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
Kapitel: 3.5: Barock Friise
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: 18.08.2025

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

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.[95] *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 Dramentext 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 Liason 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.

---

95 Die Uraufführung fand bei den Bergenser Festpielen am 24. Mai 1991 statt. Regie und Choreographie waren ein Gemeinschaftsprojekt der Tanzgruppe Scirocco und des Regisseurs Carl Jørgen Kiønig. 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 Lektüreverfahren 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 Emblematik, 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."[96] „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."[97] 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 Benjaminschen 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*

96 Vgl. Benjamin 1982, S. 120.
97 Vgl. Heidbrink 1994, S. 166.

Temporality als Anleitung für eine zeitgenössische Literaturbetrachtung wiederentdeckt.[98] 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 Groteske 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-

98 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*.[99]
>
> [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 „skuemat", 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.

---

99 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 Depotenzierung 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 irreprésentable dans l'insonscient 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.[100]

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

---

100 „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 lädt 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 Schönaus 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].[101] 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.[102]
>
> [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)

---

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

102 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 unbeschwerten 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 Intertext. 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 überschnitt. 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.[103] Wenn man bedenkt, daß Hol-

---

103 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 enem überbordenden literarischen Rahmenwerk umgeben sind, das aus Einleitung, Vorrede und Emblemen besteht. Analog sind dem Dramentext als Einleitung zwei Embleme, eine Widmung und eine Speisekarte, die als Inhaltsüberblick dient und die Inhalte für das spätere Schauessen aufführt, vorangestellt. Der Dramentext 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 Emblematik. Titelembleme 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.[104] 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.[105] Das Bücherstilleben im Text deutet somit auf eine unrepräsentierbare Erfahrung von Leere,

---

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

105 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.[106] 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.[107]
>
> [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.]

---

106 Hauger 1987.
107 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 Mitteilbarkeit. 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.[108]
>
> [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.“[109] [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

108 Hauger 1987, S. 11f.
109 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. –[110]

> [– 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].[111] 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

---

110 Hauger 1987, S. 56f.
111 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 entkommmen. 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 unbeschwerten 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 *Siælens 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 Heulsuse, 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 gespaltene 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.[112] 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 Dramentext im Vergleich mit der Sentenz Ciceros zu einer signifikanten Bedeutungsverschiebung. Während Cicero lediglich einen Zusammenhang zwischen der Wirklichkeit des

112 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 Dramentext 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.[113] 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.[114] Zilles Darstel-

113 Vgl. Holberg 1969, S. 324-345.
114 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.[115] 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 Weltsicht 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.[116] 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

---

115 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.

116 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 trakker 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 hüpfe 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.[117] 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-

---

117 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.] Månen 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 barokker 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 Boudaen.

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 Schauessen 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.[118] 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 proji-

118 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. Enstprechend 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 1*. 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 präödipalen 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 Kometenschweifen 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 Kometenschweifen 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 „Stjernenes 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 „Stjernenes 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.[119] Ähnlich lautet auch ihre Deutung für die Szene „Stjernenes 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-

119 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.[120] 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

---

120 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* zititert 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.