**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:** 3.6: Maria Q
**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:** 15.07.2025

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

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.

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

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

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

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

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

### Handlungsaufbau

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

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

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

> Her slipper ingen inn, det har De jo selv forlangt, fru Bang. / Syv låser har De på ytterdøren. (S. 23)
>
> [Hier kommt niemand herein, das haben Sie selbst verlangt, Frau Bang. Sieben Schlösser haben Sie an der Haustür.]

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

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

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

---

121 Parmann 1980, S. 8 verweist auf das Klingelzeichen.
122 Vgl. Juritzen 1988, S. 299.
123 Vgl. Parmann 1980.

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

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

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

### Die Dreiecksbeziehung Maria Q – Vidkun – Asja

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

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

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

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

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

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

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

---

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

125 In dem Märchen *Der Feuervogel und Wassilisa die Zarentochter* aus Afanasiews Sammlung hat der Feuervogel goldene Federn.

### 3.6.2. Die Grotesken als metatextueller Kommentar

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

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

> Ser du hvor rare de er, Marotsjka? Groteskene. *han lager „fjes" for barnet* / De er utenpå kirken, de er katedralens maske, de må se fæle ut, så de skremmer bort alt det onde. / Men inni kirken er det vakkert, Marotsjka, der er det vidunderlig lys gjennom glassmalerier, vakker musikk. Det er slik vi er inni oss. Guds lys strømmer inn i oss gjennom glassmalerier. Og utenpå bærer vi ansiktet vårt, vår maske. (S. 31)
>
> [Siehst du, wie seltsam sie sind, Marotsjka? Die Grotesken. *er schneidet dem Kind eine Fratze* Sie sind an der Fassade der Kirche, sie sind die Maske der Kathedrale, sie müssen häßlich aussehen, damit sie alles Böse verscheuchen. Aber innen in der Kirche ist es schön. Marotsjka, dort ist wundervolles Licht durch Glasmalereien, schöne Musik. So sind wir innen. Gottes Licht strömt in uns ein, wie durch Glasmalereien. Und außen tragen wir unser Gesicht, unsere Maske.]

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

> [...] Marotsjka, nå skal du være med meg på dramatimer, og du skal få være med og se på Ballets Russes' prøver, Pablo lager enormt flotte kostymer, du kan glede deg! [...] (S. 67)
>
> [Marotsjka, jetzt kommst du mit mir zu den Theaterproben, und du darfst mitkommen und die Proben des Balletts Russes ansehen, Pablo macht tolle Kostüme, du kannst dich freuen!]

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

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

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

---

128 Das Ballett *Pétrouchka* wurde am 13. Juni 1911 im *Théatre du Châtelet* in Paris von *Les Ballets Russes* uraufgeführt.

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

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

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

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

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

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

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

---

130 Lachmann 1995, S. 15.
131 Schwarz 1996, S. 158.

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

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

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

> Han elsket en liten ballettpike, han var meget, meget ulykkelig. Av sjalusi ble han drept – han kunne ikke få leve. All sagmuggen inni ham rant ut ... som blod. Men han reiste seg igjen – og levde. (S. 33)
>
> [Er liebte ein kleines Ballettmädchen, er war sehr, sehr unglücklich. Aus Eifersucht wurde er ermordet – er durfte nicht leben. Alles Sägemehl in ihm floß heraus ... wie Blut. Aber er stand wieder auf – und lebte.]

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

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

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

---

132 Vgl. Schwarz 1996, S. 161.
133 Benjamin 1982, S. 161.
134 Schwarz 1996, S. 162.

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

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

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

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

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

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

---

135 Schwarz 1996, S. 169.

136 Freud nennt das Haus ein Traumsymbol für den menschlichen Körper als Ganzes. Vgl. Freud 1997, S. 197.

### 3.6.3. Die Dramenfiguren

#### Maria Q

#### Michael Ignatieffs Roman *Asja* als Intertext

Das biographische Detail der Kindheitserinnerung fungiert im Text als Hinweis auf einen traumatischen Verlust. Die Szene beruft intertextuell eine Passage bei Juritzen, in der Mara erwähnt, ihr Vater sei weißrussischer General gewesen und gestorben, als sie zehn Jahre alt gewesen sei. Der situative Rahmen der Szene knüpft hier an.[137] Im Dramentext jedoch wird der Tod des Vaters zu einem entscheidenden Ereignis. Diese Umdeutung bezieht sich auf einen weiteren Intertext, Michael Ignatieffs Roman *Asja*. In einer Schlüsselszene dieses Romans stürmen russische Revolutionäre den Landsitz, auf dem die Adelsfamilie der Hauptprotagonistin Asya lebt. Sie plündern und bedrohen Asya und ihren Vater mit einer Pistole. Wenig später stirbt der Vater infolge des Überfalls an Erschöpfung.[138] Die Romanszene bildet einen Intertext für die Dramenszene. Im Roman wird die leichenhafte Erstarrung des Vaters metaphorisch mit einer Maske verglichen:

> Sie ließ ihn sanft auf den Teppich gleiten und begann zu weinen. [...] eine Kerze warf ihr Licht auf die spröde Maske seines Gesichts. [...] Die Gesichtshaut war um den Schädel geschrumpft, sein ganzes ausdrucksvolles Mienenspiel war verschwunden.[139]

Der Dramentext greift das Motiv der Maske auf, als Maria Q sich an den Vergleich erinnert, den ihr Vater kurz vor seinem Tod zwischen dem menschlichen Gesicht und einer Maske zog. Allerdings meint der Vater das Gesicht eines lebenden Menschen. Über den intertextuellen Bezug zu Ignatieffs Roman und über den Zeitpunkt der Szene, kurz vor seinem Tod, verschiebt sich jedoch die Bedeutung der Metapher derart, daß sie zur Vorausdeutung auf seinen bevorstehenden Tod wird.

