie vermutet, Vidkun habe seine eigene Heiligenbiographie nicht mit einem unschönen Schluß gefährden wollen (S. 124). Schließlich referiert auch Maria Qs Vorschlag, sie und Vidkun könnten sich vergiften (S. 123), auf eine Episode, von der Mara berichtete: Bei einem Besuch bei Vidkun Quisling im Gefängnis bot sie ihm eine Giftampulle an, doch Vidkun Quisling weigerte sich, sie anzunehmen. Ihren Plan, sie bei seinem Tod selbst zu nehmen, lehnte er mit der Begründung ab, sie müsse weiterleben, um seinen Kampf fortzuführen, S. 241.

169 „Fremtidens Gudsrike er således et rike på Jorden, og det er vår hovedoppgave å være med å grunnlegge og utbygge dette verdensrike: Se, Guds bolig er hos menneskene, og han skal bo hos dem, og de skal være hans folk, og Gud selv skal være hos dem og være deres Gud. Jeg mente i Norge å legge grunnstenen til dette og har også lagt den, selv om utviklingen arter seg anderledes enn håpet av mange. Av Herren er dette gjort og det er underfullt i våre øyne.“ [Das Gottesreich der Zukunft ist somit ein Reich auf Erden, und es ist unsere Hauptaufgabe, teilzunehmen an der Gründung und beim Ausbau dieses Weltreichs. Seht, Gottes Wohnung ist bei den Menschen, und er soll unter ihnen leben, und sie sollen sein Volk sein, und Gott selbst soll bei ihnen sein und ihr Gott sein. Ich wollte in Norwegen den Grundstein dafür legen und habe ihn auch gelegt, selbst wenn die Entwicklung anders verläuft, als viele hofften. Der Herr hat dies getan, und es ist wunderbar in unseren Augen.] Aus: *Universismus*, zitiert nach Parmann 1980, S. 171.

170 Der Sankt-Olavs-Tag am 29. Juli erinnert an den Todestag des Königs Olav Haraldsson im Jahr 1030. Die Überschrift des 20. Aufzugs, „Stiklestad“, bildet einen Hinweis auf den Ort in Nord-Trøndelag, an dem Olav seine letzte Schlacht schlug.

171 Parmann 1980, S. 166. Harald Hårfagre (865-933) war der erste König über Gesamtnorwegen und ging als Reichsgründer in die norwegische Geschichte ein.

172 *Universismus*, zitiert nach Parmann 1980, S. 166. Vidkun Quisling war der Meinung, es erfordere eine herausragende Persönlichkeit, um auf religiöser oder politischer Ebene die egoistischen Interessen der Menschen zu überwinden. Exemplarisch zählt Vidkun Quisling die Reihe von Harald Hårfagre, Bismarck, Washington, Hamilton auf. *Universismus*, zitiert nach Parmann, S. 168., vgl. dazu den Dramentext: Vidkun: „Jeg er bærer av fellesbevisstheten, av gudsbevisstheten, slik som Harald Hårfagre og Hellig Olav en gang var det. [...] Nu er den guddommelige impuls i meg til å fremme Gudsriket her

Nicht nur, was seine politischen Überzeugungen angeht, sondern auch im Privatleben erscheint Vidkun autoritär. Mit schonungsloser Rücksichtslosigkeit bezieht Vidkun Maria Q und Asja in seine Selbstinszenierung ein. Er fordert von beiden um seiner militärischen Karriere willen ein konservativ-korrektes Auftreten (S. 77). Die vordergründige Erklärung, schließlich müsse seine Selbstaufopferung einen Sinn haben, wird in seinem Phantasiebild von ihnen zum zynischen Kommentar zur Situation der Frauen. Vidkun: „[...] Jeg ser ansiktene deres malt med offergaver på fars kirke i Telemarken.“ (S. 71) [Ich sehe eure mit Opfergaben bemalten Gesichter an Vaters Kirche in Telemark.] Liest man diese Vision als Metapher, dann haben sich die Opfer, die die beiden Frauen um seinetwillen erbrachten, in ihre Gesichter eingeschrieben. Der Text zeichnet das Bild eines Strategen, der weiß, wie niederträchtig er sich verhält. Vidkun:

[...] Du vil forene det uforenlige, lyset og mørket. Men da må du ta / på deg den tunge bær å være en Kain eller en Judas! (S. 77)

[Du willst das Unvereinbare vereinbaren, das Licht und die Dunkelheit. Doch dann mußt du die schwere Bürde auf dich nehmen, ein Kain zu sein oder ein Judas!]

Vidkun kennt die Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Er sieht sich selbst in der Rolle eines biblischen Kain oder Judas, die Verbrechen begingen, und glaubt sich dennoch im Recht. Diese schwer verständliche Textstelle bezieht sich auf die Feststellung Quislings in *Universismus*, wonach es letztlich nicht auf gute Taten selbst ankomme, sondern auf den Glauben, aus dem die guten Taten hervorgehen.<sup>173</sup> Die Darstellung Quislings wird im Drama über den Vergleich mit Kain und Judas inhaltlich verändert. Vidkuns Feststellung signalisiert, daß er sich des Hochverrats bewußt ist.

Der Text zeigt Vidkun als einen dominanten und zugleich kindlichen Charakter und führt das Charakterbild auf die Beziehung zu seiner Mutter zurück. Die Mutterbindung Vidkuns zitiert intertextuell die Beziehung zwischen Vidkun Quisling und seiner Mutter.<sup>174</sup> Die Allmachtsphantasien Vidkuns erscheinen als das Ergebnis der weltfremden Erziehung seitens seiner Mutter. Die Gestaltung der Mutter-Sohn-Beziehung bezieht sich intertextuell auf Maras Feststellung, Quisling sei immer der kleine Junge geblieben, dem die Mutter, Anna, gute Ratschläge erteilen mußte.<sup>175</sup> Vgl. Vidkun:

Hellig Olav viste seg for meg i drømme, mamma. Han kalte meg sønn! [...]

Anna: Huff, akkurat som i romanene.

Vidkun: Ja, akkurat som i romanene.

Anna: I grunnen ventet jeg noe slikt av deg Vidkun, og nu forstår jeg hvorfor du handlet som du gjorde. Ditt store hellige oppdrag. (S. 100)

---

på Jorden.“ (S. 103) [Ich bin Träger des kollektiven Bewußtseins, so wie Harald Hårfagre und der Heilige Olav es einmal waren. Jetzt ist der göttliche Impuls in mir, um das Gottesreich auf Erden voranzutreiben.]

<sup>173</sup> Vgl. Parmann 1980, S. 168.

<sup>174</sup> Juritzen gibt an, die Mutter sei der wichtigste Mensch in Vidkun Quislings Leben gewesen. Vgl. Juritzen 1988, S. 24.

<sup>175</sup> Vgl. Parmann 1980, S. 120.

[Der Heilige Olav erschien mir im Traum. Er nannte mich Sohn!

Anna: Oh, genau wie in den Romanen.

Vidkun: Ja, genau wie in den Romanen.

Anna: Im Grunde habe ich so etwas von dir erwartet. Vidkun, und jetzt verstehe ich, weshalb du so gehandelt hast. Dein großer heiliger Auftrag.]

Vidkuns Selbstüberschätzung wird hier ironisch ausgestellt. Offenbar gehen die Berufungsphantasien des Ministerpräsidenten darauf zurück, daß seine Mutter zu viele schlechte Romane gelesen hat. Doch eine tiefere Ironie liegt in einem intertextuellen Bezug der Passage, die Szene bezieht sich auf Maras Beschreibung eines gemeinsamen Besuchs bei Quislings Mutter.<sup>176</sup> Sie gibt nahezu wörtlich die Reaktion von Quislings Mutter wieder, als er ihr von den Ereignissen in Zusammenhang mit seiner Machtübernahme am 8. April 1940 erzählte.

Die Bühnenanweisung zur Dramenszene schreibt vor, Vidkun liege mit Büchern auf dem Bauch und einem geknoteten Taschentuch auf dem Kopf in der Hängematte. Da er nur Unterwäsche trägt, erscheint er wie ein großes Kind und spätestens, wenn Mutter Anna für ihren Sohn, der gerade ein Gartenfest mit den Nazis plant, das Wiegenlied *Bissa bissa bāni* singt (S. 101f.), und die Hängematte zur von Anna geschaukelten Wiege wird, wird Vidkuns geistiges Niveau mit dem Entwicklungsstand eines allein auf seine Mutter fixierten Säuglings verglichen.<sup>177</sup>

Schließlich schenkt sie ihm eine Jacke, auf der Vidkun zusammen mit Jesus und Olav dem Heiligen dargestellt ist (S. 103). Vidkuns Identifikation mit dem Heiligen Olav wird hier auf den prägenden Einfluß der Mutter zurückgeführt. Das Geschenk führt vor, wie die Mutter das falsche Selbstbild Vidkuns geprägt hat. Zugleich wird eine Diskrepanz zwischen Vidkuns persönlichem Format und dem der beiden Heiligen ironisch ausgestellt, indem die Jackenärmel für Vidkun viel zu lang sind. Dieser Bezug knüpft intertextuell daran an, daß Vidkun Quisling in *Universismus* schreibt, es sei für ihn seit seiner Jugend klar gewesen, er solle „der Mann der

<sup>176</sup> Mara Quisling berichtete, ihre Schwiegermutter habe gesagt: „Huff, akkurat som i romanene.“ Indem die folgende Passage im Drama zitiert wird, führt der Text eine Mutter-Sohn-Konstellation vor, in der der Ministerpräsident die Rolle des braven kleinen Jungen einnimmt: „Vet du, Vidkun, at jeg ikke har sett deg siden før 9. April? Nu må dere sitte ned og få en kopp te og ta det riktig med ro, for nu vil jeg ha ordentlig rede på alt som har hendt. Ja, Vidkun, nu må du love meg at du forteller meg alt, altsammen, sa hun og strøk ham moderlig med händen over den lyse manken hans. Det lune guttesmilet spilte skøyeraktig rundt munnen hans da han svarte: – Det er altså statshemmeligheter vi skal snakke om idag, forstår jeg. Ja, alt vil jeg høre, absolutt alt.“ [Weißt du, Vidkun, daß ich dich seit der Zeit vor dem 9. April nicht gesehen habe? Jetzt müßt ihr euch setzen und eine Tasse Tee trinken und es ganz ruhig angehen, denn jetzt will ich genau wissen, was alles geschehen ist. Ja, Vidkun, jetzt müßt du mir versprechen, alles zu erzählen, alles zusammen, sagte sie und strich ihm mütterlich mit der Hand über seinen hellen Schopf. Das weiche Jungenlächeln umspielte scherzhaft seinen Mund, als er antwortete: – Ich verstehe, wir sollen heute also über Staatsgeheimnisse sprechen. Ja, alles will ich hören, absolut alles.] Zitiert nach Parmann 1980, S. 113f. Mara schilderte auch den Stolz von Vidkun Quislings Mutter auf ihren Sohn. So etwa bei einer Einladung zum Tee, wenige Tage nach dem 9. April, bei der Vidkun Quisling von seiner Mutter, wie immer, für sein Verhalten gelobt worden sei. Vgl. Juritzen 1988, S. 198. Diese Haltung wird im Dramentext bei ihrem Auftritt auf dem Gartenfest aufgenommen. Der Text zeigt eine einfache Frau, die stolz auf ihren Sprößling ist.

<sup>177</sup> Analog dazu ist auch Asjas Aussage zu lesen, Vidkun hätte beim Abschied von ihr geschluchzt wie ein Kind (S. 82).

neuen Ideen werden“.<sup>178</sup> Im Drama wird seine Megalomanie, vermittelt über diesen Intertext, auf die Erziehung in seinem Elternhaus zurückgeführt.

Der Mangel an persönlicher Reife prägt auch Vidkuns Beziehung zu Maria Q und Asja, und auch hier bleibt die Mutterbindung so dominant, daß selbst Vidkuns Geist sich noch aus einem erotischen Tanz mit Asja löst, als seine Mutter ihn ruft (S. 148). Auch die Namensänderung von Mara zu Maria, die er organisiert, verweist auf die Mutter. Indem er Mara zu Maria ändern läßt, nivelliert er die im Norwegischen mit Mara verbundene Assoziation von *mardrøm* [Alptraum], die für die Zukunft Böses ahnen läßt. Gleichzeitig macht er sie der Mutter Gottes als seinem christlichen Idealbild einer Mutter gleich. Auch Vidkun Quisling wollte in Rußland Maras Vornamen zu Maria ändern lassen, was ihm jedoch nicht gelang.<sup>179</sup> Im Text gelingt ihm die Umbenennung. Die Namensänderung bringt hier die Auslöschung der Identität von Maria Q zugunsten eines von ihm eingeführten Idealbildes zum Ausdruck.

Vidkuns mangelnde persönliche Reife kommt auch in der Szene „Moroleik med Mødrene“ [Spiel mit den Müttern] zum Ausdruck (S. 75). Einem in Norwegens ländlichen Regionen traditionellen Hochzeitsbrauch entsprechend, wird Vidkun zum Hallingtanz gezwungen. Es ist bei diesem Spiel Aufgabe des Bräutigams, einen Hut, der an einer Stange hochgehalten wird, mit möglichst hohen Sprüngen zu fangen. Vidkun trägt in dieser Szene eine zu enge Jacke und eine zu kurze Hose. Sein Aufzug versinnbildlicht das Kind im Körper des Erwachsenen. Als Kind ist er viel zu klein, es gelingt ihm nicht, den Hut zu ergreifen. Die scheinbar fehlende physische Kraft steht metonymisch für den Mangel an geistiger Reife nicht nur für eine Ehe. Er geht eine Doppelehe ein, weil er zu feige ist, sich von einer Frau zu trennen.

### Alexandra Veronina

Die dritte Gestalt in der Dreiecksbeziehung, Asja, referiert intertextuell auf Alexandra Veronina, die erste Frau Quislings. Asja steht als Rufname für Alexandra Veronina. Da zahlreiche Einzelheiten im Text Details aus ihrem Leben aufgreifen, wird hier in einem Überblick auf einige biographische Hintergründe eingegangen werden, die im Text intertextuell berufen werden. Die Informationen basieren auf Erzählungen von Mara, die Juritzen wiedergegeben hat, und Photos, die im Programmheft abgedruckt waren.<sup>180</sup> Angesichts dieses Rückgriffs auf Berichte Dritter bleibt die historische Figur ungreifbar. Statt dessen entsteht ein Bild über die Rolle, die sie in den Augen anderer spielte. Und diese Vorstellung bildet wiederum einen Intertext für das Drama.

<sup>178</sup> Siehe die Textstelle aus *Universismus* bei Parmann 1980, S. 177.

<sup>179</sup> Vgl. Juritzen 1988, S. 185. Barth führt die Namensänderung von Mara zu Maria auf Quislings Bekanntschaft mit Max Scheler zurück. Scheler ging davon aus, daß es verschiedene Typen von Frauen, wie Mutter, Liebende, Nonne, Prostituierte, gibt. Die Umbenennung käme dann einer Klassifizierung gleich. Vidkun Quisling traf Scheler 1919 in Köln. Vgl. Barth 1996, S. 248.

<sup>180</sup> Vgl. Juritzen 1988, S. 55-102.

Alexandra Andrevna Veronina wurde 1905 in Sewastopol geboren. Ihr Rufname war Acia. Als junge Frau tanzte sie jahrelang Ballett und galt als tanzbegabt. Später arbeitete sie als Telegrafistin bei der Nansen-Mission und lernte Mara Vasiljevna und auch Vidkun Quisling kennen. Am 21. August 1922, einen Tag nach ihrem 17. Geburtstag, an dem sie volljährig geworden war, heiratete sie Vidkun Quisling. Juritzen vermutet angesichts der offensichtlich zeitlich forcierten Heirat, sie habe Vidkun Quisling als die Rettung vor dem Hungertod betrachtet.<sup>181</sup> Mit der Trauung wurde sie norwegische Staatsbürgerin.<sup>182</sup> Vidkun Quisling reiste mit Acia aus Rußland aus und brachte sie 1923 in Paris in der Pension *Glaize* unter. Dann erklärte er, er wolle sich wegen des Altersunterschieds zwischen ihnen scheiden lassen und reiste ab. Im Spätherbst besucht Mara Ascia in Paris. Und Vidkun Quisling schrieb: „Du vet, Maria, du er eldre enn henne og en voksen kvinne, hun er et barn.“ [Du weißt Maria, du bist älter als sie und eine erwachsene Frau, sie ist ein Kind.]<sup>183</sup> Ascia wußte bis zum Frühjahr 1924 nichts von der Liebesbeziehung, die unterdessen zwischen ihrem Ehemann und Mara entstanden war. Entsprechende Nachrichten, die zu ihr vordrangen, hielt sie für Gerüchte. Mara erzählte ihr, sie sei Quislings Sekretärin. Vidkun Quisling vermied das Thema Mara gegenüber Ascia. In einem Brief an Mara vom 17. Dezember 1923 wird ihre Situation besonders deutlich:

Wenn du kommst, werde ich dir von den Gerüchten erzählen, die von Kharkov nach Paris gedrungen sind, ziemlich seltsam, ich lachte wie verrückt. Man schreibt, daß du für irgendeinen Trust arbeitest, aber unter irgend jemandes allmächtiger Protektion. Und giftig berichten sie – ich zitiere – daß man dich, während ich auf der Krim war, mehrmals mit dem Hauptmann [Quisling, d. Verf.] spazierengehen sah. Ach, ... aber wie konnten Sie es wagen, Frau, zusammen mit meinem Mann spazierenzugehen, warten Sie, bis Sie nach Paris kommen, dann werde ich ihnen einen kleinen Skandal bereiten, es wird Sie nicht freuen.<sup>184</sup>

Der Text dieses Briefes ist im Drama im Dialog zwischen Asja und Maria Q nahezu wörtlich wiedergegeben (vgl. S. 64). Später reiste Ascia zu Mara und Vidkun Quisling nach Oslo. Von dort aus reiste sie nach Nizza, um Urlaub zu machen. Sie ließ ihre persönlichen Dinge in Oslo zurück und scheint von einer Rückkehr nach Oslo ausgegangen zu sein; es kam jedoch nie dazu. Ascia sandte weiterhin Liebesbriefe an Vidkun Quisling. Schließlich schrieb Mara einen Brief an die Rivalin und verbannte sie mit dem Argument aus Vidkun Quislings Le-

---

181 Vgl. Juritzen 1988, S. 56.

182 Ascia verbrachte nur wenig Zeit in Norwegen. Ihr wird nachgesagt, sie hätte nur zwei Worte norwegisch gesprochen. Das Drama greift dies als Anekdote auf (vgl. S. 78).

183 Quislings Brief an Maria vom November 1923, vgl. Juritzen 1988, S. 78.

184 Der Originaltext lautet: „Når du kommer, skal jeg fortelle deg om de sladderaktige ryktene som er nådd frem til Paris fra Kharkov, ganske merkelig, jeg lo som besatt. Man skriver at du arbeider for en eller annen Trust, men under en eller annens allmektige proteksjon. Og giftig melder de – jeg siterer – at mens jeg var på Krim, så man deg flere ganger med kapteinen. Ah ... men hvordan våget De, frue, spasere sammen med min mann, bare vent til De kommer til Paris, så skal jeg lage en liten skandale for Dem, De vil ikke bli glad for det.“ Nach Juritzen 1988, S. 83f.

ben, eine Liebesbeziehung zu zwei Frauen würde seinem Ruf schaden.<sup>185</sup> Trotz allem blieb Ascia über zehn Jahre mit Vidkun Quisling verheiratet. Sie lebte in Paris und hatte wieder angefangen zu tanzen. Als man ihr anbot, in eine große Ballettkompanie einzutreten, untersagte ihr Vidkun Quisling per Telegramm das Tanzen. Über Olga Hohlowa, Picassos erste Frau, die ebenfalls Russin war, lernte sie Picasso kennen, und er malte mehrere Portraits von ihr. 1929 reiste Ascia auf Einladung einer in China lebenden russischen Familie nach Shanghai. Dort wurde ihre Ehe annulliert, und sie heiratete 1931 einen Arzt. Ihr Ehemann starb drei Jahre später. 1936 heiratete sie erneut. Ihr Ehemann wurde später zum französischen Ehrenkonsul ernannt. Während der japanischen Besetzung wurde die Familie interniert und emigrierte nach der Revolution 1949 gezwungenermaßen in die USA. Dort hatte Ascia als bildende Künstlerin Erfolg. Am Schluß seines Berichts über ihr Leben stellt Juritzen fest, daß die Enttäuschungen, die Vidkun Quisling verursacht hatte, sie lebenslang begleitet hätten.<sup>186</sup>

### Asja

Im Drama mündet die erste Begegnung zwischen Asja und Vidkun in rasendem Tempo in Heiratspläne. Unmittelbar bevor Vidkun und Asja sich begegnen, verhört Vidkun eine Bauersfrau, der vorgeworfen wird, zwei ihrer Kinder getötet und gegessen zu haben. Die Szene zitiert ein reales Ereignis aus den Arbeitsprotokollen Vidkun Quislings. Sie führt das Ausmaß des Elends in der Ukraine vor und zeigt, wozu der Hunger die Menschen treibt. Vor diesem situativen Hintergrund erscheint Asjas forcierte Heirat mit Vidkun als harmlose Überlebensmaßnahme. Musik aus Igor Strawinskys Ballett *Petruschka* leitet die Szene ein. Asja tritt als Balletttänzerin auf und trägt das Kostüm der Ballettfigur Petruschka.

Asja wechselt ständig zwischen der Identität der Ballettrolle und ihrer individuellen Identität. Dieses metatheatrale Element des Aus-der-Rolle-Fallens greift intertextuell einen typischen Aspekt der russischen Versionen der Commedia dell'arte in diesem Jahrhundert auf, nämlich das Ausstellen der theatralen Struktur. Die Dramaturgie des Dramas zitiert folglich als Intertext für die Balletttänzerin Asja die zeitgenössischen Theaterexperimente und läßt sie so besonders progressiv erscheinen.<sup>187</sup>

So wird die Grenze zwischen Asjas Identität und der Bühnenrolle, die sie tanzt, fließend. Asja: „Jeg er ulykkelig. Og Petrusjka er ulykkelig.“ (S. 44) [Ich bin unglücklich. Und Petruschka ist unglücklich.] Derart ist die Begegnung zwischen Vidkun und Asja mit dem Motiv Petruschka verknüpft. Die Dreiecksgeschichte im

<sup>185</sup> Vgl. Juritzen 1988, S. 94. Juritzen vermutet, daß der Brief von 1929 stammt.

<sup>186</sup> Vgl. Juritzen 1988, S. 102.

<sup>187</sup> Diese Form von Metatheater geht funktional über Spiel-im-Spiel-Figuren hinaus. Es ist der Struktur der Charaktere inhärent und prägt sie in Form eines Bruchs zwischen Charakter und Rolle. Die Figuren sind sich ihrer Theatralität bewußt, und auf diese Art wird die theatrale Form menschlichen Lebens selbst thematisiert. Im Text wird dieser Bruch in der Doppelung von Petruschka und Asja ausgestellt.

Ballett fungiert als Sinnbild für das Beziehungsmodell im Drama, das sich aus dieser Szene heraus entwickelt. In Zusammenhang mit Asja fungiert das Motiv dann als Vorausdeutung darauf, daß sie in der Konkurrenz um die Gunst Vidkuns unterliegen und ihn verlieren wird, so wie Petruschka im Streit um die Prinzessin unterliegt. Am Schluß von Strawinskys Ballett erscheint der Geist von Petruschka. Analog erscheint am Schluß des Dramas auch Asjas Geist. Anders als im Ballett kommt Asja jedoch aus Rache zurück, und die Wiederkehr findet in einem Alptraum von Maria Q statt. Deren Schuldgefühle lassen Asja als übermächtigen Geist zurückkehren, der seine ehelichen Rechte einklagt und ihr die Urne Vidkuns, d.h. im übertragenen Sinn Vidkun selbst, nimmt. Asja trägt bei ihrer nächtlichen Rückkehr das Ballettkostüm des Petruschka. Die Trauer Petruschkas spiegelt jetzt einen Teil ihrer Identität und bildet den Anlaß für ihre Rückkehr. Asja: „Dere har ødelagt mitt liv! Hvorfor blir jeg ikke kvitt dere?“ (S. 148) [Ihr habt mein Leben zerstört! Weshalb werde ich euch nicht los?]

Asja interessiert sich bei ihrer Rückkehr besonders für Vidkuns Urne. Nach zähem Ringen mit Maria Q nimmt sie sie, verstreut Vidkuns Asche auf dem Teppichboden und zerstört damit für beide die sterblichen Reste Vidkuns. Dieser verzweifelte Versuch, Vidkun loszuwerden, macht deutlich, daß auch ihr eine emotionale Ablösung von Vidkun lebenslang nicht gelungen ist. Maria Q kommt noch einmal auf das weissagende Spiel zurück, das die Lebenspläne der Frauen geprägt hat, und stellt fest, Asja habe das bessere Los gezogen. Asja hält dagegen, sie habe getanzt: „Jeg har danset, Marotsjka.“ (S. 144) [Ich habe getanzt, Marotsjka.]

Asjas Tanz wird hier abschließend als Ausdruck unerträglicher Trauer lesbar. Ihre Identität geht in der Figur des Petruschka auf. Über das Petruschka-Motiv spiegeln sich die Erfahrungen von Maria Q und Asja hier ineinander. Insgesamt etabliert der Text über die Intertexte des Balletts *Petruschka* und Ignatieffs Roman *Asja* das Thema Depression als Metatext. Der Tanz, der konventionell als Ausdruck von Lebenslust verstanden wird, wird metaphorisch zum Totentanz dramatischer Figuren, die aus Trauer zur Maske erstarrt sind. Die Spannung zwischen wilder Lebenshoffnung und Schmerz, die dem Tanzmotiv hier unterlegt ist, macht ihn zum grotesken Ausdruck von depressiver Trauer.

### 3.7. *Rhindøtrene*

#### 3.7.1. Erste Zugänge zum Text

##### Hildegard von Bingen

Das Drama *Rhindøtrene* thematisiert das Leben der deutschen Mystikerin Hildegard von Bingen.<sup>188</sup> Die folgende Kurzbiographie der als Vorlage dienenden

<sup>188</sup> In einem Interview mit Øyvind Skau berichtet Løveid, wie sie über die Musik von Bingen zufällig auf die Mystikerin aufmerksam geworden sei. Dieser erste Zugang ist typisch dafür, daß von Bingen bis vor

historischen Figur Hildegard von Bingen<sup>189</sup> und ihre Positionierung im historischen Kontext orientiert zunächst über die thematischen Bezüge zwischen Text und historischer Vorlage. Grundlage dieser Darstellung sind neuere Forschungsarbeiten über die Mystikerin.<sup>190</sup> Neben einer thematischen Situierung der Figur und ihres Werkes sollen im Folgenden insbesondere jene biographischen Aspekte hervorgehoben werden, die für die Lektüre der Dramenhandlung von besonderer Bedeutung sind.

Hildegard von Bingen wurde 1098 in Bermersheim bei Alzey als zehntes Kind adliger Eltern geboren. Erste mystische Visionen, so berichtet eine kurz nach ihrem Tod abgeschlossene Lebensgeschichte, hatte sie im Alter von drei Jahren.<sup>191</sup> Zeitgenössischen Gepflogenheiten entsprechend, wurde sie von ihren Eltern als Zehnt für das Klosterleben bestimmt. Es ist denkbar, daß ihre spirituellen Fähigkeiten als psychische Überspanntheit gedeutet wurden und ihre kränkliche Konstitution Anlaß für diese Entscheidung waren, weil das Kind seinen Eltern für das normale Leben einer Frau ungeeignet schien.<sup>192</sup> Im Alter von acht Jahren übergab man sie der Reklusin Jutta von Sponheim, deren Klause dem Benediktinerkloster von Disibodenberg angegliedert war. Jutta von Sponheim erteilte ihr Unterricht in der Vulgate, der Lehre der Kirchenväter, in den sieben freien Künsten und im liturgischen Leben der Benediktinerinnen.<sup>193</sup> 1114 legte Hildegard von Bingen das Gelübde ab. Nach dem Tod der Jutta von Sponheim wurde sie 1136 von der Frauengemeinschaft des Klosters zur Magistra gewählt. Auf ihr Engagement hin wurde zwischen 1147 und 1152 auf dem Rupertsberg bei Bingen am Rhein ein eigenständiges Frauenkloster erbaut.

---

wenigen Jahren in Norwegen weitgehend unbekannt war. Vgl. Skau 1996, S. 1f. Offenbar war Løveid die neue Popularität von Bingsens unbekannt, die sich im deutschsprachigen Raum in Form von Gesundheitsbüchern, Naturprodukten, Heilkurangeboten und einer Vereinnahmung von Seiten der New Age-Bewegung bemerkbar macht. Diese Publikationen isolieren Teile des Werkes und lösen sie aus dem Zeitkontext. Sie prägen aber aufgrund ihrer Breitenwirkung die Rezeption. Kritisch zu dieser populären Rezeption: Lautenschläger 1993, S. 23 und S. 76. Dieser Popularität steht eine breitere wissenschaftliche Diskussion Hildegard von Bingsens im Kontext der Forschung zur Frauenmystik in den USA und der Bundesrepublik gegenüber.

- 189 Um zwischen historischer Person und Dramenfigur bzw. Text und Intertext zu unterscheiden, beziehe ich mich im Folgenden immer mit dem vollen Namen oder dem Nachnamen auf die historische Figur und mit dem Vornamen auf die gleichnamige Dramengestalt. Mit *von Bingen* ist demnach die historische Figur gemeint, während sich *Hildegard* auf die Dramenfigur bezieht.
- 190 Gössmann 1995. Diese Aufsatzsammlung versammelt über mehrere Jahre hinweg entstandene Arbeiten Gössmanns und bietet einen fundierten Überblick über zentrale Fragestellungen zum Werk. Zur Biographie ebd. S. 11-29 und ausführlich Newman 1995.
- 191 Vgl. von Bingsens Brief an Guibert von Gembloux, in: von Bingen 1965, 226f., bzw. Gössmann 1995, S. 12.
- 192 Newman verweist in diesem Zusammenhang darauf, daß behinderte Adlige häufig in Klöstern untergebracht wurden. Vgl. Newman 1995, S. 25.
- 193 Die vielseitige Bildung Hildegard von Bingsens gibt der Forschung bis heute ein Rätsel auf. Zwar betont die Mystikerin immer wieder ihre mangelnden Lateinkenntnisse, doch konnte sie in Latein predigen. Der Topos der Ungelehrsamkeit diente dazu, das an ihr vollbrachte Werk Gottes zu steigern. Der Text bezieht sich intertextuell auf diesen Aspekt, wenn Volmar auf die schlechten Lateinkenntnisse Hildegards anspielt (S. 16).

Mit über vierzig Jahren beginnt Hildegard von Bingen zu schreiben. Ihr erstes und bekanntestes Buch ist eine Aufzeichnung ihrer mystischen Visionen mit dem Titel *Scivias* [Wisse die Wege]. Bereits hier tritt das für die Autorin typische Nebeneinander von mystischer Vision und Alltagsbezug zutage.<sup>194</sup> Von Bingen legte besonderen Wert auf den Hinweis, sie habe ihre Visionen immer bei Bewußtsein empfangen, und wies realitätsfremde Ekstasen, wie sie bei anderen Mystikerinnen häufig sind, zurück.<sup>195</sup> *Scivias* ist geprägt von der Vorstellung einer wechselseitigen Integration von Kosmos und Heilsgeschichte. Die hier geschilderten Visionen zeigen die auf das Heil zielende Teleologie der Menschheitsentwicklung vom Alten Testament, über die Menschwerdung des Logos und die Zeitalter der Kirche bis hin zur apokalyptischen Vision der Endzeit. Die einzelnen Abschnitte des Geschichtsverlaufs faßt von Bingen im allegorischen Bild einer Stadt mit verschiedenen architektonischen Elementen, einer Vision des himmlischen Jerusalems.<sup>196</sup>

Um eine Bestätigung ihrer Sehergabe von der Kirche zu erlangen und so die Gefahr zu bannen, als Ketzerin verfeimt und verfolgt zu werden, wandte sie sich 1147 an Bernhard von Clairvaux, der sich sehr für sie einsetzte. Von seiten des Klosters wurden ihre Visionen zur selben Zeit Papst Eugenius III. vorgelegt.<sup>197</sup> Daraufhin wurden 1147/48 die bis dahin vorliegenden Schriften der Mystikerin offiziell kirchlich anerkannt. Sie erhielt eine apostolische Lizenz und wurde zur Berühmtheit. Ihre literarische Arbeit setzte sich fort mit den natur- und heilkundlichen Schriften *Physica*, einer Beschreibung von Pflanzen, Tieren, Elementen, Metallen und Steinen sowie ihren Heilkräften, und *Causae et curae*, einem Handbuch über Krankheiten und Heilmittel, in dem sie sich ausführlich mit dem menschlichen Körper beschäftigt.<sup>198</sup> Zwischen 1158 und 1165 entstand das zweite Visionsbuch, *Liber vitae meritorum* [Buch des verdienstlichen Lebens], eine Darstellung von Tugenden und Lastern. Das letzte Visionsbuch, *Liber divinorum operum* [Buch der Gotteswerke] wurde zwischen 1163 und 1173 verfaßt. Es vermittelt insbesondere die Idee einer Übereinstimmung von Makrokosmos und Mikrokosmos, Kosmos und Mensch.

Erwähnenswert ist darüber hinaus das lyrisch-musikalische Werk, das aus Liedern und Sequenzen besteht. Dazu zählt das Singspiel *Ordo virtutum* [Das Spiel der Kräfte], das den Kampf der Menschen zwischen Gut und Böse beschreibt.<sup>199</sup> Außerdem sind aus von Bingens Korrespondenz mehrere hundert Briefe erhalten.

---

194 Vgl. Gössman 1995, S. 14.

195 Vgl. Newman 1995, S. 58.

196 Vgl. Gössman 1995, S. 17 und Newman 1995, S. 33.

197 Im Dramentext wird über einen intertextuellen Verweis (S. 16) erwähnt, daß der Papst von Bingens Schriften kannte und schätzte.

198 Die Quellen der naturkundlichen Arbeiten Hildegards sind nicht vollständig geklärt. Sicher kannte sie die Rezeptsammlungen mittelalterlicher Benediktinerklöster. Die Lehre von den Körpersäften und die Temperamentenlehre sind wichtige Bezugspunkte ihrer Überlegungen. Vgl. dazu Gössman 1995, S. 21.

199 Ein früher Entwurf zu diesem Singspiel findet sich bereits im dritten Teil von *Scivias*, vgl. dazu von Bingen 1990. Das Drama bezieht sich auf diesen Intertext in der Probe zu *Ordo virtutum* (15. Aufzug).

Während der 1160er Jahre breitete sich das Katharertum im Rheinland aus. Hildegard von Bingen wandte sich in einer Schrift an den Kölner Klerus äußerst kritisch dagegen. Sie warf dem Klerus vor, zu stark weltliche Interessen zu verfolgen, anstatt die Gläubigen zu lehren, und damit das Interesse an den Häretikern zu fördern, die als spirituelle Führer auftraten. Den Häretikern wiederum unterstellte sie Promiskuität und falsche Frömmigkeit. Sie ging so weit, vom Klerus die Austreibung der Häretiker zu fordern.<sup>200</sup> Hildegard hatte ihr achtzigstes Lebensjahr erreicht, als über ihr Kloster ein Interdikt, die denkbar schlimmste Strafe für ein Kloster und seine Äbtissin, verhängt wurde. Unmittelbarer Anlaß war die Beerdigung eines exkommunizierten jungen Edelmannes auf dem Rupertsberger Friedhof. Zwar war der Verstorbene vor seinem Tod mit der Kirche versöhnt worden und hatte die Absolution erhalten, doch die Kirchenoberen gingen von seiner Exkommunikation aus und forderten eine Exhumierung seiner Gebeine. Hildegard widersetzte sich strikt dieser Forderung und segnete das Grab. Die Kanoniker des Mainzer Doms verlangten eine Exhumierung der Gebeine. Der Erzbischof von Köln, Philipp, intervenierte für die Äbtissin und die Kanoniker hoben das Interdikt in Abwesenheit des Erzbischofs Christian auf. Die Gegner Hildegard von Bingen veranlaßten daraufhin Christian dazu, das Interdikt zu erneuern. Hildegard von Bingen protestierte gegen den Bann mit einem Brief an die Prälaten von Mainz. Der Bann, der unter anderem liturgische Musik verbot, wurde erst im März 1179 aufgehoben. Ein Kommentar Volmars beruft dieses Ereignis als Intertext:

Du har nektet å grave opp liket av kjetteren. / For dette er ditt kloster satt under interdikt; ingen klokke får ringe, ingen messe får holdes, ingen sanger får synges, ingen nattverd får feires. (S. 117)

[Du hast dich geweigert, die Leiche des Ketzers auszugraben. Deshalb hat man ein Interdikt über dein Kloster verhängt, keine Glocken dürfen läuten, keine Messe darf gehalten, keine Lieder dürfen gesungen, kein Abendmahl darf gefeiert werden.]

Im September desselben Jahres starb Hildegard von Bingen im Kloster Rupertsberg bei Bingen.<sup>201</sup> Nach ihrem Tod wurde sie als Heilige verehrt, und 1233 leitete Papst Gregor IX. den Kanonisierungsprozeß ein, der jedoch nie vollendet wurde. Hildegard von Bingen steht heute auf der vatikanischen Liste für die Anwärter auf den Titel eines Kirchenlehrers.

Das literarische Werk von Bingen entstand in Arbeitsgemeinschaft mit dem Mönch Volmar von Disibodenberg, der zunächst ihr Erzieher, später ihr Sekretär und Vertrauter wurde. Dazu Volmar: „Jeg skriver alt ned i pergament for deg.“ (S. 24) [Ich schreibe alles für dich auf Pergament auf.]

Er berichtete dem Abt von Disibodenberg von den Visionen der Nonne und leitete somit die Diskussion über die mystischen Texte innerhalb der Kirche und ihre kirchliche Anerkennung ein. Seine Mitarbeit bei der Texterstellung bezog sich,

<sup>200</sup> Vgl. Gössman 1995, S. 163-173.

<sup>201</sup> Das Rupertsberger Kloster wurde im Dreißigjährigen Krieg zerstört. Ein Tochterhaus, das von Bingen gründete, die Abtei St. Hildegard, besteht bis heute.

im Unterschied zu der üblichen Redaktorfunktion der mönchischen Sekretäre von Mystikerinnen, auf grammatisch-stilistische Korrekturen am Latein des von Hildegard verfaßten Textes und dessen korrigierter Niederschrift. Die Auslegung der Visionen und Korrekturen blieb Hildegard vorbehalten. In *Scivias* zeigt die Bildtafel *Die Seherin* von Bingen, die Wachstafel und Stift in der Hand haltend, während ihre Augen und Ohren von der Flamme himmlischer Eingebung umgeben sind; Volmar wendet sich mit einem Buch ihr zu. Gelegentlich assistierte bei den Visionen Richardis von Stade, eine Hildegard nahestehende Nonne.

### Frauenmystik und Nibelungenlied

Der Dramentitel *Rhindøtrene* beruft zunächst den Mythos der Rheintöchter aus dem Nibelungenepos. Aus dem historischen Zusammenhang – die Niederschrift des Nibelungenliedes um 1200 liegt wenige Jahre nach Hildegard von Bingens Tod – wird so ein kausaler Bezug abgeleitet.<sup>202</sup> Weitere intertextuelle Verweise auf die Nibelungensage beziehen sich auf die Bearbeitung von Richard Wagner, auf ihre Funktionalisierung und die Implikationen des Mythos von den Rheintöchtern werde ich bei der Analyse der einzelnen Dramenfiguren zurückkommen. Scheinbar legitimiert sich der Titel aus der Lage des Klosters am Rhein, doch die Parallelen zwischen den in der Mythentradition der Sirenen aus der *Odyssee* stehenden Rheintöchter und den Nonnen führen weiter. Eine Identifikation der Rheintöchter mit den drei Nonnen im Text wird zwar als kindliche Idee abgewehrt, doch die Kinderfrage deutet auf eine Wahrheit; Hildegards erste Frage an die angehende Novizin Richarda, ob sie gerne singe (S. 40), prüft eigentlich deren Qualifikation als Sirene. Die paradox scheinende Verbindung des Mythos von den für ihre erotische Anziehungskraft bekannten Sirenen und mittelalterlichen Nonnen wirkt als eindeutiges Ironiesignal, das eine unkonventionelle Interpretation des Lebens Hildegard von Bingens erwarten läßt. Sowohl die Verschiebung von Sage zu historischer Realität, als auch von Nixen zu Nonnen prägen die dem Titel inhärente Ironie. Außerdem wird mit dem Sirenenepos jene Verbindung von Religion und erotischem Begehren formuliert, die im Laufe meiner Interpretation immer wieder thematisiert werden wird. Der im Drama für die religiös gebundenen, weiblichen Figuren konstitutive Dualismus von Glauben und erotischem Begehren wird im Kontext der Frauenmystik abgehandelt. Auch die Gestaltung des Buchumschlags symbolisiert diese Problematik. Sie zeigt ein Herz, das sich schlangenartig um ein grünes Kreuz schlingt. Das Herz symbolisiert bei Hildegard von Bingen als Realsymbol die ganzheitli-

<sup>202</sup> Die Nibelungensage wird hier im Rahmen des Zeitkontextes als Vehikel des historischen Diskurses eingesetzt. Damit wird der Konstruktionscharakter von Geschichte hervorgehoben, die immer nur als *Geschichten* zu lesen ist.

