

Balansedame

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **29 (2002)**

PDF erstellt am: **25.06.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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-

¹ 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 lädt 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.² 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.

² 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.³ 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.⁴ 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.⁵ 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 präödiptalen

³ 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).

⁴ Vgl. Borgersen 1985, S. 38.

⁵ 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.⁶

Corinna Vonhoegens 1996 erschienene Arbeit *Das Weiß öffnen um das Schwarz hervorkommen zu lassen. Zur Schrift in der Dramatik Victoria Benedictssons und Cecilie Løveids*⁷ beruft sich auf das Derridasche Verständnis von einer nicht länger Sinn vermittelnden Schrift und übernimmt Derridas Gleichsetzung des Weiblichen mit dem Metonymischen, Nichtfestlegbaren.⁸ 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.⁹

Zugunsten eines „Spielcharakters“ der Sprache, so Vonhoegen, gehe es in *Balansedame* nicht mehr um die Wiedergabe von seelischen Innenräumen.¹⁰ 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.¹¹

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.¹² 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.¹³ 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 [...]“.¹⁴ 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.

¹² Vgl. Weigel in Stephan 1986, S. 108-118.

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

¹⁴ 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 vielschichtigeren Wirklichkeitswahrnehmung: „Jeg kann ikke orke å leve normalt med dette ansvaret for lek og lissomoppriinnelighet.“ (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 vielschichtigeren 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.¹⁵ 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.¹⁶ Der Vorname Cecilie verweist auf die Heilige Cäcilia, die seit dem 15. Jahrhundert als Schutzheilige der Musik und insbesondere der Kirchenmusik gilt.¹⁷ Ein bekanntes

¹⁵ 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.

¹⁶ Foucault 1974, S. 7-31.

¹⁷ 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.¹⁸

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.¹⁹ 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.²⁰ Nach Claude Lévi-Strauss dienen Mythen der buchstäblichen Umschreibung von Leerstellen.²¹ 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.²²

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.²³ 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-

²² *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.

²³ 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.²⁴ 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.²⁵ 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).