Die Reaktion der Romanfigur Asya auf den Tod des Vaters skizziert das Bild einer emotionalen Erstarrung, die wiederum die Symptomatik einer depressiven Reaktion zitiert. Ihre Wahrnehmung des maskenhaften Erstarrens des Toten bildet metonymisch ihre eigene Reaktion ab. Dieser situative Rahmen des Geschehens, der Tod des Vaters und die Reaktion der Tochter, liefern aber einen aufschlußreichen Intertext zum Drama. Beide Texte schildern den Tod des Vaters als entscheidenden Wendepunkt in der Biographie der jeweiligen Hauptfigur. Die zahlreichen intertextuellen Bezüge bedingen eine herausragende Bedeutung des Romans für die aktuelle Szene.

Doch nicht nur der Roman fungiert als Intertext, sondern über den Roman auch dessen Autor bzw. der Autor als Metonymie für das Gesamtwerk Ignatieffs. Ignatieffs literarische und wissenschaftliche Arbeit ist stark von seiner Beschäftigung

---

137 Vgl. Juritzen 1988, S. 63f.
138 Vgl. Ignatieff 1991, S. 33-35.
139 Ignatieff 1991, S. 34f.
140 Ignatieff 1991, S. 34f.

mit dem Thema Melancholie in der Psychoanalyse und in der Literatur geprägt. Vermittelt über den Intertext des Romans wird das Thema Melancholie als Metatext eingeführt, denn eine der ersten luziden Rezensionen über *Soleil noir* stammt von ihm.[141] So wird über den Intertext des Romans das Thema Melancholie als Metatext eingeführt. In seiner Besprechung geht Ignatieff auf Kristevas Analyse der narzißtischen Depression ein, bei der eine Verletzung primitiver Anteile des Ichs vorliege, das sich mangelhaft und leer fühle. Der Topos der Leere als Symptom einer Depression kehrt in der Reaktion Asyas im Roman wieder. Ignatieff konzipiert Asyas Reaktion auf den Verlust ihres Vaters analog seiner Beschreibung einer depressiven Symptomatik:

> Aus einer dürren Wüste, die sich in ihr aufgetan hatte, schrie eine tonlose Stimme: Ich bin allein.[142]

Anhand von Maria Qs Reaktion auf den Verlust des Vaters und, wie weiter unten gezeigt wird, auf den Verlust ihres Ehemannes wird analog, vermittelt über die Topoi von Einsamkeit und emotionaler Leere, der Metatext Melancholie zitiert.

Im Roman wird der Verlust des Vaters strukturell mit Asyas erstem Geliebten verknüpft, dem sie kurz nach dem Tod des Vaters begegnet. Sie heiratet ihn, verliert ihn aber immer wieder aus den Augen. Dennoch bleibt sie lebenslänglich emotional an ihn gebunden. Das Drama zitiert diese Konstellation mit der Bindung Maria Qs an Vidkun. Ein Zusammenhang zwischen dem Verlust des Vaters und der Bindung an Vidkun klingt über den Intertext an, bleibt im Drama aber offen.

Über diesen inhaltlichen Bezug hinaus setzt sich das Spiel intertextueller Bezüge bis in die Metaphorik fort. Asya berichtet ihrem zukünftigen Mann von der Plünderung und dem Tod des Vaters, der ihr letzter Familienangehöriger war. Dann beginnt sie zu lachen. In die Beschreibung ihrer Gedanken schiebt sich der Kommentar des allwissenden Erzählers:

> Als sie aufhörte und sich die Augen trocknete, dachte sie: Dieses Lachen muß so ähnlich sein wie Sterben; alles schwindet dahin, verfließt in den Staub und den Tumult von Lachen und Weinen in deinem Kopf.[143]

Auch als Asya sich im Kreis von Freunden an die Zerstörung des Elternhauses erinnert, wird ihr Humor vom Erzähler als Ausdruck von Verzweiflung gedeutet:

> Keiner von ihnen hat je die seltsame Heiterkeit vergessen, die Asja dort ergriffen hatte. Es war, als tanzte sie auf den Trümmern ihrer Erinnerungen und freue sich über ihre Weigerung, vor dem Pathos all ihrer Verluste zu kapitulieren.[144]

---

141 Ignatieff 1988. Ignatieffs Artikel zeichnet eine seltene Verbindung von psychologischem und literaturwissenschaftlichem Denken aus.

142 Ignatieff 1991, S. 35.

143 Ignatieff 1991, S. 42.

144 Ignatieff 1991, S. 121f.

Die Erstarrung der Gefühle infolge des Verlusts artikuliert sich in überbordender Heiterkeit. Die Metapher vom Tanz auf den Trümmern der Erinnerung greift der Text in Zusammenhang mit dem Leitmotiv der aus Traurigkeit tanzenden Puppe und Bühnenfigur Petruschka auf. Über den Intertext von Ignatieffs Roman wird Maria Qs Interpretation von Petruschka derart erneut als Allegorie ihrer Erinnerung an den Tod des Vaters und deren Bedeutung für ihr Leben lesbar.