<sup>203</sup> Bis heute wird Wagners *Ring des Nibelungen* mit dem Nationalsozialismus assoziiert.

<sup>204</sup> Beachtet man die interkulturelle Perspektive eines norwegischen Dramas über eine deutsche historische Gestalt, dann liegt eine weitere ironische Brechung in der Anspielung auf das Nibelungenlied und dessen Stilisierung zum Nationalmythos der Deutschen.

che Mitte aller Lebensäußerungen der Seele und den Ort der sinnlichen Empfindungen des Menschen. Die bei von Bingen heilige, grüne Farbe symbolisiert die Elementarkraft, die die Natur stärkt, aber auch die spirituelle Kraft, die die Seele belebt.<sup>205</sup> Die Titelblattillustration des Dramas und das grüne pulsierende Herz im Schlußbild (S. 125) verweisen auf die im Drama thematisierte Verbindung von erotischem Begehren und Religion in der Mystik Hildegards.

Die berühmte Mystikerin und Äbtissin ist den Bedingungen und Auswirkungen dieses Dualismus am stärksten ausgeliefert. Ihre Mystik erscheint als deren Ausdruck und Kompensation. Aufgrund der extrem intertextuellen Verfaßtheit des Textes wird es immer wieder notwendig sein, ausführlicher auf das Denken und die Schriften von Bingen einzugehen. Im Rahmen der Gestaltung der Dramenfigur Hildegard werden zahlreiche intertextuelle Bezüge zu Visionen aus *Scivias*, Briefen von Bingen und Sekundärliteratur zu von Bingen entwickelt.

### Textaufbau

*Rhindøtrene* ist in fünf Akte gegliedert. Dieser Aufbau folgt der klassischen fünfteiligen Einteilung der antiken Tragödie, wonach der erste Akt („Den glødende hunden“) [Der glühende Hund] in das Geschehen einführt, es im zweiten Akt („Den gule løven“) [Der gelbe Löwe] zu einem ersten Ausbruch des Konfliktes kommt – Hildegard begegnet Richarda und Richarda trifft den Ritter Fou –; im dritten Akt schließlich („Den hvite hesten“) [Das weiße Pferd] eine unwiderrufbare Entscheidung fällt und die Handlung ihre endgültige Richtung nimmt – Richarda trifft erneut Fou und kommt nach Rupertsberg. Im vierten Akt („Den svarte grisen“) [Das schwarze Schwein] steigert sich der Konflikt weiter – die Beziehung zwischen Richarda und Fou wird enger, eine Hochzeit wird beschlossen – und im fünften, dem Schlußakt („Den grå ulven“) [Der graue Wolf] brechen alle Beteiligten auf– nach dem Tod von Richarda, Fou und Volmar sucht Hildegard den Tod, und Elisabeth tritt an ihre Stelle.<sup>206</sup> Als weiteres strukturierendes Element knüpft das Drama motivisch an das Singspiel *Ordo virtutum* von Hildegard von Bingen an, das im Theaterstück geprobt wird. Damit wird die Grenze zwischen der Wirklichkeit der Zuschauer und der Wirklichkeit der Inszenierung fließend, die Wirklichkeit selbst erscheint als Spiel. Das Motiv des Theaters als Spiel verweist zudem noch auf einen anderen Kontext. Fou begründet seinen Berufswechsel hin zur Schauspielerei mit einer Verlust-erfahrung. Analog ist auch Hildegards Verständnis der Welt als Spiel als emotionaler Rückzug und Distanzierung von der Welt infolge einer schwierigen emotionalen Erfahrung lesbar.

Hildegard betrachtet sich selbst als Regisseurin von *Ordo virtutum*, aber auch als Figur in einem Drama, dessen Regeln sie nicht kennt und denen sie doch

<sup>205</sup> Vgl. Newman 1995, S. 88.

<sup>206</sup> Vgl. die Bühnenanweisung „Elisabeth setter seg i Visjonskiosken“ (S. 123) [Elisabeth setzt sich in den Visionsraum].

unterworfen ist. Sie schwankt zwischen Allmachtsgefühlen, die ihr die Möglichkeit einer Inszenierung ihrer eigenen Welt vorspiegeln, und Ohnmacht angesichts ihrer eigenen Hilflosigkeit gegenüber einem unverständlichen Schicksal; hilflos wendet sie sich an Gott: „Jeg er midt i ditt store spill / som jeg ikke forstår.“ (S. 125) [Ich bin mitten in deinem großen Spiel, das mir unverständlich bleibt.]<sup>207</sup>

Diese Überschreitung der Grenze zwischen verschiedenen Wirklichkeiten ist als Moment von Theatralität symptomatisch für ein spezifisch modernes, gebrochenes Verständnis von Wirklichkeit. Die Vorstellung von der Geworfenheit und Selbstverlorenheit des melancholischen Menschen in der Welt, die bis zur Selbstentfremdung reicht, steht allerdings in diametralem Gegensatz zu Hildegard von Bingens Menschenbild. Bei ihr ist der Mensch sowohl im kosmischen Makrokosmos als auch im Mikrokosmos seines Körpers fest verortet. Rolf Beyer schreibt über das Menschenbild bei Hildegard von Bingen: „In ihr überwältigt uns ein Menschenbild, dem nichts anzumerken ist von der Selbstverlorenheit des Menschen in einer unheimlich-unendlichen Welt, dem die ‚modernen‘ Merkmale von der ‚Geworfenheit‘, Selbstverlorenheit und Selbstentfremdung in einer ‚unbehausten Welt‘ fremd sind.“<sup>208</sup> Das theatrale Moment zielt zudem auf von Bingens Verständnis von einigen in ihrem Werk vorkommenden abstrakten Figuren als lebendige und substantielle Personen. Insbesondere Ekklesia, die Allegorie der Kirche, mit der sie sich selbst immer wieder identifizierte, ist für sie visionäre Gestalt und reales Wesen im Himmel.<sup>209</sup>

Die für Hildegard bezeichnende Ambivalenz zwischen religiöser Orientierung und Begehren verweist auf die Vision in von Bingens *Scivias* III, 11 über Ekklesia, die vom Antichrist angegriffen wird. Ihr Stellenwert wird, über ihre inhaltliche Bedeutung für die Gestaltung der Hildegard-Figur und einzelne übernommene Motive hinaus, noch verstärkt, indem der Aufbau des Dramas wesentlich von Elementen der Vision geprägt ist. Hildegards Monolog in Szene 1 im Scriptorium folgt mit wenigen Kürzungen einem längeren Teil des Visionstextes, der aufgrund seiner Bedeutung und Komplexität hier zitiert werden soll. Die Vision wird im Drama in Form eines Botenberichts wiedergegeben. Die Verwendung dieses dramaturgischen Hilfsmittels, um ein räumlich oder zeitlich entferntes Geschehen zu beschreiben, hebt die theatrale Verfaßtheit der Visionen hervor:

Dann schaute ich nach Norden: Siehe, da standen dort fünf wilde Tiere. Das eine war wie ein feuriger, aber nicht brennender Hund, eines wie ein dunkelgelb gefärbter Löwe, ein anderes glich einem fahlen Pferd, das nächste einem schwarzen Schwein und ein weiteres einem grauen Wolf. Sie wandten sich nach Westen; und dort im Westen erschien vor diesen Tieren etwas wie eine Anhöhe mit fünf Gipfeln. Und aus dem Rachen eines jeden Tieres reichte ein Seil bis zu jeder einzelnen Spitze des Hügels; sie waren alle schwärzlich gefärbt, mit Ausnahme des Seils, das aus dem Wolfsrachen kam. Dieses schien teils schwarz, teils weiß zu sein. Und plötzlich sah ich im Osten wiederum jenen

<sup>207</sup> Hildegard trägt eine Marionette bei sich, die Maria darstellt (S. 62). Maria ist eine Figuration der Ekklesia. So erscheint Hildegard einerseits, indem sie die Marionette trägt, als Regisseurin des geistlichen Spiels. Andererseits empfindet sie sich aber auch als Marionette im Spiel Gottes.

<sup>208</sup> Beyer 1993, S. 63f.

<sup>209</sup> Vgl. Newman 1995, S. 286.

jugen Mann, den ich früher über der Verbindungsecke zwischen der erwähnten Licht- und Steinmauer des besagten Gebäudes mit einer purpurroten Tunika bekleidet gesehen hatte, über diesem Winkel. Jetzt erschien er mir aber von seinem Nabel an abwärts, und zwar so, daß er vom Nabel bis zu der Stelle, an der man den Mann erkennt, wie das Morgenrot leuchtete; dort lag eine Leier quer mit ihren Saiten. Und von dieser Stelle an abwärts, war er, bis zu zwei Fingerbreit über seinem Knöchel, umschattet; und von diesem Streifen an, der von oben bis an den Knöchel reichte, erschienen seine ganzen Füße weißer als Milch. Doch auch die Frauengestalt, welche ich früher an dem Altar vor den Augen Gottes erblickt hatte, wurde mir jetzt wiederum dort gezeigt, und zwar so, daß ich auch sie nur von der Mitte ihres Leibes an abwärts sah. Sie hatte nämlich von ihrem Nabel bis zu der Stelle, an der man die Frau erkennt, verfärbte und schuppige Flecken. An derselben Stelle des weiblichen Erkennungsmals erschien ein unförmiges pechschwarzes Haupt mit feurigen Augen, eselsgleichen Ohren und mit Nase und Rachen, wie ein Löwe sie hat. Mit weit aufgerissenem Maul knirschte es und wetzte schrecken-erregend die furchtbaren eisenartigen Zähne. Doch von diesem Haupt bis zu ihren Knien war diese Gestalt weiß und rot und wie von vielen Schlägen hart mitgenommen; von den Knien jedoch bis zu den beiden Querstreifen, die oben an den Knöchel rührten und weiß erschienen, sah sie blutig aus. Und plötzlich löste sich dieses unförmige Haupt mit so großem Getöse von seiner Stelle, daß die ganze Frauengestalt in all ihren Gliedern davon erzitterte. Aber auch eine Unmenge Kot befand sich um das Haupt; es erhob sich daraus wie aus einem Berg und versuchte, zur Himmelshöhe aufzusteigen. Und da ertönte plötzlich etwas wie ein Donnerschlag und traf das Haupt mit solcher Wucht, daß es von diesem Berg herabstürzte und seinen Geist im Tode aushauchte. Da ergriff sogleich ein so übelriechender Dunst den ganzen Berg und das Haupt wurde darin von so großem Schmutz bedeckt, daß das dabeistehende Volk in größten Schrecken versetzt wurde. Der Dunst aber blieb noch etwas länger um diesen Berg herum.<sup>210</sup>

Diese Passage gewinnt im Kontext des Dramas eine neue Bedeutung. Bei Hildegard von Bingen thematisiert sie Ekklesias Schwanken zwischen Sexualität und Askese. Im Damentext wird Ekklesia als Projektion der Autorin Hildegard lesbar, die an ihr eine eigene psychische Grundproblematik darstellt. Auf die Bedeutung von Sexualität und Askese im Kontext der Frauenmystik wird noch zurückzukommen sein. Die im Zitat angeführten kosmischen Tierzeichen sind bei von Bingen Sinnbilder für ein widersprüchlich anfechtungsreiches Leben.<sup>211</sup> Im Damentext werden sie im Hinblick auf diese Ambivalenzen zwischen Leib und Seele signifikant.

Die Vision von Bingens knüpft inhaltlich an einen anderen visionären Text, die Offenbarung des Johannes an, deren Visionen von der Vergangenheit, Zukunft, Gegenwart und insbesondere vom Ende der Zeiten erzählen. Wie viele Autoren von Texten des Alten Testaments kümmerte sich der Verfasser der Offenbarung nicht um die Chronologie seiner Erzählung und projizierte Bilder aus verschiedenen Zeiten ineinander. Die Vermischung verschiedener Zeitalter ergibt sich daraus, daß sie, von der Ewigkeit an gesehen, alle der ewigen Gegenwart an-

<sup>210</sup> von Bingen 1990, S. 554f.

<sup>211</sup> Aufschlußreich für die Ikonographie der Tiere bei von Bingen ist folgende Textstelle: „Beim Leopardenkopf erinnert er [der Mensch] sich an die Furcht des Herrn, beim Wolf an die Höllenstrafen, beim Löwen fürchtet er sich vor dem Gericht Gottes, und unter dem Bären wird er bei den Heimsuchungen des Körpers von einer Unzahl anstürmender Bedrängnisse erschüttert.“ von Bingen 1965, S. 45 (*Welt und Mensch*).

gehören. Diesem Verfahren analog beschreibt von Bingen in ihrer Darstellung des Weltuntergangs verschiedene Zeitalter. Im Drama wird die Chronologie des Weltuntergangs auf das Leben Hildegards projiziert.

Eine zu diesem Abschnitt gehörende Illustration gliedert sich in drei Bilder: Im Bild oben links symbolisieren die fünf apokalyptischen Bestien künftige Zeitabschnitte, die das Ende der Welt einleiten.<sup>212</sup>

Das größte, untere Bild zeigt Ekklesia und den Kopf des Antichrist. Dieser Kopf steht anstelle von Evas Genitalien und deutet so auf die Absicht des Antichrist, Ekklesia erotisch zu verführen, wie der Teufel Eva verführte. Der Antichrist gilt bei von Bingen als Verfechter natürlicher Sexualität und verkörpert die letzte und größte Bedrohung der jungfräulichen Kirche.<sup>213</sup> Die Illustration zeigt Ekklesia mit blutigen Beinen, die auf die Versuchungen hinweisen, denen sich die Kirche vor und während der Herrschaft des Antichrist ausgesetzt sieht. Die Illustration weicht hier vom Visionstext ab und geht über ihn hinaus. Sie malt das Eselsohr des Antichrist in Form eines erigierten Phallus, um auf seine Absicht, die Jungfrau Christi zu vergewaltigen, hinzuweisen. Dieses Bild wird am Schluß des 17. Aufzugs zitiert, als Hildegard entsetzt ihren blutigen Unterleib entdeckt. Die Szenenüberschrift lautet „Hvem er min gjest?“ (S. 106) [Wer ist mein Gast], und Hildegard glaubt sich vom Antichrist verführt.

Schließlich beschreibt von Bingen in ihrer Vision noch Christus, und seine Genitalien sind symbolisch durch die Morgenröte der Gerechtigkeit und eine Lyra mit angespannten Saiten ersetzt.<sup>214</sup> Insgesamt vermittelt die Vision das bei Hildegard von Bingen häufige Paradox von göttlichem und luciferischem Eros: In einem Bild abstoßend grober Perversion nötigt der Sohn Satans die neue Eva, während Musik und Morgenröte als Symbole der Jungfräulichkeit auf die ideale Vereinigung von himmlischem Bräutigam und Braut verweisen. Diese Spannung von guter und schlechter Geschlechtlichkeit erscheint im Drama als konstitutiv für Hildegard als Mystikerin.<sup>215</sup> Im Monolog des Vorspiels nimmt Hildegard das Thema verbotenen Begehrens, übertragen auf die religiöse Bilderwelt von Bingen, in Gestalt eines Selbstbildes vorweg. Sie schaut sich darin als Ekklesia, die vom

212 Der feurige Hund bezeichnet in der Gedankenwelt Hildegard von Bingen ihr eigenes Zeitalter, das bissige Menschen in die Welt setzt. Der dunkelgelbe Löwe steht für eine kriegerische Epoche, in der die Reiche anfangen dahinzuwelken (daher die Farbe). Zeiten sündhafter Ausschweifungen verkörpert das fahle Pferd, denn das Herz jener Reiche verliert an Kraft und wird im Untergang fahl. Bei der Deutung der Epoche des schwarzen Schweins greift von Bingen auf die Verbindung von schwarzer Galle, Schwermut und Genialität im mittelalterlichen Diskurs über die Melancholie zurück. Entgegen der traditionellen Nobilitierung der Melancholie wendet sie sich kritisch gegen die Melancholie. Der graue Wolf schließlich deutet auf eine Zeit, in der die Menschen sich unzulässig Macht aneignen. Der Wolf ist in der christlichen Ikonographie ein verbreitetes Symbol für den Teufel. Vgl. dazu Forstner 1982, S. 326. Als Hildegard zweifelt, ob sie gottgefällig gehandelt hat, vergleicht sie sich mit einem Wolf: „Jeg er en ulvinne“ (S.107) [Ich bin eine Wölfin]. Die von den Tieren repräsentierten Zeiten vergehen mit dem Untergang der Sonne, daher richten sich die Tiere nach Westen.

213 Vgl. Newman 1995, S. 280.

214 Das Morgenrot symbolisiert den Glanz der Gerechtigkeit Christi und die Leier die Jubellieder der Erwählten, die nach ihren Leiden erlöst werden. Vgl. von Bingen 1990, S. 558 (*Scivias* III,11,9).

215 Zur paradoxen Wertung der Sexualität bei von Bingen: Gössmann 1995, S. 46-70, hier S. 55.

animalischen Diabolus bedrängt wird. Diesen Part übernimmt im Drama (und in dem im Drama inszenierten Drama) Richarda, die als Anima, d.h. als Doppelgängerin Hildegards im Sinne der jungianischen Psychoanalyse, erscheint. Richarda tritt sowohl in der Wirklichkeit des Dramas als auch in der Wirklichkeit des im Drama geprobteten Dramas *Ordo virtutum* als Anima Hildegards und somit als eine Projektion von ihr auf. Gleichzeitig spielt sie in der Probe zu *Ordo virtutum* aber auch die Rolle der Anima, die bei Hildegard von Bingen die Weltseele verkörpert. Ich komme auf diesen Punkt zurück.

Die Christusdarstellung der Miniaturistin wiederum (rechts oben im Bild) zeigt anstelle seines Unterkörpers ein kubisches Gebäude. Es ist jener stadtartige Gebäudekomplex aus *Scivias*, mit dem von Bingen die Gottesstadt-Vision aus der Apokalypse des Johannes (Offb. 21,12f.) in der das neue Jerusalem beschrieben wird, aufgreift.<sup>216</sup> Der Untergang des alten Jerusalems schafft die Voraussetzung für das Herabkommen des himmlischen Jerusalems auf die neue Erde (Offb. 3,17). Das vom Himmel herabsteigende neue Jerusalem wird wie eine Braut beschrieben, die sich für ihren Ehemann geschmückt hat (Offb. 21,2). Im Rahmen eines dualistischen Weiblichkeitsbildes ist es die jungfräuliche Braut des Lammes und das Gegenbild der Dirne Babylon, die nach weltlichen Werten strebt. Bei den Propheten wird diese Stadt oft mit „Tochter Zion“ umschrieben. Das von der Herrlichkeit Gottes erfüllte, edelsteingeschmückte Jerusalem ist die Stadt des Paradieses (Offb. 22,1) und das Symbol ewiger Seligkeit. Die mittelalterliche Auslegung unterscheidet ein vierfaches Jerusalem, das aus der Sicht Gottes eine Einheit bildet, im heilsgeschichtlichen Ablauf aber in vier Einzelstadien auftritt: Erstens die alttestamentliche Zionsstadt mit dem Tempel, zweitens die aus lebendigen Einzelseelen gebildete Ekklesia des Neuen Bundes mit dem Zentrum Rom, drittens Gottes lebendige Wohnung im Menschen – (die *Civitas Dei* ist hier ein Symbol der Jungfrau Maria) und viertens schließlich die himmlische Stadt der Apokalypse.

Bei von Bingen finden sich alle vier Konzeptionalisierungen des Jerusalemstos.<sup>217</sup> In der Bearbeitung des Dramas werden sie übernommen, und ihre Bedeutung erschließt sich über den jeweiligen Kontext.<sup>218</sup> In der zitierten Vision dient die Beschreibung des himmlischen Jerusalems als Denkmodell, dem von Bingen ihre Sicht der Heilsgeschichte einfügte. Die heilsgeschichtliche Konzeption des stadtartigen Gebäudekomplexes demonstriert die Heilszeit von der Schöpfung

<sup>216</sup> Vgl. von Bingen 1990, (*Scivias* III,1: „Das Heilsgebäude“).

<sup>217</sup> In den Konzeptualisierungen Jerusalems manifestiert sich Hildegard von Bingens Kirchenbild von der Präexistenz der Kirche, ihrem Gang als Pilgerin durch die Geschichte und vom Ende der Zeit, das der Antichrist einleitet. Dazu Lautenschläger 1993, S. 246. Lautenschläger stellt fest, daß die Geschichte der pilgernden Kirche ein spezielles, inhaltlich gefülltes Konzept von Zeit, der „kreisenden Zeit“ oder „Zeit der Zeiten“ enthält. Geschichte verkörpert dann das Unvergängliche im Vergänglichen und widerspricht jedem Glauben an Fortschritt.

<sup>218</sup> Volmars Todesvision eines „neuen Jerusalems“ bezieht sich ausschließlich auf das Paradies. Vgl.: Volmar: „Jeg ser Paradiset, det nye Jerusalem, den nye jord.“ (S. 121) [Ich schaue das Paradies, das neue Jerusalem, die neue Welt.]

bis zum Gericht.<sup>219</sup> Dieser temporale Aspekt wird im Drama vom Makrokosmos der Weltgeschichte auf den Mikrokosmos des Lebens Hildegards übertragen. Als symbolische Entsprechung wird parallel zur Dramenhandlung ein Jerusalem-labyrinth aufgebaut. In der ersten Szene des Dramas schreibt die Bühnenanweisung ein Jerusalem-labyrinth in der Bauphase vor (S. 13). Seine Fertigstellung am Ende des Dramas fällt mit dem Lebensziel und Todeswunsch Hildegards zusammen (S. 124).

Doch die Übertragung des Jerusalemtopos auf den Mikrokosmos einer individuellen Lebensgeschichte ist im Drama nicht länger religiös, sondern ausschließlich psychologisch-lebensgeschichtlich motiviert, indem seine Bedeutung auf ein Kindheitserlebnis Hildegards zurückgeführt wird.<sup>220</sup> Für Hildegard markiert der Jerusalemtopos eine für ihr individuelles Leben entscheidende traumatische Erfahrung. In einem visionären Lebensrückblick zu Beginn des Dramas formuliert sie die traumatische Wirkung ihres Eintritts ins Kloster: „Jeg ville ikke til Klosteret, så hun sa det var Jerusalem.“ (S. 13) [Ich wollte nicht ins Kloster, deshalb sagte sie, es sei Jerusalem.] Der Klostereintritt beruhte nicht auf einer freien Entscheidung, sondern auf einem Betrug. Als ihre Mutter sie ins Kloster brachte, so Hildegard retrospektiv, erzählte man ihr, es sei Jerusalem im Sinne des Paradieses als Inbegriff menschlichen Glücks. In einer dem Jerusalemtopos seit jeher eigenen Vermischung verschiedener Zeitebenen verschmilzt die belastende Erfahrung der Klosterrealität mit der Erinnerung an den Eintritt in das Kloster und zieht sich in dieser Form leitmotivisch durch das Drama. In Verbindung mit seiner Bedeutung im religiösen Kontext vereint das Motiv verschiedene und zeitweise gegensätzliche Bedeutungen, die Ambivalenzen der Figur Hildegard bezeichnen. Das Motiv vom himmlischen Jerusalem gewinnt somit in meiner Lektüre von *Rhindøtrene* zentrale Bedeutung.

Hildegard setzt die Vorstellung vom Klosterleben als Weg ins himmlische Jerusalem konkret um, indem sie ein Jerusalem-labyrinth baut. Es ist ein Symbol für die Arbeit am Jerusalem-Projekt als irdische Aufgabe und signalisiert dergestalt eine Desillusionierung der Protagonistin hinsichtlich seines utopischen Gehalts. Gegen Ende ihres Lebens ist das Kloster nicht länger Vorbereitung auf ein jenseitiges Paradies. Eine resignative Grundhaltung hat sich breitgemacht, und sie beschränkt ihre Hoffnungen auf die Möglichkeiten in ihrem Leben und in der Gegenwart. Die Orientierung an einem himmlischen Jerusalem ist der konkreten Utopie eines Reiches Gottes auf Erden im Rahmen des Klosters gewichen, die aber auch als Symptom von Resignation gelesen werden kann: „Klosteret er mitt Jerusalem.“ (S. 65) [Das Kloster ist mein Jerusalem.] Ihre Lebenserfahrung hat ihr

<sup>219</sup> Auch die im Alten Testament bei Ezechiel (40, 28ff.) beschriebenen Gebäude sind in die Darstellung von Bingen eingeflossen. Vgl. dazu Maurmann 1976, S. 82f.

<sup>220</sup> Da die Bedeutung des Jerusalemtopos retrospektiv bis in die Kindheit Hildegards zurückgeführt wird, bietet das Drama einen Überblick über Hildegards ganzes Leben, auch wenn die dargestellte Zeit Episoden aus ihrer zweiten Lebenshälfte im Ablauf weniger Tage komprimiert. Die Niederschrift von *Scivias* beginnt von Bingen als über Vierzigjährige; das Interdikt hingegen wird kurz vor ihrem Lebensende verhängt.

Gottvertrauen erschüttert, und entsprechend hat sich die Bedeutung des Jerusalemmotivs verändert. Es ist zum Symbol einer Desillusionierung hinsichtlich der Möglichkeit einer tatsächlichen Veränderung, eines neuen Jerusalems, geworden.

Unter Jerusalemlabyrinth versteht man in der Kunstgeschichte eine geometrische Figur aus hellen und dunklen Steinen, die man häufig im Fußboden von Kathedralen findet. Diese Labyrinthzeichnung versinnbildlicht den Erlösungs- bzw. Jerusalemweg. Die *Stadt Jerusalem* bildet darin den für mythische Labyrinthetypischen, schwer zugänglichen Kernraum.<sup>221</sup> Bei dieser Variante eines Labyrinths handelt es sich um das klassisch-griechische Labyrinth, in dem man sich nicht verirren kann. In dieses Labyrinth tritt man ein, gelangt irgendwann ins Zentrum und von dort wieder zum Ausgang. Als Lesemodell des Dramas steht diese Labyrinthform für eine lineare Entwicklung, die die Lösung eines zu Anfang gestellten Problems verfolgt, denn der Weg in diesem Labyrinth führt geradlinig ans Ende des Labyrinths. Bezogen auf die Struktur des Textes wird mit dem Labyrinthmotiv noch eine andere Labyrinthform berufen, das Labyrinth als Netzwerk, oder mit dem Begriff von Deleuze und Guattari, als Rhizom. Diese Form des Labyrinths fungiert, vergleichbar der Arabeske in *Barock Friise*, als Strukturmodell des Dramas. Das Rhizom ist ein Modell der konnektionistischen Verarbeitung von Daten, dessen Vorbild das unkoordinierte, morphogenetische Wachstum von Nervenzellen ist. Vorbild für den Konnektionismus eines Rhizoms sind menschliche und vegetabile Wachstumsprozesse. Es ist geprägt von einer rhapsodischen Wiederverkettung von Einzelheiten zu Punkten, Linien und Serien, die sich über Unterschiede hinweg bilden. Dabei bleiben die Unterschiede disparat und differenzierbar.<sup>222</sup> Das Rhizom ist kein Modell der Linearität, sondern der Gleichzeitigkeit verschiedener Stimmen, die als Sammlung von Spuren wie auf einem Tonband übereinandergespielt sind und beliebig miteinander verknüpft werden können. Da es vieldimensional vernetzt ist und jeder Gang sich unmittelbar mit jedem anderen verbinden kann, kann das Rhizom-Labyrinth als ein räumliches Modell der Bachtinschen Dialogizität gelesen werden. Das Motiv des Labyrinths beruft aber in diesem Zusammenhang intertextuell auch den Mittelalterroman der achtziger Jahre schlechthin, Umberto Eco's *Der Name der Rose*. Eco's William begreift im 14. Jahrhundert, daß die Welt, in der er lebt, rhizomförmig strukturierbar und aufgrund der dem Rhizom eigenen Prozessualität nicht endgültig strukturiert ist. Diese Einsicht bleibt Hildegard, die geistig noch stärker im Mittelalter verhaftet ist, verschlossen.<sup>223</sup>

221 Die Gläubigen rutschten als Bußübung über den Jerusalemweg. Vgl. dazu die Bühnenanweisung zur Schlußszene „Jerusalemveien“ (S. 124), in der Hildegard diese Bußübung an der Schwelle zu ihrem Tod vollzieht. Labyrinthdarstellungen mit ausgeweglosen Weggabelungen gibt es nach Koch 1991, S. 463f. erst seit dem Manierismus.

222 Deleuze und Guattari entwickeln das Modell des Rhizoms in ihrem Band *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Deleuze, Guattari 1992. Zur Technik des Rhizoms vgl. Hesper 1994.

223 Zur Dreiteilung der Labyrinthformen und zum Labyrinth als Rhizom: Eco 1987, S. 64f.

In der jungianischen Psychoanalyse schließlich ist das Labyrinth eine Form des Archetypus von Tod und Wiedergeburt.<sup>224</sup> In diesem Zusammenhang ist das Drama auch als Labyrinth von Gängen aus Kindheit, Religion und Klosterleben zu lesen, das die Dramenhandlung nachzeichnet. Der Labyrinthbau ist weiter als metatextueller Verweis auf das Drama zu lesen, denn im Zentrum des klassischen Labyrinths von Theseus haust, als Inbegriff des Grauens, der Minotaurus.

Im Rahmen des Bildes vom Jerusalemsweg als Lebensweg entspricht dem mythischen Kernraum dann die Psyche Hildegards. Hildegards Frage: „Hva så jeg innerst i labyrinten?“ (S. 13) [Was sah ich im Zentrum des Labyrinths?] zielt so auf ein für ihr Leben strukturierendes Prinzip oder Ereignis. Die Antworten, das Verbot sexuellen Kontakts: „Dyret dirrer etter dine legende hender“ (S. 13) [Das Tier zittert nach deinen heilenden Händen] und das traumatische Erlebnis des Klostereintritts: „Jeg ville ikke til klosteret, så hun sa det var Jerusalem“ [Ich wollte nicht ins Kloster, deshalb sagte sie, es sei Jerusalem], werden im Drama als für Hildegard wesentliches Problem thematisiert. Als Allegorie für Hildegards Leben gelesen, erscheint dieses als Gefängnis, innerhalb dessen sie gezwungen ist, weiterzugehen. Erst im innersten Raum des Labyrinths, der Krypta der Geheimnisse, findet die Konfrontation mit der Ursache des Traumas, damit aber auch dessen Überwindung statt.

In Übereinstimmung mit der temporal-demonstrativen Funktion des Jerusalem-motivs bei von Bingen verläuft der Bau des Labyrinths parallel zur Dramenhandlung. Er steht auch, analog zur Konzeption bei von Bingen, für das im Bau befindliche Klostergebäude und die wachsende Klostergemeinschaft als Miniaturausgabe der aus lebendigen Einzelseelen, den lebenden Steinen, gebildeten Ekklesia.<sup>225</sup> In der Gegenwart des Dramas betrachtet die älter gewordene Hilde-

<sup>224</sup> Vgl. Immoos 1986, S. 58. Nach Gössmann ist es bisher noch nicht gelungen, direkte literarische Vorbilder für Hildegard von Bingens Architekturbeschreibungen und ihre makro-mikrokosmischen Entsprechungen zu finden. Kritisch beurteilt sie eine Instrumentalisierung der Archetypenlehre C.G. Jungs, um die Allegorien zu erklären. Entsprechende Interpretationsansätze, die die Bedeutungen der Bilder im Kontext der mittelalterlichen Bildwelt mißachten, stammen von der C.G. Jung-Gesellschaft, die Immoos gründete. Vgl. dazu Gössmann 1995, S. 71-92, hier S. 73.

<sup>225</sup> Das Diktum von den lebenden Steinen hat auch eine architektonische Bedeutung. In der Offenbarung des Johannes (4,6) wird ein gläsernes Meer beschrieben, das vor dem Thron des Menschensohns liegt und das es am Weltende zu überwinden gilt. Von Bingens visionäre Beschreibung der Begegnung mit dem Gottessohn lautet entsprechend: „Dann schaute ich (hin) und plötzlich erschien das Pflaster des erwähnten Gebäudes wie helles Glas und ein überaus leuchtender Glanz ging von ihm aus. Doch auch der Glanz des auf dem Thron sitzenden Leuchtenden, der mir das alles deutlich zeigte, strahlte durch dieses Pflaster bis in den Abgrund wieder.“ Von Bingen 1990, S. 538 (*Scivias* III,10,14). Der gläserne Boden bei von Bingen verwies so auch auf das gläserne Meer der Apokalypse. Er klingt im Drama im Bodenmosaik an. Das himmlische Jerusalem ist bei von Bingen ein Symbol für Ekklesia, die nach Newman die Einheit der erlösten Menschheit in der Vereinigung mit Gott verkörpert. Diese Dimension Ekklesias entspricht Hildegard von Bingens Überzeugung von einer idealen, präexistierenden Kirche im Himmel; sie gründet auf der bis ins Mittelalter erhaltenen Lehre, die die absolute Prädestination Christi mit Ekklesia verband. Vgl. Newman 1995, S. 227f. Entsprechend der biblischen Vorstellung symbolisiert Ekklesia dabei Braut und Stadt. Die Passage referiert weiter auf den häufigen Abschlußsegen in von Bingens Briefwechsel: „Mögest Du zu einem lebendigen Stein im himmlischen Jerusalem werden.“ (ebd. S. 231f.) Die bildliche Umsetzung der Idee von den lebendigen Steinen zeigt

gard die Arbeit am Kloster als Lebensaufgabe. Um ihren Kindertraum vom Weg ins Paradies zu realisieren, das heißt jedoch im Rahmen ihrer persönlichen Glück verbietenden Lebenswelt, um sterben zu können, muß sie sich von jenem psychischen Konflikt lösen, der ihr ganzes Klosterleben überschattete. Als die Novizin Richarda ins Kloster eintreten soll, versucht Hildegard, sie vor der Erfahrung zu bewahren, die für sie selbst erschütternd war. Sie betrachtet Richarda als ihr Selbstbild, an dem sie die Situation um ihren Klostereintritt reinszenieren kann. In ihrer Inszenierung läßt sie die Handlung anders enden, als sie selbst es erlebt hat. Hier löst sich die Anima am Schluß von allen Hemmnissen (vgl. S. 49).

Die Begegnung zwischen Fou und Richarda wird zu einem (Mosaik-)Stein auf dem Weg zur Vollendung des Labyrinths und somit des Dramas. Fou, der als Mann und Repräsentant des Lebens außerhalb des Klosters in die Klostersgemeinschaft einbricht, wird in diesem Rahmen zur Schlüsselfigur. Entsprechend groß ist Hildegards Freude über seine Ankunft. Hildegard: „Du har stenen! / Vi har ventet på deg med lengsel.“ (S. 81) [Du hast den Stein! Wir haben mit Sehnsucht auf dich gewartet.] Der Stein, den Fou als Gastgeschenk mitbringt und der für die Vollendung des Jerusalemlabyrinths gebraucht wird, gewinnt die Bedeutung eines „Steins der Weisen“. Mit Fou scheint sich die Lösung für die Vollendung Jerusalems im Sinne eines Paradieses auf Erden zu verbinden. Der mitgebrachte Stein bezeichnet metonymisch Fous Funktion als Schlüsselfigur für die weitere Entwicklung des Dramas. Das hoffnungsvolle Warten der Nonnen auf Fou ergibt sich aus drei in ihm vereinten Rollen. Auf der Handlungsebene wird er erwartet als Mitspieler für ein Drama, auf der Ebene des Subtextes des Sirenen-themas als Objekt des Begehrens der Nonnen, vor allem jedoch in bezug auf Hildegard, die diese Sehnsucht ausspricht, als qualifizierter Gaukler und Schauspieler, mit dessen Hilfe die therapeutische Funktion des Schauspiels für sie selbst zur Wirkung kommen kann. Doch mit dem endgültig letzten Stein, der das Labyrinth vollendet, wird diese Hoffnung konterkariert. Er wird von der Gräfin von Stade überbracht, die die Kleider ihrer toten Tochter Richarda abholt (S. 124). Vordergründig wird das Schauspiel aufgeführt, um Fou zu kurieren. In noch viel stärkerem Ausmaß sind die Inszenierung des Schauspiels im Drama wie auch die Visionen und die literarische Tätigkeit jedoch als Therapeutikum für Hildegard lesbar.

Der Ausdruck „lebendige Steine“ klingt in Zusammenhang mit dem Jerusalemlabyrinth in bezug auf Menschen zunächst sonderbar.<sup>226</sup> Die Bedeutung der Formel erschließt sich aber über eine typische Grußformel in von Bingens Briefen, mit der sie ihre Mitmenschen als lebendige Bausteine für das Jerusalemprojekt

---

die Illustration zu *Scivias* II,5, in der Ekklesia eine Gruppe von „erhabenen Jungfrauen“ im Arm hält, die jeweils einen Stein darbringen.

<sup>226</sup> Vgl. Maurmann 1976, S. 104f. Anm. 96. Parallel zu Hildegards Bau am Weg nach Jerusalem baut Volmar eine Arche Noah, um das Meer der Apokalypse zu durchqueren (S. 20, 121). Beides sind Lebensprojekte, an deren Ende der Tod des Baumeisters steht. Der Eintritt ins Paradies ist an den irdischen Tod gebunden, wie Volmars Todesvision zeigt. Die „Arche der Erlösung“ ist ein weiteres mittelalterliches Symbol für die Kirche. Vgl. Newman 1995, S. 227.

bezeichnete: „Freut euch mit mir, lobsingt und seid fröhlich und erbaut das himmlische Jerusalem aus lebendigen Steinen.“<sup>227</sup> Während bei von Bingen hier eine positive Bedeutung unterlegt ist, erscheint die Metapher von den lebenden Steinen im Drama als düsteres Sinnbild für die Menschen, die im Kloster für die Welt gestorben sind. Jeder Besucher Hildegards muß als Gastgeschenk einen Stein für das Mosaik mitbringen. Volmar erwähnt demgegenüber die große ökonomische Bedeutung solcher Gastgeschenke der Pilger für das Kloster.

Wie das mythische Rheingold stammen die Steine ursprünglich aus den Tiefen des Rheins. Sie stellen derart einen weiteren Bezug Hildegards zu den Rheintöchtern her und deuten auf die Verbindung von Religion und Begehren. Wer jedoch, wie die Rheintöchter zu Beginn von Wagners *Ring des Nibelungen*, den aus dem Rheingold geschmiedeten Ring besitzen will, muß, ebenfalls wie die Nonnen Hildegard, Richarda und Elisabeth, auf Liebe verzichten. In diesem Zusammenhang erschließt sich auch Richardas Reaktion. Ihre Liebe zu Fou bringt sie auf den Gedanken, die Steine im Kloster, die sie als Diebesgut empfindet, den Rheintöchtern zurückzugeben (S. 112). Richarda ist nicht willens, ihre Lebensperspektive auf das jenseitige himmlische Jerusalem auszurichten. Aufgrund ihrer geistigen Ausrichtung am diesseitigen Leben verbindet sie mit „Jerusalem“ ausschließlich die irdische Stadt. Die kindliche Vorstellung, dort lebe Gott, wiederholt Hildegards einstige kindliche Vorstellungswelt. In dem von dort zurückkehrenden Ritter, der die Jungfrau bittet, zu ihm zu kommen, ist unschwer der ehemalige Kreuzritter Fou auf dem Jerusalemkreuzzug zu erkennen (S. 74). Die Stelle bildet so eine Vorausdeutung auf die weitere Entwicklung der Handlung.

