Dobbel nytelse

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

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

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

3.3. *Dobbel nytelse*

Polysemantik als Programm

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

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

---

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

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

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

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

> Guy:
> [...] Når vi graver ut Katarinas hospital, Katarinas kapell, murer, brønn, då *må* jo Katarina komme. Det er et bevis på at samtalen virkelig fortsetter.
> Siri:
> Samtalen?
> Guy:
> Samtalen med fortiden. Fortiden samtaler med oss. Samtalen stopper aldri. Vi tar den med i skipene våre. Den tause samtalen. (S. 80)

> [Guy:
> Wenn wir das Katharinenhospital ausgraben, die Katharinenkapelle, Mauern, Brunnen, dann muß Katharina ja kommen. Das beweist, daß der Dialog wirklich weitergeht.
> Siri:
> Der Dialog?
> Guy:
> Der Dialog mit der Vergangenheit. Die Vergangenheit spricht mit uns. Der Dialog bricht niemals ab. Wir nehmen ihn mit in unsere Schiffe. Den stillen Dialog.]

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

---

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

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

> [...] Fotavtrykk står her før vi setter foten ned, har jeg følelesen av. Smelter sammen før og nå, til det er forbi, svimmelt forsvunnet. (S. 20f.)
>
> [Die Fußabdrücke sind schon da, noch bevor wir den Fuß aufsetzen, habe ich den Eindruck. Sie verschmelzen damals und heute, bis es vorbei ist, im Dunkel verschwunden.]

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

---

49 Vgl. Fournée 1988, S. 17f.

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

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

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

Exkurs: Zirkusportraits

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

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

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

---

52 Vgl. Larsen 1990, S. 28-32, hier S. 32.

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

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

> Hvis bjerkestammene åpnet seg og tok oss inn i sitt /
> indre lys og vi løp ned trappene sammen i kretser ... /
> I bjerkestammene møtes himmel og jord som i en kirke.
>
> [Wenn die Birkenstämme sich öffnen würden und uns hineinnehmen würden in ihr inneres Licht und wir würden zusammen die Stufen hinablaufen in Kreisbewegungen ... In den Birkenstämmen begegnen sich Himmel und Erde wie in einer Kirche.]

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

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

> Min kjære kyss meg!
>
> [Mein Lieber (bzw. meine Liebe), küß mich!]

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

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

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

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

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

> Hvis verden er stor nok. Og vi har all tid. /
> Hvis bjerkestammene vil åpne seg. Og ta oss inn. (S. 90)
>
> [Wenn die Welt groß genug ist. Und wir haben alle Zeit.
> Wenn die Birkenstämme sich öffnen. Und uns hineinnehmen.]

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

Selbstverzehrende Trauer und deren kritische Dekonstruktion

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

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

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

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

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

---

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

55 Winnicott 1988.

56 Hofmannsthal 1994.

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

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

> Sitter i sengen og venter til det er morgen. Det er bevis på at han er herlig og elsket. [...] (S. 9)
>
> [Ich sitze im Bett und warte bis zum Morgen. Das ist ein Beweis dafür, daß er großartig ist und geliebt wird.]

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

Die Allegorie des Spiels

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

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

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

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

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

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

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

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

> Man vet aldri hva man finner. En fornem bjørn, en brikke med jern og åtte horn ... Ja, formene varierer. (S. 17)
>
> [Man weiß nie, was man findet. Einen vornehmen Bären, einen Spielstein mit Eisen und acht Hörnern ... Ja, die Formen sind verschieden.]

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

60 Cohn 1962, S. 287.

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

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

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

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

---

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

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

Figurationen von Eva und Lilith

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

> Frutti:
> Hvem av oss som er Eva og hvem som er Lilith må fuglene vite, men dette stedet kunne jo vise seg å være Paradiset? Hvis vi får gravd dypt nok?
> Tutti:
> Hvis vi fant Den Hellige Slange, Sankt Eple, eller kanskje Den Hellige Ribbe!
> Frutti:
> Eller Den Hellige løk!
> Tutti:
> Hvilken Løk?
> Frutti: Det var en spøk, din gjøk! (S. 13)

> [Frutti: Wer von uns Eva ist und wer Lilith, mögen die Vögel wissen, aber dieser Ort könnte sich als das Paradies erweisen? Wenn es uns gelingt, tief genug zu graben?
> Tutti:
> Wenn wir Die Heilige Schlange, Sankt Apfel, oder vielleicht Die Heilige Rippe finden würden!
> Frutti:
> Oder Die Heilige Zwiebel!
> Tutti:
> Welche Zwiebel?
> Frutti:
> Das war ein Witz, du Narr!]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

69 Hofmannsthal 1994, S. 210.

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

> Tutti:
> Denne sangen synger vi til stemmene våre / får den høye vakre sopran ... (S. 15)
>
> [Diese Melodie singen wir, bis unsere Stimmen den hohen schönen Sopran annehmen ...]

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

Mythische Beziehungsmuster

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

---

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

71 Theilacker 1989, S. 8f., S. 16f.

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

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

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

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

---

72 Zu Ventadorn vgl. Appel 1915.

73 Zur Kritik Jungianischer Kategorien siehe Abschnitt 3.2.

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

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

> Guy:
> [...] Jeg er Guy under, vil du se? (*Han smekker strikken ved låret, fort*)
> Kat:
> Den var smukk. Hvor fikk du den fra? (S. 55)

> [Guy:
> Darunter bin ich Guy, willst du sehen? (Er hebt den Badeanzug am Schenkel kurz an)
> Kat:
> Der ist hübsch. Woher hast du den?]

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

---

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

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

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

> Frutti:
> I denne vakre våren som er full av muligheter for begynnende utsvevelser.
> (*Guy noterer i en notisbok*)
> Kat:
> Hva skriver du?
> Tutti:
> Han noterer seg noe om de hvite flekkene på middelalderkartet.
> Frutti:
> Kvinner er demoner, skriver han. (S. 23f.)

> [Frutti:
> In diesem schönen Frühling voller Gelegenheiten für neue Ausschweifungen.
> (Guy macht sich in einem Notizbuch Notizen)
> Kat:
> Was schreibst du?
> Tutti:
> Er notiert sich etwas über die weißen Flecke auf der Mittelalterkarte.
> Frutti:
> Frauen sind Dämonen, schreibt er.]

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

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

---

76 Freud 1989 (Band 1), S. 544-565.

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

3.4. *Tiden mellom tidene*

Subversion der Ordnungen von Raum und Zeit in der Traumzeit

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

> *Tiden mellom tidene, når den gamle tiden er forgangen, og den nye ennå ikke har brutt ut, er ikke tingene seg selv lenger ..., for ordens og kaos' makter kjemper med hverandre.* (S. 7)
>
> [Zeit zwischen den Zeiten, wenn die alte Zeit vergangen und die neue noch nicht ausgebrochen ist, sind die Dinge nicht mehr länger sich selbst, denn die Mächte der Ordnung und des Chaos kämpfen miteinander.]

Bei Dürr lautet die Stelle ausführlich:

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

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

---

77 Die Uraufführung fand unter der Regie von Carl Jørgen Kiønig im Theater *black box* in Oslo 1990 statt.

78 Dürr 1985, S. 191f.