### Die Anwesenheit einer Abwesenheit

Die zentrale Bedeutung der Verlusterfahrung prägt in *Maria Q* auch das Bühnenbild, das die Wohnung von Maria Q zeigt. Die Beschreibung des Bühnenbilds führt ein Sammelsurium von Gegenständen auf: Quislings Urne, Ölgemälde alter Meister, Meißener Porzellan, sogar ein Goldei (S. 13). Die Sammlung von Gemälden und Kunstgegenständen spielt darauf an, daß Quisling in den zwanziger Jahren in Rußland verfolgten Adligen für einen Schleuderpreis ihre Kunstsammlungen abkaufte und so in den Besitz einer zusammengewürfelten, aber wertvollen Kunstsammlung kam.[145] In der Liste dieser Gegenstände werden einmal mehr zwei intertextuelle Bezüge miteinander verschränkt. Zunächst verweist die Szenerie auf ein Photo, das Mara Quisling in ihrer Wohnung zeigt. Sie sitzt neben einem Hausaltar, auf dem die Urne Quislings und ein Photo von ihm zu sehen sind.[146] Die Liste der Gegenstände wird von der Urne angeführt. Auch auf dem Photo, das vermutlich die Auslieferung der Urne an die Witwe, die vierzehn Jahre lang um den Besitz der Urne gekämpft hatte, im Juni 1959 dokumentiert, steht die Urne im Bildzentrum. Die zentrale Position der Urne im Bühnenbild liefert einen Hinweis auf die Rolle, die Quisling auch nach seinem Tod in der Alltagswelt von Maria Q spielt.

Die Handlung zeigt abwechselnd Bilder aus dem Alltag von Maria Q, aus ihrer inneren Wahrnehmung und Bilder aus ihrer Erinnerung. Die Übergänge zwischen diesen unterschiedlichen Realitäten sind fließend, offenbar kann Maria Q nicht zwischen Vergangenheit und Gegenwart, eigener Wahrnehmung und Realität unterscheiden. Sie bleibt in ihren Erinnerungen an Vidkun verhaftet und leidet darunter. Dies wird bereits in der einführenden ersten Szene deutlich. Die Szene spielt in der Ukraine und zeigt ein Kind, das von einem Adler verfolgt wird und Hilfe suchend nach seiner Mutter ruft. Daraufhin erwacht Maria Q in ihrer Osloer Wohnung und die vorausgehende Szene wird als Alptraum lesbar. Maria Q bittet

---

145 Die Einzelteile der Kunstsammlung sind bei Parmann 1980, S. 23, und Juritzen 1988, S. 154f., aufgelistet. Das goldene Ei als Requisit spielt auf ein vom russischen Hofjuwelier Fabergé angefertigtes wertvolles Kunstei an. Zu der Sammlung gehörten auch 8 Gläser mit dem Monogramm des Großfürsten Nikolai. Anhand der Initialen auf den Gläsern, die auf diesen Intertext referieren, versucht Maria Q. später dem jungen Mann ihre Verwandtschaft mit Zar Nikolai II. und ihre adlige Abstammung zu beweisen (S. 29).

146 Das Bild wurde am 30. Juni 1959 aufgenommen und war im Programmheft zur Uraufführung abgebildet.

den Adler um den Tod, um von Vidkun befreit zu werden, und sie will, auf seinen Flügeln reisend, ein Kind suchen, das sie im Stich gelassen hat. Maria:

> [...] Fri meg fra denne krigeren i nordlyset! / [...] / ta meg med / for å lete etter barnet / som jeg svek så stygt. (S. 15)
>
> [Befreie mich von diesem Krieger im Nordlicht! Nimm mich mit, um nach dem Kind zu suchen, das ich so übel verraten habe.]

Zwei Themen klingen hier an: das verlassene Kind, das bereits in *Barock Friise* ein wichtiger Topos war und auch in *Rhindøtrene* eine zentrale Rolle spielt, sowie das Thema einer unlösbaren und verhängnisvollen emotionalen Bindung, das einen wiederkehrenden Alptraum begründet.

Der Adler, der das Kind bedroht, zitiert das deutsche Nationalsymbol und deutet so auf Quislings Verbindungen zu den Nazis hin. Gleichzeitig ruft Maria Q ihn als mythischen Totenvogel an, der ihr den Tod bringen soll. Sie sieht den Tod als Erlösung von dem Haß, den die Umwelt ihr als der Ehefrau Vidkun Quislings entgegenbringt, und von Schuldgefühlen gegenüber einem verratenen Kind. Ihr Wunsch geht am Schluß des Dramas in Erfüllung. Unter der Szenenüberschrift „Hjem" [Nach Hause] tritt der Bär als Seelenführer auf und führt Maria Q ins Jenseits.[147] Sie trägt einen Mantel, der mit Sternenmotiven dekoriert ist. Unter dem Mantel ist ein Kind zu sehen, das ihr folgt. Im Bild des verlassenen Kindes fließen zwei Erzählungen, die die Dramenhandlung leitmotivisch durchziehen, ineinander. Das Kind liefert einen ersten Hinweis darauf, daß Maria Q ein Kind aus einer früheren Ehe, Nadesda, in Rußland zurückließ, und verweist damit auf problematische Aspekte der Beziehung. Es symbolisiert aber auch das Kind in Maria Q, als Symbol für die Summe des geistigen, seelischen und körperlichen Potentials eines