Die Verflechtung von unmöglichem Begehren und einem tragischen Handlungsverlauf, die im Aufzug „Kan man elske for meget“ [Kann man zu sehr lieben?] verdichtet behandelt wird (und der somit das Drama *in nuce* enthält), beruft insgesamt als Intertext eine Sequenz Hildegard von Bingen „Über die elftausend Jungfrauen“, die von der heiligen Ursula handelt:

[...] O Ekklesia, deine Augen sind wie Saphire / und deine Ohren wie der Berg Bethel. / Deine Nase ist wie ein Berg aus Weihrauch und Myrrhe / und dein Mund wie das Rauschen vieler Gewässer. // In der Vision des wahren Glaubens / liebte Ursula den Sohn Gottes / und entsagte sich dem Manne und seiner Welt / und erblickte die Sonne / und rief die schönste Jugend zu sich, / indem sie sprach: // In großem Verlangen sehne ich mich danach, / zu dir zu kommen / und beim himmlischen Hochzeitsmahl bei dir zu sitzen. / Auf fremden Pfaden eile ich zu dir wie eine Wolke, / die in der reinen Luft wie Saphir vorüberzieht.<sup>228</sup>

<sup>227</sup> von Bingen 1990, S. 342 (*Scivias* III,2,20). Von Bingen greift hier im Gleichnis von der Frau mit der verlorenen Drachme die Stelle bei Lukas (15,8-9) auf, die eine Variation des Gleichnisses vom verlorenen Sohn darstellt.

<sup>228</sup> Zitiert nach der Übersetzung bei Newman 1995, S. 258ff. Die „saphirblauen Augen“ der Ursula in von Bingen Sequenz werden im Drama auf die Farbe von Richardas Kleid verschoben. Die Verschiebung signalisiert eine Analogie zwischen dem Schicksal Richardas und Ursulas. Zur analogen Verknüpfung von erotischer Leidenschaft und Kreuzigungsszene. Siehe das Kapitel „Mystik als Liebesdiskurs“.

Unter allen Heiligen im Kirchenjahr war Hildegard von Bingen von Ursula am meisten beeindruckt. Die Heilige Ursula soll der Legende nach auf der Flucht vor dem Werben eines Fürstensohnes, mit dem sie sich als Christin nicht verbinden mochte, nach Köln gekommen sein. Dort wurde sie von den Hunnen gefangengenommen, deren Heerführer sie zur Frau nehmen wollte. Sie wurde von elftausend Jungfrauen begleitet, die den hunnischen Soldaten überlassen werden sollten. Ursula beharrte auf ihrer Jungfräulichkeit, und ihre Begleiterinnen schlossen sich ihr an. Daraufhin wurden Ursula und die elftausend Jungfrauen getötet. Als man 1106 vor den Mauern Kölns auf dem sogenannten Blutfeld eine große Zahl von Gebeinen fand, brachte man sie mit diesem Ereignis in Verbindung. Der intertextuelle Bezug zwischen dem Drama und den gefundenen Gebeinen ergibt sich aus dem zeitlichen Kontext, aber auch aus Hildegard von Bingens Interesse an der Ursulalegende und schließlich aus den Visionen der Mystikerin Elisabeth von Schönau, die als Protagonistin im Drama auftritt. Denn als man die Gebeine fand, befragte man Elisabeth von Schönau als Medium der Kommunikation mit Gott, ob es sich um die elftausend Jungfrauen der Ursulalegende handele. Von Schönau entsprach den an sie gestellten Erwartungen und reagierte mit einer Vision, die die Vermutung bestätigte. Sie förderte mit ihren Visionen das Interesse an der Ursulalegende.<sup>229</sup> Barbara Newman hat gezeigt, daß Hildegard von Bingen in der Sequenz „Über die elftausend Jungfrauen“

Ursula und ihre Gefährtinnen genauso [behandelt,] wie sie Richardis und ihre eigenen Nonnen [...] behandelte. Auch Ursula wurde für sie zu einer Gestalt der Virginitas, einem Typus der Kirche, die nach ihrem Bräutigam verlangt und die mit ihm in einem Tod, der dem seinen ähnelt, vereinigt ist. Diese Typologie wird schon in der ersten Zeile der Sequenz deutlich, in der nicht Ursula, sondern Ekklesia angerufen wird.<sup>230</sup>

In der Sequenz wird die Apokalypse motivisch mit dem Hohenlied verknüpft. Nach Newman ist sie ein Zeugnis der Leidenschaft, bei der das Begehren eines Mädchens mit der Passion und dem Hochzeitsmahl des Lammes verschmilzt. Das Leiden Christi vereinigt sich mit dem Martyrium der Jungfrauen, das sich in eine Eucharistie verwandelt. Die Gestalt der Ursula ist eine Variation der Braut Christi. Bei von Bingen ist Ursula ein weiterer Typus der Kirche, die sich nach ihrem Bräutigam sehnt und sich mit ihm im Tod vereint.

Hildegard denkt darüber nach, die Wände ihres Klosters mit der Ursulalegende zu schmücken und dann zwischen diesen Wänden *Das Spiel der Kräfte* zu spielen, so daß die Wände zu Theaterkulissen werden. Der Vergleich mit dem Schicksal der Heiligen Ursula ist ein böses Omen. Zugleich bildet er einen intertextuellen Bezug zu Hildegard von Bingens besonderem Interesse für die Ursulalegende. Das Drama zeigt Hildegard als eine Figur, die sich mit der Heiligen Ursula identifiziert und als Figuration von ihr erscheint. Während Hildegard von Bingen in der Sequenz „Über die elftausend Jungfrauen“ sich selbst und ihre Mitschwesterinnen mit Ursula

<sup>229</sup> Vgl. Beyer 1993, S. 110f. und Clark 1992, S. 37. Elisabeth von Schönaus Erklärung zur Herkunft der Gebeine wurde von mehreren zeitgenössischen Geschichtsschreibern übernommen.

<sup>230</sup> Newman 1995, S. 258.

vergleicht, projiziert Hildegard die Ursulalegende in ihrem Entwurf zum Singspiel *Ordo virtutum* auf Richardis. Der Kontext der Ursulalegende und die Rolle der „Braut des Lammes“ nehmen den Tod von Richardis bereits vorweg. Auf die Implikationen der Identifikation Hildegards mit Ekklesia komme ich weiter unten zurück.

## Die Dramenfiguren

### Richarda: Die jüngste der Rheintöchter

Der Dramentitel *Rhindøtrene* stellt eine Verbindung zwischen den drei im Drama versammelten Nonnen und den drei Rheintöchtern aus Wagners *Ring des Nibelungen* her. Angesichts der teils neugierigen, teils begehrenden Haltung der Nonnen gegenüber Fou tritt als weiterer, den Konnex zu den Rheintöchtern motivierender Intertext eine Stelle aus *Scivias* III,10.9 auf: „Doch in derselben östlichen Gegend sah ich [...] vor dem jungen Mann [gemeint ist Christus, d. Verf.] drei Gestalten nebeneinander stehen und ihn mit Hingabe betrachten.“<sup>231</sup>

Vor allem bezeichnet der Titel jedoch die Situation und das verhängnisvolle Schicksal von Richarda. Im nächstfolgenden Kapitel wird gezeigt werden, daß sie als Figuration Hildegards gelesen werden kann. Richarda zeichnet sich durch eine besondere Affinität zum Mythos von den Rheintöchtern aus. Im 7. Aufzug wecken die zauberhaften Frauen ihre kindliche Neugier, und im 19. Aufzug sucht sie eine letzte Zuflucht bei ihnen, als sie sich im Rhein ertränkt.

Allerdings werden im Motiv von den singenden Rheintöchtern zwei Konzeptualisierungen des Mythos, jener vom kindlichen Spiel der Rheintöchter und die Mythen tradition der Sirenen, verknüpft.<sup>232</sup> Das Sirenenmotiv läßt sich auch dahingehend intertextuell verorten, daß die Kirche im Mittelalter den Glauben an die Seejungfrauen aufgriff und sie zum Symbol gefährlicher weiblicher Promiskuität umwertete. In vielen mittelalterlichen Kirchen finden sich deshalb Sirenen darstellungen.<sup>233</sup> Historisch verschiedene Ausformungen des Sirenen-

<sup>231</sup> von Bingen 1990, S. 535 (*Scivias*) und die dazugehörige Illustration auf Tafel 31. Gleich zu Beginn dieser Vision wird das sinnliche Begehren als verwerfliche Sünde thematisiert, und vermittelt über den Intertext ist dieses Verbot der Sexualität im Kontext der Nonnen immer latent anwesend: Der Menschensohn spricht: „Doch du verachtest das Gute und vollbringst – in fleischlichen Begierden brennend – das Böse, weil dir das Gute zu beschwerlich scheint, das Böse aber in dir leicht entfacht wird. Und weil es sich so verhält, willst du dich nicht in Zucht nehmen, sondern frei sündigen. Was tat ich, als ich am Kreuz in der Schwäche meines Fleisches litt, zitterte und mich ängstigte, ich, der Menschensohn? Deshalb verlange ich von dir das Martyrium, das dir zuwider ist, welches du in der Lust deines Fleisches und in den andern Stürmen und unerlaubten Begierden, die gegen meinen Willen sind, erduldest, und in andern derartigen Schlechtigkeiten, die ihnen folgen. Du kannst dich nicht damit entschuldigen, daß du nicht weißt, wann du gut und böse handelst.“

<sup>232</sup> Zur diskursiven Verknüpfung von Weiblichkeit und Sirenenwesen im Folgenden Stuby 1992.

<sup>233</sup> Während die Sirenen in der Antike im langen Kleid dargestellt wurden, erscheinen sie seit dem Mittelalter als Wasserfrauen mit Fischschwanz. Ikonographisch gehen die fischschwänzigen Frauengestalten auf antike Terra-Darstellungen zurück, in denen Terra als Mutter Erde Schlangen und Kinder an ihrer Brust nährt. Die ausschließlich positive Bewertung der Terra wurde unter Einfluß der Kirche

mythos fließen im Drama in der Figur der Richarda zusammen. Nachdem sie Fou verloren hat, verweist ihr Schicksal als liebeskranke, melancholische Frau auf die Sirene als Symbol der Vergeblichkeit weiblichen Liebesbegehrens. Es ist letzten Endes das Mythenkonglomerat, das sie in den Tod treibt.

Im Sirenenmythos wird die Dichotomisierung des weiblichen Geschlechtscharakters in Heilige und Hure tradiert. Ich komme darauf in Zusammenhang mit der Frauenmystik zurück. Der Text zitiert diese Vorstellung in der Szene „Bryllupsnatt“ [Hochzeitsnacht], als Richarda vor dem Liebesakt wie zum Gebet hinkniet. Fou:

Hvorfor, midt i sinnets beruselse, kommer du til å se ut som du ligger i en evig bønn til Gud? (S. 110)

[Weshalb, mitten im Rausch der Sinne, siehst du plötzlich aus, als ob du in einem ewigen Gebet an Gott liegst?]

Die Frage zeigt, daß Richardas Religiosität in den Augen Fous nur eine Inszenierung und leere Konvention ist. Richarda begründet ihren Kniefall als Ausdruck erotischer Hingabe und schließt jeden Verdacht auf einen religiösen Hintergrund ihres Verhaltens aus. Vielmehr distanziert sie sich gegenüber Fou von religiös motivierten Handlungen. Der Mythos von Heiliger und Hure, der sie als Sirenenfigur mit betrifft, wird unterlaufen, indem sie sich von jedem Verdacht auf Heiligkeit befreit. Richardas Antwort referiert intertextuell auf die Frauenmystik. Da ihre Antwort sich jedoch an Fou als realen Liebespartner richtet, konterkariert sie die der Mystik zugrundeliegende Beziehung und stellt deren Doppelcodierung aus:

Jeg kneler for deg, tilgjengelig, slik at alt som bor i mitt legeme / kan formidle min tankes begeistring. (S. 110)

[Ich knie vor dir, zugänglich, so daß alles, was in meinem Körper wohnt, die Begeisterung meines Denkens zum Ausdruck bringen kann.]

Sie tritt als junge Frau auf, die trotz ihres Status als Novizin pragmatisch-diesseitig orientiert ist. Folglich betrachtet sie die Heilkünste Hildegards als erlernbare Fähigkeit: „Jeg har vel skjønt det grøveste, [...]“ (S. 108) [Das Wichtigste habe ich wohl begriffen], ihre Einschätzung des Klosterlebens ist nüchtern: „[...] alle de stakkars levende stenene [...]“ (S. 112) [all die armen lebenden Steine]. Ihre Bibelkenntnisse sind so schlecht, daß sie die religiöse Bedeutung der Anima in *Ordo virtutum* nicht versteht (S. 92).

Trotz dieser scheinbaren Souveränität gelingt es ihr jedoch nicht, tatsächlich aus ihrer gesellschaftlich fixierten Frauenrolle auszubrechen. Nach dem Tod Fous schließen die Klosterbewohner sie aus der Gemeinschaft aus. Da der herrschende Weiblichkeitsmythos neben Ehe und Kloster keinen Ausweg offenläßt, wählt Richarda folgerichtig den Tod.

---

zum Sinnbild der Sünde. Aus den Schlangen wurden in der Malerei Fischschwänze. Dazu Volmari, S. 329-350, hier S. 330ff. Der ikonographische Hintergrund klingt in Elisabeths Medusaschlange an.

Die verschiedenen Konzeptualisierungen des Sirenenmythos fördern eine kritische Auseinandersetzung. Im Text werden Versionen des Mythos aus unterschiedlichen Zeitaltern zusammengefügt. Diese Verbindung wirkt gegenüber dem Sirenenmythos ironisch-distanzierend. Zunächst erinnert die Rede von den singenden Rheintöchtern an den überwältigenden Zaubergesang der Sirenen in der *Odyssee*, der jeden mit dem Schiff vorbeiziehenden Zuhörer anzieht und dann dessen Schiff an den Klippen zerschellen läßt. Diese magische Anziehungskraft erfaßt auch Richarda, die bei der ersten sich bietenden Gelegenheit versucht, vom Boot in den Rhein zu springen (S. 41). Im Gegensatz zu ihrer Umwelt kann sich Richarda nicht von der Macht des Mythos befreien, sie ist so gefesselt von ihm, daß sie glaubt, tatsächlich Gesang zu hören. Da es in der *Odyssee* ausschließlich Männer sind, die dem Gesang der Sirenen und dem von ihm geweckten Begehren verfallen, muß die Anziehungskraft des weiblichen Gesangs auf Richarda anders motiviert sein. Außer ihr hört niemand diesen Gesang, und so geht die Anziehungskraft vom Mythos selbst aus, der dem Mädchen eine Identität als Frau zuweist.

Die zweite Begegnung zwischen Richarda und Fou beruft H.C. Andersens Märchen von der kleinen Meerjungfrau als Intertext.<sup>234</sup> Die kleine Meerjungfrau findet den schiffbrüchigen Prinzen und analog findet die noch kindliche Richarda den ebenfalls adligen und halbtoten Fou am Ufer liegend. Ihr Verhalten zitiert das Verhalten der Meerjungfrau, denn wie diese rettet sie ihn vor dem Tod und verliebt sich in ihn. Doch signalisiert die Prägung ihres Verhaltens durch den mythischen Intertext bereits, daß diese Liebe Richarda in den Tod führen wird. Als sie folgerichtig stirbt, greift ihr psychischer Zustand schließlich Shakespeares Gestaltung des Sirenenmythos in der Figur der Ophelia auf. Anders als bei früheren Varianten des Sirenenmythos ist Ophelias Trauer um den verlorenen Geliebten fundamental erschütternd, und ihr Schmerz läßt sie wahnsinnig werden. Trauer und Schmerz haben auch Richarda wahnsinnig werden lassen, als sie Selbstmord begeht. Diese Darstellung spiegelt nicht nur die Situation der Frauen im Mittelalter. Vielmehr läßt die Verknüpfung mit Shakespeares und Andersens Bearbeitungen nach den Bedingungen des über Jahrtausende tradierten Mythos fragen. Ihm liegt die Annahme zugrunde, das Leben einer Frau sei ohne die Liebe zu einem Mann nicht lebenswert.

Die Situierung des Geschehens und Fous Vergangenheit als Ritter verweisen auf einen weiteren intertextuellen Bezug, Clemens Brentanos Ballade *Lore Lay* von 1802. Brentanos Ballade berichtet von einer Zauberin in Bacherach am Rhein, die von ihrem Geliebten, einem Ritter, verlassen worden war. Neben dem Bezug zum Sirenenmythos ist die Einbeziehung dieses Intertextes auch dadurch motiviert, daß Bingen nur wenige Kilometer vom heutigen Bacharach entfernt liegt.

Alle drei Nonnen im Text weisen einen intertextuellen Bezug zur Geschichte der Loreley auf, der in der Bühnenanweisung zum 13. Aufzug anklingt. Die Bühnenanweisung gibt vor, daß Hildegard Richarda die Haare kämmt und beide nebenbei

---

<sup>234</sup> Andersen 1991.

singen. Als Elisabeth hinzukommt, vervollständigt sie die Dreiergruppe, die auf die Dreiergruppe der Rheintöchter verweist. Das Singen und Kämmen verweist auf die mythische Zaubermacht der Sirenen und Nixen, denn seit dem Mittelalter werden die Sirenen häufig mit einem Kamm abgebildet. In der antiken Mythologie war der Kamm als Webkamm ein Attribut der singend webenden Zauberinnen.<sup>235</sup> Indem die drei Frauen als domestizierte Sirenen im Kloster sitzen und Hildegard Richardis die Haare kämmt, wird die Szene zum Symbol für die Umwertung des Mythos als Instrument der zivilisatorischen Unterwerfung der Natur. Wie ein ironisches Zitat wirkt in diesem Kontext der Medusaschlangehut, den Elisabeth als Accessoire trägt. Mit Medusa wird eine weitere dämonische Frau aus der griechischen Mythologie anitiert. Daraus ergibt sich eine Verbindung von Medusa und Loreley, die als Intertext ein Bild Eduard von Steinles beruft, das die Loreley zeigt.<sup>236</sup> Es zeigt die Loreley auf einem Felsvorsprung stehend, den Blick nach unten auf das Wasser gerichtet, wo ein Kahn und zwei Schiffe drohen im nächsten Augenblick von den Wellen verschlungen zu werden. Ihre blonden Haare flattern in schlangennähnlichen Schwänzen um ihren Kopf, lassen das Schlangenhaupt der Medusa assoziieren und versinnbildlichen ihr dämonenhaftes Wesen. Da die Schlange seit der alttestamentarischen Erzählung vom Sündenfall auf Falschheit und Verführung referiert, symbolisieren die Haare der Loreley den gefährlichen Reiz der Frau. So, wie der Anblick des Hauptes der Gorgo im Mythos jeden Betrachter versteinerte, lenkt Loreleys Anblick die Schiffer von den Untiefen des Rheins ab und treibt sie in den Tod.

Die Konzeption des Liebsten der Loreley als Ritter markiert eine wichtige Erweiterung, die im 19. Jahrhundert zum Sirenen-Ophelia-Mythos hinzukommt. Die Romantik greift in der Gestaltung des von der liebeskranken Nixe begehrten Einzigen auf den Fundus mittelalterlicher Stoffe zurück. Das Drama bezieht diese Konzeptualisierung mit der Anspielung auf die Loreley ein. Die diskursive Konstruktion von Wirklichkeiten und insbesondere des Sirenenmythos werden derart ausgestellt und der Mythos hinterfragt.

Nixe und Ritter sind in romantischen Texten scheinbar archetypische Ausdrucksformen, in denen bewußte und unbewußte Wünsche und Aggressionen zwischen den Geschlechtern in mythischen Bildern thematisiert werden. Fou

---

<sup>235</sup> Nach Stuby 1992, S. 31, sind die Künste des Spinnens und Webens auch sprachlich-etymologisch verknüpft. In der griechischen Mythologie gelten Zaubergesang und Weben als weibliche Tätigkeiten. Beides, weiblicher Zaubergesang und Umgarnung (vermittelt über die gemeinsame Wurzel von *Text* und *Textil*) sind im Epos eng verbunden. Neben ihrem verführerischen Wesen gelten die Sirenen in der Antike als wissenerfüllte Wesen. Indem Volmar Hildegard „Rhinens Sibylle“ [Die Sibylle des Rheins] nennt (S. 23), situiert er sie in diesem Kontext. Er beruft dabei als Intertext eine vergleichbare Formulierung in der Lebensgeschichte von Hildegard von Bingen, die kurz nach ihrem Tod entstand und in der sie mit der Prophetin Deborah im Alten Testament verglichen wird. Dazu Beyer 1993, S. 29. Der Text nimmt diese Verschiebung von der antiken auf die alttestamentarische Figur zurück und beruft erneut den Kontext des Sirenenmythos.

<sup>236</sup> Steinles Werk ist tief religiös geprägt. Seine Loreleydarstellung ist ein besonderes Beispiel des Transfers der Frau ins Dämonische. Über die religiöse Motivation der Darstellung weist der Intertext wieder auf den religiösen Kontext im Kloster zurück. Zur Bildinterpretation Volmari 1992, S. 341.

entspricht jenem Typus des männlichen Geliebten, der im bürgerlichen Geschlechtercode des 19. und 20. Jahrhunderts aus einer Transformation der Ritterfigur entsteht. Er ist, Anna Maria Stuby hat es in ihrer Analyse des Sirenenmythos gezeigt, der mysteriöse und verschlossene Einzelgänger aus einer fremden Welt,

[...] der auf der imaginierten Bühne weiblichen Begehrens seinen kurzen aber desto unvergeßlicheren Auftritt hat und als modernisierte Ritter Blaubart Version in den Liebesträumen manch einer Ophelia des 20. Jahrhunderts eine Rolle spielt.<sup>237</sup>

Doch der Text entlarvt auch diesen Traum als Mythos, indem Fous Rolle in bezug auf Richarda von Anfang an als die eines Schauspielers gezeichnet ist. Fous Schauspielerexistenz verweist auf die theatrale Verfaßtheit der Ritterphantasie. Richarda:

Å, Du er skuespiller! Så spennende! / Var det du fortalte virkelig, / eller var det fra spektaklet deres?

Fou: Ja, det kan du lure på! (S. 32f.)

[Ach, du bist Schauspieler! Wie spannend! War das, was du erzählt hast, echt, oder war es aus eurem Schauspiel?

Fou: Na, rate mal!]

Analog der Transformation des Ritterbildes zeichnet der Text auch die mit ihr historisch einhergehende diskursive Umwertung der Nixe zur Braut nach. Die Funktion des mit der Wasserfrau verknüpften Weiblichkeitsbildes hat Inge Stephan aufgezeigt:

In der bräutlichen Nixe verbinden sich so utopische Hoffnung auf das Glück erotischer Erfüllung in der Hingabe an das weibliche Naturwesen und das regressive Begehren, im mütterlichen Schoß jene primärnarzißtische Harmonie zu finden, die im zivilisatorischen Prozeß verlorengegangen ist. Das Bild der Wasserfrau weist somit auf den Kult der „großen Mutter“ zurück, in dem die Urerfahrungen von Geburt, Tod und Sexualität ihren archetypischen Ausdruck gefunden haben. Die mythische „große Mutter“ ist Gebärerin, Nährerin, aber auch phallische Frau, die den Tod bringt.<sup>238</sup>

In der Beziehung zwischen Richarda und Fou wird dieses Weiblichkeitskonzept prägend für Richardas Rolle und Selbstbild. Als Vertreter der paternalen Gesellschaft wird es von Fou vermittelt, denn indem er sie bittet, in ihrem Schoß sterben zu dürfen (S. 33f.), beruft er das Bild der Großen Mutter als phallischer Frau, die den Tod bringt. In einer Affirmation des Mythos wird dieses Begehren später unvermutet eingelöst werden. Zugleich wird aber auch die andere Seite des mythischen Bedeutungsspektrums, das Bild der Großen Mutter als Nährerin zitiert, wenn er sie in einer späteren Version des Wunsches bittet, seinen Kopf in ihrem Schoß ausruhen zu dürfen (S. 109).<sup>239</sup>

<sup>237</sup> Stuby 1992, S. 192.

<sup>238</sup> Stephan 1987, S. 128.

<sup>239</sup> Die einzige weibliche Figur, die außerhalb rollenideologischer Verstrickungen steht, ist Gräfin von Stade. Von Anfang an durchschaut sie Fous erotische Absichten gegenüber ihrer Tochter und die gefährliche Faszinationskraft diskursiv vermittelter Bilder: „Ikke tro et ord av hva slike taskenspillere / finner på å si.“ (S. 34) [Glaube kein Wort von dem, was diese Taschenspieler sich einfallen lassen] und:

Richarda nennt Fou anstatt bei seinem Künstlernamen bei sich „ihr Einhorn“ und greift damit Fous erotisch konnotierten Wunsch auf: „La meg dø i ditt fang, jomfru, / som en enhjørning.“ (S. 60) [Laß mich in deinem Schoß sterben, Jungfrau, wie ein Einhorn.] Fous Verhalten gegenüber Richarda und ihre Reaktion bilden einen intertextuellen Bezug zur Legende um das Einhorn, wonach das Tier die Einsamkeit liebt und als erotisch unwiderstehlich gilt. Der Legende nach kann man es nur mit Hilfe eines jungfräulichen Mädchens fangen, von dessen „Reinheit“ das wunderbare Tier sich angezogen fühlt. Wenn es sie wittert, nähert es sich und springt ihr auf den Schoß. Möglicherweise geht diese Legende auf Mariendarstellungen zurück, die Maria mit einem Einhorn im Schoß zeigen. Das Einhorn ist ein kirchliches Symbol für die Jungfräulichkeit Marias. Im Mittelalter kommt es zu einer Veränderung der Legende vom Einhorn hin zur magisch-erotischen Allegorie, in der das Einhorn zum phallischen Symbol wird.<sup>240</sup> Fous unvermutetes Auftauchen bei Richardas Unfall im Gebirge zitiert diese Variante und findet in ihr eine Erklärung.

Wird Richarda als erwachsene Frau von rollenideologischen Zwängen erdrückt, so wurde sie schon als Kind zuerst von ihrer biologischen Mutter, der Gräfin von Stade, dann von ihrer geistigen Mutter Hildegard „geopfert“, indem beide versuchten, sich mit ihr ihre eigenen unerfüllten Wünsche zu erfüllen. Im Hinblick auf das Verhalten der Gräfin durchschaut Hildegard diesen psychologischen Mechanismus, wenn sie Richarda in der Rolle des zu opfernden Lammes sieht, jenem Tier, mit dem im Johannes-Evangelium Christus dargestellt wird.<sup>241</sup>

Dieses Lamm, und damit wird Richardas stummes Leiden und ihr Opferstatus am Schluß vorweggenommen, verweist als bevorzugtes Opfertier auch auf das Symbol des Messias bei Jesaja (53,7): „Er wird geopfert, weil er selbst wollte und öffnet seinen Mund nicht; wie ein Schaf wird er zur Schlachtbank geführt.“ Richarda tritt, ehe sie Selbstmord begeht, mit Brot und Wein auf. Brot und Wein und die Todesnähe berufen als Intertext das biblische letzte Abendmahl. Die Attribute Brot und Wein lassen Richarda in der Rolle Christi erscheinen, der sich beim letzten Abendmahl kurz vor seinem Tod als (Opfer-)Lamm Gottes bezeichnet und das Brot in seinen Leib und den Wein in sein Blut verwandelt.<sup>242</sup> Weil Nonnen für Hildegard von Bingen jungfräuliche Bräute und eine Erinnerung an Eva im Paradiesgarten symbolisierten, kleidete sie sie an Festtagen in weiße Gewänder und Kronen oder Kränze, die mit dem Bild des Lammes geschmückt waren. Richarda zitiert diesen Aspekt, indem sie in der Sterbeszene ein weißes Stück Leinen bei sich

---

„Jeg var så / redd, folk sier de har sett mitt barn sammen med en gjøgler fra markedet, en skuespiller, / en reisende, en forførende sjarlatan.“ (S. 120) [Ich hatte solche Angst, die Leute sagen, sie hätten mein Kind zusammen mit einem Gaukler vom Markt gesehen, einem Schauspieler, einem Durchreisenden, einem verführerischen Scharlatan.]

240 Vgl. Hocke 1991, S. 231. Hocke führt den Einhorn-Mythos im Manierismus auf mittelalterliche Quellen zurück.

241 In den vier Evangelien wird Christus bei seiner Taufe als Lamm Gottes bezeichnet, vgl. Joh. 1,29,36.

242 Vgl. Newman 1995, S. 254.

trägt, und erscheint so auch als Braut des in Brot und Wein verkörperten Christi. Das Brautkleid ist zugleich ein Leichenkleid.

Im Vergleich mit Christi Tod wirkt ihr Tod umso grausamer. Denn während Christus angesichts des Todes an Gott zweifelt, dann aber aufersteht, erlebt Richarda nur einen einsamen Tod. Im Gegensatz zu Christus als Lamm Gottes ist Richardas Opferrolle alles andere als frei gewählt. Obwohl sie bei ihrem Tod erneut in der Rolle Christi erscheint, bleibt ihr die Aussicht auf Erlösung im Reich Gottes verwehrt. Angesichts des Todes wünscht sie sich: „Jeg vil bade i fiskens vann.“ (S. 115) [Ich will im Wasser des Fisches baden]. Mit diesem Wunsch wird das frühchristliche Symbol für Christus, der Fisch, zitiert. Dem christlichen Glauben nach mußte Christus sterben, um auferstehen zu können. Sein Tod war nur eine Zwischenstation auf dem Weg zur Auferstehung. Demgegenüber gibt es in dieser Szene keinen Hinweis auf eine Auferstehung. Statt dessen beruft das Bild des Fisches als Intertext nixenhafte Eigenschaften, da Nixen die einzigen menschenähnlichen Wesen sind, die wie Fische im Meer leben. Diese Verbindung wiederum verweist auf das grausame Los der Meerjungfrau bei H.C. Andersen, die sich in Schaum auf dem Meer auflöst.

### Richardis von Stade

Neben dem Sirenenmythos zeigt die Gestaltung der Dramenfigur Richarda Züge einer historischen Figur, der Richardis von Stade, der Tochter der Markgräfin von Stade. Die Beziehung zwischen Hildegard und Richarda, auf die im Folgenden eingegangen werden soll, bezieht sich intertextuell auf die Beziehung zwischen Hildegard von Bingen und Richardis von Stade.

Im Drama ist die Beziehung als Mutter-Tochter-Konflikt gestaltet. Richarda versucht, sich von Hildegard zu lösen, die die Rolle einer geistigen Mutter übernommen hat. Doch der Individuationsprozeß scheitert. Als sie erneut Geborgenheit bei Hildegard sucht, weist diese sie zurück. Wie verhält sich hier der Text zum Intertext?

Die Freundschaft der beiden historischen Figuren war, entgegen den Regeln des Klosters, sehr eng und endete für Richardis tragisch.<sup>243</sup> Richardis von Stade war als junges Mädchen ins Kloster von Bingens eingetreten. Der Dramentext greift diesen Aspekt zu Beginn des Dramas auf, als Richardis von ihrer Mutter ins Kloster gebracht wird. Die Mystikerin wiederum erinnert sich an Richardis von Stade:

Als ich das Buch *Wisse die Wege* schrieb, war ich einer adligen Nonne (Richarda), der Tochter der Markgräfin von Stade, in edler Liebe zugetan.<sup>244</sup>

<sup>243</sup> Eine tiefe Verbundenheit der Frauen bringt auch eine Buchillustration zur spirituellen Situation in Hildegards Scriptorium zum Ausdruck: sinnbildlich steht hier Richardis hinter Hildegard, während Volmar im Nebenraum schreibt. Vgl. Farbtafelausschnitt aus Tafel 1 in von Bingen 1942 (*Welt und Mensch*), wiederabgedruckt bei Riedel 1994, hier Farbtafel II.

<sup>244</sup> *Vita S. Hildegardis*, 107 C-D, zitiert nach von Bingen 1965, S. 94. Die folgenschwere Liebe Hildegards zu Richarda wird im Titel zum 8. Aufzug explizit: „Kan man elske for meget?“ (S. 47) [Kann man zu

Richardis von Stade scheiterte, so wird aus den Texten rekonstruiert, an einem Ablösungsprozeß von Hildegard von Bingen. Doch die äußeren Umstände waren von dem im Drama geschilderten verschieden: Als sie noch eine Mitschwester auf dem Rupertsberg war, wurde sie aufgefordert, Äbtissin im Kloster Basum bei Bremen zu werden; eine gesellschaftliche Stellung, die ihrem angesehenen Adelsgeschlecht entsprach.<sup>245</sup> Von Bingen lehnte diese Pläne unter Berufung auf den, ihr persönlich bekannten Willen Gottes ab, angeblich, weil Richarda damit ihrem persönlichen Ehrgeiz und dem ihrer Verwandtschaft nachgebe. Im Text wird diese fragwürdige Verhaltensweise aufgegriffen, wenn die Dramenfigur sich bei ihrer Entscheidung auf den Willen Gottes beruft. Hildegard setzt gegen das skeptische Zögern Richardas deren Heirat mit Fou durch. Dieses überhebliche Verhalten zitiert Ingrid Riedels Deutung einzelner Charakterzüge Hildegard von Bingens. Im Unterschied zu der Figur, die Riedel zeichnet, zweifelt die Dramenfigur jedoch auch an sich: „[...] himmelen fryder seg, tror jeg ...“ (S. 103) [Im Himmel freut man sich, glaube ich ...] Riedel attestiert der historischen Figur, sich mit der Weisheit identifiziert, anstatt sich auf sie bezogen zu haben. Der 17. Aufzug: „Hvem er min gjest?“ [Wer ist mein Gast?] zeigt Hildegards Zweifel an den Beweggründen ihres Handelns und mit ihr die latente Angst des mittelalterlichen Menschen vor Verketzerung. Insbesondere zitiert die Passage Riedels These, daß Hildegard von Bingen innerhalb ihrer Visionen nicht zu unterscheiden vermochte zwischen deren imaginativem Aspekt, unter dem jeweils die unbewußten Phantasien mitspielen und mitgestalten, und dem Aspekt der geistlichen Weisung, dem sie sich bedingungslos verpflichtet wußte.<sup>246</sup> An die Verbindung von Imagination und autoritärem Status der „göttlichen“ Weisung schließt sich Hildegards Hang zur selbstmächtigen Inszenierung ihrer Lebenswelt an. Wenn Hildegard sich selbst angesichts der tragischen Folgen ihres Handelns als Wölfin sieht (S. 107), bezieht sie das allegorische Bild des Teufels auf sich, zitiert aber auch einen im Kontext der Auseinandersetzung um Richardis von Stade entstandenen Brief von Bingens an Erzbischof Hartwig von Bremen. Das Bild des Wolfes bezieht sich hier jedoch auf Richardis:

Daher soll der gläubige Mensch nicht umherschweifen und nach einem Vorsteheramt trachten. Wenn einer unruhigen Geistes danach verlangt, Meister zu sein und dabei mehr

---

sehr lieben?) Sie verweist auf von Bingens Selbstkritik angesichts ihrer zu starken Bindung an Richarda vgl. „[...] darin habe ich gefehlt aus Liebe zu einem edlen Menschen“. (ohne Quellenangabe bei Riedel 1994, S. 43)

245 Die Dramenfigur Richarda plant eine Trennung von Hildegard, um mit Fou zusammenzuleben (S. 108). Richardas Verhalten zitiert Riedels Einschätzung der historischen Figur, derzufolge Richardis von Anfang an das Ziel gehabt hatte, ein Kloster zu leiten. Riedel nennt die Beziehung zwischen von Bingen und der Nonne ein Beziehungs-drama im Hinblick auf deren traurigen Verlauf. Im Text wird daraus die dramatische Inszenierung einer Beziehung. Riedel 1994, S. 45 und S. 50.

246 Vgl. Riedel 1994, S. 50.

nach Macht strebt als auf den Willen Gottes schaut, ist dieser Amtsträger ein räuberischer Wolf.<sup>247</sup>

Wie stark die emotionale Bindung von Bingens an Richarda von Stade war, zeigt sich daran, daß sie sich weigerte, sie freizugeben, auch nachdem sie vom zuständigen Erzbischof dazu aufgefordert worden war.<sup>248</sup> Als diese sich für Bassum entscheidet, bringt von Bingen ihren Schmerz in einem vorwurfsvollen Brief zum Ausdruck:

Der Schmerz tötet das große Vertrauen und die Tröstung, die ich in einem Menschen besaß. [...] Der Mensch soll ihn, den Hohen, Lebendigen schauen, ohne irgendeine Umschattung der Liebe und ohne die schwache Zuverlässigkeit, wie die luftige Feuchtigkeit der Erde sie nur für ganz kurze Zeit bietet [...] Hierin habe ich gefehlt aus Liebe zu einem edlen Menschen. [...] Ich habe den Adel deiner Sitten geliebt, deine Weisheit und deine Keuschheit, deine Seele und dein ganzes Leben, so daß viele sagten: „Was tust du?“<sup>249</sup>

Kurze Zeit nach ihrer Ankunft in Bassum erkrankte R. v. Stade schwer; sie erhielt noch die Erlaubnis, zum Rupertsberg zurückkehren zu dürfen, starb jedoch, ehe sie diesen Plan umsetzen konnte.<sup>250</sup> Sowohl im Intertext als auch im Drama scheitert Richarda an einem mißlungenen Ablösungsprozeß von Hildegard.

Hildegard von Bingen berichtet, sie habe Richardis von Stade noch zu ihren Lebzeiten in einer Vision gesehen und dabei eine Stimme gehört, die sprach „O Jungfräulichkeit, du stehst im königlichen Brautgemach!“<sup>251</sup> Die Idee der Gottesbrautschaft, die hier anklingt, bildet eines der höchsten Ideale von Bingens und geht auf das Hohelied im Alten Testament zurück. Hier wird die Kirche (Ekklesia) zur

<sup>247</sup> von Bingen 1965, S. 96.

<sup>248</sup> Das selbstsüchtige Handeln, das die Gräfin von Stade anleitet, ihre Tochter zu Hildegard zu bringen („La henne lære å gjøre undere slik som Dem!“ (S. 44) [Laßt sie lernen, Wunder zu tun so wie Sie selbst!]) greift einen Vorwurf von Bingens in einem Brief an die Markgräfin auf (Adelheid ist eine weitere Rupertsberger Nonne): „Ich beschwöre und ermahne dich: bringe meine Seele nicht derart in Aufruhr, daß du meinen Augen bittere Tränen entlockst und mein Herz mit grausamen Wunden verletzest wegen meiner vielgeliebten Töchter Richardis und Adelheid, die ich jetzt leuchten sehe im Morgenrot, geschmückt mit einem Perlengeschmeide von Tugenden. Hüte dich also, ihren Sinn und ihre Seele von dieser erhabenen Schönheit durch deinen Willen, Rat und Beistand abzulenken. Denn die Äbtissinenwürde, die du für sie begehrest, ist sicher, sicher, ja sicher nicht von Gott, noch ist sie zum Heil ihrer Seelen.“ Von Bingen 1965, S. 95f. Das Bild von den psychischen Wunden, die von Bingen aus diesem Konflikt davonträgt, ist in die *Scivias*-Textstelle eingegangen, die den ersten Entwurf zu *Ordo virtutum* enthält. Die Demut spricht hier zur reuigen Seele: „Ich will dich umarmen, o unglückselige Tochter, / denn grausame, bittere Wunden erlitt / um deinetwillen der große Arzt.“ von Bingen 1990, S. 605 (*Scivias* III,13). Brief und Singspiel-Passage bilden einen Intertext zu Hildegards von Wunden übersättem Körper im Epilog.

<sup>249</sup> Hildegard an Richardis, Äbtissin von Bassum, in: von Bingen 1965, S. 98.

<sup>250</sup> Nur Riedel belegt einen Wunsch von Stades, zu von Bingen zurückzukehren. Sie bezieht sich auf den Brief Hartwigs, des Erzbischofs von Bremen, und Bruder Richardis, in dem er die letzten Lebenstage von Richardis beschreibt. Vgl. Riedel 1994, S. 42. Hier wird auch der ursächliche Zusammenhang zwischen dem Tod und einem gescheiterten Ablösungsprozeß entwickelt.

<sup>251</sup> Brief an Hartwig von Bremen in von Bingen 1965, S. 100. Hildegard von Bingen kleidete ihre Nonnen zur Kommunion als Bräute. Im bräutlichen Mystizismus war es gängige Praxis, eine Begegnung mit dem männlichen Christus in der Eucharistie zu imaginieren und die körperliche Vereinigung in Bildern von Heirat und geschlechtlicher Erfüllung zu beschreiben. Vgl. Walker-Bynum 1996, S. 121f.

