

Fornuftige dyr

Objekttyp: **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.

3.2. *Fornuftige dyr*

Handlungsüberblick

Fornuftige dyr. Et dramatisk triptyk [Vernünftige Tiere. Ein dramatisches Triptychon] ist das Drama Løveids, das dem Bühnenrealismus am nächsten steht.²⁶ 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)²⁷ 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

²⁶ 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.

²⁷ 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.²⁸

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.²⁹ Das Gedicht handelt von einer Rose, die sich in einen „Wurm“ verliebt, an dieser Liebe erkrankt und stirbt.³⁰ 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

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

²⁹ Løveid 1982, S. 58-71.

³⁰ 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.³¹ 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.

³¹ 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.³² 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

³² 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.³³ 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.³⁴

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.³⁵ 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.³⁶ 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.³⁷ 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.³⁸ 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.³⁹ 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-

³⁸ 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.

³⁹ 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.⁴⁰ 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.⁴¹

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,

⁴⁰ 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.

⁴¹ 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.⁴² 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

⁴² 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.⁴³

[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

⁴³ 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“.⁴⁴

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

⁴⁴ 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.⁴⁵ 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.