---

147 In der Doppelfigur von Bär und Haushälterin verschiebt sich die Gestalt der Hausangestellten zur Märchenfigur. Die Verschiebung ist symptomatisch für die Vermischung von Traumwelt und Realität in Maria Qs Wahrnehmung. Die dramatische Figur des Bären tritt in verschiedenen Rollen auf: als Haushälterin, Amme, alte Frau und Satan. Diese verschiedenen Gestalten erinnern an die Baba-Jaga in den Zaubermärchen der Ostslawen. Sie tritt in der Rolle der Helferin oder Gegnerin des Helden bzw. der Heldin auf. Ihre Gunst zeigt sich im Aushändigen von kostbaren Gegenständen, während ihre Mißgunst sich in verschiedene Typen untergliedert, u.a. dem Typus der Kindesentführerin und Rächerin. Vgl. dazu das Stichwort „Baba-Jaga" in: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung* 1975, S. 1120. Der Bär ist aber auch als Hinweis auf Maria Qs Rolle in der Beziehung zu Vidkun lesbar. Eine solche Interpretation liegt nahe, wenn man das Vorwort Parmanns zu seinem Buch über Mara Quisling betrachtet. Er liest hier ein Märchen von Fuchs und Bär als Parabel für die Beziehung zwischen Terboven und Vidkun Quisling: „Som vi skal se – blant annet av Maria Quislings beskrivelse av Terboven – ble Vidkun Quisling en slags godtroende bjørn i eventyret hvor reven, den kyniske, drevne og virkelighetsnære politiker Terboven – igjen og igjen gravet bjørnegraver og satte opp feller, som Quisling alltid gikk rett i, fordi han ut fra sin natur ikke kjente denne siden av mennesket, og fordi han med sin filosofiske legning så de støre linjer, men mistet det vi idag kaller bakkekontakten." Parmann 1980, S. 21. [Wie wir sehen werden – unter anderem an Marias Beschreibung Terbovens – wurde Vidkun Quisling eine Art gutgläubiger Bär im Märchen, in dem der Fuchs, der zynische, hinterlistige und realitätsnahe Politiker Terboven – immer wieder Bärengruben grub und Fallen aufstellte, in die Quisling immer voll hineintappte, weil er nach seiner Natur diese Seite des Menschen nicht kannte und weil er mit seiner philosophischen Veranlagung die großen Linien sah, aber das verlor, was wir heute den Bodenkontakt nennen.] Im Dramentext bezeichnet der Bär jedoch die gutgläubige Haltung Maria Qs gegenüber einem hinterlistigen Vidkun.

jeden Menschen. Somit rücken die Szenen am Dramenanfang und -schluß eine Selbstverleugnung Maria Qs infolge der Beziehung zu Vidkun in den Vordergrund. Das Kind wird zum Sinnbild für die Diskrepanz zwischen ihrer Gefühlswelt und der ihr zugeteilten sozialen Rolle.

Die Beziehung zu Vidkun prägt ihr Leben. Sie ist die Ursache für ihre gesellschaftliche Ächtung und dafür, daß sie sich in ihren Erinnerungen isoliert. Dies wird in der zweiten Szene erkennbar, wenn Maria, so die Bühnenanweisung, gedanklich erneut die Situation unmittelbar nach der Hinrichtung Quislings durchlebt. Die Trennung wird als traumatische Erfahrung vorgeführt, die ihr weiteres Leben dahingehend prägt, daß sie in dieser Erinnerung verhaftet bleibt. Die Erinnerung an Vidkuns Tod kehrt als Alptraum zurück. Sie klammert sich auf der Suche nach Hilfe an den Bettpfosten, als wären es Menschen, und bleibt allein. Einsamkeit prägt ihr Leben während und nach der Zeit mit Vidkun. Der Text greift mit diesem Aspekt Juritzens Hinweis auf, Mara sei oft einsam gewesen.[148]

Der anschließende Dialog zwischen Maria Q und dem Bären, der in diesem Moment als Haushälterin auftritt, führt einen Konflikt Maria Qs zwischen Treue und Verzweiflung vor. Maria Q trägt den alten Morgenmantel Vidkuns, so wie Mara Quisling laut Juritzen die letzten Tage ihres Lebens im Morgenmantel Vidkun Quislings zugebracht hat. Indem der Mantel ihren Körper einschließt, ist er als semiotischer Ausdruck einer depressiven Enkryptifizierung lesbar, der zum Ausdruck bringt, wie sie sich in der Erinnerung an Vidkun einschließt.[149] Maria Q sinkt immer stärker zurück in ihre Erinnerungen. Der Bär bringt ihr eine Handarbeit an einem Bildteppich, auf dem eine halbfertige Stickerei mit Sternen, einem Himmelsthron und Bändern mit kyrillischen Buchstaben zu sehen ist, die ikonographisch Darstellungen von Christus als Weltenherrscher zitiert. Das Stickbild deutet auf Maria Qs psychische Repräsentanz von Vidkun hin, denn das Muster gibt Vidkuns universistische Lehre und sein messianisches Selbstbild, wie sie sich in der Vorstellung Maria Qs niedergeschlagen haben, wieder. Sie träumt von ihm als einem neuen Gottessohn, der nach seinem Tod aufersteht und zum Weltenherrscher wird. Laut Bühnenanweisung wird ihre Erinnerung von „Universistisk musikk“ (S. 18) [Universistische Musik] untermalt. Die Musik im Hintergrund bringt erneut zum Ausdruck, daß Maria Qs visionäre Erinnerung an Vidkun von Vidkuns Ideen geprägt ist.