Braut Christi und Jungfrau erhöht. Im *Ordo virtutum* beginnt mit diesen Worten die Rede der Symbolfigur der Keuschheit, der Castitas. Diese Rolle war ursprünglich Richardis von Stade zugeordnet, weshalb vermutet wird, daß sie von Bingen unter den Personen aus ihrem Umkreis menschlich am vollkommensten schien.<sup>252</sup> Im ersten Entwurf zum *Ordo virtutum*, der in *Scivias* erhalten ist, ist die Rolle der Castitas noch der Figur der Anima zugeschrieben, der zwischen Gott und seinem Widersacher schwankenden Weltseele. In der Wirklichkeit des Dramas und in der Wirklichkeit des im Drama aufgeführten Schauspiels wird dieses Schwanken als prägende Charaktereigenschaft Richardas vorgestellt.<sup>253</sup>

Das Thema der Gottesbrautschaft wird im Drama aufgegriffen und so umgearbeitet, daß, ausgehend von diesem thematischen Schwerpunkt, die Frauenmystik als Ausdruck sublimierten sexuellen Begehrens erscheint. Im Drama wünscht Hildegard eine Hochzeit für die Nonne Richarda, und sie organisiert sie selbst gegen deren Zweifel. Doch Christus ist hier nicht länger der der Novizin angetraute Partner, sondern nur noch wohlwollender Zuschauer einer realen Hochzeit. Statt einer mystischen Unio kommt es zu einer ehelichen Verbindung mit einem menschlichen Partner. Somit wird Richardas Rolle als Castitas ironisch unterlaufen. Die Idee stammt von Hildegard, die, indem sie die Hochzeit Richardas anordnet, ihr eigenes Begehren in einer Projektion auf die geistige Tochter realisiert:

I morgen skal novisen Richarda tre inn i det hellige brudekammer og forenes med Guds vilje i hellig ekstase. (S. 86)

[Morgen wird die Novizin Richarda in die heilige Brautkammer eintreten und mit Gottes Wille in heiliger Ekstase vereint.]

Die Rolle von Richarda ist in bezug auf Hildegard doppelt bestimmt. Einerseits ist sie eine autonome Figur, andererseits eine Doppelgängerfigur Hildegards. Als solche repräsentiert sie deren unerfüllte Wünsche als junge Frau. Die Beziehungskonstellation von Mädchen und erwachsener Frau zwischen Richarda und Hildegard bezieht sich auf die erste Vision in *Scivias*. Hier wird beschrieben, wie unter der Gestalt des „Lichtherrlichen“ ein Augenwesen und ein Mädchen im mattfarbenen Kleid stehen. Die Illustration zu dieser Vision zeigt die Kindfigur als gänzlich taubenblaue Gestalt.<sup>254</sup> Das Drama greift somit Riedels Ver-

<sup>252</sup> In einem früheren Entwurf am Schluß von *Scivias* ist die Rolle der Castitas noch nicht vorhanden. Das Singspiel wurde erst nach Richardis Tod abgeschlossen. Es liegt nahe, daß von Bingen die Rede der Castitas als Erinnerung an ihre verstorbene „Tochter“ entworfen hat. Vgl. Newman 1995, S. 256.

<sup>253</sup> Richarda zitiert auf S. 94 die Worte der Anima aus *Scivias* 3,13: „Ach ich weiß nicht, was ich soll tun / oder wohin ich soll fliehen! / Weh mir, ich kann nicht vollenden das Kleid, / welches ich angelegt. / Ja, ich werfe es ab.“ von Bingen 1990, S. 601.

<sup>254</sup> „[...] am Fuße des Berges stand eine Erscheinung über und über mit Augen bedeckt. Ich konnte vor lauter Augen keine menschliche Gestalt erkennen. Und davor sah ich eine andere kindliche Gestalt in farblosem Gewand, doch mit weißen Schuhen.“ von Bingen 1990, S. 10 (*Scivias* I). Da die Gewandfarben bei von Bingen Charakter und Rang der betreffenden Person bezeichnen, ist mit Riedel anzunehmen, daß das „mattfarbene Kleid die selbstlose, bescheiden zurückhaltende Art dieses Mädchens charakterisier[t].“ Riedel 1994, S. 72.

mutung auf, es handele sich hier um eine Darstellung Hildegards, die schon als Kind Visionen empfing.<sup>255</sup> Der Text setzt diese Vermutung in Form einer Doppelgängerfigur Hildegards, Richarda im taubenblauen Kleid, um. Die Replik Hildegards und die taubenblaue Farbe von Richardas Kleid (S. 41) verweisen intertextuell auf das Visionsbild, und auch im Drama handelt es sich um eine Schau: „Så ser jeg en ensom sjel stå alene i sin have, kongens datter, så naken og så brevduemyk og skjønn“. (S. 15) [Dann sehe ich eine einsame Seele alleine in ihrem Garten stehen, die Tochter des Königs, so nackt und brieftaubenweich und schön.] Die Synekdoche „brevduemyk“ [brieftaubenweich] formuliert hier den Zusammenhang zwischen Charakter und Gewandfarbe. Und die anfänglich blinde Richarda bringt gerade aufgrund ihrer Blindheit die Eigenart von Hildegards Visionen als Blick in die psychische Innenwelt zum Ausdruck. Diese Überschneidungen zwischen den Figuren Hildegard und Richarda sind, wie im Folgenden gezeigt wird, jungianisch motiviert. Ihnen unterliegt ein intertextueller Bezug zu den psychoanalytischen Studien der Jungianerin Ingrid Riedel. Die erwähnten Motive Wasserfrau und Große Mutter fügen sich in diesen Zusammenhang ein.<sup>256</sup>

### Die Anima Hildegards

Hildegard beschreibt die Rolle von Richarda als die ihrer Anima im Spiel.<sup>257</sup> In der Wirklichkeit des Dramas ist damit Richarda in ihrer Funktion als Darstellerin der Figur Anima in dem im Drama geprobteten Schauspiel *Ordo virtutum* gemeint. In der Wirklichkeit der Zuschauer von *Rhindøtrene* verweist die Bemerkung jedoch auf Richarda als die Anima Hildegards im Jungschen Sinne eines Selbstbilds, d.h. einer Spiegelung eigener Seelenanteile in einer anderen Person, so daß Teilaspekte der Richarda-Figur auch auf Hildegard zu beziehen sind.<sup>258</sup> Die Figur changiert ständig zwischen einem Selbstbild Hildegards und einem eigenständigen Charakter, was noch verstärkt wird, indem sie oft nur in der Phantasie Hildegards auftritt.

Die Anima ist bei C.G. Jung ein unbewußtes Seelenbild und als solches ein Archetypus. Die Begegnung mit den Archetypen kann in Form von Projektion des unbewußten seelischen Bildes auf eine Person oder in Träumen und Phantasien erfolgen. Hildegards Begegnung mit Richarda zitiert den von Jung beschriebenen

<sup>255</sup> Ausführlicher dazu Riedel 1994, S. 73.

<sup>256</sup> Riedel 1986, hier S. 74-76, und dies. 1994, insbesondere S. 37-53. Beide Arbeiten sind von der Forschung zu Hildegard von Bingen rezipiert worden. Weitere jungianische Deutungen bieten: Lautenschläger 1993 und Newman 1995, S. 256.

<sup>257</sup> Nach *Scivias* I,4 ist davon auszugehen, daß die Figur der Anima tatsächlich in einzelnen Charakterzügen und Erfahrungen ein Selbstbild von Bingens darstellt. Allerdings ist die Anima-Gestalt in *Scivias* III,13 kaum personalisiert und auf mehrere Personen aufgespalten. Vgl. dazu von Bingen 1991, S. 68 (*Ordo virtutum*).

<sup>258</sup> Newman bezeichnet die jungianische Psychoanalyse als „legitimes Stiefkind der mittelalterlichen Temperamentenlehre.“ Vgl. Newman 1995, S. 337, Anm. 38.

Modus der Begegnung mit einem Archetypus, indem die Figur Richarda zunächst nur vermittelt über Hildegards Visionen und Erinnerungen entwickelt wird. Sie tritt zuerst in Hildegards Vision auf (S. 15, 23). Auch die erste persönliche Begegnung spielt in der Erinnerung Hildegards und gibt so ihr Bild von ihr wieder. Zu Beginn dieser Szene sitzt Hildegard im Scriptorium und gleitet von der Erinnerung nahtlos über in die Frage an Volmar nach der Bedeutung des Geschauten (S. 44). Die Erinnerung an Richarda ruft eine Kindheitserinnerung Hildegards hervor, in der sie sich in der Situation sieht, die Richarda jetzt bevorsteht: Indem sie ihre eigene Erinnerung auf Richardas aktuelle Situation projiziert, wird diese zu ihrer Anima. Nach der Begegnung mit Richarda schreibt Hildegard ihr eine Rolle in ihrem Singspiel und zugleich in ihrem Leben zu:

Hun er min Anima i spillet, / min levende sjel som til slutt skal fly / høyt over alle hindere! (S. 49)

[Sie ist meine Anima im Spiel, meine lebende Seele, die am Schluß über alle Hindernisse hinwegfliegen soll!]

Diese Darstellung der Richarda als Anima Hildegards greift Ingrid Riedels Interpretation auf. Derzufolge

[...] war sie doch Hildegards mit aller ehrfürchtigen und liebevollen Sehnsucht umhegte Anima das Bild ihrer eigenen weiblichen Seele. Es war zugleich ein Bild dessen, wovon Hildegard zutiefst ergriffen war: die Vorstellung von einer neuen Dignität der Frau im spirituellen Bereich.<sup>259</sup>

Indem der Terminus der Anima bei von Bingen jungianisch gedeutet wird, erhalten die Figuren Hildegard und Richarda, aber auch Fou in der Rolle eines Animus, eine Tiefendimension, die bei von Bingen – mehr als 700 Jahre vor Entdeckung des Unbewußten in der Psychoanalyse – weder angelegt noch mitgedacht war.

Richardas Rolle als Anima steht in Wechselwirkung mit ihrer Rolle als Rheintochter. Denn die Anima tritt, jungianischer Psychoanalyse zufolge, in literarischen Werken häufig als Elementarwesen auf. In Mythos und Märchen wird sie oft als Wassernixe dargestellt.<sup>260</sup> In der Tiefenpsychologie bedeutet die Symbolik des Fischwesens, daß es als Wasserwesen Tiefenerfahrungen wie Traum und Imagination zum Vorschein bringt. Somit steht die Nixennatur für eine Zugehörigkeit zur Seelenregion.<sup>261</sup> Hildegard vergleicht Richarda immer wieder mit einer Taube, etwa wenn sie deren Körper als weich und geschmeidig wie das Gefieder einer Taube beschreibt (S. 15) und sie in ihren Visionen ein taubenblaues Kleid trägt (S. 41). Jungianisch gelesen, wird die nixenhafte Geschmeidigkeit und Zugehörigkeit zum Wasser somit erweitert durch die Zugehörigkeit zu den Lufthöhen als Sinnbild für Spiritualität und Transzendenz, wobei die Taube dann das Aufsteigen aus dem

<sup>259</sup> Riedel 1994, S. 47 und S. 49. Der Handlungsverlauf in der Probe zum *Ordo virtutum* konterkariert Riedels Deutung und Hildegards Idee von Richarda. Denn die Anima-Richarda entscheidet sich nicht für Gott, sondern für irdische Werte.

<sup>260</sup> Vgl. Immoos 1986, S. 75.

<sup>261</sup> Vgl. Riedel 1994, S. 102ff., und Immoos 1986, S. 76.

Unbewußten symbolisiert. Das Fisch-Engel-Wesen verweist aber auch auf die Gestalt der Sophia bei Hildegard von Bingen, einem geflügelten Wesen im Schuppenkleid. Diese Affinität wird mit dem Schmuck, den Richarda von Fou geschenkt bekommt und um den Hals trägt, verstärkt, denn auch Sophia trägt in Illustrationen zu Hildegard von Bingens *Welt und Mensch* einen goldenen Anhänger um den Hals.<sup>262</sup>

Die Beziehung zwischen Hildegard und Richarda und der Mutter-Tochter-Konflikt zwischen ihnen lehnen sich thematisch an die Deutung Ingrid Riedels von *Scivias* I,4 und II,5 an, die für die Hildegard von Bingen-Forschung kanonisch geworden ist.<sup>263</sup> In beiden Visionen tritt eine kleine Frauengestalt hervor, die zu der Figur des Lichtherrlichen bzw. zur Mutter Zion in Beziehung steht. Sie wird von Riedel als Richardis von Stade gedeutet, während sie die Muttergestalt mit Hildegard von Bingen identifiziert.<sup>264</sup> Anhand des dazugehörigen Visionstextes entwickelt sie das Modell einer archetypischen Mutter-Tochter-Konstellation.<sup>265</sup> Diese Deutung wird im Drama umgesetzt, wobei der von Riedel erwähnte hohe Grad geistig-seelischer Entsprechung zwischen den Figuren vermittelt wird, indem Richarda als Anima Hildegards erscheint.

Hildegards Vision im ersten Aufzug nimmt die Entwicklung der Dramenhandlung vorweg. Sie gliedert sich in einen Teil, in dem Hildegard eine Gruppe von Tieren sieht, und einen Teil, in dem sie eine junge „brevduemyk“ [brieftaubenweiche] Frau sieht (S. 14f.). Die Vision verweist auf Richarda, denn Richarda trägt Spielzeugfiguren in ihrer Tasche, die den Tieren aus Hildegards Apokalypse-Vision gleichen, und ist an ihrem taubenblauen Kleid leicht als die beschriebene Frau im taubenfarbenen Kleid wiederzuerkennen. Diese Verbin-

<sup>262</sup> Illustration in von Bingen 1942 (*Welt und Mensch*) (siehe dazu die Abbildung bei Riedel 1994, Farbtafeln VII und VIII). Schließlich ist die Taube noch ein Symbol der Unschuld und Keuschheit. Vgl. von Bingen 1990, S. 488 (*Scivias* III,8,24). Zur Bedeutung der Sophia: Riedel 1994, S. 87-115. Newman identifiziert die beschriebene Gestalt dagegen als Sapientia (mit Zügen Sophias), d.h. als eine Symbolfigur der Weisheit, die, von Bingen denkt Gott als weibliche Gestalt, in der Trinität mit Caritas zusammenhängt. Caritas, die platonische Weltseele, war im Mittelalter als *anima mundi* bekannt. Sie wird bei von Bingen niemals namentlich erwähnt, doch ist die Vision der Caritas in der Gestalt der *anima mundi* nach Newman die meistbeachtete der Visionen. Vgl. Newman 1995, S. 62, S. 86-90. In der Illustration zu *Scivias* II,2 a.a.O., Tafel 11 ist sie taubenblau, laut Text „saphirblau“ (ebd. S. 118), gemalt. Im Text wird so die Darstellung der *anima mundi* auf Richarda im Sinne einer jungianischen Anima verschoben. Die sich daraus ergebenden Überschneidungen von Bilddeutungen Jungs mit Gegebenheiten der mittelalterlichen Allegorese und der freien Bildgestaltung von Bingen ist äußerst problematisch und im einzelnen nicht mehr aufzulösen. Die Sophia-Darstellung bei Hildegard von Bingen weist als Vogel-Fischwesen eine erstaunliche Ähnlichkeit mit antiken Sirenendarstellungen als Vogel-Frau Mischwesen auf und scheint sogar, ohne diesen Bezug zu thematisieren, den mittelalterlichen Übergang zum Fischweib zu belegen. Vgl. die Illustration „Die Allmacht der Weisheit“ in von Bingen 1942, erneut abgebildet bei Riedel 1994, Tafel IX.

<sup>263</sup> Riedel 1986, S. 74-76, und (dies.) 1994, S. 37-53. „Die töchterliche Liebe der Jüngerinnen war offensichtlich in den folgenden Jahren zu einer Freundschaft zwischen den erwachsenen Frauen Richardis und Hildegard herangereift, die in ein nahes Vertrauensverhältnis [...] mündete.“ (ebd. S. 44.)

<sup>264</sup> Die Allegorie der Mutter Ekklesia mit Maria, die an ihrem Herzen steht, läßt sich auch als Bild für Hildegard als Klostermutter ihrer Nonnen mit ihrer Lieblingstochter im Zentrum lesen.

<sup>265</sup> Diese Konstellation begründet Riedel mit einem Wunsch der über Fünfzigjährigen nach Generativität. Vgl. Riedel 1994, S. 48.

dungslinien werfen die Frage auf, welche Bedeutung den apokalyptischen Tieren im Rahmen der Handlung in bezug auf Richarda zukommt.

Ihre leibliche Mutter versucht zunächst, sich einen narzißtischen Wunsch zu erfüllen, indem sie ihre noch kindliche, blinde Tochter zu Hildegard ins Kloster bringt. Hildegard erinnert sich an ihre eigene Vergangenheit, weist das Menschenopfer zurück und schenkt Richarda das Augenlicht. Die Heilung von Richarda und der situative Kontext zitieren als Intertext eine Wunderheilung, die man von Bingen in ihrer Heiligenvita zuschrieb:

Als Hildegard einst bei dem Ort Rudesheim über den Rhein fuhr, um ihr nahegelegenes Nonnenkloster zu besuchen, näherte sich dem Schiff eine Frau, die einen blinden Knaben in den Armen trug und flehentlich unter Tränen bat, sie möge dem Kind ihre heiligen Hände auflegen. In gütigem Mitleid gedachte sie dessen, der sprach: „Gehe an den Teich Siloe und wasche dich“ (Joh. 9,11) – schöpfte mit der Linken Wasser aus dem Fluß und segnete es mit der Rechten. Dann sprengte sie es dem Knaben über die Augen, und unter dem Gnadenbeistand Gottes erhielt er sein Sehvermögen zurück.<sup>266</sup>

Die Zuneigung Hildegard von Bingens zu Richardis von Stade erscheint im Drama als mütterliche Liebe Hildegards, die sie nicht nur in die Rolle einer geistigen Mutter, sondern auch einer negativen Mutter drängt und so zu einer für die Tochter tödlichen Verstrickung führt. Die Darstellung übernimmt hier Riedels Deutung der Konstellation zwischen von Bingen und Richardis von Stade.

Richardas Ablösung von Hildegard im Drama greift wiederum Riedels Deutung von *Scivias* I,4,1 über die in die Irre gegangene „Tochter Sion“ und ihre Entfernung und Wieder-Annäherung an die „Mutter Sion“ auf. Riedel vergleicht die „Tochter Sion“ mit Persephone bzw. die „Mutter Sion“ mit der trauernden Demeter, die ihr Kind bis ans Ende der Welt suchen geht, weil sie es nicht rechtzeitig losgelassen hat. Der Dramentext bezieht sich auf diesen Intertext und greift Riedels Darstellung auf, wenn die Gräfin von Stade nach dem Tod Richardas als Figuration der traurig über die Welt wandernden und ihre Tochter suchenden Mutter Demeter auftritt (21. Aufzug, „Hvor er mitt barn?“ [Wo ist mein Kind?]).

Im Drama ist es Fou, der Richardas Ablösungsprozesse sowohl von ihrer biologischen als auch von ihrer geistigen Mutter auslöst. Diese Funktion Fous spielt auf eine in *Scivias* I,4,4, dargestellte Episode an, die bei von Bingen in den Kontext des Mutter-Tochter-Sion-Themas gehört und die Anfechtungen des Teufels gegenüber der Seele (Anima) beschreibt. Im Drama verursacht die Verführung seitens Fous den Ablösungsprozeß von der Mutter. Bei von Bingen widersteht die Seele den Anfechtungen des Teufels. Das Thema von der Seele als die in die Irre gegangene (im Mittelalter ist „in die Irre gehen“ eine Metapher für Sündenverstrickung) Tochter Sion und der Mutter Sion wird in abstrakterer Form wiederholt, als Entfernung und Wieder-Annäherung von Seele (anima) und Gott.<sup>267</sup>

<sup>266</sup> Zitiert nach Führkötter<sup>3</sup>1980, S. 111.

<sup>267</sup> Zur Interpretation der Szene bei von Bingen: Gössmann 1995, S. 182-202, hier S. 183f.

Die Szene, in der Richarda stirbt, führt die Funktionalisierung von *Scivias* als Intertext fort. In *Scivias* I,4,8 wird geschildert, wie die Seele zitternd das „Zelt“ des Leibes verläßt. Übergreifendes Thema der Passage ist die Verzweiflung der Seele und die Angst der Sterbenden, die das Gericht Gottes erwarten. Die Seele ist verzweifelt und sieht sich von hellen und von dunklen Geistern umgeben, was ihre Angst und Gespaltenheit zum Ausdruck bringt. Im Unterschied dazu verzweifelt Richarda an der Ablehnung ihrer Mitmenschen. Und während in *Scivias* eine Rückkehr des Menschen auf den Weg der Wahrheit und eine glückliche Lösung nahegelegt werden, treiben Einsamkeit und Verzweiflung Richarda in den Tod. Nachdem die Mutterfigur Hildegard, im Gegensatz zur Mutter Sion in *Scivias*, ihr zunächst die Wiederaufnahme versagt und sie fortschickt (S. 113), gleitet sie psychisch überfordert ab in die psychotische Vorstellung einer stufenweisen Regression, zunächst in den Zustand kindlicher Geborgenheit bei der Mutter, dann einer pränatalen Einheit mit ihr: „Hun kryper opp på kledet som hos en mor.“ (S. 115) [Sie kauert sich auf dem Tuch zusammen wie bei einer Mutter.] Richarda stirbt nicht mit dem Ausblick auf die Freuden der himmlischen Erlösung; ihr einziger Zugang zum Paradies ist die psychotische Regression, mit der sie ihre Todesangst überwindet. Sie hört dabei Gesang, doch dieser Gesang stammt nicht, wie aufgrund ihres christlichen Glaubens anzunehmen wäre, von den himmlischen Heerscharen – ein tröstender Ausblick auf das Jenseits wird verweigert –, sondern aus dem unheimlichen und ungewissen Märchen- und Totenreich der Rheintöchter. Der Fisch als christliches Symbol der Erlösung und der Hoffnung auf Aufnahme in den Himmel wird umgewendet zu einem tragischen Bild absoluter Verzweiflung. Richarda: „Jeg vil bade i fiskens vann. / Ta imot meg, deres minste søster!“ (S. 115) [Ich will im Wasser des Fisches schwimmen. Nehmt mich entgegen, eure geringste Schwester!]

### 3.7.2. Die Frauenmystik als Intertext

Zur Bedeutung von Körper und Geschlecht in der Frauenmystik

*Rhindøtrene* beruft mit den Rollen Hildegard von Bingen und Elisabeth von Schönau zwei Figuren aus dem kulturgeschichtlichen Kontext der Frauenmystik. Hildegard von Bingen gilt als Begründerin der deutschen Mystik, und Elisabeth von Schönau (1129-1164) war ebenfalls Mystikerin.<sup>268</sup> Auch der Spielort im und um das Kloster Rupertsberg und die Rolle Volmars als Sekretär und persönlicher Ansprechpartner der Mystikerin sind Bestandteil dieses historischen Bezugs. Die zahlreichen intertextuellen Referenzen zu *Scivias* verweisen ebenfalls auf den Kontext der Frauenmystik. Die intertextuelle Referenz auf die Frauenmystik bildet einen Subtext des Dramas.

Der Dramentext steht deshalb im diskursiven Kontext jenes breiten modernen Diskurses um die Frauenmystik, der von Freuds Lehrer Charcot, der die

---

<sup>268</sup> Vgl. Ruh 1993, S. 64.

Mystikerinnen des Mittelalters mit den Hysterikerinnen des 19. Jahrhunderts verglich, über Lacans *Encore* bis zur Kritik der feministischen Poststrukturalistinnen an der Vereinnahmung der Mystikerinnen durch einen Diskurs unter Männern reicht.<sup>269</sup> Da die Frauenmystik sich weniger durch theologische Abstraktion als durch konkret körperlich erfahrene Visionen auszeichnet, galt sie im Vergleich zu mystischen Schriften männlicher Autoren jahrhundertlang als intellektuell zweitrangig. Erst die lacanianische Psychoanalyse und die feministische Literaturwissenschaft haben in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts eine für die Frauenmystik typische Beziehung zwischen Körperlichkeit, weiblichem Geschlecht und deren diskursiver Umsetzung thematisiert.

Vermittelt über Løveids Rezeption von Primärtexten und Sekundärliteratur zur Frauenmystik haben die vielfältigen Positionen zum Thema Spuren im Text hinterlassen. Im Unterschied zu den Bedingungen einer wissenschaftlichen Arbeit erhebt ihr Dramentext nicht den Anspruch, einem historischen Phänomen gerecht zu werden. Ihre Auswahl an intertextuellen Bezügen, deren Perspektivierung und, wie zu zeigen sein wird, Dekonstruktion leisten eine neue Interpretation des Phänomens. Diese Verfahrensweise im Umgang mit frauenmystischen Texten ist insofern von besonderer Bedeutung, als die Mystikerinnen in ihren Texten eine Eigensprache, das heißt eine nicht kategoriale Sprache praktizieren. In diesem Sinne unternimmt die Mystik den Versuch, Sprache zum Ausdruck dessen zu machen, was sie in ihrer traditionellen Gestalt gerade ausschließt, indem sie die Präsenz eines Seienden durch ein leeres Zeichen ersetzt.<sup>270</sup> Indem die mystische Sprache das Erlebnis einer Anwesenheit evoziert, die niemals ganz auf den Begriff gebracht werden kann, gleicht sie der Struktur der Sprache des Melancholikers nach Kristeva. Beide unternehmen den Versuch einer Vergegenwärtigung der Erfahrung des Anderen. Die „andere Rede“ der Mystikerinnen kann nur über ein anderes, diaphanes Lesen hörbar gemacht werden.<sup>271</sup> Løveids Text liefert eine solche erhellende „Übersetzung“. Bevor jedoch ihre Bearbeitung des Themas weiter untersucht werden kann, müssen einige einführende Hinweise zu Eigenart und Stellenwert des Genres geliefert werden.

Kennzeichnend für die Frauenmystik ist nach Kurt Ruh „eine neu orientierte und oft in extremsten Formen ausgebildete Spiritualität“.<sup>272</sup> Sie war in ganz Westeuropa verbreitet, und die zur mystischen Vereinigung mit Gott strebende Visionärin gilt im Zeitabschnitt 1200-1500 als „der ausgeprägteste geistliche Frauentypus“.<sup>273</sup> Als Ursache für die Unterschiede zwischen Männer- und Frauenmystik werden bis heute Erklärungen herangezogen, die in Vorstellungen eines vordiskursiven, natürlichen Geschlechts wurzeln.<sup>274</sup> Dabei wird mißachtet, daß die sexuelle Bestimmung des Körpers und die Ausrichtung seines Begehrens

---

269 Vgl. Charcot 1988.

270 Vgl. Lindhoff 1995, S. 165.

271 Ruh 1993, S. 281.

272 Ruh 1993, S. 81.

273 Ruh 1993, S. 82.

274 Vgl. Lindhoff 1995, S. 162.

von den kulturell zugänglichen Codes der Geschlechtsidentität bestimmt werden. Erst in den 1990er Jahren entstandene und von der Gender-Forschung geprägte mediävistische Arbeiten führen für den besonderen Bezug der Mystikerinnen zum Körper soziale, psychologische und theologische Gründe an. Ich beziehe mich hier insbesondere auf die Arbeit von Caroline Walker-Bynum.<sup>275</sup> In der Gesellschaft außerhalb der Klöster war die Pflege der Körper von Mitmenschen eine Aufgabe der Frauen. Ihre Berechtigung und Pflicht zur Pflege der Kranken bildet den Kontext für die medizinischen und pharmakologischen Schriften Hildegard von Bingen. Die somatische Qualität der Mystikerinnen-Texte steht so im Zusammenhang der auf den Körper bezogenen gesellschaftlichen Aufgaben der Frau.<sup>276</sup> Die größere Erlebnisqualität der Texte ist zum Teil eine Folge des fehlenden Zugangs der Frauen zu einer Ausbildung in formalem theologischem Denken. Hinzu kommt, daß mittelalterliche Theologen Körper mit Frau assoziierten. Ausgehend von der Inkarnationslehre assoziierten sie Körper jedoch auch mit Gott. Körperlichen Erfahrungen wurde daher oft eine spirituelle Bedeutung unterlegt. Aus naturwissenschaftlichen und theologischen Überlieferungen stammte schließlich die Vorstellung, der Geist verhalte sich zum Fleisch wie der Mann zur Frau. Dabei assoziierte man Frau mit Leib, Schwäche, Irrationalität und Sexualität. Die Dichotomie männlich/weiblich wurde mit den Dichotomien rational/irrational, stark/schwach verknüpft. Aus dem Zusammendenken von Frau und Fleisch (und Christi Fleisch und Frau) leitete sich eine körperliche Manifestation weiblicher Spiritualität ab.<sup>277</sup>

In der Frauenmystik verbinden sich zwei widerstreitende Tendenzen: ein lebensverneinender Nachvollzug der Passion Christi in Leiden und Selbsterniedrigung und eine Liebesmystik mit erotischen Konnotationen. Im Unterschied zu den Mystikern wird bei den Mystikerinnen die Vorstellung einer Liebesbeziehung zum göttlichen Anderen konkretisiert. Dieser Andere bleibt jedoch unzugänglich, darin zeigt sich eine Verbindungslinie von der Mystikerin über die Hysterikerin bis zur Melancholikerin.

Im Folgenden werden im Hinblick auf die Figuren Hildegard und Elisabeth intertextuelle Bezüge im Text zum Diskurs der Frauenmystik und zum Diskurs über die Frauenmystik aufgezeigt und untersucht. Schon aufgrund der gegenwärtigen medialen Vielfalt und der unterschiedlichen nationalen Kontexte kann es dabei nicht um ein Nachvollziehen der Rezeption gehen. Vielmehr soll die intertextuelle Verfaßtheit des Textes aufgezeigt werden.

<sup>275</sup> Zu dieser an der Gender-Forschung orientierten Argumentation vgl. die Arbeit von Walker-Bynum 1996, S. 153.

<sup>276</sup> Vgl. Walker-Bynum 1996, S. 162.

<sup>277</sup> Vgl. Walker-Bynum 1996, S. 167 und S. 174-199. Gleichzeitig distanzierte sich einer der wichtigsten philosophischen Entwürfe des 13. Jahrhunderts, Thomas von Aquins hylomorphe Bestimmung des menschlichen Wesens, von eindeutigen Leib-Seele-Dichotomien. Er begriff den Körper als Leib und Seele. Diese antidualistische Haltung bestimmt auch die Visionen der Frauen (ebd. S. 131). Angesichts der im Text vorliegenden Lektüre der Mystik-Texte erscheint der Hinweis wichtig, daß Hildegard von Bingen diese körperfeindliche Tradition kannte und sich insbesondere als Reaktion auf die Katharer gegen einige ihrer Implikationen wandte (ebd. S. 133).

## Mystik oder Hysterie?

Elisabeth von Schönau trägt ein Chanelkostüm mit Goldaccessoires und einen „Medusaschlangehut“. Vermittelt über ihre Kleidung ist sie als einzige Figur im Rahmen der mittelalterlichen Szenerie äußerlich als moderner Charakter markiert.<sup>278</sup> Das Kleid deutet auf den hohen sozialen Status der Gräfin, der an die gesellschaftliche Position der historischen Figur anschließt. Elisabeth von Schönau stammte aus einer Adelsfamilie aus dem Bonn-Andernacher Raum. Ihre Familie beherrschte über mehrere Generationen das Kloster Schönau.<sup>279</sup> Die Verbindung zwischen der sozialen Rolle einer Gräfin und einer Äbtissin wirkt paradox, entspricht aber der adligen Herkunft zahlreicher Nonnen im Mittelalter. Hildegard von Bingens Kloster auf dem Rupertsberg nahm ausschließlich adlige Frauen auf. Viele dieser Frauengemeinschaften waren jedoch eher Damenstifte als Klöster. Die Frauen waren beim Eintritt in diese Stifte nicht verpflichtet, Eigentumsrechte über ihre familiären Güter abzugeben.<sup>280</sup>

Elisabeths Auftreten zielt auf Selbstdarstellung. Hildegards visionäre Metapher von der klaren Ausstrahlung der Elemente interpretiert Elisabeth als Hinweis auf ein Kosmetikrezept, das das gängige Schönheitsideal eines strahlenden Teints verspricht: „Det ønsker jeg meg: / Melkehud! / Hildegard finner nok en oppskrift.“ (S. 19) [Das wünsche ich mir: Milchhaut! Hildegard findet sicher ein Rezept.] Elisabeths Visionen erscheinen als Folge eines Wunsches nach Aufmerksamkeit und Einfluß, und dieser Aspekt deutet auf die historischen Bedingungen der Entstehung der Frauenmystik hin. Das Bedürfnis nach Anerkennung war eine maßgebliche Bedingung für das Entstehen der Frauenmystik. Gesellschaftlicher Hintergrund der Frauenmystik war die Ohnmacht der Frauen in einer patriarchal organisierten Gesellschaft. Das neutestamentliche Rede- und Lehrverbot für Frauen zwang sie dazu, sich auf die literarische Form mystischer Prophetie zu beschränken. Die Visionen verschafften den Mystikerinnen einen Teil jener Macht, die Männer aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung auch ohne göttliche Autorisierung haben konnten.<sup>281</sup> Doch Elisabeths krankhaft überzogenes Bedürfnis, sich der Bewunderung der anderen zu versichern, zeigt ein im Grunde schwaches Selbstwertgefühl. Die Funktion des Spiegels, der in der nachhomerischen Sirenenimagination noch als Garant und Medium eines ungebrochenen weiblichen Narzißmus fungiert, hat sich, als sie sich in ihm spiegelt, verändert zum Instrument der Unterdrückung. Wie Elisabeth sich ständig der Meinung ihres Gegenübers über ihr Äußeres versichern muß, ist auch das Betrachten ihres Spiegelbilds nicht mehr auf sie selbst bezogen. Ihr Blick, der sich in Richardas Amulett spiegelt, dient der Selbstkorrektur gemäß den normativen Erwartungen der Gesellschaft:

<sup>278</sup> Freud deutete in der *Revision der Traumlehre* die Vielzahl von Schlangen des Medusenhauptes als Vervielfältigung der Penisymbole und die Wirkung ihres Anblicks als Kastrationsschreck. Dieser intertextuelle Bezug läßt Elisabeth als *Femme fatale* erscheinen. Vgl. Freud 1997, S. 451-471, S. 466.

<sup>279</sup> Vgl. Clark 1992, S. 12f.

<sup>280</sup> Vgl. Beyer 1993, S. 21.

<sup>281</sup> Vgl. Dinzelbacher 1985, S. 16-26, hier S. 21.

Å, man kan speile seg i det! [...] Ah, er jeg blitt slankere siden sist jeg spilte meg, tro? (S. 76).

[Oh, man kann sich darin spiegeln! Sag, bin ich schlanker geworden, seit ich mich das letzte Mal darin spiegelte?]

Zur metaphorischen Funktion des Spiegelbilds schreibt Elisabeth Lenk:

Das Verhältnis der Frau zu sich läßt sich zeigen am Spiegel. Der Spiegel, das sind die Blicke der anderen, die vorweggenommenen Blicke der anderen. Und von alters her befragt ihn die Frau mit der bangen Frage der Stiefmutter im Märchen: „Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die Schönste im ganzen Land?“ Und auch wenn an die Stelle der vielen Anderen der eine Andere tritt, der Mann, der Geliebte, hört die bange Frage nicht auf. Es kommen Schreckensmomente, wo sich die Frau im Spiegel sucht und nicht mehr findet. Das Spiegelbild ist irgendwohin verschwunden, der Blick des Mannes gibt es ihr nicht zurück.<sup>282</sup>

Elisabeths Bericht über ihre vermeintliche Vision (S. 75) ist ein weiteres Mittel der Selbstdarstellung und rückt sie in ein ironisches Licht. Ein mit der Begeisterung für ihr Spiegelbild sinnbildlich gewordener Narzißmus, ihr Egozentrismus, und ihr nur oberflächliches, aber zwanghaftes Interesse am Kontakt zu ihren Mitmenschen kennzeichnen die Figur: „Du har en gjest? Jeg må få treffe henne. Hadde hun en vakker sten med?“ (S. 76) [Du hast Besuch? Ich muß sie kennenlernen. Hat sie einen schönen Stein mitgebracht?] Elisabeth interessiert sich ausschließlich für den neuesten Klatsch und ihre eigene Selbstdarstellung. Sie erscheint wie die typische Besucherin einer Party des gehobenen Mittelstands. Diese Montage verschiedener Zeiten weist die mittelalterliche Szenerie als Allegorie der Gegenwart aus. Um dieses Effekts willen stehen Auftreten und Charakter Elisabeths in diametralem Kontrast zur historischen Figur Elisabeth von Schönau. Denn Elisabeth von Schönau lehnte jede Selbstinszenierung anhand von Kleidern und Schmuck kategorisch ab.<sup>283</sup> Problematisch wirkt dieses Verfahren, das Bezüge zwischen Vergangenheit und Gegenwart herstellt, dann, wenn damit der Eindruck vermittelt wird, es gebe archetypische Konstellationen oder essentielle Gender-Identitäten, die sich unabhängig von historischen Kontexten wiederholen. Auf dieses Problem wird im Einzelfall zurückzukommen sein.

Darüber hinaus wird in der Konzeption Elisabeths jener Gegensatz zwischen Hildegard von Bingen und Elisabeth von Schönau aufgenommen und dramaturgisch umgesetzt, der schon immer vergleichende Darstellungen über die Zeitgenossinnen angeleitet hat.<sup>284</sup>

Ein weiterer Bezug zwischen Mittelalter und Gegenwart wird über das für Elisabeth charakteristische Hungern (S. 19, 21, 75, 76) und ihre fragile körperliche Konstitution hergestellt. Es ist die Verbindung zwischen einem Verhaltensmuster

<sup>282</sup> Lenk 1979, S. 135.

<sup>283</sup> Zu Elisabeth von Schönau allgemein und ihrer Beziehung zu Hildegard von Bingen: Clark 1992 und Beyer 1993, hier S. 100-128, S. 119f.

<sup>284</sup> Noch Beyer 1993, S. 100, legt seinen Artikel über Elisabeth von Schönau komparatistisch an. Ebenso Gössmann 1995, S. 46-70.

bei einigen Frauen im Mittelalter, zu denen auch Elisabeth von Schönau zählt, keine Nahrung zu ertragen, und dem modernen Krankheitsbild der Anorexia nervosa.<sup>285</sup> Asketische Frauen des Mittelalters fasteten häufig. Psychosozial läßt sich dieses Phänomen damit erklären, daß die Frauen, die oft nicht gegen den Willen ihrer religiösen Berater über ihren Körper verfügen konnten, diesen Körper in schwierigen Lebensabschnitten bewußt oder unbewußt bestrafte, eine Erklärung, die für Elisabeth von Schönau mit hoher Wahrscheinlichkeit zutrifft.<sup>286</sup> Dennoch wäre es ahistorisch, die Krankheitsform im Mittelalter der Anorexie gleichzusetzen. Die moderne Sucht zu Hungern entsteht aus dem Bewußtwerden der Körperlichkeit in der Pubertät. Mittels Nahrungsverweigerung versuchen die Betroffenen den eigenen Körper zu kontrollieren, der sich durch unangenehme Ausscheidungen der Kontrolle entzieht, oder sie widersetzen sich der angstbeladenen neuen Rolle einer erwachsenen Frau. Elisabeths zurückweisendes Verhalten bei Fous grobem Annäherungsversuch (S. 69) deutet in diese Richtung. Die Figurengestaltung knüpft bei Elisabeth so zwar an das historische Textmaterial an, entwickelt aus der historischen Erscheinung jedoch erneut ein modernes Phänomen. Dennoch vermittelt der ständige Wechsel zwischen moderner Figur und historischer Gestalt den angesichts der kulturellen Konstruktion des Körpers problematischen Eindruck, bei Elisabeths Hungern handle es sich um ein überzeitliches, essentiell weibliches Verhaltensmuster. Askese erscheint hier als Ausdruck von Selbstkontrolle und einer Ablehnung von Körperlichkeit. Sie bildet eine hysterische Reaktion auf die Ohnmacht gegenüber der gesellschaftlichen Situation. Demgegenüber erklärt die neuere Mittelalterforschung die Abneigung der Frauen gegen ihren Körper u.a. theologisch als Nachahmung der Leiden des menschlichen Christus und damit als Suche nach dem „wahrhaft Leiblichen“, „wahrhaft Nährenden“. Darüber hinaus reagierten die asketischen Frauen mit dieser besonderen Form von Körperlichkeit auf die Bewegung der Katharer, die zu körperlicher Askese aufriefen. Zwar zählt Elisabeth zur Dreiergruppe der verführerischen Rheintöchter, doch ihr Umgang mit Sexualität ist angstbesetzt und ambivalent. Als Volmar vermutet, sie erlebe dunkle, angsterfüllte Nächte, reagiert sie verunsichert und wehrt seine Vermutung über ihr geheimes nächtliches Erleben ab: „Hva vet du om mine netter, Volmar?“ (S. 20) [Was weißt du von meinen Nächten, Volmar?] Diese Zurückweisung und ihr Wunsch, im künstlerischen Freiraum ihrer Rolle im *Ordo virtutum* Netzstrümpfe tragen zu dürfen, weisen auch sie als erotisch begehrende Frau aus, die aufgrund von längst verinnerlichten gesellschaftlichen Normen zur Karikatur ihrer selbst wird.

Zahlreiche Mystikerinnen somatisierten religiöse Erfahrungen. Man schätzte körperliche Reaktionen, die man heute als psychosomatisch bedingte Krankheit erklären würde. Diese Bedeutung der Somatisierung wirkte sich auf die für ihre

<sup>285</sup> Zur Körperlichkeit in der Frauenmystik im Folgenden: Walker-Bynum 1996, S. 127.

<sup>286</sup> Wie die meisten Mystikerinnen stand Elisabeth von Schönau unter dem starken Einfluß ihres Bruders und Redaktors ihrer Schriften. Er bedrängte sie häufig mit Fragen, auf die sie in ihren Visionen eine Antwort Gottes erfahren sollte. Sie fügte sich diesem Zwang. Als Medium war sie bei ihren Zeitgenossen bekannt und geachtet. Dazu Beyer 1993, S. 110, bzw. Clark 1992, S. 37.

Texte charakteristische große Erlebnisqualität aus. Die Erlebnisqualität frauenmystischer Texte wird im Text in Form eines persönlichen Kontakts zwischen Elisabeth und Gott ironisch aufgegriffen. Hildegard kommentiert Elisabeths Bericht über ein Gespräch mit Gott: „Javel ... Hva hadde han på hjertet til deg, Elisabeth?“ (S. 75) [So, ... Was wollte er dir erzählen, Elisabeth?] Manipulationen am Körper dienten religiösen Zwecken. Elisabeths Bericht von ihrer Fasten- bzw. Hungerkur zitiert diese Praxis, deren Nutzen von Hildegard kritisch hinterfragt wird. Hildegard fordert Elisabeth, die von einer Vision nach einer zehntägigen Hungerkur berichtet, zum Essen auf und greift dabei von Bingsens explizite Ablehnung der Ekstasen Elisabeth von Schönau und ihrer körperfeindlichen Askese auf.<sup>287</sup> Das Lammfleisch, das Hildegard ihr serviert, ist auch eine Vorausdeutung auf das Schicksal Richardas in der Rolle eines österlichen Opferlammes.

Elisabeth wirkt im Gespräch mit Volmar (2. Aufzug) kindlich und naiv, und ihre Visionen, in denen sie eine persönliche Beziehung zu den geschauten Heiligen entwickelt, sind lediglich eine Nachahmung des beneideten Vorbilds Hildegard: Elisabeth: „Jeg vil også ha visjoner!“ (S. 21) [Ich will auch Visionen haben!] Damit greift die Darstellung der Beziehung zwischen den Mystikerinnen im Drama die Vorstellung von einer unbedarft-kecken Elisabeth von Schönau als Gegenbild zu der herben und strengen Hildegard von Bingen mit ihrer objektiven Distanz gegenüber ihren Visionsbildern, die seit der Lebzeit der Mystikerinnen besteht, auf.<sup>288</sup> Oft wird der Vergleich der beiden Mystikerinnen damit motiviert, daß sie Zeitgenossen waren, nicht weit voneinander lebten und sich kannten. Die Darstellung im Text, Hildegard sei das große Vorbild der jüngeren Visionärin Elisabeths geworden, greift einen in der Literaturwissenschaft häufigen Verdacht gegenüber der jüngeren Mystikerin Elisabeth von Schönau auf, der auf Ähnlichkeiten in der visionären Bildwelt der beiden Mystikerinnen zurückgeht.<sup>289</sup> Entsprechend berichtet Elisabeth von Visionen, deren äußere Form deutlich an die Visionen Hildegards erinnert, und ist zugleich nicht in der Lage, deren Inhalt wiederzugeben. Elisabeth von Schönaus Werk *Liber viarum* *Die* wird auf Hildegard von Bingen zurückgeführt: In einer vorausschauenden Vision wird Elisabeth offenbart, daß das Buch erst nach einem Besuch bei Hildegard

<sup>287</sup> Vgl. Hildegard in einem Brief an die von Askese geschwächte Elisabeth von Schönau: „O Tochter Gottes, die du aus Liebe zu Gott mich armseliges Gebilde ‚Mutter‘ nennst, lerne Maßhaltung. [...] Wie durch unangebrachten Sturzregen die Frucht der Erde Schaden leidet und wie in ungepflügter Erde nicht gute Frucht, sondern unnütze Kräuter aufsprießen, so wird auch der Mensch, der sich mehr Mühsal auferlegt, als sein Körper aushalten kann – da in ihm das Wirken der heiligen Diskretion geschwächt ist –, durch maßlos auferlegte Mühsal und Enthaltbarkeit seiner Seele keinen Nutzen bringen.“ von Bingen 1965, S. 199.

<sup>288</sup> Vgl. Beyer 1993, S. 106. Elisabeth erscheint in ihrer Geltungssucht und Naivität als lächerliche Figur. Das so vermittelte Bild zitiert das Bild, das über Elisabeth von Schönau von ihren Zeitgenossen überliefert ist. Elisabeth von Schönau wurde belächelt, während Hildegard von Bingen als Seherin anerkannt war. Der Spott der Zeitgenossen läßt sich auf von Schönaus Bruder zurückführen, der ihre Visionen überbewertete. Elisabeth von Schönau wehrte sich mehrmals vergeblich gegen die Publikation ihrer Visionen. Vgl. Ruh 1993, S. 73.

<sup>289</sup> Diese Darstellung findet sich bei Meier 1988, S. 76-87, hier S. 85f. Ruh 1993, S. 63 und S. 73 betont, Hildegard sei ein Vorbild von Elisabeth gewesen.

geschrieben werden könne. Indem der Dramentext nur die göttliche Weisung zu einem Besuch zitiert, ihn verkürzt und mit der für Elisabeth von Schönau charakteristischen Lichtsymbolik<sup>290</sup> koppelt (S. 19), wirkt ihr Verhalten im Vergleich zu Hildegard überzogen und lächerlich.<sup>291</sup> Diese Darstellung reproduziert in bezug auf Elisabeth den Vorwurf des Plagiats, den man Elisabeth von Schönau machte, und Elisabeth erscheint hier stellvertretend für alle Hildegard nachfolgenden Generationen von Mystikerinnen.

Hildegard und Elisabeth sind, wie bereits erwähnt, als kontrastierende Figuren angelegt. Dementsprechend unterscheidet sich Elisabeth auch als junge Nonne und gesellschaftlich angepaßte Frau der höheren Gesellschaft von der älteren Nonne Hildegard. Dieser Kontrast findet sich auch in Darstellungen über die beiden historischen Figuren. Während Hildegard von Bingen Ekstasen ablehnte,<sup>292</sup> waren Elisabeth von Schönaus Visionen an ekstatische Zustände gebunden (vgl. Elisabeth: „[...] jeg var jo så omtåket ...“ (S. 75), [Ich war doch so verwirrt ...]). Von wissenschaftlicher Seite werden die Unterschiede in der visionären Erfahrung der beiden Mystikerinnen damit erklärt, daß sie verschiedenen Generationen von Mystikerinnen angehörten. Von Schönaus Visionen gelten als der Beginn der Brautmystik. Die Brautmystik ist geprägt von Visionen, in denen die Mystikerin die Begegnung mit Christus in Bildern von geschlechtlicher Erfüllung und Heirat schildert. Signifikant in diesem Zusammenhang ist die Passage, in der Elisabeth eine Vereinigung mit dem Bräutigam Christus im irdischen Leben schildert, die auf die Darstellung im Hohelied zurückverweist (S. 21). Die Passage referiert intertextuell auf eine Vision Elisabeth von Schönaus. Allerdings weist die Darstellung der Vision im Drama im Vergleich zum Intertext eine markante Differenz auf. Die Darstellung in der vorliegenden Version ist typisch für spätere Generationen von Mystikerinnen, denn hier wird das Erleben einer mystischen Unio geschildert. Elisabeth von Schönau steht jedoch am Anfang der Brautmystik, und zu dieser Zeit wurde die Unio nur als ein Ereignis in der Zukunft imaginiert. Dementsprechend findet die mystische Unio in der Zukunft statt.<sup>293</sup> Die Verschiebung rückt erneut die spezifisch leibliche Qualität der weiblichen Spiritualität in der Frauenmystik des Mittelalters in den Vordergrund. Dieses Verfahren wird auch bei der Bearbeitung und Integration der visionären Schriften Hildegard von Bingens in den Text praktiziert. Wenn Hildegard von Bingens Visionstexte als Intertexte berufen werden, unterliegen sie bei der Eingliederung in den Text einer Bedeutungs-zuweisung, auf die weiter unten eingegangen wird. Im Textkontext erscheinen sie als Teile der Brautmystik, obwohl Hildegard von Bingens Texte nicht zur

<sup>290</sup> Zur Lichtsymbolik bei Elisabeth von Schönau Colman O'Dell 1987, S. 85-102, hier S. 89.

<sup>291</sup> Die Visionsbücher Elisabeths und ihres Bruders sind theologisch-spirituell unbedeutend und nehmen in der Geschichte der Mystik keinen höheren Rang ein. Dazu Ruh 1993, S. 66.

<sup>292</sup> Vgl. Gössman 1995, S. 174-181.

<sup>293</sup> Elisabeth von Schönau: „Er selbst lädt euch zu seinen keuschen Umarmungen ein. Er selbst fordert von euch die glorreiche Lilie eurer Jungfräulichkeit, um damit sein verborgenes Brautgemach zu schmücken [...] Wenn ihr Lust und Freude begehrt, eilt zum frohen Brautgemach, das euch bereitet ist, mit dessen Glück und Süße nichts, was das Auge sieht oder das Ohr hört, oder was in einem Menschenherz aufsteigt, verglichen werden kann.“ (S. 14) Zitiert nach Dinzelsbacher 1988, S. 60-71, hier S. 68.

Brautmystik gezählt werden. Die Bedeutungsumschrift rückt den Konnex von Begehren und Religiosität in der Frauenmystik erneut in den Vordergrund.

### Mystik als Liebesdiskurs

Der Text stellt intertextuell Verbindungslinien zwischen dem Diskurs der Mystik und dem Diskurs der Hysterie her. Hildegard, und diese These leitet die folgenden Überlegungen, kennzeichnet eine als Hysterie lesbare Symptomatik. Die Diagnose einer hysterischen Erkrankung wird jedoch vom Text subvertiert, zugleich legt der Text nahe, ihr Verhalten als depressive Reaktion zu lesen. Um die Verbindung verschiedener Diskursfelder aufzuzeigen, konzentriere ich mich auf die beiden Szenen „Kan man elske for meget?“ (8. Aufzug) [Kann man zu sehr lieben?] und den Epilog mit dem Titel „Jerusalemveien“ [Jerusalemweg]. Beide Szenen thematisieren ein Begehren gegenüber einem unerreichbaren Anderen und stellen dieses Begehren als Motivation für den Schreibprozeß aus. Während in der ersten Szene der Beginn der literarischen Produktion in Hildegards Adoleszenz verlegt und in Zusammenhang mit einem erotischen Interesse an Volmar gestellt wird, setzt die Schlußszene das Ende ihrer Visionen mit dem Tod Volmars in Verbindung und führt das Begehren, das ihr Schreiben motiviert, auf Gott zurück: sie zerstört ihre Wachstafel und bittet um eine mystische Unio. Scheinbar wird die Doppelcodierung einer körperlichen und spirituellen Vereinigung als Liebe zu Gott aufgelöst. Da diese Situation jedoch erst eintritt, nachdem das menschliche Liebesobjekt nicht mehr zur Verfügung steht, bleibt der doppelte Bezug tatsächlich erhalten. In diesem Moment klagt sie zum ersten Mal die Form von Liebe ein, die sie den Pilgern entgegenbrachte: „Hvis jeg er din Sibylle, elsk med meg den siste gangen hvor jeg er naken.“ (S. 124) [Wenn ich deine Sybille bin, dann liebe mich das letzte Mal, da ich nackt bin.] Doch in diesem Vergleich bleibt die Doppelcodierung als geistige und körperliche Liebe aufrechterhalten, denn Hildegard von Bingen brachte den Pilgern Liebe im Sinne christlicher Nächstenliebe entgegen, aber auch körperliche Zuwendung, indem sie ihre Körper medizinisch behandelte. Hildegard bittet um eine sexuelle Vereinigung mit Gott. Dieser Wunsch beruft als Intertext von Bingens Vision der Hochzeit Ekklesias, die im Drama mehrfach als das ideelle alter ego Hildegards erscheint, mit Christus am Kreuz. Die Hochzeit auf dem Kalvarienberg, bei der sich Ekklesia mit Christi vereint, wird in der Bibel als „Hochzeit des Lammes“ beschrieben (Offb. 19,7-9). Indem Hildegard die Heirat zwischen Richarda und Fou arrangierte, versuchte sie im übertragenen Sinn, eine solche Hochzeit zu ermöglichen. Denn Richarda spielt in dem von ihr inszenierten Drama die Rolle des Lamms. Doch ihr Versuch endete tödlich. In der Schlußszene strebt sie selbst nach einer Vereinigung mit dem Gottessohn. Die Szene ruft die *Scivias*-Stelle II,6 auf, doch sind die Rollen hier umgekehrt verteilt: In *Scivias* reagiert Ekklesia auf die Passion des Gottessohnes. Demgegenüber ist es im Drama Hildegard, die in ihrer Passion das Erscheinen des Gottessohnes erhofft. Dazu die *Scivias*-Stelle:

Deshalb siehst du, wie die erwähnte Frauengestalt wie ein heller Glanz unversehens aus dem ewigen Ratschluß hervorgeht, als der Sohn Gottes am Kreuz hängt. In göttlicher Kraft wird sie ihm zugeführt. Denn als dieses unschuldige Lamm zum Heil der Menschen auf den Altar des Kreuzes gehoben worden war, erschien die Kirche im reinen Glanz des Glaubens und der anderen Tugenden plötzlich aus dem geheimen Ratschluß durch ein unermeßliches Mysterium im Himmel und wurde dem Eingeborenen Gottes durch die erhabene Majestät verbunden. [...] Nach dem Willen des himmlischen Vaters wurde sie in seliger Vermählung mit ihm vereint.<sup>294</sup>

Im Gegensatz zu von Bingens optimistischer Schilderung der Passion Christi, deren Ursache in ihrem christlichen Glauben liegt, der das Leiden als Entwicklungsstufe zur Erlösung betrachtet, macht die Form, in der der Intertext im Drama berufen wird, vor allem Hildegards lebenslanges Leiden deutlich und löst darin die Vision eines leidensvoll-apokalyptischen Lebens ein. Der Vergleich zwischen dem Leben Hildegards und der Passion Christi wird in einer besonders eindringlichen szenischen Metapher weitergeführt und veranschaulicht: Als Hildegard ihr Kleid auszieht, kommt ein Körper zum Vorschein, der von Wunden übersät ist und darin an den Körper Christi am Kreuz erinnert. Ich komme auf dieses Bild zurück.

Bereits in „Kan man elske for meget?“ (8. Aufzug) [Kann man zu sehr lieben?] wird der Mystikdiskurs, für den Hildegard als *pars pro toto* steht, als Liebesdiskurs interpretiert. Im Mittelalter fungierten Akte der Kasteiung als Buße für eine Sünde oder zur Unterdrückung von sexuellem Begehren. Hildegards Selbstkasteiung in Zusammenhang mit der Beziehung zu Volmar ist folglich als Hinweis auf eine unterdrückte Liebesbeziehung lesbar. Die Szene „Kan man elske for meget?“ führt das für Hildegard zentrale Problem in ihrer Beziehung zu Volmar und auch zu Richarda bereits in ihrem Titel an: die Eigenschaft, zu sehr zu lieben und nicht loslassen zu können.<sup>295</sup> Hier wird das Engagement der historischen Figur Volmar für Hildegards Publizität und die ebenfalls überlieferte enge persönliche Beziehung zwischen ihnen als heimliche, niemals ausgelebte Liebe dargestellt. Hildegard erscheint als begehrende Frau.

Die Szene greift die erotischen Untertöne zahlreicher Texte von Bingens auf und liest deren Doppelcodierung, Darstellung einer mystischen Begegnung mit Gott und Ausdruck verdrängten erotischen Begehrens zugleich, als Interpretationen desselben Geschehens aus verschiedenen, von Hildegard und Volmar repräsentierten sozialen Perspektiven. Motivisch referiert die Szene auf eine Stelle aus den Visionen Elisabeth von Schönaus, in der verdrängte Sexualität in Gestalt eines wollüstigen Priesters verkörpert wird. Elisabeth von Schönaus Vision ist eine

<sup>294</sup> von Bingen 1990, S. 219f. (*Scivias* II,6,1).

<sup>295</sup> Nach Riedel 1994, S. 35 sind Richardis und Volmar die zentralen Bezugspersonen, die „Weggefährten“ in Hildegards Leben. Setzt man in folgendem Zitat Volmar an die Stelle des Adligen (im Drama wird seine Funktion auf zwei Personen aufgeteilt), wird deutlich, daß Riedels Einschätzung mit der Rolle der Figuren im Drama übereinstimmt: „Diese beiden lebensgeschichtlichen Ereignisse, dasjenige um Richardis und das eben berichtete um jenen Adligen, dem ein Begräbnis in geweihter Erde zustand, scheinen mir Hildegards Charakter zu umreißen.“ (ebd. S. 54) Dieselbe These vertritt sie in Thiele 1988, S. 35-59, hier S. 49. Riedel interpretiert Volmar als Animus-Gestalt Hildegards (ebd. S. 36).

Angstvision, die auf verdrängte Sexualität schließen läßt, während Hildegard ihre Beschreibung der Szene mit angenehmen Gefühlen verbindet.<sup>296</sup> Hildegard erinnert sich an eine Begegnung mit Volmar in ihrer Jugendzeit, die den Ausgangspunkt der Niederschrift ihrer Visionen bildet. Der Beginn ihres Schreibens ist in ihrer Erinnerung eng verbunden mit einer erotischen Verführung seitens Volmars. Volmar bestreitet diesen Teil ihrer Erinnerung und führt ihn auf Hildegards Phantasie zurück. Seine Leugnung eines Liebesakts und die Interpretation der Begegnung als Beginn einer lediglich geistigen Zusammenarbeit entspricht der tradierten und kirchlich autorisierten Darstellung der Beziehung. So wirkt Hildegards Erinnerung wie die Vision einer Mystikerin, in der sich die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verwischen.

Hildegards Erinnerung und ihre Beschreibung der Szene als Liebesakt und Beginn einer lebenslangen unausgesprochenen Liebesbeziehung wirkt aufgrund ihrer Detailgenauigkeit und der damit verbundenen Emotionen im Vergleich mit Volmars Darstellung, deren theologischer Duktus hölzern, emotional distanziert und angesichts der Konfrontation mit Hildegards erinnernder Phantasie hilflos klingt, glaubwürdiger. Ihre visionäre Erinnerung mutet um so wahrscheinlicher an, als Volmar sich mit einem Kuß verabschiedet. Erneut wird hier die Doppelcodierung eines religiösen Textes, in diesem Fall die religiöse Geste des Friedenskusses, aufgegriffen und als Liebesgeste gedeutet. Intertextueller Bezug der Szene ist eine Stelle aus *Liber vitae meritorum*, in der Sapientia, die Braut Gottes, „die geliebteste Freundin“ genannt und „voller Liebe umarmt“ wird. Im gleichen Text gibt die als alter ego der Sapientia erscheinende Caritas „dem König, dem höchsten [...] den Friedenskuß“ und führt auf diese Weise den liturgischen Akt auf seinen himmlischen Archetypus zurück.<sup>297</sup> Die Verschiebung des Zitatkontextes von einer Allegorie in einem religiösen Text zu einem zwischenmenschlichen Gespräch greift die erotischen Konnotationen des Intertextes auf und stellt sie als Hinweis auf eine latente Liebesbeziehung aus.

Die Produktion mystischer Texte wird im gleichen Akt auf die Sublimation erotischer Gefühle zurückgeführt. Volmar tritt als männliche Muse Hildegards auf, deren erotische Ausstrahlung als Inspirationsquelle für Hildegards Schreiben dient. Zur Strafe für ihr Begehren kasteit er sie und reicht ihr dann die Wachstafel. Der künstlerische Prozeß erscheint als Sublimation ihres Begehrens.

Hildegard vergleicht den Liebesakt mit der Situation bei der Verkündigung Marias (S. 51) und konterkariert so das überkommene theologische Dogma der Jungfrauengeburt. Der Vergleich zwischen ihrer Erfahrung bei der Begegnung mit Volmar und Maria Verkündigung, der in seiner Gleichsetzung eigener Erfahrung mit biblischen Erzählungen zunächst naiv wirkt, zeugt von intellektueller Distanz gegenüber den Lehrmeinungen ihrer Umgebung. Der ironische Unterton kritisiert implizit die kirchliche Praxis.

<sup>296</sup> Vgl. Roth 1884, S. 176, zitiert nach Beyer 1993, S. 104. Diese Verschiebung verbindet Mystikerin und Hysterikerin.

<sup>297</sup> von Bingen 1969, hier S. 228 (*Lieder*). Zitiert nach Newman 1995, S. 70. Der Kuß zählt nach Feldmann 1991, S. 172, zur zeitgenössischen Mönchstheologie.

Hildegards Leiden unter den misogynen gesellschaftlichen Verhältnissen, die von der Kirche mitverantwortet waren, materialisiert sich nicht zufällig in der Kasteiung, mit der sie auf die emotionale Zurückweisung und Demütigung von Volmar reagiert (S. 54). Die Kasteiung erscheint als sadomasochistische Aktion: Als Strafe für ihr Begehren fordert sie ihn auf, ihr mit einem Messer Wunden zuzufügen. Die phallische Konnotation des Messers wird noch verstärkt, indem sie das Messer am Gürtel trägt. Schien das Requisit zunächst auf die für Hildegard als heilkundige Frau alltägliche Arbeit des Kräutersammelns zu verweisen, wird es im Drama doch ausschließlich zur Kasteiung eingesetzt und verweist, aufgrund seiner Allgegenwart als alltägliches Requisit, auf ein ebenso ständig präsent, unterdrücktes Begehren.

Die Anspielung auf die Kalvarienberg-Szene im Schlußbild und nach dem Tod Volmars wird hier vorweggenommen. Volmar setzt Hildegard eine Flammenkrone auf, die als Synonym der Dornenkrone Christi lesbar ist, und so wird die Büßergeste der Kasteiung zum Nachleiden der Passion Christi transformiert. Im Rahmen des über die Analogie von Dornenkrone und Flammenkrone hergestellten Vergleichs zwischen der aktuellen Situation und der Passion Christi übernimmt er, wenn er Hildegard quält, die Rolle der Jesus demütigenden Soldaten, die das herrschende Gesetz ausführen und dessen Härte noch perfektionieren. Und noch ein weiterer Intertext wird von dieser Stelle berufen. Es ist der Epilog aus *Ordo virtutum*, in dem Christus dem himmlischen Vater die Wunden zeigt, die er aus Liebe erlitten hat und seinen Leib mit den Worten präsentiert:<sup>298</sup>

Vater, weil ich Dein Sohn bin: Schau her mit der Liebe, mit der Du Mich in die Welt gesandt hast, und betrachte Meine Wunden, durch die ich nach Deiner Anordnung die Menschen erlöst habe.<sup>299</sup>

In Hildegard von Bingens sinnlich-optisch orientierter Theologie haben die Wunden des Gottessohns eine wichtige Funktion als anschaulicher Beweis für das Opfer, das er für seine Liebe brachte.<sup>300</sup> Darüber hinaus verbinden sich in der Darstellung, mit Bezug auf die somatische Qualität der religiösen Erfahrungen der Mystikerinnen, verschiedene Interpretationen des Phänomens der Kasteiung. Die Erklärungsmöglichkeiten erstrecken sich von der Ablehnung des Leiblichen, über das Nachleiden der Passion, um das wahrhaft Fleischliche im Menschsein Christi zu erleben, wo es mit dem Göttlichen zusammentraf, bis zur Sublimation erotischen Begehrens.<sup>301</sup> Ekstatische Selbstverletzungen, wie die hier beschriebene, sind von Hildegard von Bingen nicht überliefert. Bei späteren Mystikerinnen trifft man dieses Phänomen jedoch häufig.<sup>302</sup> Die Passage wird

<sup>298</sup> Vgl. Feldmann 1991, S. 197.

<sup>299</sup> Feldmann 1991, S. 171.

<sup>300</sup> Im christlichen Gedankenkosmos von Bingens waschen die Wunden Christi die von Adam und Eva überkommene Schuld ab und heilen alle Angst und Schwäche. Dazu Feldmann 1991, S. 171, sowie Newmann 1995, S. 235.

<sup>301</sup> Vgl. Walker-Bynum 1996, S. 128.

<sup>302</sup> Beispielsweise imitierte Elisabeth von Herkenrode die Passion in der Weise, daß sie „gleichzeitig die Person unseres leidenden Heilands wie jene des Verfolgers und des ihn marternden Schergen

von Hildegards offen ausgesprochenem Begehren nach Erfüllung in der sexuellen Vereinigung mit Volmar abgeschlossen. Wenn sie den Liebesakt mit einer Situation wahrer Selbsterkenntnis vergleicht, legt der Text nahe, daß ihre Kasteiung der Sublimation erotischen Begehrens dient. Hildegard fordert ihr Gegenüber auf:

Jeg er her! / Se meg! / Jeg vil at du skal flerre meg opp, / brenne meg med din lysdolk. / Jeg står midt i min labyrint. / Kom! // Han sa til meg: Å så vakre dine øyne er! (S. 55).

[Ich bin hier! Sieh mich an! Ich will, daß du mich aufreißt, mich mit deinem Lichtdolch brennst. Ich stehe inmitten meines Labyrinths. Komm! Er sagte zu mir: Oh wie schön sind deine Augen!]

Diese Erfahrung, und somit auch die Erkenntnis ihrer selbst, d.h. die Bestätigung ihrer Identität, bleibt ihr jedoch vorenthalten. Da die Bezugsperson, bei der sie Bestätigung sucht, ihr die spiegelbildliche Erfahrung verweigert, bleibt sie im Labyrinth ihrer Ich-Suche gefangen. Während die Selbstspiegelung im Blick des Mannes bei Elisabeth noch ein Bild zurückwarf, das ihr eine fremde Identität aufprägte, wird Hildegard der spiegelnde Blick grundsätzlich verweigert, da ihr Gegenüber nicht antwortet. Die Situation droht sie in eine Psychose abgleiten zu lassen. So schwankt ihr Selbstbild auch zwischen dem einer Wölfin und einer Frau (S. 77, 107, 122). Die fehlende und verweigerte Identität, die Hildegard hier stellvertretend für die Frauenmystik insgesamt repräsentiert, greift eine wichtige Übereinstimmung von Mystikerin und Hysterikerin auf und führt sie vor.

Die ekstatischen Erlebnisse der Mystikerin und die Phantasien der Hysterikerin sind von einer Sinnlichkeit erfüllt, die sich in intensiven Körperempfindungen manifestiert. Doch die Metaphern, mit denen Hildegard ihrem Begehren Ausdruck verleiht, sind Bilder zerstörerischer Gewalt. Diese Metaphorik vermittelt zum einen die körperliche Intensität des Empfindens. Zum anderen klingt in der ambivalenten Verbindung von Schmerz und Lust die psychische Reaktion auf eine dauerhaft unterdrückte Sexualität und ihre Sanktionierung mit Strafe an, die ein Erleben von Sexualität ohne Schmerz unmöglich gemacht hat. Die Metaphorik entspricht zudem der paradoxen Verbindung von Erotik und Entkörperlichung, die sowohl für die Mystik als auch für die Hysterie typisch sind. Erotische Gefühle sind für Hildegard an die Vorstellung von Aufschneiden und Erdolchen, das heißt an die Zerstörung ihres Körpers gebunden. Der Preis selbst der Vereinigung mit Gott ist Selbstvernichtung. Die Textpassagen Hildegards, die typische Themen der Frauenmystik aufgreifen, verleihen dem Verdrängten der weiblichen Sexualität Ausdruck, dessen vollständige Verdrängung beide, Mystikerin und Hysterikerin, verweigern. Dieser Vergleich wird bestätigt, wenn in der Schlußszene Hildegards von Wunden

---

verkörperte – des Herrn, wie er sich selbst demütigt, des Verfolgers, wie er ihn stößt, zerrt, schlägt oder bedroht.“ Dazu Thurston 1956, S. 62ff., zitiert nach Beyer 1993, 200. Die Doppelcodierung der Rolle als Sich-selbst-Demütigende und Gudemütigte wird in der aktuellen Textstelle als Intertext aufgerufen. Indem hier die Ekstase einer anderen Mystikerin zitiert wird, erscheint Hildegard als Stellvertreterfigur für die Frauenmystik insgesamt.

übersäter Körper sichtbar wird. Die Wunden versinnbildlichen die Anwesenheit des weiblichen Genitals überall zugleich.<sup>303</sup> Mit ihren Wunden, die in der mittelalterlichen Exegese eine stereotype Metapher für Sünden sind,<sup>304</sup> und indem sie in der Selbstkasteiung eine mystische Unio erlebt, gleicht sie der Hysterikerin, die gerade in der Sexualverdrängung zur präödiptalen polymorph-perversen Phase der Sexualität zurückkehrt, in der der Körper eine einzige erogene Zone ist. Darüber hinaus verweisen die Wunden auch auf das Melancholiethema. In diesem Kontext symbolisieren sie die Narbe, die dem Kind zugefügt wird, wenn es die Entfremdung von der Mutter als Liebesobjekt realisiert.<sup>305</sup>

Der Text vermittelt den Eindruck, Hildegards Texte seien Ausdruck unstillbaren Begehrens. Die in Mystikerinnen-Visionen häufig beschriebene Unio mit Christus wird hier verschoben zum erotischen Wunsch gegenüber einem begehrten, aber unerreichbaren realen Mann. Wenn Hildegard hier unter dem Deckmantel der mystischen Unio die Vereinigung mit einem menschlichen Geliebten vollzieht, und zwischenmenschliche Liebe sich im mystischen Leben von kirchlicher Bevormundung befreit, zitiert der Text die von einer anderen Mystikerin, Christina von Stommeln, überlieferte Episode über ihre Liebe zu dem schwedischen Mönch Petrus von Dacien. Auch die Wundmale referieren auf die ekstatischen Selbstverletzungen Christinas.<sup>306</sup> Die erotisch konnotierten Passagen der Frauenmystik werden als sublimiertes sexuelles Begehren interpretiert.<sup>307</sup>

Der Stellenwert der Liebe zu Volmar greift Hildegard von Bingens Einschätzung der Beziehung zu Volmar auf, wie er in einem Nachtrag zu ihrem letzten Visionswerk überliefert ist. Sie beschreibt ihre Reaktion auf den Tod Volmars:

Da durchbohrte Traurigkeit mir Seele und Leib, weil ich, durch das Geschick des Todes dieses Mannes beraubt, eine Waise in dieser Welt war. [...] Daher rief ich nach seinem Hinscheiden unter Tränen zu Gott: O mein Gott, Du hast mit Deinem Diener, den Du mir

303 Vgl. Schlesier 1990, S. 48.

304 Vgl. Newman 1995, S. 235.

305 Zur narzißtischen Narbe: Schlesier 1990, S. 90.

306 Christina von Stommeln (geb. 1242) besetzte die Stelle des geistlichen Liebhabers Christus mit einem lebendigen Liebhaber, Petrus von Schweden (Dacien). Als Petrus 1270 nach Schweden aufbricht, kommt es wie im Drama auf einem Spaziergang zu einer erotischen Begegnung mit Christina, von der Petrus rückblickend schreibt, sie sei von Traurigkeit angesichts der bevorstehenden Trennung erfüllt gewesen. Als Petrus und Christina sich nach mehreren Jahren wieder sprechen, beschreibt Christina die Trennungsszene als eine Verlobung mit ihrem irdischen Geliebten. Petrus erwachsen daraus Probleme, die denen Volmars vergleichbar sind: Er ist bemüht, die Liebe zu Christina in einem christlichen Konzept der Gottesliebe unterzubringen. Beyers Beschreibung bildet einen Intertext zu dieser Szene: „Während Christina nach dem ‚Grund unserer Liebe‘ fragt, antwortet Petrus nicht als Liebhaber, sondern als Theologe: ‚Gott ist – das ist mein Glaube – der Urheber und Vollender unserer Liebe und Freundschaft.‘ Christina dagegen konstatiert ungeschützt und viel unmittelbarer: ‚Dein Verhältnis zu mir ist nicht wie das zu anderen Menschen‘, und Petrus wieder theologisch: ‚Niemals ging es mir darum, daß du mich um meinwillen liebtest, sondern immer nur darum, daß du in deiner Liebe ganz auf Christus bezogen warst.‘“ Vgl. dazu Beyer 1993, S. 196 und S. 204f., hier S. 205.

307 Hildegard von Bingen ist eine der wenigen Mystikerinnen, auf die der Begriff der Sublimation, die die Übertragung eines Gefühls in ein anderes Medium bezeichnet, tatsächlich anwendbar ist. Zur Kritik am Begriff Sublimation: Walker-Bynum 1996, S. 121.

als Helfer bei diesen Gesichtern gabst, getan, wie es Dir gefiel. Jetzt hilf mir, wie es Dir ziemt!<sup>308</sup>

Hildegard von Bingen hat Volmar, der von 1141 bis 1173 ihr Sekretär war, um viele Jahre überlebt und nach seinem Tod noch viel geschrieben. Dennoch scheint sein Tod sie in eine psychische Krise gestürzt zu haben. Im Drama ist sein Tod dagegen der letzte Auslöser für ihren Todeswunsch, und er führt dazu, daß sie ihre schriftstellerische Arbeit beendet. Die Intensität ihrer Reaktion läßt Rückschlüsse auf ihre Gefühle für Volmar zu. Diese heftige, depressive Reaktion und Suizidalität auf seinen Verlust bestätigt nochmals die Vermutung einer latenten Liebesbeziehung zu Volmar. In diesem Zusammenhang läßt die Intensität ihrer Reaktion auf die Wiederholung einer Verlusterfahrung schließen; ich komme auf dieses Phänomen zurück.

Die Szene 8 wird von einem Monolog Hildegards abgeschlossen. Der situative Kontext des Monologs hält zwei mögliche Lektüren offen und betont hiermit die Doppelcodierung des Textes, die in der Schlußszene wiederaufgenommen wird. Hildegard spricht ihr erotisches Begehren erst aus, nachdem Volmar sie allein gelassen hat. So bleibt offen, ob ihr Begehren sich auf Volmar bezieht oder ob sie eine *Unio mystica* mit Gott erlebt. In beiden Fällen handelt es sich um ein unerreichbares Gegenüber. Gleichzeitig bezeichnet der veränderte, lyrische Sprachgestus der Passage ein Zitat aus der Mystik, so daß der doppelte Bezug der Szene umfassendere Gültigkeit für die Frauenmystik insgesamt beansprucht.

Hildegard von Bingen's Denken ist stark von einer antidualistischen Verbindung von Materie und Geist geprägt. Der Dramentext knüpft in der Szene, in der Vision und Begehren ineinander übergehen, intertextuell an diesen Aspekt an. Hildegard reicht Volmar das Messer, damit er ihr Wunden zufüge, und unmittelbar im Anschluß daran begehrt sie, von einem „lysdolk“ [Lichtdolch] gebrannt zu werden. Bei von Bingen illustriert die Lichtmetapher die visionäre Situation. Die Metapher geht zurück auf prophetische Beschreibungen von visionärer Erfahrung im Alten Testament.<sup>310</sup> Im Unterschied zu alttestamentarischen Darstellungen verbindet Hildegard von Bingen die visionäre Situation mit einem Körper und Seele durchströmenden Glücksgefühl. Eine Darstellung dieser visionären Situation in *Scivias* zeigt Hildegard mit einer Flammenkrone. Im Dramentext wird die Lichtmetapher aufgegriffen und im Motiv des Lichtdolches und der Flammenkrone umgesetzt. Volmar setzt Hildegard die Flammenkrone auf. Im Kontext des phallisch konnotierten Lichtdolches gewinnt auch die Flammenkrone eine erotische Konnotation, und beide Motive deuten als Lichtmetaphern auf eine orgiastische Erfahrung der Visionen seitens der Mystikerin. Die bei von Bingen beschriebene

308 Hildegard von Bingen in einem Nachtrag zu *De operatione Dei*. Zitiert nach von Bingen 1965, S. 165. Das Zitat findet sich auch bei Riedel 1994, S. 36.

309 Dieser Antidualismus findet sich auch in einem der wichtigsten philosophischen Entwürfe des 13. Jahrhunderts: Thomas von Aquin definiert das menschliche Wesen als Leib und Seele. Walker-Bynum 1996, S. 131; vgl oben Anm. 277.

310 Moses schaut Gott in einem brennenden Dornbusch, und Ezechiel berichtet von der Erscheinung eines brennenden Feuers.

Szene wird zum Hinweis auf eine erotische Erfahrung transformiert. Dabei fällt eine beiden Lichtmetaphern eigene Verbindung von Lust und zerstörerischer Gewalt im Motiv des tötenden Dolches und der verbrennenden Flammen auf. Außerdem fließt ein weiterer Intertext in diese Szene ein, der ihre Bedeutung nochmals verschiebt. Die Flammenkrone, die Volmar Hildegard aufsetzt, verweist nicht nur auf die *Scivias*-Illustration, sondern beruft über das Bild des dornengekrönten Gottessohns jenes Bild, das seit der Antike Inbegriff gefährlicher Weiblichkeit ist und in Zusammenhang mit Elisabeth bereits behandelt wurde: den Kopf der Medusa. Dergestalt wird Hildegards Demütigung als Reaktion auf eine als bedrohlich empfundene Weiblichkeit lesbar.<sup>311</sup>

Darüber hinaus macht das Bild der von Volmar zurückgelassenen Frau Gemeinsamkeiten zwischen Mystikerin und Hysterikerin sichtbar. Beide sind in einer imaginären Welt allein mit ihrem vergöttlichten Anderen, während der Zugang zu einem realen Anderen fehlt. Hildegard reagiert auf diese zerstörerisch ambivalente Situation, indem sie sich in der Selbstkasteiung bis zur Selbstzerstörung vom eigenen Körper zu befreien sucht. Dieser selbstzerstörerische Impetus zeugt auch von der Gewalt, die ihr angetan wurde. Die Symptomatik des Sich-selbst-Wunden-Zufügens ist als Krankheitsbild der Schizophrenie bekannt. Sie stellt eine pathologische Verhaltensweise dar, die als Reaktion auf eine traumatische Erfahrung entsteht. Das Opfer identifiziert sich mit dem Aggressor und fühlt sich schuldig am traumatischen Ereignis. Deshalb entwickelt es einerseits Lust daran, sich selbst zu quälen, andererseits kommt es infolge des Traumas zu Depersonalisationsgefühlen, und schmerzhafte Empfindungen sind die einzige Möglichkeit, um sich selbst zu spüren und sich so zu beweisen, daß es noch lebt. Hildegards Lebenssituation hat, so die Deutung, die sich aus dieser Symptomatik ableiten läßt, zu einer schweren psychischen Krankheit geführt, die in Selbstzerstörung mündet.

### Hildegard und die Figur der Ekklesia

Dem Drama ist ein Motto Camille Paglias vorangestellt. Es lautet im Kontext zitiert:

Sie [die Frau, d. Verf.] stand Modell für die Gestalten der großen Mutter, die weltweit die Geburt der Religionen vorantrieben. Aber die Mutterkulte brachten den Frauen keine gesellschaftlichen Freiheiten. Kultobjekte sind vielmehr [...] Gefangene ihrer eigenen symbolischen Erhöhung. Jedes Totem lebt im Tabu.<sup>312</sup>

Die Dramenhandlung löst das Motto insofern ein, als Hildegard aufgrund ihres hohen sozialen Status kein Freiraum bleibt, um ihre persönlichen Wünsche zu verwirklichen, und sie zur Gefangenen der gesellschaftlichen Ordnung wird. Auch der Mutterstatus ist, in Form ihrer sozialen Rollen als Leiterin des Klosters

<sup>311</sup> Hildegard schreibt Volmar in ihrem Singspiel die Rolle als Patriarch zu und verweist so ironisch auf seine Funktion als Repräsentant des Patriarchats.

<sup>312</sup> Paglia 1995, S. 21.

und, im persönlichen Umfeld, als geistige Mutter von Richarda, eingelöst. Sie wird dem Bild auch gerecht, wenn man die Große Mutter im Sinne der jungianischen Definition liest. Denn die Große Mutter entspricht in der dichotomischen Konzeptualisierung von Frau als Heilige und Hure dem Mythos des Weiblichen schlechthin. Dieses Bild der Großen Mutter prägt die Rolle der Ekklesia im Drama. Es ist die fiktive Rolle, die Hildegard sowohl in dem von ihr inszenierten Singspiel als auch in der Dramenwirklichkeit ihres Lebens sich selbst zuschreibt und die ihr als Klostermutter von ihren Mitmenschen zugeschrieben wird. Da sie das Ekklesia-Kostüm auch nach der Theaterprobe nicht ablegt, wird die dramatische Rolle der Ekklesia lesbar als metonymische Darstellung ihres Selbstbildes. Hildegard identifiziert sich mit ihr.