Das Stickbild zitiert aber auch ihre Erinnerung an den ersten gemeinsamen Abend mit Vidkun, als er ihr ein alttestamentarisches Gleichnis erzählte, wonach Sterne Botschafter Gottes seien (S. 39). Während die Schrift *Universismus* bei Vidkun Quisling auf ein irdisches Reich zielt, assoziiert Maria Q damit das Weltall und leitet daraus die Vorstellung von Vidkuns Weiterleben nach dem Tod ab. Diese Auslegung macht nicht nur ein Wiedersehen mit ihm nach dem Tod wahrscheinlich, sondern motiviert auch die Vorstellung, er sei latent anwesend. Maria:

> Soraya, soraya ... / Er det nogen der? Vidkun! Den blå farven var vidunderlig klar. (S. 16)

---

148 Vgl. Juritzen 1988, S. 300.
149 Vgl. Juritzen 1988, S. 302.

[Soraya, soraya ... Ist da jemand? Vidkun! Die blaue Farbe war wunderbar klar.]

Maria Q versinnbildlicht Vidkuns Präsenz in ihrem Leben, indem sie ihn sich als Stern am Himmel vorstellt. Sie glaubt, er sende Strahlen zu ihr und wirke auf ihr Leben ein. Ihre Einbildung beruft intertextuell eine Tagebuchaufzeichnung Maras über die Nacht von Quislings Hinrichtung. Im Dramentext ist die Tagebuchaufzeichnung zu einem tröstenden Erinnerungsbild verändert. Maria:

Jeg så ... i den natt, i samme minutt som han ble skutt, universet, dypt, uendelig, gjennom en ... mørk blå himmel. / For i hellige netter er himmelen åpen. / Den blå farven er vidunderlig klar, dekket med tusener eller millioner av stjerner, / noen store, noen mindre, klare skinnende stjerner / skinte og spilte. // Høyt oppe en lysere stjerne, / klarere enn de andre, / blinket og vinket nesten muntert til meg; Vidkun! // Sendte blendende stråler til meg gjennom den blå himmelen, / hele det majestetiske univers, / hele meg, en lykke, / gjennomtrengte meg, / salighet, helligdom ... // Den største stjernen spilte som den vakreste diamant, / overstrålte alle de andre, / det var en ujordisk ro over det hele, / Og jeg var så liten, så liten. // *roper* // Min mann er skutt! (S. 18f.)

[Ich sah ... in jener Nacht, in derselben Minute, als er erschossen wurde, das Universum, tief, unendlich, durch einen ... dunklen blauen Himmel. Denn in heiligen Nächten ist der Himmel offen. Die blaue Farbe ist wunderbar klar, bedeckt von tausenden oder Millionen von Sternen, einige groß, einige kleiner, klare glänzende Sterne glänzten und spielten. Hoch oben ein hellerer Stern, klarer als die anderen, blinkte und winkte nahezu munter zu mir; Vidkun! Sandte blendende Strahlen zu mir durch den blauen Himmel, das ganze majestätische Universum, ganz durch mich, ein Glück, durchdrang mich, Seligkeit, Heiligkeit ... Der größte Stern glänzte wie der schönste Diamant, überstrahlte alle anderen, es war eine überirdische Ruhe über allem. Und ich war so klein, so klein. *ruft* Mein Mann ist erschossen!]

Die intertextuell berufene Tagebuchnotiz lautet:

Før jeg skulde bli vekket ved 8-tiden om morgenen den 24. oktober hadde jeg en vidunderlig drøm. Jeg ser universet, rommet uendelig stort rundt meg og over meg – mørk blå himmel, den blå farven er vidunderlig klar, hele himmelen dekket med tusener eller millioner av stjerner, noen store, noen mindre, klare skinnende stjerner, de skinte og spilte som diamanter. Høyt oppe blandt disse stjernene var det en som lyste klarere og større enn alle de andre. Den blinket og vinket nesten muntert til meg og sendte blendende stråler gjennom den blå himmelen. Jeg syntes jeg så hele det majestetiske univers. Over det hele var en uendelig ro, det føltes som den var full av helligdom og salighet og fred. Denne følelsen gjennomtrengte hele mitt indre, hele meg, en lykke, salighet og helligdom. Den største stjernen spilte som den vakreste diamant mot meg og overstrålte alle de andre. Det var en ujordisk ro over det hele. Jeg følte guddommen selv ... Da jeg en stund etter våknet fullstendig, tenkte jeg: Den drømmen har forbindelse med min kjære Vidkun.[150]

---

150 [Ehe man mich gegen 8 Uhr am 24. Oktober wecken sollte, hatte ich einen wunderbaren Traum. Ich sehe das Universum, den Raum unendlich groß um mich herum und über mir – dunkler blauer Himmel, die blaue Farbe ist wunderbar klar, der ganze Himmel bedeckt mit tausenden oder Millionen von Sternen, einige groß, einige kleiner, klare, glänzende Sterne, sie glänzten und spielten wie Diamanten. Hoch oben unter diesen Sternen war einer, der klarer und größer schien als alle anderen. Er blinkte und winkte beinahe munter zu mir und schickte blendende Strahlen durch den blauen Himmel. Ich hatte das Gefühl, ich sah das majestätische Universum. Über dem Ganzen war eine unendliche Ruhe, es war, als ob sie voll von Heiligkeit und Seligkeit und Frieden war. Dieses Gefühl durchdrang mein ganzes