Man findet dieses in die Dichotomie von Heiliger und Hure gesplante Weiblichkeitsbild in Hildegard von Bingens Texten. Es wird aber auch in der Sekundärliteratur im Hinblick auf ihre Person herangezogen. So überschreibt Ingrid Riedel das einleitende Kapitel zu ihrem Buch über Hildegard von Bingen mit dem Titel: „Fast eine Heilige, fast eine Hexe.“<sup>313</sup> Das Buch fungiert als Intertext für die Darstellung der Hildegard im Drama. Auch Hildegards Identifikation mit Ekklesia geht auf Hildegard von Bingen zurück. Wie Newman zeigt, bildet die Figur der Ekklesia bei ihr ein Rollenmodell für lebendige Frauen, das typologisch die Weiblichkeitsentwürfe von Eva und Maria wiederholt.<sup>314</sup> Maria verkörpert hier den mütterlichen und jungfräulichen Aspekt Ekklesias, während Eva für die Sünderin steht.<sup>315</sup> Der Dramentext greift eine Haltung von Bingen auf, derzufolge symbolische Repräsentationen wie Ekklesia für sie der Angelpunkt der realen Welt waren.<sup>316</sup> Von Bingen's visionäre Gestalten haben nicht nur allegorische Funktion, sondern erscheinen bodenständiger und wirklicher als historische Individuen.<sup>317</sup>

In Hildegard von Bingen's Imagination treten Eva und Maria nicht als Individuen auf, sondern als Typen der einzigen *Feminea forma*, eben der Großen Mutter.<sup>318</sup> Dazu Newman:

---

313 Riedel 1994, S. 11.

314 Vgl. Newmann 1995, S. 282.

315 Der biblischen Erzählung nach wurde Ekklesia aus Christus geboren, als seine Seite am Kreuz durchbohrt wurde, damit sie seine Braut werden konnte.

316 Vgl. Newman 1995, S. 283.

317 In der visionären Imagination der Mystikerinnen liegt ein theatralisches Potential. Vor den inneren Augen der Mystikerin spielt sich in der Vision eine theatrale Szene ab. Die Mystikerin ist Autorin einer Theaterszene, die sich in ihrer Phantasie abspielt, und sie spielt ihre Schau. Den theatralen Aspekt des Klosterlebens im Sinne einer Inszenierung thematisiert Volmar. Sein Hinweis stellt die religiöse Begründung eines Gottesdienstes fundamental in Frage: „Er ikke klosterets liv det beste teater for Herren? / Er ikke gudstjenesten det beste skuespill?“ (S. 48) [Ist nicht das Klosterleben selbst das beste Theater für den Herrn? Ist nicht der Gottesdienst das beste Schauspiel?] Volmar spielt eine für die Funktion der Mystikerinnen-Sekretäre charakteristische Rolle als Vertreter der Gesellschaft, die die Inszenierung der Mystikerinnen erst hervorruft. In dieser Rolle versucht er, als Hildegard zusammenbricht und den Ausbruch aus ihrer Rolle wagt, sie in ihre Rolle als Äbtissin und Mystikerin zurückzuzwingen. Die Bühnenanweisung gibt an: „Volmar kommer med flammekronen og abbedissestaven, „setter henne sammen igjen“, men hun lar dem falle“ (S. 118) [Volmar kommt mit der Flammenkrone und dem Äbtissinnenstab, „setzt sie wieder zusammen“, aber sie läßt sie fallen].

318 Vgl. Newman 1995, S. 284.

Für Hildegard konnte jede Frau das sein, was Ekklesia ist, nämlich ein Haus der Weisheit, und dies entweder durch ihre Mutterschaft [...] oder durch ihre Jungfräulichkeit [...]. Denn für die Frau gibt es keinen Höhenflug auf Adlerschwingen, sondern ihr steht nur die zurückhaltende weibliche Bescheidenheit an. So wird trotz, wenn nicht gar wegen, ihres erhabenen spirituellen Ranges die soziale Minderwertigkeit der Frau erneut bestärkt. Letztlich verwechselt Hildegard eigentlich die biblische Tugend der „Gottesfurcht“ mit der geschlechtsspezifischen Scheu, die sie in den frühen Tagen ihrer Sendung sich selbst zum Vorwurf gemacht hatte.<sup>319</sup>

Die Dichotomie der Ekklesia-Rolle prägt das Leben Hildegards. Der Versuch, dieses Rollenschema im Leben umzusetzen, ist jedoch zum Scheitern verurteilt, weil es als imaginäres Modell Ambivalenzen enthält, die die Nonnenrolle sprengen würden. Hildegard reagiert auf diese Situation mit Selbstzweifeln und Schuldgefühlen.

Nachdem Hildegard Richarda zur Ehe gezwungen hat, um an ihr stellvertretend ihre eigenen Wünsche zu erfüllen, folgt die Szene „Hvem er min gjest?“ [Wer ist mein Gast?] Hildegard wird von Selbstzweifeln geplagt. Am Ende der Szene gehen ihre Selbstvorwürfe so weit, daß sie sich als Wölfin wahrnimmt und sich menschliche Gefühle abspricht. In Gedanken wünscht sie sich, eine Figuration von Maria zu sein, eine schützende Mutter, aber auch Braut Christi. Dann entdeckt sie unter ihrem Ekklesia-Kleid ihren blutigen Unterleib und sieht sich in der Rolle der vom Antichrist vergewaltigten, in der Genealogie Evas stehenden Ekklesia aus der *Scivias*-Vision III,11 vom Ende der Zeiten, die im ersten Aufzug zitiert wird. Denn wie bei von Bingen ist der Antichrist in Hildegards Vorstellung ein Apostel der Sexualität und als solcher die größte Bedrohung der jungfräulichen Kirche: „Og fra dette hodet og ned til hennes knær, er hun hvit og rød, som slått med mange slag.“ (S. 15) [Und von diesem Kopf und bis hinab zu ihren Knien ist sie weiß und rot, wie mit vielen Schlägen geschlagen.] Hildegard reagiert auf dieses Selbstbild mit Entsetzen und fundamentaler Selbstablehnung. Sie scheitert schließlich an der konflikthafter Vermengung mehrerer Phantasien von Weiblichkeit, die sich gegenseitig ausschließen. Die mystischen Texte machen sie zur Gefangenen ihrer eigenen, im Bild der Ekklesia kulturell tradierten, symbolischen Ordnung.<sup>320</sup>

### 3.7.3. Melancholiker

#### Fou: Melancholie und Theater

Als einzigem Charakter des Dramas liegt der Figur Fou keine historische Figur aus dem persönlichen Umfeld Hildegard von Bingen als Intertext zugrunde.

<sup>319</sup> Newman 1995, S. 233f.

<sup>320</sup> Eine ambivalente Beziehung Hildegards zu ihrer eigenen Sexualität zeigt ihre Haltung gegenüber Fou, die zwischen Begehren und Ablehnung schwankt: Hildegard: „[...] Vi har ventet på deg med lengsel.“ (S. 81) [Wir haben mit Sehnsucht auf dich gewartet.] Als Richarda sich in der Theaterprobe in der Rolle der Anima nicht für das Himmelreich, sondern für den Diabolus in Gestalt Fous zu entscheiden droht, ruft sie: „Stans! Det er ikke slik det skal være, hold opp!“ (S. 98) [Aufhören! Das ist nicht so, wie es sein soll, hört auf!]

Statt dessen fließen in der Gestaltung der Figur einzelne, voneinander unabhängige Episoden aus von Bingens Leben zusammen. Fou kommt zusätzlich eine Sonderstellung zu, da er eine enge Verbindung zu einem Thema aufweist, das innerhalb meiner Lektüre für das Drama von zentraler Bedeutung ist, und mehr noch, eine Poetologie der Løveidschen Dramatik überhaupt vorführt: die Bearbeitung einer melancholischen Disposition mit karnevalesken Darstellungsformen. Dieses poetologische Konzept wird im Dramentext anhand eines Hinweises auf Roswitha von Gandersheim formuliert, deren Texte ein Vorbild für die Konzeption von *Ordo virtutum* seien. Hildegard erklärt Fou, daß ihr Theaterstück *etter Rhoswitas mønster* [nach Roswithas Muster] sei (S. 83). Roswitha, eigentlich Hrotsvith von Gandersheim (geb. 935), war die erste deutsche Dramatikerin. Charakteristisch für ihre Dramen sind eine Verbindung von traurigen und burlesken Elementen und der Tod des Helden oder der Heldin am Dramenschluß.<sup>321</sup>

Nimmt Fou im Rahmen der Rheintöchter-Thematik zunächst scheinbar eine Nebenrolle ein, zeigt die genauere Analyse, daß er tatsächlich, neben Hildegard, den wichtigsten Part im Drama spielt. Doch ehe darauf eingegangen werden kann, soll nach den verschiedenen intertextuellen Verweisen gefragt werden, die in der Figur Fou zusammenfließen.

Der Dramentitel *Rheintöchter* scheint Fou zunächst nicht vorzusehen. Seine Anwesenheit im Drama wird aber über zahlreiche intertextuelle Verweise zu Richard Wagners Oper *Das Rheingold*, von der oben bereits die Rede war, legitimiert. So vermutet Richarda, als sie Fou am Ufer liegen sieht, er sei müde vom Spiel mit den Rheintöchtern (S. 70), und vergleicht ihn dabei latent mit dem Zwerg Alberich, der am Anfang von *Das Rheingold* versucht, die Rheintöchter zu fangen, die sich ihm entziehen. Der Vergleich läßt vermuten, daß Fou ebenso versuchen wird, sich den Rheintöchtern bzw. den Nonnen im Drama zu nähern. Über *Das Rheingold* hinaus funktionalisieren die in Fou gebündelten intertextuellen Verweise Teile aus dem Gesamtwerk Wagners und seine Bearbeitung von Texten, die in der Zeit von Bingens entstanden sind.

Die frühere Dame Fous trug den Namen Esclarmonde und war, so Fou, Wächterin des heiligen Grals (S. 31). In dieser Rolle verweist Esclarmonde auf den *Parzival* Wolfram von Eschenbachs bzw. dessen Adaption in Wagners *Parsifal*. Dagegen bildet die Liebesbeziehung zwischen Fou und Richarda eine vielschichtige Verbindung aus Zitat und Bearbeitung von Wagners *Tristan und Isolde*. Als Troubadour hat Fou einen beruflichen Bezug zu diesem Stoff, denn die Oper greift zurück auf die Legende von Tristan und Isolde, die im 11. Jahrhundert das Interesse der Dichter weckte und in der Fassung des Gottfried von Straßburg aus dem Jahr 1210 von Wagner rezipiert wurde.<sup>322</sup> Zwar steht das Zitat unter

<sup>321</sup> Dronke 1984, S. 55-83. Dronke weist darauf hin, daß die Dramen Hrotsviths im 11. und 12. Jahrhundert häufig kopiert wurden. Theoretisch ist also denkbar, daß Hildegard von Bingen ihre Texte kannte. Die Dramen der Äbtissin Hrotsvith lehnen sich deutlich an Terenz an. Zu Hrotsvith als Dramatikerin siehe auch Kraft 1996, 8-16.

<sup>322</sup> Zu *Tristan und Isolde*: Pahlen 1988.

ironischem Vorzeichen, da im Drama mit *Isolde* nicht Richarda, sondern Fou treues Pferd gemeint ist (S. 61), doch der Handlungsverlauf und dessen Kulmination in der Szene „Bryllupsnatt“ [Hochzeitsnacht] erinnern an Wagners Interpretation des Epos als Hoheslied der freien Liebe, die alle Gebote bricht, aber nur mit dem Tod der Liebenden enden kann. Ebenso wie Tristan ist Fou ein junger französischer Ritter, der im Kampf verwundet worden ist. In Wagners Oper ist Isolde eine Prinzessin, die im Ruf steht, über geheime Heilkünste zu verfügen, und Tristans Wunden heilt. Richarda als die Figur im Text, die sich intertextuell auf sie bezieht, ist ebenfalls von adliger Abstammung und Schülerin der heilkundigen Hildegard; auch sie macht es sich zur Aufgabe, Fou, in den sie sich in der Nachfolge Isoldes verliebt hat, zu heilen. Isolde beschließt, um eine alte Schuld zu rächen, Tristan mit einem Todestrank zu vergiften, und trinkt, nachdem er davon getrunken hat, den Becher leer. Als sie ohnmächtig wird, sinkt sie in Tristans Arme. Isoldes Magd hatte jedoch statt Gift einen Liebestrank serviert, und so weicht ihre Weltentrückung in Erwartung des Todes einer heftigen Liebesglut, der beide nicht mehr widerstehen. Wagner lässt Tristan und Isolde mit dem Liebestrank Umwelt und Pflichten vergessen, um nur noch ihrer Liebe zu leben. Die Begegnung von Fou und Richarda kehrt den Handlungsverlauf in der wagnerianischen Fassung ironisch um, wenn sich das als Heilmittel für den Geliebten gedachte Gebräu, mangels medizinischer und „magischer“ Fähigkeiten Richardas, als tödlich erweist. Während im intertextuellen Bezugstext das „Wunder“ den geplanten Tod in Lust verwandelt, wird Richarda aus dem erotischen Spiel mit Fou herausgerissen und mit seinem Tod konfrontiert, ein Fatum, das wie ein ironischer Kommentar zum Nebeneinander von Heilkunst und Magie in den medizinischen Arbeiten von Bingens wirkt. Der Vergleich mit *Tristan und Isolde* bildet einen ironischen Kommentar zum Nebeneinander von Heilkunst und Magie bei von Bingen.<sup>323</sup> Der Verweis auf die Geschichte von Tristan und Isolde und deren späteren Liebestod dient als Vorausdeutung auf die schicksalhafte Entwicklung der Liebe von Fou und Richarda, aber auch auf das traurige Ende der heimlichen Liebe Hildegards. Die im Gedankenkosmos Wagners zentrale Vorstellung vom Schrecken des Begehrens und des Verlusts der Liebe sowie der mit Tristan und Isolde verknüpfte suggestive Eindruck eines ewigen Sich-Sehnens bilden einen Subtext, der sich, vermittelt über den Intertext der Frauenmystik, durch das ganze Drama zieht.

Mit dem Begräbnis Fou (S. 117) wird die Figur am Ende des Dramas doch noch im Kontext des historischen Geschehens verortet. Das Begräbnis, das Hildegard Schwierigkeiten mit der Kirchenobrigkeit einbringt, greift jene Episode

---

<sup>323</sup> Der ironische Vergleich zwischen den medizinischen Schriften von Bingens und der Welt von Tristan und Isolde findet sich auch in der Sekundärliteratur. Newman 1995, S. 178, schreibt: „So öffnet diese Enzyklopädie der Medizin ein Fenster in die Welt von Tristan und Isolde, in der Liebestränke und andere Arten von Zauberei eine reale und große Gefahr darstellten.“ Und Beyer 1993, S. 55, belehnt den Vergleich, um gerade den Unterschied zwischen Erzählung und historischer Realität hervorzuheben: „Und die leidenschaftliche Liebesgeschichte von Tristan und Isolde berührt nicht die mittelalterliche Ehepraxis.“

von 1178 auf, die als eines der schlimmsten Ereignisse im Leben von Bingens gilt.<sup>324</sup> Die Episode um Fou's Beerdigung zeigt, wie die geschilderten Ereignisse im Drama zeitlich komprimiert und ineinandergeflochten sind und Ereignisse aufgreifen, die unterschiedlichen Lebensabschnitten Hildegard von Bingens entlehnt sind. Denn die Schrift gegen die Katharer stammte aus den 1160er Jahren, während die Beerdigung des Adligen 1178, ein Jahr bevor Hildegard von Bingen im Alter von 82 Jahren starb, stattfand. Die Ereignisse, die hier als Intertexte aufgerufen werden, stammen aus einem Zeitraum, der sich über mehrere Jahrzehnte erstreckt.

Die Szene referiert auf das Begräbnis eines exkommunizierten jungen Adligen auf dem Klosterfriedhof, das Hildegard von Bingen angeordnet hatte und in dessen Folge ein Interdikt über das Kloster verhängt wurde.<sup>325</sup> Während das Ereignis in der Hildegard von Bingen-Forschung nicht mehr als den Status eines Geschehens am Rande einnimmt, wird im Dramentext daraus ein Hinweis auf die heimliche Liebe Hildegards zu Fou. Somit wird auch Hildegard als liebende Frau der Rolle einer wagnerschen Isolde gerecht, und dies um so mehr, als Fou unter den Berührungen ihrer Hände tatsächlich wundersam geheilt wird.<sup>326</sup>

Fou erzählt, er sei ein ehemaliger Ritter, der Schauspieler geworden ist und der religiösen Bewegung der Katharer angehört (S. 31).<sup>327</sup> Die Katharer waren eine Sekte, die in Südfrankreich entstand und sich während der 1160er Jahre auch im Rheinland verbreitete. Sie vertraten einen radikalen Dualismus von Leib und Seele, Gut und Böse, Gott und Welt, predigten sexuelle Enthaltensamkeit und verachteten Frauen, weil sie diese strukturell mit Sexualität verknüpften. Der institutionalisierten Kirche warfen sie Verweichlichung vor. Hildegards heftiges Auftreten gegenüber Fou: „Send hundene på ham!“ (S. 86) [Hetzt die Hunde auf ihn!] zitiert die Ablehnung, mit der von Bingen den Katharern entgegentrat.<sup>328</sup> Sie unterstellte diesen Häretikern falsche Frömmigkeit und bezeichnete sie als Verführer, die die Frauen unter dem Vorwand der Keuschheit in ihre Irrlehre hineinziehen, um sich ihnen dann heimlich erotisch zu nähern.<sup>329</sup> Fou vermeidet zunächst den Kontakt mit Hildegard, derart zitiert der Text den Kontext der Beziehung zwischen den

<sup>324</sup> Diese Einschätzung folgt Riedel 1994, S. 54.

<sup>325</sup> Das Verbot von Musik traf Hildegard von Bingen besonders schwer. In einem langen Beschwerdebrief an die Prälaten von Mainz setzte sie sich für das Recht auf liturgische Musik ein. Der Text verweist intertextuell auf diesen Aspekt: Hildegard: „Ingen musikk ...?“ (S. 117) [Keine Musik ...?] Weitere Einzelheiten über das Interdikt finden sich bei Beyer 1993, S. 92ff., und Riedel 1994, S. 51-54.

<sup>326</sup> Übereinstimmend mit der Überblendung der Figuren Hildegard und Richarda als Doppelgängergestalten vereinnahmt Hildegard Fou für einen Moment als ihren eigenen Geliebten. Auch sie nennt ihn „Min enhjørning!“ [Mein Einhorn!] und verläßt mit ihm gemeinsam den Raum (S. 88).

<sup>327</sup> Fou's französische Abstammung und die Tatsache, daß er provenzalische Lieder singt, verweisen auf den geographischen Ursprung der Lehre der Katharer in Südfrankreich.

<sup>328</sup> von Bingens Ablehnung hing zum Teil damit zusammen, daß ihr eigenes religiöses Verständnis tief antidualistisch war; möglicherweise fürchtete sie auch eine noch stärkere Benachteiligung der Frauen als Folge der Frauenverachtung der Katharer. Schließlich, und diese Motivation könnte in der Konzeption Fou's als Ritter mitangelegt sein, läßt sich ihr Verhalten psychologisch erklären als Reaktion auf die Verunsicherung seitens der von Südfrankreich ausgehenden neuen Ritterkultur.

<sup>329</sup> Vgl. Gössman 1995, S. 163-173. Hildegard fordert in einem Brief die Austreibung der Häretiker.

Katharern und Hildegard von Bingen. Fous Vorwurf an Hildegard, sie sei mitverantwortlich dafür, daß er von der Inquisition verfolgt werde, wirft ein kritisches Licht auf einen sehr dunklen Punkt in den Schriften von Bingen.<sup>330</sup>

Die Konzeption der Figur Fou greift von Bingen's Ansichten über die Katharer auf. Sein Verhalten wird von Bingen's Vorurteilen in jeder Hinsicht gerecht. So begegnet er Richarda zunächst abweisend und zurückhaltend, doch sein wiederholter Wunsch, seinen Kopf in ihrem Schoß ausruhen zu dürfen, deutet von Anfang an auf ein erotisches Interesse, das nur oberflächlich als edler letzter Wunsch eines Sterbenden nach einem schönen Tod getarnt ist. Er betrachtet die Frauen, die ihm begegnen, als Sexualobjekte, was insbesondere in der Begegnung mit Elisabeth deutlich wird (S. 69). Dieses Verhalten entspricht der Rolle, die ihm in dem im Drama aufgeführten Singspiel zugewiesen wird. Denn das Motiv der Bedrohung der jungfräulichen Kirche seitens des Antichrist als Wortführer sexueller Ausschweifungen wiederholt sich in seiner Verführung von Richarda. Die für Fou typische libidinöse Prägung steht in krassem Gegensatz zum Anspruch der Katharer. Sie entspricht hingegen einem Charakterbild aus den medizinischen Schriften von Bingen, das ebenfalls auf ihn Anwendung findet und auf das ich zurückkommen werde: dem Charakterbild des Melancholikers. Wie von Bingen den Katharern vorwarf, mit ihren (angeblichen) Verführungen ein teuflisches Werk zu tun, versucht der Teufel im *Ordo virtutum*, die Seele zu verführen; analog dazu scheint Fou im Drama für die Rolle des Diabolus prädestiniert.<sup>331</sup> Auf diese Rolle deutet auch die Tatsache, daß Richarda ihm in der Vorgeschichte des Dramas erstmals auf dem Marktplatz begegnet, wo er als Gaukler auftritt (S. 30). Denn in *Scivias II,7* wird beschrieben, daß der Antichrist eben dort lauert. Der Intertext, der mit der Situierung Fous auf dem Marktplatz aufgerufen wird, lautet:

Doch vor dieser Schar lag auf dem Weg rücklings etwas wie ein ungeheuer großer und langer Wurm, der so schrecklich und wild aussah, daß es kein Mensch zu sagen vermag. Zu seiner Linken befand sich so etwas wie ein Marktplatz, auf dem menschlicher Reichtum, weltliche Vergnügungen und verschiedene Handelsgeschäfte zu sehen waren.<sup>332</sup>

Der Marktplatz fungiert bei von Bingen als Symbol irdischer Leidenschaften. Dieselbe intertextuelle Referenz beruft auch die Gräfin von Stade, als sie von Fou spricht. Hier bildet sie die Begründung für die Ängste der Mutter, als sie ihre Tochter mit einem Gaukler vom Markt unterwegs glaubt: „Jeg var så redd, folk sier de har sett mitt barn sammen med en gjøgler fra markedet, [...]“ (S.

<sup>330</sup> Außerdem verweist Fou auf einen Aspekt der zeitgenössischen Rezeption von Bingen. Die Mystikerin war lange Zeit nur in Zusammenhang mit ihrer Warnung vor den Bettelorden bekannt. Vgl. Gössmann 1995, S. 171.

<sup>331</sup> Daher weist Hildegard Volmars Versuch, diese Rolle zu übernehmen, zurück (S. 89). Auch hier liegt eine Umschrift der historischen Vorlage vor. Denn wie Christian Feldman angedeutet hat, ist anzunehmen, daß Volmar als einziger Mann im Frauenkloster bei der historischen Aufführung die im religiösen Kontext undankbare Rolle des wutschnaubenden Diabolus spielen mußte. Vgl. Feldman 1991, S. 198.

<sup>332</sup> von Bingen 1990, S. 290 (*Scivias II,7*).

120) [Ich hatte solche Angst, die Leute sagen, sie hätten mein Kind mit einem Gaukler vom Markt zusammen gesehen.] In diesem Zusammenhang ist auch der Diabolus-Phallus als dramatisches Requisit Fous in seiner Rolle als Diabolus einzuordnen (vgl. die Bühnenanweisung auf S. 109). Er referiert auf die Illustration zum Ende der Zeiten in *Scivias* III,11, in der der Antichrist als Kopf mit phallischem Ohr dargestellt ist. Und auch für Elisabeth spielt Fou nicht nur im *Ordo virtutum*, sondern auch im Alltag die Rolle des Teufels, denn ihre Beschreibung seines Berufes als Mitglied einer reisenden Theatergruppe: „[...] han reiser med truppen Flammebærerne.“ (S. 29) [er reist mit der Truppe der Flammenträger.] zitiert eine Sentenz Elisabeth von Schönaus, in der sie der Sekte der Katharer teuflische Eigenschaften zuschreibt:

Mit Schwefelzungen verbreiten sie Flammenworte, und die ganze Erde ist von ihrem abscheulichem Glauben angesteckt.<sup>333</sup>

Fou ist ein ehemaliger Ritter, der jetzt als Schauspieler und Troubadour auftritt. Seine berufliche und soziale Veränderung vom Ritter zum Troubadour und Schauspieler führt er selbst auf ein lebensgeschichtliches Ereignis zurück. Auf der Handlungsebene resultiert sein gesellschaftlicher Abstieg vom Ritter zum Schauspieler aus einer militärischen Niederlage. Da seine Hinwendung zum Theater jedoch mit einer Veränderung seines Weltbildes einhergeht, scheint sie tatsächlich psychisch motiviert. Der unverarbeitete Verlust Esclarmondes ist die eigentliche Ursache für seinen Rückzug aus der Welt, die ihm fortan nur noch als Theater erscheint, das heißt, an der er nur noch physisch, nicht mehr emotional teilnehmen kann. Somit ständig unterwegs zu einem unerreichbaren Teil seines Ichs wird er zum „Passasjeren par excellence, det vil si; reisans fange“ (S. 36) [Passagier par excellence, das heißt, zum Gefangenen der Reise].<sup>334</sup>

Mit dem Tod seiner Geliebten ist die für den Troubadour professionelle Beziehung zu einem unerreichbaren Anderen Realität und persönliches Schicksal geworden.<sup>335</sup> Psychoanalytisch betrachtet ist der Verlust Esclarmondes die Ursache für Fous Krankheit, deren Symptome Suizidalität und psychische Erstarrung sowie Gleichgültigkeit gegenüber dem Leben, die Symptomatik einer Depression als Intertext berufen. Die Wunden, die ihm von der Inquisition beigebracht wurden und die nicht heilen (S. 31, 33), zitieren die Freudsche Metapher von der narzißtischen Wunde als Sinnbild für eine narzißtische Verletzung am Ursprung einer Melancholie.<sup>336</sup> Darüber hinaus können die Wunden, die nicht heilen, auch als psychosomatische Auswirkung der narzißtischen Wunde gelesen werden.

<sup>333</sup> Visionsbuch: Vis. III 24, 28, zitiert nach Dinzelbacher 1988, S. 60-71, hier S. 67f.

<sup>334</sup> Vgl. „Auf diese Weise hatte sich der Objektverlust in einen Ichverlust verwandelt [...]“, in: Freud: *Trauer und Melancholie* 1989, 3, S. 203.

<sup>335</sup> Auch die diabolische Seite Fous steht, über den Intertext von Hildegard von Bingens Heilkunde, in Bezug zur Melancholie, denn in Hildegards Heilkunde wird Melancholie auf den Sündenfall zurückgeführt.

<sup>336</sup> „Der melancholische Komplex verhält sich wie eine offene Wunde, zieht von allen Seiten Besetzungsenergien an sich und entleert das Ich bis zur völligen Verarmung.“ Freud: *Trauer und Melancholie* 1989, 3, S. 206.

Wenn Fou schließlich die Ätiologie seiner Depression explizit auf die Trennung von Esclarmonde zurückführt, die in einem Berg eingemauert wurde (S. 32), zitiert er die gängige Metapher für den Zustand einer Depression, in der der Melancholiker die Beziehung zu seinem Liebesobjekt verinnerlicht, sie in sich wie in einen Berg einschließt und sich weigert, die von der äußeren Realität erzwungene Trennung anzuerkennen. Wie jetzt deutlich wurde, verweisen zahlreiche Aspekte der Figur Fou auf das Melancholie-Thema. Die Figur ist in dieser Hinsicht überdeterminiert, und aufgrund dieser Überdeterminierung seiner Pathologie kann seine Krankheit nur noch ironisch gelesen werden. Außerdem verfügt Fou über ein erstaunliches Wissen über die Ursachen seiner Krankheit, nämlich die Unfähigkeit, die Libido vom geliebten Objekt abzuziehen: „Kanskje jeg elsket for meget ...“ (S. 30) [Vielleicht habe ich zu sehr geliebt ...]<sup>337</sup> Er thematisiert seine Melancholie, begreift den auslösenden Mechanismus, und derart gelingt es ihm, seine Libido von Esclarmonde auf Richarda zu übertragen. Bereits zu Beginn des Dramas zeichnet sich daher ab, daß sein Lebenswille langsam zurückkehrt, er stellt seine Bestimmung zum Sterben in Frage: „Kanskje er det ikke meg som er ropt på.“ (S. 30) [Vielleicht bin nicht ich derjenige, nach dem gerufen wurde.] Hildegards wunderbare Heilung Fous (vgl. S. 88) zeigt nur den zeitlich komprimierten Abschluß des Trauerprozesses. Sie heilt die körperlichen Folgen seiner psychischen Verletzungen, indem sie ihn berührt und damit sinnbildlich die psychische Isolation beendet. Dieses Heraustreten aus der Isolation findet in der Befreiung von den blutigen Bandagen einen eindringlichen Ausdruck.<sup>338</sup>

Vor der persönlichen Begegnung beschreibt Hildegard Fou auf der Basis ihrer Visionen als Gaukler mit schönem melancholischem Gesicht und vermutet ihn unterwegs nach Athen:

Har du truffet en gjøgler på veien, en ung mann med et vakkert melankolsk ansikt, på vei til Aten? (S. 64)

[Hast Du auf dem Weg einen Gaukler getroffen, einen jungen Mann mit einem schönen melancholischen Gesicht, auf dem Weg nach Athen?]

Die Verbindung von Schönheit und Schwermut wirkt zunächst paradox. Vor dem Hintergrund der depressiven Haltung Fous gewinnt sie jedoch an Bedeutung. Das Reiseziel Fous, Athen, und sein Interesse für Bücher und insbesondere

<sup>337</sup> Diese Überlegung Fous markiert eine Unterscheidung gegenüber Hildegard. Auch sie fragt sich, ob sie zuviel geliebt habe, und bezieht sich damit auf Fou, denn der Gedanke wurde ihr über ein provenzalische Lied vom Marktplatz, das heißt von Fou zugetragen. Doch während Fou sich von der Idee der absoluten und ewigen Liebe langsam löst, wird sie von Hildegard nicht hinterfragt (vgl. S. 48).

<sup>338</sup> Hildegards medizinische Behandlung Fous trägt psychotherapeutische Züge. Der Text referiert damit auf von Bingens Wissen um die psychosomatische Ursache vieler Krankheiten. Ihre stark charismatische Ausstrahlung unterstützte die oft „psychotherapeutisch“ orientierten Behandlungen. Das spektakulärste Beispiel hierfür ist die Heilung einer psychotischen Frau, Sigewiza, die nach mehrwöchigem „Therapieaufenthalt“ im Kloster, wo man sie gezielt in eine lebendige Gemeinschaft und den strukturierten Tagesablauf integrierte, als geheilt entlassen werden konnte. Vgl. Riedel 1994, S. 182. Gräfin von Stade spielt in einer Replik auf dieses im ganzen Rheinland beachtete spektakuläre Ereignis an (vgl. S. 41).

<sup>339</sup> In der pseudo-aristotelischen Schrift *Problemata Physica* XXX, I bestimmt der Autor die Melancholie

alte (d.h. antike) Philosophen, mit deren Lektüre in der Klosterbibliothek Hildegard ihn zu locken weiß (S. 37, 60), deuten auf die seit Aristoteles im Melancholiediskurs bestehende diskursive Verknüpfung von männlichem Genie und Melancholie. Denn Athen ist der Ort, von dem die diskursive Verknüpfung von Genie und Melancholie in der Antike mit Aristoteles ihren geographischen und historischen Ursprung nimmt. Erneut wird hier der leitmotivische Melancholietopos aufgerufen, der wiederum intertextuell das Thema Melancholie in den Texten Hildegard von Bingen beruft. Hildegard von Bingen war die einzige Frau, die am Diskurs über Melancholie in Medizin und Philosophie im Zeitraum bis zu Beginn der Moderne teilnahm.<sup>340</sup> Außerdem nimmt ihr Beitrag zu diesem Diskurs, der sich in *Causae et curae* findet, eine Sonderstellung ein, da sie die Melancholie kategorisch ablehnt. Im Gegensatz zu der seit Aristoteles traditionellen Wertschätzung der Melancholie als Hinweis darauf, daß der von Melancholie Betroffene einer intellektuellen Elite angehört, findet von Bingen nichts Erstrebenswertes an diesem in ihren Augen gottfernen Zustand. Bedenkt man von Bingen's Haltung zu diesem Thema, die ein Gegensatz zu Hildegards Wertschätzung ist, kann der Hinweis Hildegards auf Fous schönes Gesicht nur als ironischer Kommentar zur diskursiven Praxis gelesen werden. Doch die der Anspielung inhärente Ironie bleibt Hildegard selbst verborgen.<sup>342</sup> Da sie sich offenbar nicht vom offiziellen Diskurs trennen kann, wird sie zu dessen Opfer.

Während Hildegard von Bingen nicht zwischen Melancholie bei Männern und Melancholie bei Frauen unterschieden hat, schreibt Hildegard Fous Melancholie eine andere Bedeutung zu als ihrer eigenen. Sie beschreibt seine Melancholie als ästhetisch ansprechend, als schön. Einen Zusammenhang zwischen ihrer eigenen Melancholie und ihrer Kreativität deutet sie zwar an, geht ihm aber nicht nach. Statt dessen bezeichnet sie ihre eigene Melancholie als ängstlichen und elenden Zustand. Die Übereinstimmung zwischen Fou und Hildegard hinsichtlich ihrer melancholischen Disposition wird besonders darin deutlich, daß auch Hildegards Körper Wunden trägt. Diese Wunden versinnbildlichen eine Seelenverwandtschaft zwischen Fou und Hildegard. Doch während seine Wunden geheilt werden, sammeln sich auf ihrem Körper immer mehr Wunden an. Ich komme darauf zurück. Kulturell bedingt ist Hildegards Einschätzung ihres Zustands so negativ, daß sie nicht wagt, laut davon zu sprechen. In dieser Situation gewinnt das Theater, in dem sie ihren Emotionen Ausdruck verleihen kann, für sie therapeutische Funktion:

---

als Charakteristikum herausragender Männer.

340 Vgl. Pawlik 1989. Zur Melancholiekonzeption von Bingen's im Folgenden: Schiesari 1992, hier S. 141-159. Hildegard von Bingen's Kritik der Melancholie steht im Kontext der mittelalterlichen Acedia-Kritik.

341 Die Klosterbibliothek Hildegard von Bingen's enthielt zahlreiche Schriften antiker Schriftsteller und Philosophen.

342 Sie nimmt Fous Krankheit weniger ernst als er selbst; vgl. Hildegard (zu Fou): „Jeg ser at din Sjel ikke vil forlate deg foreløpig.“ (S. 83) [Ich sehe, daß deine Seele dich vorerst nicht verlassen will.]

Uten mitt teater er jeg ikke noe annet enn et mørkt hus, som ikke rommer annet enn angst, elendighet og grusom pine. / Gud hva sier jeg. (S. 87)

[Ohne mein Theater bin ich nichts weiter als ein dunkles Haus, das nichts anderes als Angst, Elend und grausamen Schmerz in sich birgt. Gott, was sage ich.]

Schließlich läßt sich auch Fous Rolle als Diabolus in der Probe zum *Ordo virtutum* und in der Wirklichkeit der Inszenierung in Zusammenhang mit von Bingens Darstellung der Melancholie lesen, denn Melancholie geht nach ihr auf das Wirken des Teufels bei der Ursünde zurück.<sup>343</sup> Auch Fous libidinös motiviertes Verhalten gegenüber Frauen findet hier eine weitere Begründung. Bei der Inszenierung des *Ordo virtutum* wird Fou von Elisabeth (hier in der Rolle der Viktoria) als Schlange identifiziert (S. 97). Die Schlangengleichheit deutet auf das Wirken des Teufels und ist bei von Bingen strukturell verbunden mit der Melancholie. Da Melancholiker, so Hildegard von Bingen,

[...] im Verkehr mit Frauen unbeherrscht wie Tiere und wie Schlangen sind [...], haben sie zu niemandem eine richtige Liebe, sondern sie sind verbittert, habgierig, albern, ausschweifend in ihrer Leidenschaft und ohne Mäßigung im Verkehr mit Frauen wie die Esel.<sup>344</sup>

Die Parallele zwischen Fous und Hildegards melancholischer Disposition, die bis zu beider Bezug zum Theater als Therapie der Melancholie durchgeführt ist, läßt Fou als weitere Projektion Hildegards erscheinen. Im jungianischen Diskurs des Dramas dient er als Animus. Die Ursache seiner Krankheit sieht sie in seiner Trauer: „Diagnosen er sorg.“ (S. 88) [Die Diagnose ist Trauer.] An die Diagnose schließt sich als Therapie der Krankheit die Inszenierung des *Ordo virtutum* an (15. Aufzug). Die dramaturgische Bedeutung der Stelle als Motivation für das Spiel im Spiel verweist auf die Bedeutung des Melancholietopos für das Drama. Die drameninterne Charakterisierung Fous als Melancholiker, der lebensgeschichtliche Hintergrund der Figur und die Bezüge zu von Bingens Darstellung von Melancholie bei Männern prägen die Erscheinung Fous als Melancholiker.

#### Ein Erinnerungssymbol: Das Neue Jerusalem

Der 7. Aufzug zeigt Hildegard, wie sie eine Vision empfängt, in der sie sich an die Begegnung mit Richarda und deren Mutter auf dem Weg zum Kloster erinnert. Diese Szene ruft eine weitere Vision, die Erinnerung an ihren eigenen Eintritt ins Kloster, wach, die sie zunächst in für sie selbst unverständlichen Fragmenten auf der Wachstafel festhält, um die Bruchstücke anschließend zu deuten:

<sup>343</sup> Hildegard von Bingen: „Diese Melancholie gehört infolge der ersten Versuchung durch den Teufel zum Wesen eines jeden Menschen, da der Mensch beim Essen des Apfels Gottes Gebot übertrat.“ Zitiert nach Pawlik 1989, S. 47 Anm. 15. Vgl. dazu auch Schiesari 1992, S. 154.

<sup>344</sup> Pawlik 1989, S. 85. Da unter den Eigenschaften des Melancholikers, die auf das Wirken des Teufels zurückzuführen sind, auch eine übermäßige Libido aufgeführt wird, kommt es hier zu einer Überschneidung mit Merkmalen der Katharer.

Der sitter hun i den hvite riddersalen med barnet på fanget. [...] Jeg må spørre, for det er jo jeg som er barnet [...]. (S. 44f.)

[Da sitzt sie in dem weißen Rittersaal mit dem Kind auf dem Schoß. Ich muß fragen, denn das Kind bin doch ich.]<sup>345</sup>

Die Wachstafel ist hier mehr als ein historisches Requisit. Sie verweist auf das Freudsche Erinnerungsmodell des Wunderblocks, in der das Einschreiben der Erinnerung in das Gedächtnis verglichen wird mit dem Einschreiben der Schrift in eine Wachstafel. Im Wunderblock verschwindet die Schrift, wenn man die Schrift auf dem Zelluloseblatt an der Oberfläche des Wunderblocks auswischt, nicht vollständig, sondern sinkt in tiefere Schichten ab, wo sie sich mit früheren Schriften verbindet. Das Wunderblockmodell, mit dem Freud die Struktur des Gedächtnisses beschreibt, drängt sich hier um so mehr auf, als Hildegard auf ihrer Wachstafel Bruchstücke ihrer Erinnerung aufzeichnet, die erst gedeutet werden müssen, ehe sie lesbar werden. Die Visionen werden anhand dieser Metapher als psychoanalytisch auszuwertende Träume markiert, in der Erinnerungen an vergessene und verdrängte Inhalte aufkommen.<sup>346</sup> Zugleich liefert die szenische Metapher der auf eine Wachstafel (wenngleich keinen Wunderblock) schreibenden Hildegard ein poetologisches Modell für die Gedächtniskonzeption, die allen Dramen Løveids unterliegt, soweit sie sich mit historischem Textmaterial auseinandersetzen.<sup>347</sup>

Wie zu Beginn dieses Kapitels bereits erwähnt, bezeichnet das Leitmotiv Hildegards Erinnerung an den Klostereintritt und fungiert somit als Erinnerungssymbol an die traumatisierende Erfahrung des unfreiwilligen Klostereintritts und dessen Folgen.<sup>348</sup> In von Bingens *Scivias* hat dieser Topos zwar ebenfalls einen hohen Stellenwert, doch ist er im Gegensatz zum Drama durchgehend positiv, nämlich utopisch konnotiert. Das Trauma, das im Drama mit diesem Motiv verbunden ist und sich erst in Hildegards Lebensrückblick erschließt, reicht von Hildegards Kindheit bis zu ihrer Todesstunde in der Schlußszene. Die Schlußszene trägt die Überschrift „Epilog Jerusalemsveien“ und bildet ein Resümee der Lebensgeschichte der Figur Hildegard.<sup>349</sup>

Mehrere traumatische Motive, die mit dem Klosterleben zusammenhängen und deshalb für Hildegard relevant sind, verdichten sich im Jerusalemmotiv und tragen

<sup>345</sup> Die Reihenfolge von der Vision über die Niederschrift zur Deutung zitiert von Bingens Arbeitsweise bei der Entstehung und Vermittlung ihrer Visionen. Indem der Text dieses Verfahren wiederholt, wird die erstaunlich genaue Parallele zur psychoanalytischen Behandlung von Träumen deutlich gemacht. Bereits hier beginnt Richardas Funktion als Hildegards Anima im Sinne einer Spiegelung eigener Seelenanteile.

<sup>346</sup> Freud 1989 (Band 3). Die Wachstafel, in die die Erinnerung an die Visionen eingeschrieben und eingeritzt wird, deutet metaphorisch auf die Gewalt, die mit der Einschreibung von Erfahrungen in das Gedächtnis verbunden ist. Diese Erfahrungen lösen den Schreibprozeß aus.

<sup>347</sup> Siehe dazu die Überlegungen in der Einleitung unter Punkt 2.2.

<sup>348</sup> Freud definiert das hysterische Symptom des krankheitserregenden Traumas als Erinnerungssymbol. Vgl. das Stichwort „Erinnerungssymbol“, in: Laplanche 1994, S. 141.

<sup>349</sup> Man kann die Metapher „Jerusalemsveien“ auch als Weg in Jerusalem, der den Leidensweg Christi bis zur Kreuzigung bezeichnet, lesen.

zu seiner Vielschichtigkeit bei. Die eigentliche Ursache des Traumas ist die Trennung von der Mutter beim Eintritt ins Kloster (S. 45). Hildegard bewältigt diese Erfahrung und die Realität des Klosterlebens, indem sie das ihr versprochene Leben in Jerusalem in ihren Visionen restituiert. Das visionäre Werk erscheint so als eine Ausweitung des inneren, psychischen Raums und als Rückzug von der Außenwelt infolge eines nicht zu bewältigenden Konflikts. Hildegards literarisches Werk ist im Drama nicht länger religiös, sondern psychisch motiviert. Es ist die Auseinandersetzung mit einer latenten Depression, die als Folge des Verlusts der Mutter entstand. In Hildegards wiederholter Prostrate-Stellung wird der Zusammenhang zwischen Depression und Vision auf markante Weise dramaturgisch umgesetzt. Denn als Prostration bezeichnet man nicht nur das liturgische Sich-Hinstrecken auf dem Boden, sondern auch den Zustand hochgradiger Erschöpfung, der als klinisches Symptom der Depression auftritt. In der Literatur zu von Bingen findet sich immer wieder der Hinweis auf lang anhaltende Bettlägerigkeit und Gehunfähigkeit. Wissenschaftliche Arbeiten deuten den Hinweis auf Hildegards Bettlägerigkeit als eine in biblischen und mittelalterlichen Schriften häufige rhetorische Wendung, um das Wunder Gottes an einer so Schwachen zu überhöhen. Elisabeth spielt auf die Bettlägerigkeit Hildegards an, wenn sie fragt, ob Hildegard auf den Beinen sei (vgl. S. 17). Die häufige Bettlägerigkeit erscheint hier nicht als Werk Gottes, sondern als depressive Symptomatik.

Die Charakterisierung Hildegards als Melancholikerin referiert auf Texte von Bingen, die als autobiographische Texte gelesen werden, aber auch auf neuere Forschungsliteratur über von Bingen. Abgesehen von Briefen von Bingen und ihrer Biographie kann als Intertext *Scivias* 4,1 („Die Klage der Seele, die durch Gottes Gnade vom Weg des Irrtums zur Mutter Sion zurückkehrt“) herangezogen werden, der bereits in Zusammenhang mit Richarda besprochen wurde. Gössman verweist in bezug auf diese Textstelle auf das bei von Bingen mehrfach variierte Thema der Verzweiflung und deutet diese Verzweiflung als Depression. Auch Dronke geht, mit Bezug auf von Bingen heilkundliche Schriften, von einer dauerhaften Depression von Bingen aus:

Hildegard, I submit, understood herself as a melancholic woman. If we juxtapose with her description of the type another key passage in „*Causae et curae*“ [...] and relate these passages to all she tells us of herself in the autobiographic notes in the *Vita*, the implied diagnosis is clear.<sup>350</sup>

Doch während die bei von Bingen beschriebenen Zustände von Verzweiflung immer wieder in Befreiung münden, bleibt Hildegard dieser Ausweg verwehrt. Ihre Depression ist unüberwindbar.<sup>351</sup>

Die Verbindung von Hildegards Melancholie und ihrer künstlerischen Arbeit in Zusammenhang mit dem Singspiel und somit von Depression und Kreativität,

<sup>350</sup> Dronke 1984, S. 182.

<sup>351</sup> Gössmann zeigt, daß in *Scivias* 4,1 dreimal nacheinander eine Depression beschrieben wird, die mit göttlicher Hilfe einen guten Ausgang nimmt. „Das Thema ‚Verzweiflung‘ führt also [...] letztlich nicht zur Katastrophe.“ Vgl. Gössmann 1995, S. 182-202, hier S. 184.

bestätigt Kristevas Überlegung in *Soleil noir*, derzufolge künstlerische Produktion als Therapeutikum gegen Melancholie wirken kann, aber auch, indem sie die Melancholie in Kunst transformiert, ihr einen künstlerischen Ausdruck verleiht.<sup>352</sup>

Ein weiterer Intertext im Hinblick auf eine depressive Symptomatik Hildegards und deren Zusammenhang zu ihrer literarischen Produktion ist Hannelore Werthmanns psychoanalytische Studie über von Bingen.<sup>353</sup> Nach Werthmann reagiert von Bingen mit der Niederschrift ihrer Visionen in *Scivias* als über Vierzigjährige auf den unmittelbar vorausgehenden Tod ihrer Klostermutter Jutta von Spohnheim, deren Tod eine innerseelische Verschiebung der an die biologische Mutter gebundenen Erfahrung ausgelöst habe. Die Reaktionen Hildegards, wenn sie sich an ihren Klostereintritt erinnert, wirken oft kindlich und spielen derart auf die Wiederkehr einer infantilen Krise an. Hier liegt eine Anspielung auf eine These Werthmanns, wonach eine infantile Krise die Niederschrift des ersten Buches motiviert habe. Sie liest die Visionen in *Scivias* als Bewältigung einer Depression von 1110, die sich in einem innerseelischen Verarbeitungsprozeß auf eine Depression von 1141 verschiebt. Eine der Hauptthesen Werthmanns: „Ich verstehe Hildegards Entschluß, sich mit ihren Visionen zu äußern, als Trauerverarbeitung“,<sup>354</sup> läßt sich uneingeschränkt auch auf die Figur Hildegard übertragen, zumal sowohl im Damentext als auch in der Psychoanalyse der historischen Figur das Visionärstum auf eine unbewältigte Trennung von der Mutter zurückgeführt wird. Die Darstellung des Problems unterscheidet sich nur formal, denn die entscheidende innerseelische Verschiebung, die schließlich die Depression auslöst, wird nicht von einem weiteren Verlust, sondern von einer drohenden Wiederholung der traumatischen Situation in Zusammenhang mit der Anima ausgelöst, die ja schon als Doppelgängerfigur zu Hildegard bestimmt wurde.<sup>355</sup> Ihren endgültigen seelischen Tiefpunkt, den Zustand der Suizidalität, erreicht Hildegard nach dem Tod Volmars.

Richarda ist nicht nur der Auslöser der Erinnerung. Sie spiegelt Hildegards Problematik des Mutterverlusts, wenn sie sterbend die Gegenwart ihrer Mutter phantasiert und sich in deren Schoß zusammenkauert (vgl. S. 115), ebenso wie Hildegard sich schaut, wie sie als Kind auf dem Schoß ihrer Mutter sitzt (vgl. S. 44), als sie sich an den Abschied von ihrer Mutter erinnert. Gleichzeitig stellt das Verhalten der Doppelgängergestalt Hildegard-Richarda erneut einen intertextuellen Bezug zu von Bingen Texten her, genauer zu der Vision in *Scivias* I,4,1 von der verirrtten Tochter Sion, die die Mutter Sion sucht. Bei von Bingen steht das Gleichnis an herausgehobener Stelle am Kapitelanfang. Es ist eine Collage aus zwei aufeinanderfolgenden Parabeln aus dem Lukasevangelium, die die Vaterliebe Gottes zu den Verlorenen behandeln, nämlich dem Gleichnis vom verlorenen Sohn und dem Gleichnis von der Frau mit der verlorenen Drachme.<sup>356</sup> Das Gleichnis

---

352 Vgl. Kristeva 1987, S. 109.

353 Vgl. Werthmann 1994.

354 Werthmann 1994, S. 48.

355 Werthmann 1994, S. 23.

356 Im Gleichnis von der Frau mit der verlorenen Drachme sucht die Frau mit großer Mühe eine verlorene

wird bei von Bingen in einer Miniatur illustriert und erscheint so von herausragender Bedeutung. Die Darstellung zeigt eine Mutter, die ihre Hand segnend über der bedrängten Tochter ausstreckt.<sup>357</sup> Das Gleichnis wird im Drama zitiert, autobiographisch gelesen und mit einer entscheidenden Bedeutung für Hildegard aufgeladen. Ein biographischer Bezug ist auch bei von Bingen bereits denkbar, denn Hildegard von Bingen greift die biblische Vorlage auf, in der eine Vater-Sohn-Beziehung dargestellt ist, und gestaltet sie zu einer Mutter-Tochter-Beziehung um. Bei von Bingen ist diese Umschrift religiös motiviert. Sie ging in ihren Gleichnissen grundsätzlich von der Weiblichkeit Gottes aus, und demzufolge gestaltete sie das biblische Gleichnis als einen Mutter-Tochter-Konflikt, neu. Demgegenüber wird der Umschrift im Dramentext ein biographischer Hintergrund unterlegt. Bei von Bingen klagt die als Anima bezeichnete Seele:

[...] Ach, wer wird mich trösten? Denn selbst meine Mutter hat mich im Stich gelassen, weil ich vom Weg des Heils abgeirrt bin.<sup>358</sup>

Im Gegensatz zur Lösung des Konflikts im kosmisch-heilsgeschichtlichen Zusammenhang, in dem die verlorene Tochter wieder von ihrer Mutter aufgenommen wird, ist im Drama für Hildegard und Richarda die Trennung von der Mutter endgültig; sie löst eine Depression aus, die letztlich zum Scheitern der Figuren führt. Im selben Abschnitt von *Scivias* folgt auf die Textstelle über den Mutterverlust die Klage über Atemnot und das Gefühl einer tonnenschweren Last auf dem Brustkorb, die der Symptomatik einer Depression entspricht. Es ist offenkundig, daß eigene Erfahrungen von Bingen mit Depressionen dieser Passage zugrunde liegen:

Jetzt aber will ich meine schlimmen Genossen fliehen, weil das unselige Babylon mich auf die Bleiwaage gelegt und mich mit schweren Balken niedergehalten hat, so daß ich kaum tief aufatmen kann.<sup>359</sup>

Schließlich läßt sich über von Bingen's Version des Gleichnisses von der Frau mit der verlorenen Drachme auch eine Verbindung zum bereits behandelten Jerusalemstypus herstellen:

[...] und so fand sie ihre Drachme, nämlich den Menschen, den sie verloren hatte. Dann rief sie ihre Freundinnen [...] und sagte: Beglückwünscht mich anerkennend und freudig und baut das himmlische Jerusalem aus lebendigen Steinen, weil ich den Menschen gefunden habe, der durch die Täuschung des Teufels verlorengegangen war.<sup>360</sup>

---

Drachme und freut sich, als sie sie wiederfindet. Ausführlicher behandelt von Bingen dieses Gleichnis erneut in *Scivias* III,2,20 1990, S. 342. Ausgehend von einer feministischen Hermeneutik verweist Gössman hinsichtlich des Gleichnisses von der Frau mit der verlorenen Drachme auf die weibliche Versinnbildlichung des Göttlichen „in seiner suchenden und heimholenden Funktion“. Gössmann 1995, 150-162, hier S. 150. Zu den mehrfachen Identitäten der verlorenen Tochter und dem Prozeß des gegenseitigen Wiederfindens von Mutter und Tochter ebd. S. 157f.

357 von Bingen 1954 (*Wisse die Wege*). Vgl. Rupertsberger Kodex, Tafel 6, Schau I, 4.

358 von Bingen 1990, S. 59 (*Scivias* I,4).

359 von Bingen 1990, S. 59f. (*Scivias* I,4,1).

360 von Bingen 1990, S. 342.

Die Vision vom Neuen Jerusalem steht sowohl in der *Scivias*-Stelle als auch in *Rhindøtrene* im Kontext der Mutterbeziehung. Doch während der Topos bei von Bingen positiv besetzt ist und in Zusammenhang mit dem Wiederfinden von Mutter und Tochter steht, verweist der Topos im Drama auf einen traumatisierenden Verlust, der für Hildegard von zentraler Bedeutung ist.

Während der Jerusalemstypus bei von Bingen religiös motiviert ist, gewinnt das entsprechende Motiv für Hildegard eine Bedeutung, die mit ihrer Biographie zusammenhängt. Auch dieser Darstellung Hildegards unterliegt ein intertextueller Bezug zu den Schriften von Bingens, die sich in hohem Alter gegen das frühe Inkusinnendasein ausgesprochen hat. Hildegards Kritik am Vorhaben der Gräfin von Stade, ihre Tochter wie eine Ziege (vgl. S. 43) zu opfern, verweist auf eine entsprechende Stelle aus *Scivias* II,5,45, in der die Visionärin Eltern, die die Absicht haben, ihr Kind ins Kloster zu geben, rät, dies nicht gegen dessen Willen zu tun und statt dessen einen Widder zu opfern:

Wenn du mir dein Kind darbringst, da es noch keine Erkenntnis zu vernünftiger Entscheidung besitzt, sondern sein Gemüt noch ganz einfältig ist, du es aber dennoch ohne seine Einwilligung weihst und nicht auf seine Zustimmung dazu achtest, tust du Unrecht und bringst einen Widder dar. Wieso? Opfert ein Mensch an meinem Altar einen Widder, bindet ihn aber nicht mit Stricken an den Hörnern fest, so wird der Widder zweifellos die Flucht ergreifen. Weih ein Vater oder eine Mutter so ihren Sohn (den Widder) meinem Dienst, und achten sie dabei nicht auf seinen Willen (die Hörner) – weder durch sorgfältige Wachsamkeit noch durch Bitten, Flehen und Ermahnung in aller Umsicht (das deuten die fesselnden Stricke an, weil der Knabe zu großmütiger Zustimmung zu veranlassen ist) – wird er sicherlich leiblich oder geistig fliehen [...]; es sei denn, Gott behüte ihn durch sein wunderbares Wirken.

Die nächste Textpassage legt die Vermutung nahe, daß von Bingen ihren eigenen Lebenslauf als Last empfunden hat:

Und wie könntest du es wagen, ohne weiteres an den mir in der Taufe Geheiligten zu rühren und ihn ohne seine Einwilligung der argen Täuschung auszuliefern, sich zu verpflichten, mein Joch zu tragen?<sup>361</sup>

In der Passage von *Scivias*, die auch den Mutterverlust behandelt (s.o.), schildert die Seele, wie sie darunter gelitten hat, daß man ihr Fasten und Kasteiung aufzwang. Die Gestaltung lehnt sich an die alttestamentarische Josephsgeschichte von der Entführung nach Ägypten an, läßt sich aber auch, wie Werthmann gezeigt hat, als allegorische Darstellung von Hildegard von Bingens eigenem Erleben der klösterlichen Strenge lesen.<sup>362</sup> Vermittelt über den *Scivias*-Intertext verdichten sich im leitmotivischen Neuen Jerusalem neben der traumatischen Erfahrung von Hildegards Trennung von ihrer Mutter auch die Entbehrungen des Klosterlebens.

---

<sup>361</sup> von Bingen 1990, S. 202f.

<sup>362</sup> Vgl. Werthmann 1994, S. 41.

### 3.7.4. Hysterie oder Depression?

Die beschriebene Symptomatik der Depression stimmt in wichtigen Punkten mit der der Hysterie überein, die sich wiederum als ein in vielerlei Hinsicht mit der Frauenmystik verwandtes Phänomen begreifen läßt. Im Folgenden soll abschließend aufgezeigt werden, wie der Text, vermittelt über die Mystikerin, den Hysteriediskurs beruft, der seinerseits im Rahmen der Hildegard von Bingen-Forschung als depressive Symptomatik abgehandelt wird. Dazu ist es notwendig, auf die Übereinstimmungen zwischen Hysterie und Depression einzugehen.

Hildegards latent depressive Konstitution wird im Text, in Übereinstimmung mit Kristevas Theorie zur Genese der Melancholie in *Soleil noir*, auf eine Dedifferenzierung von der mütterlich-bergenden Welt zurückgeführt. Nach dem Tod Fous sucht Hildegard-Richarda die Geborgenheit ihrer Mutter; als diese sie zurückweist, erträumt sie die Rückkehr in den Mutterschoß und regrediert psychisch auf die Entwicklungsstufe einer präödipalen Liebesbeziehung. Ebenso träumt Hildegard im 17. Aufzug die erotisch konnotierte Begegnung mit einem Anderen, dessen Stelle abwechselnd Christus und Richarda einnehmen (S. 107). Gegenüber beiden Partnern wird ein aktives Begehren formuliert, wie es für die präödipale Mutterbindung typisch ist, in der das Mädchen noch nicht zur Passivität der weiblichen Rolle verurteilt ist.

Für die Mystikerin ist das Ausleben ihres Begehrens gesellschaftlich nur möglich im Rahmen der Beziehung zu der imaginären Figur Christus. Wurde im Rahmen dieser Arbeit bisher die Bedeutung der präödipalen Mutterbindung im Zusammenhang mit der Depressionsgenese aufgezeigt, referiert der Text hier auf eine wissenschaftsgeschichtliche Entwicklung der Hildegard von Bingen-Forschung. Hannelore Werthmanns Arbeit und neuere Abhandlungen lesen die Symptomatik, die früher als Symptom für Hysterie diagnostiziert wurde, als Hinweis auf eine Depression.

Ausgangspunkt dieser Entwicklung ist die bis in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts bestehende Klassifizierung Hildegard von Bingens als Hysterikerin. So schreibt Karl Bertau in seinem Buch *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter*: „Seit Margarete Hattemer die Erkrankung der Hildegard als Hysterie diagnostizierte, ist dieser Tatbestand in der wissenschaftlichen Literatur ohne Konsequenzen anerkannt worden.“<sup>363</sup> Bertau führt die Hysterie von Bingens auf ein initiales sexuelles Trauma zurück, dessen Beleg er in *Scivias* I,4 findet, die Stelle lautet:

Und dann sah ich einen überaus großen und sehr hellen Glanz, der wie mit vielen Augen aufflammte. Seine vier Ecken wiesen in die vier Himmelsrichtungen; das bezeichnet ein Geheimnis des himmlischen Schöpfers, das mir in einem großen Mysterium offenbart wurde. Darin erschien auch ein anderer Glanz wie Morgenrot, das die Helligkeit eines

---

<sup>363</sup> Bertau 1972, S. 346. Margarete Hattemer ging in *Hippokrates. Einheitsbestrebungen der Gegenwartsmedizin* (1930) auf Erkrankungen und Visionen der Hildegard von Bingen ein. Mit Ausnahme von Werthmanns psychoanalytischer Arbeit geht keine der jüngeren wissenschaftlichen Arbeiten über Hildegard von Bingen darauf ein, daß sie einst als Hysterikerin klassifiziert wurde.

purpurroten Blitzes besitzt. Und da sah ich auf der Erde Menschen, die Milch in ihren Gefäßen trugen und daraus Käse bereiteten. [...] Ebenso sah ich eine Frau, die in ihrem Schoß gleichsam einen voll ausgebildeten Menschen trug. Und plötzlich regte sich nach der verborgenen Anordnung des himmlischen Schöpfers diese Gestalt mit lebhafter Bewegung, so daß eine Feuerkugel das Herz dieser Gestalt in Besitz zu nehmen schien. Sie war ohne menschliche Körperumrisse, berührte ihr Gehirn und ergoß sich durch all ihre Glieder. Doch als dann dieses belebte menschliche Gebilde aus dem Schoß der Frau hervorging, wechselte es, je nach der Bewegung, die diese Kugel in ihm ausführte, seine Farbe. Und ich sah, wie viele Stürme über eine derartige Kugel in einem Menschenleib hereinbrachen und sie bis zur Erde niederdrückten.<sup>364</sup>

Bertau lokalisiert in dieser Passage, mit Bezug auf die Freudschen Schriften zur Hysterie, den Ursprung einer hysterischen Erkrankung.<sup>365</sup> Freud führte hysterische Erkrankungen in seinen Arbeiten zur Hysterie auf eine heftige emotionale Erschütterung zurück, die sich oft aus zwei Ereignissen zusammensetzt. Beispielsweise wird die Hysterikerin sexuell mißbraucht. Diese Szene wird in einer späteren Situation mit oft zufälligem Charakter erinnert. Die Erinnerung löst ein Übermaß sexueller Reize aus, die die Abwehr des Ichs überwältigen.<sup>366</sup> Dementsprechend folgert Bertau aus der oben zitierten Passage:

Es läßt sich nur mit einiger Wahrscheinlichkeit vermuten, daß eine Kinderneurose der 5jährigen durch analoge Erlebnisse in der oder um die Klausur Disibodenberg verstärkt worden sei.<sup>367</sup>

Mehrere Metaphern aus der Passage über die menschliche Fortpflanzung in *Scivias* I,4, die Bertau als Beleg anführt, werden in *Rhindøtrene* gekürzt und verändert einbezogen. Sie treten in Hildegards Traum einer sexuellen Begegnung mit Volmar auf: Die fremdartige Veränderung der menschlichen (männlichen) Gestalt in *Scivias* ist im Drama in die Erinnerung an eine Verführungsszene eingefügt und wird als sexuelle Erregung gedeutet: (Hildegard): „Du var så merkelig, Volmar, så annerledes.“ (S. 51) [Du warst so seltsam, Volmar, so anders.] Die phallisch konnotierte Metapher des Blitzes bezeichnet formelhaft Hildegards Begehren: „Jeg vil at du skal [...] / brenne meg med din lysdolk.“ (S. 55) [Ich will, daß du mich mit deinem Lichtdolch brennst.] Sie lokalisiert diese Verführungsszene in ihrer Kindheit oder Jugend (S. 50). Das Geschehen, das Hildegard schildert, und die Einbeziehung der Metaphorik der von Bertau analysierten *Scivias*-Stelle scheinen zunächst dessen Hysterie-These aufzunehmen und umzusetzen, zumal das im Text geschilderte Geschehen den äußeren Bedingungen zur Ätiologie einer Hysterie entspricht. Selbst die Lokalisierung der Verführungsszene außerhalb des Klosters illustriert Bertaus Vermutung einer

<sup>364</sup> von Bingen 1990, S. 58 (*Scivias* I,4).

<sup>365</sup> Newman verweist darauf, daß diese berühmte *Scivias*-Stelle über die menschliche Fortpflanzung in ihrer Milchmetaphorik für menschlichen Samen und der Analogie der daraus geformten Menschen mit Käse auf Aristoteles *Über die Entstehung der Tiere* zurückgeht. Sie muß daher nicht unbedingt, wie Bertau es tut, als Darstellung einer eigenen Erfahrung gelesen werden. Zu den möglichen Quellen Hildegard von Bingen zu dieser Analogie vgl. Newman 1995, S. 168.

<sup>366</sup> Stichwort „Trauma“, in: Laplanche 1994, S. 516.

<sup>367</sup> Bertau 1972, S. 348.

Wiederholung der Erfahrung in einer ähnlichen Situation „in der oder um die Klausur Disibodenberg“. Dann wäre Hildegards Erinnerung an die erotische Begegnung mit Volmar vielleicht nur das Produkt der Erinnerung an eine frühere Verführungsszene, die auf dem Spaziergang mit ihm plötzlich wachgerufen wurde.

Angesichts der hysterischen Symptomatik ergibt sich mit dem Erinnerungssymbol des „neuen Jerusalem“, das bisher in Zusammenhang mit Hildegards depressiver Konstitution situiert wurde, eine weitere Interpretationsmöglichkeit. Freuds frühe Theorie der Hysterie geht nicht von einer sexuellen, sondern von einer traumatischen Ätiologie der Hysterie aus, und so kann auch die Trennung von der Mutter als jene heftige emotionale Erschütterung gewertet werden, die eine hysterische Krankheit auslöst.<sup>368</sup> Das Erinnerungssymbol das „neue Jerusalem“ bestätigt den Kernsatz von Freuds und Breuers Studien über Hysterie, wonach der/die Hysterische vor allem an Reminiszenzen leide.<sup>369</sup> Schließlich lassen auch körperliche Innervationen in Form von Lähmungen, die von der quälenden Erinnerung ausgelöst werden, auf eine hysterische Symptomatik schließen, in der das somatische Symptom aus der hysterischen Konversion des psychischen Traumas resultiert. Geht man von einer hysterischen Erkrankung aus, erhalten das „neue Jerusalem“ und die Visionen Hildegards insgesamt den Status einer Halluzination. Sie werden zu Bildern und Vorstellungen im Rahmen einer psychotischen Erkrankung. Die Visionen der Mystikerin sind nicht mehr Schau eines äußeren Geschehens, sondern Projektionen innerer Bilder: Hildegard: „Og mine visjoner holder utelukkende til i min sjel.“ (S. 63) [Und meine Visionen finden ausschließlich in meiner Seele statt.]

Mit den sexuellen Phantasien der Hysterikerin erscheinen die Unterschiede in den Erinnerungen Hildegards und Volmars an ihre Begegnung in neuem Licht. Da die Verführungsszene ausschließlich in Hildegards Erinnerung erscheint, bleibt offen, ob es sich nicht um eine hysterische Inszenierung als Ausdruck unbefriedigten Begehrens handelt. Die Mißbrauchsphantasie der Hysterikerin und das Begehren der Mystikerin fließen ineinander. Angesichts dieser vielfältigen Hinweise auf Genese und Symptomatik einer hysterischen Reaktion wird der Text der psychoanalytischen Theorie zur Hysterie und deren Rezeption in seiner Detailgenauigkeit übergerech. Die Überdeterminiertheit des Textes, die sich aus der doppelten Motivation der Hysterie ergibt, und die gleichzeitige Offenheit des

<sup>368</sup> Die Interpretation der wiederkehrenden Lähmungen von Bingens als hysterische Symptomatik und damit ihre Klassifizierung als Hysterikerin findet sich explizit bei Løveid. Vgl. das Interview mit Merete Morken Andersen „Å føde et barn og glemme det igjen på veien“, in: *Vinduet* 49 (1995), S. 2-9. (Løveid): „Opplever et naturlig menneske seg selv som dritt? Løper et naturleg menneske rundt og opplever epileptiske anfall og hysteriske lammelser og gud vet hva Hildegard ikke var rammet av, fordi hun har et så naturlig forhold til den Guden som viser henne store saker og ting?“ [Empfindet sich ein natürlicher Mensch selbst als Dreck? Geht ein natürlicher Mensch herum und erlebt epileptische Anfälle und hysterische Lähmungen und Gott weiß, was Hildegard noch alles erlebte, weil sie eine so natürliche Beziehung zu dem Gott unterhält, der ihr große Dinge zeigt?] Ebd. S. 6. Løveid führt dieses Verhalten auf die Vermittlung der Kirche zwischen Gott und Hildegard zurück.

<sup>369</sup> In den Reminiszenzen werden Freud zufolge frühe sexuelle Erlebnisse erinnert.

Textes für Deutungen rücken die Hysteriethese in ein ironisches Licht. Die beschriebene Situation läßt es als zweifelhaft erscheinen, daß sexuelle Eindrücke und Begehren den Ursprung der Hysterie ausmachen oder gar Neurosen schaffen sollen. Schließlich konterkariert auch Hildegards emotionale Wertung der Szene die für die Diagnose Hysterie notwendige Deutung der Situation als Trauma. In ihrer Erinnerung hat sie einen positiven Stellenwert.

Soweit wurde die Parodie des Textes auf jenen Teil der Wissenschaftsgeschichte, der Hildegard von Bingen als Hysterikerin verfernte, nachvollzogen. Angesichts der Symptomatik Hildegards komme ich nun auf die Übereinstimmungen von Hysterie und Depression zurück. In Freuds frühen Fallstudien zur Hysterie werden immerwährend Szenen der Fehlbarkeit, der Verletzbarkeit und des Mangels thematisiert, die auf Erfahrungen im Zusammenhang mit dem Tod und Verlust geliebter Menschen zurückgehen. Hildegards Erinnerung, so zeigt die Bedeutung des Jerusalemtopos für sie, umkreist ebendiese Problematik.

Das Drama leistet folglich einen Gegenentwurf zu Einordnungen von Bingen als Hysterikerin. Auch der Kontext des Schriftbefehls stützt dieses Gegenmodell. Hildegard erinnert sich an die Begegnung mit Volmar, bei der er ihr den Auftrag erteilte, ihre Visionen niederzuschreiben. Im Text werden in der Erinnerung *Scivias*-Passagen zitiert und verknüpft, die bei von Bingen voneinander unabhängig sind. Løveid verbindet die Passage über die Fortpflanzung (*Scivias* I,4) mit der Beschreibung von Bingen davon, wie Gott ihr den Schriftbefehl gab (*Scivias* III,1), so daß ein kausaler Zusammenhang entsteht. Die Initialszene wird zur sexuellen Initiation umgedeutet. In *Scivias* lautet der Schriftbefehl:

Und ich hörte den auf dem Thron Sitzenden zu mir sagen: „Schreibe, was du siehst und hörst.“ [...] Und wieder hörte ich ihn zu mir sprechen: „O wie schön sind deine Augen, wenn du göttliche Dinge kundtust [...]“.<sup>370</sup>

Dieses Textfragment steht im Drama im Kontext einer Verführungsszene und gewinnt so eine neue Bedeutung.

Der für Hildegard enge Zusammenhang zwischen körperlichem Begehren und den Visionen verdichtet sich in ihrer Erinnerung in dem Diktum: „Han sa til meg: Å så vakre dine øyne er!“ (S. 55) [Er sagte zu mir: Du hast so schöne Augen!] Für Hildegard ist die Begegnung mit Volmar einzigartig, und die Liebesphrase von den schönen Augen gewinnt eine übersteigerte Bedeutung. Aufgrund des Wechsels von einem Topos des Liebesdiskurses auf die Mystik verschiebt sich die Bedeutung der Augen der Geliebten von den Augen als Ausdruck der Seele zu ihrer Funktion als Medium für das Wort Gottes. Es wirkt an dieser Stelle wie eine Ironie des Schicksals, daß eine falsch verstandene Liebesfloskel als Motivation der Visionen

<sup>370</sup> von Bingen 1990, S. 309 (*Scivias* III,1). An anderer Stelle in *Scivias* wird die Bewunderung Gottes für die Augen, die sich auf ihn richten, geschildert. Die Bewunderung steht symbolisch für die Zuwendung Gottes zu den Menschen: „Und bitte Gott, er möge dir zu Hilfe eilen. Und er erhört dich und sagt: Diese Augen gefallen mir.“ Und weiter: „Du mußt jedoch dein Fleisch zähmen und der Herrschaft der Seele unterwerfen.“ Ebd. S. 79 (*Scivias* I,4,30). Analog wird im Drama Hildegard von Volmar zu sexueller Enthaltsamkeit gedrängt.

erscheint. Hildegard von Bingens Status als Visionärin und mehr noch die Glaubwürdigkeit von Generationen von Mystik-Exegeten, die das Bild der Visionärin diskursiv verfaßten, werden ironisch hinterfragt.

Auch die Verbindung von Initiation und Initialszene entsteht aus der Montage verschiedener Intertexte. Sie bezieht die bereits genannte, im Zusammenhang des Schriftbefehls stehende *Scivias*-Stelle ein, in der es einige Zeilen später heißt:

Und wieder hörte ich zu mir sagen: „Sprich nun, wie du belehrt worden bist. [...] Sprich offen über das Brot, das mein Sohn ist. Er ist das Leben in feuriger Liebe. [...] Deshalb übergab der herrliche, ruhmreiche und unfafßbare Gott (dem Menschen) ein mächtiges Werkzeug, indem er seinen Sohn in die Keuschheit der Jungfrau sandte;“<sup>371</sup>

Die Textstelle, die im Drama darauf Bezug nimmt, läßt Volmar in der Rolle Christi erscheinen. Doch läßt die intertextuelle Referenz eine körperliche Beziehung assoziieren. Das Sinnbild der Menschwerdung Christi in der Empfängnis Marias wird transformiert zum Liebesakt zwischen Volmar und Hildegard. Erneut dekonstruiert Løveid den Visionstext, indem sie einen ursächlichen Zusammenhang zwischen der Niederschrift der Visionen und einer – tatsächlichen oder imaginierten – erotischen Begegnung herstellt!<sup>372</sup>

Die Montage des Schriftbefehls in eine Verführungsszene hebt, einem dekonstruktiven Verfahren entsprechend, bisher mißachtete Potentiale des von Bingen-Textes hervor und funktionalisiert sie im Dramentext als Hinweis auf eine Liebesbeziehung zwischen Volmar und Hildegard.

Wie in Hildegards Erinnerung deutlich wird und nur hier deutlich werden kann, weil ihr verboten wurde, diese Wahrheit auszusprechen, war es Volmar, der ihr befahl, ihre Visionen niederzuschreiben. Die Visionen erscheinen im Drama nicht gottgegeben, sondern sind als Effekt einer nicht gelebten Liebesbeziehung zwischen Hildegard und Volmar lesbar. Der Text hinterfragt ironisch die Stilisierung der Mystikerin zum Medium. Gott kommt in diesem Zusammenhang nicht mehr als die Rolle einer Alibi-Figur zu, auf die Hildegard ihr Begehren, das eigentlich Volmar galt und das sie als Nonne nicht ausleben konnte, überträgt. Diese Projektion auf einen unerreichbaren Anderen macht noch einmal die mystische Situation als Situation des Mangels und somit der Depression deutlich.

<sup>371</sup> von Bingen 1990, S. 309 (*Scivias* III,1).

<sup>372</sup> Wenn Volmar schließlich Hildegard für ihre Vision demütigt, weist der Dramentext die Verantwortung für die Selbsterniedrigung von Bingens, die sich auch im Kontext der Initialszene im Visionstext findet, Volmar zu, der als Sekretär an der endgültigen Niederschrift und auch an deren Interpretation beteiligt ist. Vgl. die Stelle bei von Bingen: „Und wiederum antwortete ich aus der inneren Erkenntnis dieser Schau: Im Innersten meiner Seele erkenne ich mich als Asche und Moder wie vergänglichem Staub.“ Von Bingen 1990, S. 309 (*Scivias* III,1).



## 4. Texte der jouissance

Derjenige, der schreibt, ist auch derjenige, der liest [und er] ist selbst nur ein Text, der sich aufs neue liest, indem er sich wieder schreibt.<sup>373</sup>

Mit diesem Diktum Julia Kristevas läßt sich eine markante Eigenart der Dramen Cecilie Løveids umreißen, ihre intertextuelle Verfaßtheit. Die Dramen aus dem Zeitraum 1984-96 markieren einen Werkabschnitt, der mit den ersten veröffentlichten Dramen der Autorin beginnt und mit dem Abschluß einer Trilogie endet, in deren Zentrum jeweils eine historische Frau steht. Blickt man vor dem Hintergrund der vorliegenden Arbeit auf den Wechsel der Autorin zur Dramatik zurück, erscheint der Genrewechsel von ihrem prosalyrischen Roman *Sug* zur Dramatik als logische Konsequenz und Fortsetzung einer kontinuierlichen schriftstellerischen Entwicklung. *Sug* ist von einer Mischung verschiedener Textformen, die sich nicht um ein sinnstiftendes Zentrum gruppieren, geprägt. Stattdessen ruft der Text anhand von Zitaten und Anspielungen immer wieder neue Bedeutungen auf. Analog zu diesem Verfahren entziehen sich auch die Dramen einer Bestimmung von Sinnkernen, indem sie auf andere Texte referieren.

Angesichts dieses Oszillierens zwischen Sinnsphären kommt die Frage auf, ob die Texte überhaupt noch auf Bedeutungen festzulegen sind, die außerhalb ihrer selbst liegen, oder ob es sich um selbstgenügsame ästhetizistische Sprachspiele handelt. So sehr nach einer ersten Lektüre der Eindruck des Ungeordneten dominieren mag, zeichnen sich auf den zweiten Blick erneut Ordnungsmuster ab. Der Handlungsverlauf bleibt in Løveids Dramen erhalten, und die Texte folgen einer klaren dramaturgischen Kontur, die sich anhand der Akteinteilung, Überlegungen zum Spannungsaufbau sowie der Funktion von Vorausdeutungen erschließt. Auf der Basis dieses Ordnungssystems etablieren die Texte ein komplexes Netz möglicher Bedeutungen.

Dieser Kreuzung verschiedener Sinnsphären liegt ein Verständnis von komplexer Wirklichkeit, die sich nicht mehr auf eine alleingültige Wahrheit zurückführen läßt, zugrunde. Für die Hauptprotagonistin in *Barock Friise*, Zille Gad, ist die Einsicht in die Vielfalt von Wahrheiten eine Voraussetzung für menschliche Freiheit. Angesichts rigider gesellschaftlicher Ordnungsmuster plädiert sie für Toleranz:

Vi får late som vi er lykkelige en liten stund iallfall. / Vil ikke I som jeg, slippe fri? [...]  
For verden er så full av folk som sier hva skal være sant og hva skal være løgn ... men det som er SORT for en, er HVITT for en annen ...? (S. 42)

[Wir dürfen so tun, als ob wir glücklich wären, wenigstens für eine kleine Weile.

Wollt Ihr nicht, wie ich, frei werden?

Denn die Welt ist so voll mit Leuten, die sagen, was wahr sein soll und was Lüge ..., aber was für den einen SCHWARZ ist, ist WEISS für den anderen ...?]

---

<sup>373</sup> Kristeva 1972, S. 372.

Selbst vor der Einheit des Ichs macht die Dezentrierung des Sinns nicht halt. Zille Gad selbst tritt in drei verschiedenen Figurationen auf, und beim Blick in den Spiegel erkennt sie, daß ihr Ich aus mehreren, durchaus widersprüchlichen Masken besteht, hinter denen sich kein integrierendes Zentrum mehr verbirgt.

Løveids Dramen arbeiten intensiv mit Intertexten aus der Literatur- und Kunstgeschichte sowie der Psychoanalyse. So zitiert *Barock Friise* laufend Topoi der Barockrhetorik, um Zille Gad im kulturellen Kontext des Barockzeitalters zu situieren. Indem der Text diese Topoi zugleich dramaturgisch subvertiert, hinterfragt er auch die ihnen zugrundeliegenden Weltbilder. *Maria Q* beruft Igor Strawinskys Ballett *Petruschka* als Intertext und interpretiert die Ballettfigur Petruschka als emblematische Gestalt unendlicher Trauer, die im Tanz sublimiert wird. *Rhindøtrene* schließlich arbeitet mit einer Vielzahl intertextueller Referenzen auf Texte der deutschen Mystikerin Hildegard von Bingen sowie zur Forschungsliteratur über die Frauenmystik insgesamt und zu Hildegard von Bingen im besonderen. Diese intertextuellen Bezüge werden als Allusion, Reminiszenz oder Zitate in den jeweils aktuellen Text integriert. Hier wie in den vorausgehenden Dramen werden immer wieder Referenzen auf mehrere Intertexte übereinandergeschaltet. So fließen in der Figur der Richardis von Stade diskurshistorisch verschiedene Ausformungen des Sirenenmotivs zusammen. Das Mythenkonglomerat erscheint als ironischer Kommentar zum Handlungsverlauf und läßt nach den Bedingungen und Ursprüngen der Mythen fragen.