Vergleicht man den Tagebucheintrag mit der Schilderung der Szene in Maria Qs Erinnerung, fällt auf, daß sich die mit positiven Gefühlen verbundene Schilderung des Geschehens zur Darstellung einer erschütternden Erinnerung verändert hat. Zugleich zeigt das Stickbild, daß Maria den Sternenhimmel als Beweis dafür nimmt, daß Vidkun zum Weltenherrscher avanciert ist. Ihre Deutung des Sternenhimmels fungiert als Beweis für die göttliche Legitimation Vidkuns. Der Vergleich mit dem Intertext macht aber auch deutlich, daß Maria Qs emotionale Bindung im Text ironisch hinterfragt wird. Denn ihr Versuch, ihre Vision in einer profanen Stickarbeit wiederzugeben und dabei selbst noch das Himmelsblau originalgetreu abzubilden, lässt ihre Vorstellungswelt naiv erscheinen.

Insgesamt zeigt diese Szene die Trennung als persönliches Verhängnis für Maria Q. Der Dialog mit dem Bären ist eigentlich ein innerer Monolog, ein wiederkehrendes Frage-und-Antwort-Spiel, bei dem Maria Q längst alle Antworten kennt, die Fragen aber nochmals stellt, um vielleicht ein neues Detail zu finden, das schließlich ein Annehmen der Erinnerung ermöglichen könnte. Gedanklich spielt sie die Situation immer wieder durch, was zeigt, daß sie das Geschehene nicht begreifen und sich nicht davon lösen kann. Ihre eingangs geäußerte Hoffnung, von Vidkun befreit zu werden, ist in diesen Kontext einzuordnen. Dieses Verhalten beruft intertextuell die depressive Symptomatik des Nicht-loslassen-Könnens. Der Text greift hier intertextuell aber auch darauf zurück, daß Mara sich nicht persönlich von Quisling verabschieden durfte. Im Text liefert dieser Umstand die Begründung dafür, daß es Maria Q nicht gelingt, Vidkuns Tod zu realisieren. Diese Feststellung wird mehrmals formelhaft wiederholt. Maria: „Jeg fikk ikke lov til å si ham adjø!“ (S. 16, 17, 19) [Ich durfte ihm nicht Adieu sagen!] Ihr Ausruf zitiert den Brauch, daß Menschen, die hingerichtet werden, ein letzter Wunsch erfüllt wird. Doch hier geht es nicht um Vidkun, dem eine Geste verwehrt wurde, sondern um Maria Q. Sie erscheint als das eigentliche Opfer, weil sie keine eigene Erfahrung mit dem Ereignis verbinden und es so nicht bewältigen kann.

Die Umstände um Vidkuns Tod kennt sie nur aus den Berichten Dritter, die sie in der Unterhaltung mit dem Bären immer wieder abruft.[151] Die Details der Schilderungen stimmen nicht mit ihrer Repräsentanz von Vidkun überein, und es kommen Zweifel an der Rolle auf, die sie in seinem Leben gespielt hat. Den Dialog mit dem Bären durchziehen intertextuelle Bezüge zu den Umständen um Quislings Tod, wie sie bei Juritzen und Parmann nachzulesen sind. Indem die Zitate abgewandelt werden, ergeben sich neue Perspektiven auf die Situation. Die Szene führt Maria Qs Treue, aber auch ihre Zweifel an der Beziehung vor. So erinnert sie

---

Inneres, ein Glück, Seligkeit und Heiligkeit. Der größte Stern funkelte wie der schönste Diamant zu mir und überstrahlte alle anderen. Es war eine überirdische Ruhe über dem Ganzen. Ich fühlte die Gottheit selbst ... Als ich etwas später vollends aufwachte, dachte ich: Der Traum steht in Zusammenhang mit meinem lieben Vidkun.] Vgl. Maria Quislings Tagebuchaufzeichnungen zum 24. Oktober 1945. Zitiert nach Parmann 1980, S. 62.

151 Der Bär tritt hier als fürsorgliche Haushälterin auf, die Maria Q wie ein Kind vor einer feindlichen Umwelt schützt. Diese Rolle verweist intertextuell auf einen Brief, den Vidkun Quisling aus dem Gefängnis an seine Haushälterin schickte, in dem er sie anweist, auf seine Ehefrau zu achten, die nun einsam werden würde. Siehe dazu Juritzen 1988, S. 253.

sich an den Bericht des Gefängnispriesters, der die letzte Nachricht von Vidkun überbringt. Hier wird als Intertext die Tagebuchnotiz vom 24. Oktober 1945 aufgerufen, in der Mara die Nachricht des Gefängnispriesters notierte: „Han bad hilse Dem og si at hans siste tanke var Dem og Gud." [Er bat, man möge sie grüßen und sagen, sein letzter Gedanke waren sie und Gott.] Und weiter:

> Vidkun Quisling var hele tiden rolig og forberedt til å dø, det eneste som holdt ham tilbake til jorden var tanken på hans elskede hustru, ellers hadde han gitt uttrykk for at det skulle bli interessant å gå over i den nye verden hvor det også ville ligge nye oppgaver.[152]
>
> [Vidkun Quisling war die ganze Zeit über ruhig und darauf vorbereitet zu sterben, das einzige was ihn zurückhielt, war der Gedanke an seine geliebte Frau, ansonsten hatte er zum Ausdruck gebracht, daß es interessant werden würde, in die neue Welt überzugehen, in der ebenfalls neue Aufgaben liegen würden.]