Anhand der Übereinanderschaltung mehrerer intertextueller Bezüge entfalten die Texte Sinnvielfalt, widersetzen sich der Bestimmung von Sinnkernen und tragen derart der Einsicht Rechnung, daß Wahrheit nur als plurale denkbar ist. Die intertextuellen Bezüge führen zu einer semantischen Explosion und gleichzeitigen Offenheit der Texte gegenüber einer Interpretation. Sie verweigern sich gegenüber einem Leser, der als Konsument auftritt, und fordern statt dessen den Leser als Textproduzenten im Sinne von Roland Barthes Definition von Texten der jouissance. Sie halten sich selbst gegenüber Deutungen zurück und lassen beim Leser die Diskurse zum Sprechen kommen. Vor diesem Hintergrund versteht es sich von selbst, daß die Lektüren nicht den Anspruch erheben, die Texte endgültig zu erschließen. Vielmehr sollten hier erstmals die zahlreichen Intertexte, die von den Dramen aufgerufen, sowie die Form und Funktion ihrer Integration in den Text aufgezeigt werden. Es ging darum, Zugänge zu den Texten zu schaffen und Verbindungslinien im Gesamtwerk zu thematisieren.

Textübergreifend vereint die einzelnen Lektüren die Frage nach dem Intertext Melancholie und dessen Bedeutung für den Text. Die Texte thematisieren die Trauer um ein verlorenes Liebesobjekt. Zugleich zeichnen sie sich durch Repräsentationsweisen aus, die von der Exzessivität der Melancholie als Stimmung geprägt sind. In diesen Texten entfalten sich melancholische Entropien. Sigmund Freud hat in seinem Aufsatz *Trauer und Melancholie* von 1917 Melancholie als Effekt einer mißlungenen Loslösung von einem verlorenen Objekt bestimmt, in deren Verlauf sich das Ich mit dem verlorenen Objekt identifiziert. Infolge dieser Identifizierung kommt es zu einem Ich-Verlust, den das Subjekt affektiv als Leere empfindet. Der

Topos affektiver Leere wird bereits in *Fornuftige dyr* intertextuell berufen, um die Hauptprotagonistin Elisabeth zu charakterisieren. Sie weigert sich lebenslänglich, die Trennung von Jan zu vollziehen. Ein Gefühl von Leere breitet sich in ihr aus, und sie identifiziert sich mit dem seelenlosen Hotel, das zunehmend ihren Lebensraum bestimmt. In *Dobbel nytelse* werden Melancholie und Depression über den Intertext von Hugo von Hofmannsthals Oper *Ariadne auf Naxos* thematisiert. Der intertextuelle Bezug hinterfragt die Bedingungen, denen die ewig auf den Geliebten wartende und sich vor Gram selbst verzehrende Frau unterliegt. Die chronologische Ordnung des Dramas folgt der Agonie der Hauptprotagonistin. In *Maria Q* wird die Grenze zwischen der dramatischen Figur Asja und ihrer Bühnenrolle als Tänzerin der Figur Petruschka in Strawinskys gleichnamigem Ballett zunehmend fließend. Petruschka, der als Marionette auf dem Marktplatz auftritt und zum Leben erwacht, um zu tanzen, ist als allegorische Figur lesbar, anhand derer die Trauerarbeit des Melancholikers thematisiert wird. Petruschka trauert, und er verkörpert als Marionette den Ichverlust, den der Melancholiker infolge der Identifizierung mit dem verlorenen Objekt erlebt. In *Rhindøtrene* schließlich beruft der Text intertextuell Forschungsergebnisse, die belegen, daß die Mystikerin Hildegard von Bingen an einer chronischen Depression litt. In Løveids Drama prägen mehrere Verlusterfahrungen das Bewußtsein der Mystikerin. Das liturgische Sichhinstrecken auf den Boden, die Prostration, erscheint im Text als Prostration im Sinne des medizinischen Fachbegriffs für den Zustand hochgradiger Erschöpfung. Als Palliativ gegen ihre Depression inszeniert Hildegard ein Theaterspiel. Es ist ein Spiel im Spiel, das intertextuell ein Singspiel der Mystikerin beruft. Die sprichwörtliche spielerische Leichtigkeit gewährt ihr Zerstreuung angesichts der niederdrückenden Schwere der Melancholie. Die Funktion, die Hildegard hier dem Spiel im Spiel zuschreibt, gilt für die Theaterspiele Løveids insgesamt:

Uten mitt teater er jeg ikke noe annet enn et mørkt hus, som ikke rømmer annet enn angst, elendighet og grusom pine. / Gud hva sier jeg. (S. 87)

[Ohne mein Theater bin ich nichts weiter als ein dunkles Haus, das nichts anderes als Angst, Elend und grausamen Schmerz in sich birgt. Gott, was sagte ich.]

Kurz darauf plant sie ein Theaterspiel als Therapie für den Melancholiker Fou:

[...] Diagnosen er sorg. / Vi skal hjelpe ham med vakker sang og teater. / Gud vil han skal spille teater, og bli fri sin følelse av skyld. (S. 88f.)

[Die Diagnose ist Trauer. Wir werden ihm mit schönem Gesang und Theater helfen. Gott will, daß er Theater spielt und sein Schuldgefühl los wird.]

Doch führen die Texte nicht nur depressive Bewußtseinszustände vor, sie sind auch von Melancholie als Schreibweise geprägt. Es ist eine Schreibweise, die von der Brüchigkeit einer jeden Totalität zeugt und der die Einsicht zugrunde liegt, daß es keine dies- oder jenseitige Autorität gibt, die Repräsentation und Repräsentiertes zu einer symbolischen Einheit zusammenschließen könnte. Julia Kristeva hat in *Soleil noir* von Melancholie geprägte Schreibweisen als typischen Modus moderner Texte bestimmt. Sie geht in ihrer Konzeption von der

klinischen Symptomatik der Depression aus, wonach in einer Depression der Aufbau von Identität erschüttert wird, und entwickelt auf dieser Grundlage einen literarischen Melancholie-Begriff. Im Zuge dieser Übertragung bestimmt sie Melancholie als universelles Phänomen, das die Bewußtseinsform eines modernen Subjekts reflektiert.

Ausgangspunkt von Kristevas Überlegung ist die ursprüngliche Trennung zwischen Mutter und Kind am Ursprung menschlicher Subjektivität und mit ihr der hypothetische Verlust einer ursprünglichen Harmonie zwischen Noch-nicht-Ich und Noch-nicht-Anderem in der frühesten Kindheit. Die Auflösung dieser Verbindung in ein Ich und ein Anderes bildet die Voraussetzung für die Herausbildung eines Ichs. Die Trennung markiert letztlich weniger den Verlust der Mutter als den Verlust eines mit sich selbst identischen Ichs. Kristeva liest die ursprüngliche Verbindung mit der Mutter als das Paradigma der ersehnten Verbindungen mit der Außenwelt. Dieser Verlust wird in der Depression erinnert. Wenn der Depressive ein Gefühl innerer Leere beklagt und am Verlust seines Ichs leidet, ist er der Tatsache, daß es kein mit sich selbst identisches Ich im Zentrum menschlicher Subjektivität gibt, näher als diejenigen, die in trügerischer Selbstgewißheit leben. Doch erst wenn es ihm gelingt, sich mit diesem Verlust auseinanderzusetzen und ihn zu artikulieren, kommt es zu einem positiven Umschlag der Depression in Melancholie. Gelingt es ihm, den Riß am Ursprung menschlicher Subjektivität wiederzugeben, dann gewinnt Melancholie eine Schlüsselfunktion im künstlerischen Schaffensprozeß.

Melancholie erscheint dann als Sichtweise, die nichts mehr mit der inneren Leere depressiver Empfindung und der Sprachlosigkeit der Depressiven gemein hat. Sie wird zu einer Bewußtseinsform und Schreibweise, die einen wesentlichen Aspekt menschlichen Daseins thematisiert. Eine Bewußtseinsform, die die Erosion von Identität und die Entfremdung des menschlichen Subjekts von der Realität an sich reflektiert.

Das melancholische Sich-Versenken in das Gefühl der Leere wird zur Quelle von Kreativität, wenn das Imaginierte symbolisiert werden kann. Ein entsprechender Hinweis auf den Zusammenhang zwischen Melancholie und Kreativität findet sich bereits in Freuds Aufsatz *Trauer und Melancholie*. Mit dem Ende der Trauerarbeit setzt, so Freud, ein plötzlicher Bilderreichtum ein. Demgegenüber verweist künstlerische Kreativität nach Kristeva auf Melancholie als unabschließbaren Prozeß und verleiht ihr Ausdruck.

Im kreativen Schaffen werden die Prozesse, die im Fall der Psychose im Vorsymbolischen eingeschlossen bleiben, in das Symbolische eingeführt. Die symbolische Ordnung grenzt das Semiotische hier nicht ganz aus, sondern gibt ihm Raum. Die künstlerische und literarische Produktion, in die letztlich auch die Lektüre des Lesers einbezogen werden muß, sublimiert die Spuren des Semiotischen. Die Sublimierung ermöglicht den Umgang mit dem schockierenden Faktum der Fragilität menschlicher Subjektivität.

Dabei folgt künstlerische Produktion einem Verfahren, das strukturell der Bewältigung einer Depression gleicht. Es handelt sich um den Vorgang der Ver-

neinung des Verlusts anhand seiner Symbolisierung. In dem Moment, da es dem Subjekt gelingt, seinen Verlust anzunehmen und in Sprache umzusetzen, hat es das verlorene Objekt in der Sprache wiedergewonnen und kann den ursprünglichen Verlust aushalten.

Die Spuren des Semiotischen in der symbolischen Ordnung artikulieren sich als semantische Polyvalenzen, die die Strukturen sprengende Kraft des Semiotischen in Sprache überführen.<sup>374</sup> Die Ambivalenzen in den Dramen Løveids und deren intertextuelle Verfaßtheit, die die Bestimmung von Sinnkernen unterminieren, sind Bestandteil dieser Schreibweise.

Diese Literatur bewirkt keine Katharsis. Sie nimmt den Schmerz, aus dem sie hervorgeht, wahr, tritt ihm entgegen und führt ihn vor. Sie steht dem klinischen Diskurs der Melancholie nahe, unterscheidet sich aber von ihm, weil es ihr nicht darum geht, den Schmerz zu beenden. Sie findet ihr Vergnügen am sekundären Nutzen der Krankheit, die sie pflegt und lindert, ohne sie jemals zu beseitigen.<sup>376</sup>

Die Vielstimmigkeit, die sich in den besprochenen Dramen Løveids entfaltet, erhebt sich über den ursprünglichen Mangel und verneint ihn. Die Sinndispersion in den Texten bietet eine spielerische Zerstreuung des Lebens und setzt für den Zeitraum des Spiels die zerstörerische Kraft außer Kraft, die sich aus der Fragilität menschlicher Subjektivität ergibt. Die Vielstimmigkeit der Texte bereitet Vergnügen, weil sie die Realität außer Kraft setzt und dem Mangel fiktionale Positivität entgegensetzt. Das Spiel mit den Bedeutungspotentialen im Rahmen intertextueller Referenzen ist eine animierende Schreibweise, deren Lektüre dem Leser als Mitproduzenten Vergnügen bereitet. In diesem Sinne verweist der folgende Dialog zwischen Siri und Kat in *Dobbel nytelse* auf ein Anliegen der Dramen:

Siri: Hva er det du sier? Jeg hører ikke, der er så mange / stemmer her.

Kat: Mange stemmer?

Kat: Hva forteller stemmene deg?

Siri: De forteller ikke.

[...]

Kat: Men det er bare du som hører dem. Jeg hører ikke et / kvekk.

Siri: De har vel sitt teater.

Kat: Teater?

Siri: Det er gjestfriheten. De underholder meg.<sup>377</sup>

[Siri: Was sagst Du? Ich höre nichts, es sind so viele Stimmen hier.

Kat: Viele Stimmen?

Kat: Was erzählen die Stimmen dir?

Siri: Sie erzählen nicht.

Kat: Aber nur du hörst die Stimmen. Ich höre keinen Ton.

374 Vgl. Kristeva 1978, S. 40.

375 Vgl. Kristeva 1987, S. 196.

376 Kristeva 1987, S. 237.

377 Løveid 1988, S. 28f.

Siri: Sie haben sicher ihr Theater.

Kat: Theater?

Siri: Das ist die Gastfreundschaft. Sie unterhalten mich.]

# Literaturverzeichnis

## Dramen Cecilie Løveids

- Balansedame. Fødsel er musikk.* Oslo 1984.  
*Fornuftige dyr. Et dramatisk triptyk.* Oslo 1986.  
*Dobbel nytelse.* Oslo 1988.  
*Tiden mellom tidene eller Paradisprosjektet.* Oslo 1991.  
*Barock Friise eller Kjærligheten er en større labyrint. Epitaphium Dramaticum pro Zille Gad Bergis Norvegiæ.* Oslo 1993.  
*Maria Q.* Oslo 1994.  
*Rhindøtrene.* Oslo 1996.

## Sekundärliteratur

- Aarø, Richard: *Cecilie Løveids Sug – identitetskrise, erkjennelse og frigjøring.* Hovedoppgave Universitetet i Oslo 1983.  
Aarø, Richard: Dramatikk og modernisme. Cecilie Løveids Vinteren revner i perspektiv, in: *Eigenproduksjon* 50 (1993), S. 44-60.  
Aarø, Richard: Solbrente hjerter. Språk og spill i Cecilie Løveids Sug (1979), in: *Nordica Bergensia* 4 (1994), S. 61-76.  
Andersen, Hans Christian: Den lille Havfrue, in (ders.): *Samlede Eventyr og Historier.* Odense 1991, S. 57-73.  
Andersen, Merete Morken: Å føde et barn og glemme det igjen på veien. Cecilie Løveid i samtale med Merete Morken Andersen, in: *Vinduet* 49,2 (1995), S. 2-9.  
Andersen, Merete Morken (Hrsg.): *Livsritualer. En bok om Cecilie Løveids dramatikk.* Oslo 1998.  
Appel, Carl (Hrsg.): *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder.* Halle 1915.  
Arntzen, Knut Ove: Cecilie Løveid og Balansedame, in: *Spillerom. Teatertidsskrift* 3 (1986), S. 28-30 (=Norsk teaterteknikk Nr. 3).  
Arntzen, Knut Ove: Cecilie Løveid og ny dramaturgi. Et vendepunkt i ny norsk dramatikk og teater, eksemplifisert med Balansedame på den Nationale Scene i 1986, in: Andersen 1998, S. 56-66.  
Bachtin, Michael: *Probleme der Poetik Dostojewskis.* München 1971.  
Bachtin, Michael: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur.* Hrsg. von Renate Lachmann. Frankfurt am Main 1995.  
Barth, Else Margarete: *Gud, det er meg. Vidkun Quisling som politisk filosof.* Oslo 1996.  
Bale, Kjersti: „Out of my weakness and my melancholy“. *Melankoli som litterær konfigurasjon.* Bislang unpubliserte Doktorarbeid, vorgelegt an der Universität Oslo 1996.  
Baumgardt, Ursula: Zwischen Idealisierung und Entwertung. Das Frauen- und Männerbild in der Psychologie von C.G. Jung. in: *Gruppenpsychotherapie und Gruppendynamik* 27. Göttingen 1991, S. 223-232.  
Baur, Bettina: *Anagramme des Mangels. Das dramatische Werk Cecilie Løveids.* Magisterarbeit (unveröffentlicht). Vorgelegt an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen 1992.  
Benjamin, Jessica: *Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht.* Basel und Frankfurt am Main 1990 (OA 1988).

- Berman, Jaye: A Quote of Many Colors: Women and Masquerade in Donald Barthelme's Postmodern Parody Novels, in: Dale M. Bauer, Susan Jaret Kinsty (Hrsg.): *Feminism, Bakhtin and the Dialogic*. New York 1991, S. 123-134.
- Bertau, Karl: *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter*. München 1972.
- Bettelheim, Bruno: *Kinder brauchen Märchen*. München<sup>18</sup>1995.
- Beyer, Rolf: *Vision und Ekstase. Mystikerinnen des Mittelalters*. Bergisch Gladbach 1993.
- Bingen, Hildegard von: *Briefwechsel*. Nach den ältesten Handschriften übersetzt und nach den Quellen erläutert von Adelgundis Führkötter. Salzburg 1965.
- Bingen, Hildegard von: *Lieder*. Hrsg. von Pudentiana Barth, Josef Schmidt-Görg und M.-I. Ritscher. Salzburg 1969.
- Bingen, Hildegard von: *Ordo virtutum. Spiel der Kräfte. Das Schauspiel der göttlichen Kräfte und der Sehnsucht der Menschen*. Herausgegeben von Bernward Konermann. Augsburg 1991.
- Bingen, Hildegard von: *Scivias. Wisse die Wege. Eine Schau von Gott und Mensch in Schöpfung und Zeit*. Übers. und hrsg. von Walburga Storch. Augsburg 1990.
- Bingen, Hildegard von: *Welt und Mensch. Das Buch „De operatione Dei“*. Aus dem Genter Kodex übersetzt und erläutert von Heinrich Schipperges. Salzburg 1965.
- Blake, William: *Songs of innocence and of experience*. München 1996.
- Borgersen, Sigrun: Den farlige fødselen, in: *Kritikkjournalen* 1985, S. 38.
- Borgersen, Sigrun: *Hørebilder. En analyse av Cecilie Løveids dramatikk*. Hovedoppgave Universitetet i Oslo 1984.
- Borgersen, Sigrun: Når tausheten får ord på seg. Et bidrag til lesingen av Cecilie Løveids tekster, in: *Norsk litterær Årbok* 21 (1986), S. 114-126.
- Borgersen, Sigrun: På kant med genrene: Cecilie Løveids dramatikk, in: *Vinduet* 38, 3 (1984), S. 19-23.
- Bronfen, Elisabeth: Sigmund Freuds Hysterie – Karl Jaspers Nostalgie, in: Jörg Huber, Alois Martin Müller (Hrsg.): *Die Wiederkehr des Anderen*. Basel und Frankfurt am Main 1996, S. 145-168.
- Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main 1982.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main 1991.
- Charcot, Jean Martin, Paul Richer: *Die Besessenen in der Kunst*. Hrsg. von Manfred Schneider. Göttingen. 1988.
- Cixous, Hélène, Catherine Clément: *La jeune née*. Paris 1975, S. 13-16.
- Clark, Anne L.: *Elisabeth of Schönau. A twelfth-century visionary*. Philadelphia 1992.
- Clayton, J. Douglas: *Pierrot in Petrograd. The Commedia dell'Arte in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*. Montreal und Kingston 1993.
- Cohn, Ruby: *Samuel Beckett: The Comic Gamut*. New Brunswick 1962.
- Colman O'Dell, M.: *Elisabeth of Schönau and Hildegard of Bingen: Prophets of the Lord*, in: *Cistercian Studies series* 72 (1987), S. 85-102.
- Daae, Ludvig: *Norske Bygdesagn, samlede av Ludvig Daae*. Christiania<sup>2</sup>1881.
- Dahlhaus, Carl: *Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Teil 1. *Grundzüge einer Systematik*. Darmstadt 1984.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Berlin 1992 (franz. OA 1980).
- Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main 1972.
- Derrida, Jacques: Fors. Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok, in: Nicolas Abraham, Maria Torok: *Kryptonome. Das Verbarium des Wolfsmannes, vorangestellt Fors von Jacques Derrida*. Frankfurt am Main 1979, S. 5-58.
- Die Edda. Götterdichtung, Spruchweisheit und Heldengesänge der Germanen*. Übertragen von Felix Genzmer. München 1997.

- Dinzelbacher, Peter: Elisabeth von Schönau, in: Johannes Thiele (Hrsg.): *Mein Herz schmilzt wie Eis am Feuer: die religiöse Frauenbewegung des Mittelalters in Portraits*. Stuttgart 1988, S. 60-71.
- Dinzelbacher, Peter: *Mittelalterliche Frauenmystik*. Ostfildern 1985.
- Douglas, Claire: *The woman in the mirror. Analytical psychology and the feminine*. Boston 1990.
- Dronke, Peter: *Women writers of the Middle Ages*. Cambridge 1984.
- Dürr, Hans Peter: *Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation*. Frankfurt am Main 1985.
- Düwel, Klaus: *Runenkunde*. Stuttgart<sup>2</sup>1983.
- E. K.: Spill om drift og fornuft, in: *Bergens Tidende* vom 26.2.1986.
- Eco, Umberto: *Nachschrift zum Namen der Rose*. München 1987.
- Emerson, Caryl: Problems with Baxtin's Poetics, in: *Slavic and East European Journal* 32 (1988), S. 503-25.
- Engelbretsdatter, Dorothe: Siælens Sang-Offet, in (dies.): *Samlede Skrifter*. Bd. I. Oslo 1955.
- Engelstad, Irene, Jorunn Hareide, Irene Iversen (Hrsg.): *Norsk Kvinnelitteratur historie*. Bd. 3. Larvik 1990.
- Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Bd.1. Berlin 1975.
- Eyde, Benedicte (Hrsg.): *Klangen av knust språk. Cecilie Løveids prosa og lyrikk*. Oslo 1998.
- Faber, Marion: *Das Schachspiel in der europäischen Malerei und Graphik (1550-1700)* (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung. Bd.15). Wiesbaden 1988.
- Feldmann, Christian: *Hildegard von Bingen. Nonne und Genie*. Freiburg 1991.
- Földényi, László F.: *Melancholie*. München 1988.
- Forstner, Dorothea: *Die Welt der christlichen Symbole*. München 1982.
- Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahnsinns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt am Main 1969.
- Foucault, Michel: *Schriften zur Literatur*. München 1974.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France, 2. Dezember 1970*. Frankfurt am Main 1994.
- Fournée, Jean: Sainte Cathérine. Son culte populaire et son iconographie en Normandie, in: *Cahiers Léopold Defisle* 2 (1988).
- Freud, Sigmund: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge*. Studienausgabe Band 1. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt am Main 1989.
- Freud, Sigmund: *Psychologie des Unbewußten*. Studienausgabe Band 3. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt am Main 1989.
- Freud, Sigmund: *Bildende Kunst und Literatur*. Studienausgabe Band 10. Hrsg. von Alexander Mitscherlich. Angela Richards. James Strachey. Frankfurt am Main 1997.
- Freud, Sigmund: *Schriften zur Behandlungstechnik*. Studienausgabe Ergänzungsband. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt am Main 1989.
- Führkötter, Adelgundis (Hrsg.): *Das Leben der Hl. Hildegard von Bingen, ein Bericht aus dem 12. Jh. verfaßt von den Mönchen Gottfried und Theoderich*. Salzburg<sup>3</sup>1980.
- Garton, Janet: Cecilie Løveid. Feminist. Modernist. Dramatist, in: Asmund Lien (Hrsg.): *Modernismen i skandinavisk Litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem. Foredrag på den XVIII studiekonferanse i International Association for Scandinavian Studies (IASS) arrangert av Nordisk Institutt, Universitetet i Trondheim 29. juli-3. august 1990*. Trondheim 1991.
- Garton, Janet: *Norwegian Women's Writing 1850-1990*. London 1993.

- Gassen, Richard W.: Pest, Endzeit und Revolution. Totentanzdarstellungen zwischen 1348 und 1848, in: Friedrich W. Kasten (Hrsg.): *Thema Totentanz. Kontinuität und Wandel eines Bildthemas vom Mittelalter bis heute*. Mannheim 1987, S. 11-26.
- Gebattel, V. E. Freiherr von: *Prolegomena einer medizinischen Anthropologie*. Berlin 1954.
- Gössmann, Elisabeth: *Hildegard von Bingen. Versuche einer Annäherung*. München 1995.
- Grønstol, Sigrid Bø: Forløp og triptyk – ny poetisk dramatikk, in: *Kritikkjournalen*. Oslo 1986/87.
- Gurlitt, Willibald: *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*. Teil 1. *Von musikgeschichtlichen Epochen*. Wiesbaden 1966.
- Hattemer, Margarete: *Hippokrates. Einheitsbestrebungen der Gegenwartsmedizin*. o.O. 1930.
- Hauger, Thoril Thorstad: *I Dorotheas hus*. Oslo 1987.
- Heidbrink, Ludger: *Melancholie und Moderne. Zur Kritik der historischen Verzweiflung*. München 1994.
- Hennig, Gudrun, Georg Pelz: *Transaktionsanalyse. Lehrbuch für Therapie und Beratung*. Freiburg im Breisgau 1997.
- Hesper, Stefan: *Schreiben ohne Text. Die prozessuale Ästhetik von Gilles Deleuze und Félix Guattari*. Opladen 1994.
- Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*. Hamburg 1991.
- Høeg, Ove Arbo, Helga Hjort: *Barkebåt og kongleklu. Tradisjonelle barneleker med ville vekster*. Oslo 1996.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Operndichtungen*. Salzburg und Wien 1994.
- Holberg, Ludvig: *Værker i tolv bind*. Hrsg. von F. J. Billeskov Jansen. II. o.O. 1969.
- Horkheimer, Max: *Gesammelte Schriften*. Bd. 5. *Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940-1950*. Frankfurt am Main 1987.
- Hunt, Lynn: *Eroticism and the body politics*. Baltimore 1991.
- Ignatieff, Michael: Schwarze Sonne. Stanley W. Jackson und Julia Kristeva über Melancholie und Depression, in: *Merkur* 42/9/10 (1988), S. 872-878.
- Ignatieff, Michael: *Asja*. Frankfurt am Main 1991.
- Immoos, Thomas: *Die Sonne leuchtet um Mitternacht. Archetypen in der Literatur*. Olten 1986.
- Jensen, Anne E.: *Holberg og kvinderne. Eller Et forsvar for ligeretten*. København 1984.
- Johnsen, Kai Douglas: Interview mit C. Løveid: Min personlige nedtur, in: *Spillerom. Teatertidsskrift* 3 (1986), S. 32-26 (=Norsk teaterteknikk Nr. 3).
- Jung, Carl Gustav: *Gesammelte Werke*. Bd. 5. Olten 1973.
- Jung, Carl Gustav: *Gesammelte Werke* Bd. 9.1. Olten 1976.
- Jung, Carl Gustav: *Gesammelte Werke*. Bd. 13. Olten 1978.
- Juritzen, Arve: *Privatmennesket Quisling og hans to koner*. Oslo 1988.
- Kamper, Dietmar, Christoph Wulf: *Transfigurationen des Körpers*. Berlin 1989.
- Kimpel, Harald, Johanna Werckmeister: Die Schöne als das Biest: Zur Ikonographie der Sphinx, in: Helmut Kreuzer (Hrsg.): *Don Juan und femme fatale*. München 1994, S. 117-125.
- Kimpel, Harald, Johanna Werckmeister: Leidmotive. Möglichkeiten der künstlerischen Nibelungen-Rezeption seit 1945, in: Joachim Heinzle, Anneliese Waldschmidt - (Hrsg.): *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutsches Alptraum*. Frankfurt am Main 1991, S. 284-306.
- Kirk, Geoffrey S., John E. Raven: *Die vorsokratischen Philosophen*. Stuttgart 1994.
- Kittang, Atle: Cecilie Løveids tid eller Teateret som forvandling, in: Andersen 1998, S. 83-107.

- Koch, Wilfried: *Baustilkunde*. München 1991.
- Kosta, Barbara: Muttertrauma: Anerzogener Masochismus, in: Kraft, Liebs, 1993, S. 243-265.
- Kraft, Helga, Elke Liebs (Hrsg.): *Mütter-Töchter-Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur*. Stuttgart 1993.
- Kraft, Helga: *Ein Haus aus Sprache. Dramatikerinnen und das andere Theater*. Stuttgart 1996.
- Kristeva, Julia: Approaching Abjection, in: *The Oxford Literary Review* 5, 1-2 (1982), S. 125-149.
- Kristeva, Julia: Das Wort, der Dialog und der Roman, in: *Literaturwissenschaft und Linguistik* III. Hrsg. von Jens Ihwe. Frankfurt am Main 1972, S. 345-375.
- Kristeva, Julia: *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford 1981
- Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main 1978.
- Kristeva, Julia: Freud and Love. Treatment and its Discontents, in: Toril Moi (Hrsg.): *The Kristeva-Reader*. New York 1986, S. 240-271.
- Kristeva, Julia: Produktivität der Frau. Interview mit Éliane Boucquey, in: *alternative* 108/109 (1976), S. 166-174.
- Kristeva, Julia: *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris 1987.
- Lacan, Jacques: *Das Seminar*. Buch XX. Weinheim und Berlin <sup>2</sup>1991.
- Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main 1990.
- Lachmann, Renate: Vorwort, in: Michael Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main 1995, S. 7-46.
- Læskogen, Nina: Fødselsmetafor og kreativitet i novellen Balansedame, in: Eyde 1998, S. 126-140.
- Langfeldt, Gabriel: *Gåten Vidkun Quisling*. Oslo 1969.
- Laplanche, J., J.-B. Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main 1984.
- Larsen, Turid: Løveid-premiere i Oslo og Wien, in: *Arbeiderbladet* vom 27.4. 1990.
- Larsen, Wenche: Cecilie Løveid: Barock friise, eller Kjærligheten er en større labyrinth, in: *Vinduet* 48,2 (1994), S. 58-61 (Rezension).
- Larsen, Wenche: Gå inn i det. Cecilie Løveids Dramatikk sett gjennom Helen Cixous' og Luce Irigarays Specula, in: *Kritikkjournalen* 2 (1990), S. 27-32.
- Larsen, Wenche: Kvinnekroppen i visjonskiosken. En analyse av kroppen som tegn i skuespillet Rhindøtrene av Cecilie Løveid, in: *Sosiologi i dag* 4 (1996), S.111-135.
- Larsen, Wenche: To fornyere av nordisk dramatikk. Cecilie Løveids og Katarina Frostensons kroppslige, poetiske drama, in: *Bøyggen* 2 (1998), S. 2-11.
- Lautenschläger, Gabriele: *Hildegard von Bingen. Die theologische Grundlegung ihrer Ethik und Spiritualität*. Stuttgart-Bad Cannstatt 1993.
- Leisi, Ernst: *Rilkes Sonette an Orpheus. Interpretation. Kommentar. Glossar*. Tübingen 1987.
- Lenk, Elisabeth: Die sich selbst verdoppelnde Frau, in: Bettina Best (Hrsg.): *Ich lebe alleine*. München 1979.
- Lévi-Strauss, Claude: *Strukturelle Anthropologie* I. Frankfurt am Main 1967.
- Liebs, Elke: „Spieglein, Spieglein an der Wand“. Mutter-Mythen / Märchen-Mütter / Tochter-Märchen, in: Kraft, Liebs 1993, S. 115- 147.
- Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart 1995.
- Lodge, David: *After Bakhtin. Essays on fiction and criticism*. New York 1990.
- Løveid, Cecilie: Apotekerdatteren. Samler urter for å helbrede Samuel Beckett og kanskje seg selv!, in: *Agora* 4 (1992), S. 3f.
- Løveid, Cecilie: Dame med vinterskinn: mitt bilde, in: *Samtiden* 94,1 (1985), S. 50f.

- Løveid, Cecilie: *Most*. Oslo 1972.
- Løveid, Cecilie: *Sug*. Oslo 1979.
- Løveid, Cecilie: Fortidens Forfatterinner, in: *Kvinnefront* 3 (1981).
- Løveid, Cecilie: Poetisk konvolutt, in: *Basar* 3 (1981), S. 8-11.
- Løveid, Cecilie: Balansedame, in: *Samtiden* 91,6 (1982).
- Løveid, Cecilie: Når ideer aldri tar slutt – om „Fornuftige dyr“. Et stykke under arbeid. Eller kjærlighetens språk. Til Roland Barthes i takknemlighet, in: *Dyade. Tidsskrift for kultur, filosofi, psykologi, samfunn* 1/2 (1982), S. 58-71.
- Løveid, Cecilie: Sitte i Salen og Skule Sjalu på Shakespeare, in: *Spillerom. Teater-tidsskrift* 3 (1986), S. 27 (=Norsk teaterteknikk Nr. 3).
- Løveid, Cecilie: Hvis verden var stor nok og vi hadde all tid. Fem sirkusportretter, in: *Café Existens* 1 (1987), S. 30-32.
- Løveid, Cecilie: Om prosjektet Barock Friise. Nachwort zu (dies.): *Barock Friise*. Oslo 1993, S. 99-103.
- Løveid, Cecilie: For tiden er jeg opptatt av en trekant, in: *Bok og bibliotek* 3 (1996), S. 10f.
- Lubkoll, Christine: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg im Breisgau 1995.
- Lykke, Nina: *Rotkäppchen und Ödipus. Zu einer feministischen Psychoanalyse*. Wien 1993.
- Maurmann, Barbara: *Die Himmelsrichtungen im Weltbild des Mittelalters. Hildegard von Bingen, Honorius Augustodunensis und andere Autoren*. München 1976.
- Meier, Christel: Prophetentum als literarische Existenz: Hildegard von Bingen (1098-1179). Ein Porträt, in: Gisela Brinker-Gabler (Hrsg.): *Deutsche Literatur von Frauen*. Bd 1. München 1988, S. 76-87.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: *Don Giovanni*. Stuttgart 1988.
- Mühl, Klaus: „Verwandlung“ im Werk Rilkes. *Studien zur inneren Genese der Duineser Elegien*. Nürnberg 1981.
- Naso Publius Ovidius: *Metamorphosen*. Hrsg. von Hermann Breitenbach. Zürich 1958.
- Neumann, Erich: *Die große Mutter. Der Archetyp des grossen Weiblichen*. Zürich 1956.
- Neumann, Erich: *Amor und Psyche*. Olten 1990.
- Neumann, Erich: *Umkreisung der Mitte. Aufsätze zur Tiefenpsychologie der Kultur*. Bd. II. *Zur Psychologie des Weiblichen*. Zürich 1953.
- Newman, Barbara: *Hildegard von Bingen: Schwester der Weisheit*. Freiburg 1995.
- Nieberle, Sigrid: *Bilder und Formen von Weiblichkeit in den Operndichtungen Hugo von Hofmannsthals*. Vorgelegt an der Ludwig-Maximilians-Universität München 1993.
- Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, in (ders.): *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Bd. 5. Hrsg. von Giorgio Colli,azzino Montinari. München 1993.
- Øverland, Janneken: En helt ny folkesang: Cecilie Løveid debuterer med romanen *Most* i 1972, in: *Vinduet* 46, 3/4 (1992).
- Øverland, Janneken: Frihet til å oppleve de merkeligste eventyr: budskap og form i Cecilie Løveids roman *Sug* (1979), in: *Vinduet* 35,2 (1991).
- Paglia, Camille: *Die Masken der Sexualität*. München 1995.
- Pahlen, Kurt: *Richard Wagner. Tristan und Isolde*. Mainz <sup>2</sup>1988.
- Parmann, Øystein (Hrsg.): *Maria Quisling: Dagbok og andre etterladte papirer*. Oslo 1980.
- Pawlik, Manfred (Hrsg.): *Hl. Hildegard: Heilwissen. Von den Ursachen und der Behandlung von Krankheiten nach der hl. Hildegard von Bingen*. Augsburg 1989.
- Propp, Vladimir: *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens*. München 1987.
- Propp, Vladimir: *Die Morphologie des Märchens*. München 1972.
- Revlov, Tom: Å klatre trærne uten tanke på nedturen. Om arbeidet med Cecilie Løveids

- Balansedame (Nachwort zu *Balansedame*), 1984, S. 141-145.
- Richter, Dieter: *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters*. Frankfurt am Main 1987.
- Riedel, Ingrid: *Demeters Suche. Mütter und Töchter*. Stuttgart 1986.
- Riedel, Ingrid: *Hildegard von Bingen. Prophetin der kosmischen Weisheit*. Stuttgart 1994.
- Rilke, Rainer Maria: *Die Gedichte*. Frankfurt am Main <sup>2</sup>1986.
- Rohde-Dachser, Christa: Unbewußte Phantasie und Mythenbildung in psychoanalytischen Theorien über die Differenz der Geschlechter, in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 433 (3). Stuttgart 1989, S. 193-218.
- Rottem, Øystein: Cecilie Løveid – løfter om frigjøring, in: Edvard Beyer (Hrsg.): *Norges Litteratur Historie*. Bd. 7. Oslo 1997, S. 552-570.
- Ruh, Kurt: *Geschichte der abendländischen Mystik*. Bd. 2: *Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Neuzeit*. München 1993.
- Schade, Sigrid: Gedächtnis-Lücke-Kunst. Zu Vera Frenkels Inszenierung von Erinnerung in der Video-Installation *From The Transit Bar*, in: Claudia Öhlschläger, Birgit Wiens (Hrsg.): *Körper-Gedächtnis-Schrift: der Körper als Medium kultureller Erinnerung*. Berlin 1997, S. 57-72.
- Scherer, Wolfgang: „Ich bin der Kanal Gottes.“ - Alternative Musikmodelle von Hildegard von Bingen bis Nina Hagen, in: Michael Schmidt, Wolfgang Loechle (Hrsg.): *Hat Musik ein Geschlecht?* Regensburg 1997, S. 67-79.
- Schiesari, Juliana: *The Gendering of Melancholia. Feminism. Psychoanalysis and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*. Cornell 1992.
- Schlegel, Leonhard: *Handwörterbuch der Transaktionsanalyse*. Freiburg im Breisgau 1993.
- Schlesier, Renate: *Mythos und Weiblichkeit bei Sigmund Freud: Zum Problem von Entmythologisierung und Remythologisierung in der psychoanalytischen Theorie*. Frankfurt am Main 1990.
- Schönau, Friedrich Christian: *Samling af Danske Lærde Fruentimer, som ved deres Lærdom og udgive eller efterladte Skrifter have gjort deres Navne i den lærde Verden bekendte*. Kopenhagen 1753.
- Schwarz, Anette: *Melancholie. Figuren und Orte einer Stimmung*. Wien 1996.
- Skau, Øivind: „Hvem har noensinne hørt om noe slikt fra en kvinne?“, in: <http://www.hf.uib.no/Andre/Phania/01.96/Hildeg.htm>
- Skau, Øivind: Interview mit Cecilie Løveid, in:
- Sorensen, Peter J.: *William Blake's Recreation of the Gnostic Myth. Resolving the apparent Incongruities*. Salzburg 1995.
- Spiegel, Yorick: *Der Prozeß des Trauerns. Analyse und Beratung*. München 1973.
- Stephan, Inge: Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué, in: Renate Berger / Inge Stephan (Hrsg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln 1987.
- Stuby, Anna Maria: *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*. Opladen 1992.
- Suchsland, Inge: *Julia Kristeva zur Einführung*. Hamburg 1992.
- Terningen er kastet. Om spill og spilllets historie* (Broschüre zur Ausstellung in Norsk Folkemuseum). o. O., o. J.
- Theilacker, Jörg: *Der hohe Ton der Sängerin. Musik-Erzählungen des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1989.
- Thiele, Johannes (Hrsg.): *Mein Herz schmilzt wie Eis am Feuer: die religiöse Frauenbewegung des Mittelalters in Porträts*. Stuttgart 1988.
- Todorov, Tzvetan: *Mikhail Bakhtin: The dialogical principle*. Minnesota 1984.

- Torok, Maria, Nicolas Abraham: Introjection – Incorporation. Mourning or Melancholy, in: S. Lebovici, D. Widlocher (Hrsg.): *Psychoanalysis in France*. New York 1980, S. 3-16.
- Vogt, Benjamin: *Mennesket Vidkun og forræderen Quisling*. Oslo 1965.
- Volmari, Beate: Die Melusine und ihre Schwestern. Wasserfrauen im Sog gesellschaftlicher Strömungen, in: Irmgard Roebing (Hrsg.): *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Pfaffenweiler 1992, S. 329-350.
- Vonhoegen, Corinna: *Das Weiß öffnen um das Schwarz hervorkommen zu lassen. Zur Schrift in der Dramatik Victoria Benedictssons und Cecilie Løveids*. Bonn 1996.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart 1997.
- Walker-Bynum, Caroline: *Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters*. Frankfurt am Main 1996.
- Weigel, Sigrid: „Das Weibliche als Metapher des Metonymischen.“ Kritische Überlegungen zur Konstitution des Weiblichen als Verfahren und Schreibweisen, in: Inge Stephan, Carl Pietzcker (Hrsg.): *Frauensprache-Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke*. Tübingen 1986, S. 108-118.
- Weiler, Gerda: *Der enteignete Mythos. Eine feministische Revision der Archetypenlehre C. G. Jungs und Erich Neumanns*. Frankfurt 1991.
- Werthmann, Annelore: *Das Visionärstum der Hildegard von Bingen in psychoanalytischer Perspektive. Narzißtischer Rückzug und innere Ausdehnung*. Dissertation Universität Bremen 1994.
- Wills, Clair: Upsetting the public: carnival, hysteria and women's texts, in: Ken Hirschkop, David Shepherd (Hrsg.): *Bakhtin and cultural theory*. Manchester 1989, S. 130-151.
- Winnicott, Donald W.: *Von der Kinderheilkunde zur Psychoanalyse*. Frankfurt am Main 1988.
- Young-Eisendrath, Polly: Gender and contrasexuality: Jung's contribution and beyond, in: (dies.), Terence Dawson (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Jung*. Cambridge 1997, S. 223-239.