Doch in das Zitat ist ein Kommentar eingeschoben, der die Aussage gegenüber dem Intertext maßgeblich verändert. Anstatt christliche Vertröstungen auf ein Wiedersehen im Jenseits zu bieten, berichtet der Priester im Dramentext von einer endgültigen Abwendung Vidkuns von Maria Q. Der Bär gibt den Bericht des Priesters wieder:

> Han forberedte seg til sin siste reise. / Han var rolig og ferdig til den. / Det som holdt ham igjen var tanken på Dem. / Han har under stor fortvilelse og indre kamp revet seg løs fra Dem for alltid, fortalte pastoren. (S. 17)
>
> [Er bereitete sich auf seine letzte Reise vor. Er war ruhig und bereit dazu. Was ihn zurückhielt, war der Gedanke an Sie. Er riß sich mit großer Verzweiflung und unter innerem Kampf für immer von Ihnen los, erzählte der Pastor.]

Es ist eine bewußt vollzogene und freiwillige Loslösung Vidkuns von Maria Q, um in dem von ihm erwarteten nächsten Leben frei von ihr zu sein. Damit wird die pathetische Schilderung über seine Stimmung als leere Phrase lesbar. Auch die Nachricht über Vidkuns letzte Mahlzeit verstärkt diesen Eindruck. Hier liegt wieder eine intertextuelle Referenz auf die Umstände um Vidkun Quislings Hinrichtung vor. Man servierte ihm Kaffee und Kuchen, die die Pastorengattin gebacken hatte. Im Dramentext erscheint die Mahlzeit als groteske Feier der Trennung von Maria Q, bei der Vidkun schon Pläne für die Zukunft ohne sie macht. Die Festatmosphäre steht in Kontrast zu Maria Qs Verzweiflung und läßt sie erneut als das eigentliche Opfer erscheinen. Maria: „Mens jeg ikke fikk lov til å si ham adjø! (S. 17) [Während ich ihm nicht Adieu sagen durfte!] Am Ende der Szene kommt sie auf den ambivalenten Charakter ihrer Situation zu sprechen:

> [...] Jeg fikk ikke lov til å bli med. / På denne reisen heller. // For jeg er voktersken av hans skrifter, / manuset med hans store tanker. / Jeg er dragen! / Og dragen kunne ikke få dø! (S. 19)

---

152 Zitiert nach Parmann 1980, S. 63.

> [Ich durfte nicht mitkommen. Auch auf diese Reise nicht. Denn ich bin die Wächterin seiner Schriften, das Schriftstück mit seinen großen Gedanken. Ich bin der Drache! Und der Drache durfte nicht sterben!]

Sie vergleicht ihre Situation nach der Hinrichtung allegorisch mit einem Drachen, der in einem Märchen als Wächter eingesetzt ist und deshalb nicht sterben darf. Ihre Situation ist durch die Anweisung bestimmt, als Verwalterin von Vidkuns Erbe zu wirken und so weder Vidkun in den Tod zu folgen noch sich von ihm zu trennen. Wie in einem märchenhaften Fluch wird die bereits thematisierte Einsamkeit Maria Qs so für den Rest ihres Lebens zementiert. Diese schicksalhafte Verstrickung beruft zwei Intertexte, Ignatieffs Roman und eine Tagebuchnotiz.

Maria Q entdeckt auch schlechte Seiten an Vidkun, hängt jedoch an einem Ideal von Liebe und Treue bis in den Tod. Ihre ambivalente Haltung und das Verhängnis ihrer Treue verweisen intertextuell auf eine Passage in Ignatieffs Roman. Am Schluß des zweiten Teils des Romans sagt Asya über ihren Ehemann, dessen ständige Abwesenheit ihr Leben zerstört hat: „Ob er gut ist oder schlecht [...] er ist mein Schicksal".[153] Die Passage in Ignatieffs Roman schließt außerdem intertextuell an eine Textstelle in den Erinnerungen Maras über das Leben mit Quisling an. Dort schreibt sie über die erste Begegnung mit Quisling bei einem Festbankett:

> Jeg hadde straks kjent ham igjen. – Så dette er kaptein Vidkun Quisling! tenkte jeg. Jeg hadde sett ham på nært hold, sett ham i øynene, mannen fra det fjerne landet i nord som hele Ukraina snakket om og velsignet. Plutselig kjente jeg att hjertet mitt banket heftig og så var det noe i meg som sa så tydelig som det ble uttalt i øret på meg: Dette blir min skjebne.[154]

Die komplexe Verschränkung intertextueller Bezüge zwischen Dramentext, Ignatieffs Roman und Maras Text stellt die unheilvollen Folgen der Bindung Maria Qs an Vidkun aus. Sie verweist aber auch auf die prägende Funktion von literarisch vermittelten Mythen für die Vorstellungswelt der Hauptprotagonistin, auf die im folgenden Abschnitt eingegangen wird.

### Vidkun: Messias und Märchenheld

Die Person Vidkun wird aus zwei Perspektiven gezeigt. Einerseits aus der Sicht Maria Qs, die in Erzählungen zum Ausdruck kommt, andererseits erscheint die dramatische Figur in den retrospektiven Szenen selbst. Zwischen der psychischen Repräsentanz und der Figur Vidkun in der aktuellen Wirklichkeit des

---

153 Ignatieff 1991, S. 175.

154 [Ich hatte ihn gleich wiedererkannt. – Das ist also Hauptmann Vidkun Quisling! dachte ich. Ich hatte ihn aus der Nähe gesehen, ihm in die Augen gesehen, dem Mann aus dem fernen Norden, über den die ganze Ukraine sprach und den man segnete. Plötzlich fühlte ich, daß mein Herz heftig klopfte und dann war da etwas in mir, was so deutlich zu mir sprach, als ob es mir jemand ins Ohr sprechen würde: Das wird mein Schicksal.] Juritzen 1980, S. 66.

Dramas besteht eine starke Diskrepanz. In der Vorstellungswelt von Maria Q spielt Vidkun die Rolle eines märchentypischen Helden, während die dramatische Figur Vidkun als großes Kind erscheint, das an maßloser Selbstüberschätzung leidet.

Das Bild, das Maria Q von Vidkun hat, und ihr Traum von ihrer Ehe sind von märchenhaften Zügen geprägt. Vermittelt über die Bedeutung von Märchen und märchentypischen Handlungsabläufen wird als Intertext eine literaturtheoretische Arbeit aus dem Jahr 1928, *Die Morphologie des Märchens,* von Vladimir Propp aufgerufen. Gegenstand von Propps Studie waren die Strukturprinzipien der Zaubermärchen aus der Sammlung A. N. Afanasievs. Propp konnte in seiner Arbeit zeigen, daß die Handlung der Märchen auf konstanten Elementen beruht. Die Attribute der Personen bilden dagegen lediglich Variablen. Propp analysierte und unterteilte die Märchenhandlung in kleinste Einheiten, die er „Funktionen" nannte. In dem von ihm untersuchten Textkorpus fixierte er 31 solcher Funktionen, die er als „Abreise", „Rückkehr", „Schädigung", „Rettung", „Empfang des Zaubermittels" usw. definierte. Die Funktionen wiederum sind mit konstanten Rollen des jeweiligen Handlungsträgers verbunden, wie etwa „Held", „Gegenspieler", „Helfer" usw. Außerdem sind die Funktionen zu „Sequenzen" geordnet, die Propp als Struktureinheit zwischen Funktion und Textganzem festlegt. Die Grundform des Zaubermärchens ist nach Propp das Märchen von dem Helden, der die Prinzessin und das halbe Zarenreich gewinnt. Eben diese Grundform wird in der Vorstellungswelt Maria Qs reproduziert, wenn sie Vidkun als Helden aus dem Norden wahrnimmt, der die Ukraine erobert und sie, die Prinzessin, als Belohnung zur Ehefrau bekommt. Maria: „Jeg blir dronning i Norge, slik kong Jaroslavs døtre ble dronninger i den gamle tid." (S. 88) [Ich werde Königin in Norwegen, wie König Jaroslavs Töchter Königinnen wurden in der alten Zeit.]

Angesichts der Wirkung literarisch vermittelter Mythen ist es reine Nebensache, daß sie selbst keine Prinzessin mit Zarenreich ist, sondern aus einer Arbeiterfamilie stammt. Gegenüber dem Journalisten wird sie versuchen, glaubhaft zu machen, daß sie ein Mitglied der Zarenfamilie war. Das Bild, das Maria Q in ihrer Erinnerung von Vidkun zeichnet, zitiert die Funktionen des Helden. Propp fixierte im Zaubermärchen einen Heldentypus, der sich durch die Funktionen auszeichnet, daß der Held im Verlauf des Märchens seinen Heimatraum verlassen muß, in dem ein Mangel oder Schaden entstanden ist, um danach in einem gefährlichen Außenraum verschiedene Prüfungen durchzustehen, die ihn dazu qualifizieren, abschließend in einem harmonischen wiederetablierten Heimatraum belohnt zu werden. Das Bild, das Maria Q in ihrer Erinnerung von Vidkun zeichnet, zitiert diese Funktionen des Helden. Vidkun zieht von Norwegen in die Ukraine, um dort die Hungersnot zu bekämpfen, und er rettet viele Leben. In der Logik der Zaubermärchen scheint es folgerichtig, daß er nach seiner Rückkehr in den Heimatraum Norwegen die Macht übernimmt. Dabei begegnet er in Terboven einem gemeinen und hinterhältigen Widersacher. Ein weiterer Bestandteil der Handlung der Zaubermärchen ist auch die Begegnung mit dem Schenker, die den Helden nach bestandener Prüfung erst dazu befähigt, die entscheidende Auseinandersetzung mit dem Gegner zu bestehen.

Anders als im Märchen begegnet im Drama aber nicht der Held dem Schenker, sondern Maria Q übernimmt diese Funktion, um den Helden zu unterstützen und die Entwicklung der Sequenz aufrechtzuerhalten. Der Held wird aufgrund dieser Hilfe aber als Held im Märchen fragwürdig. Um ihre Phantasie über ihn zu realisieren, geht sie einen Bund mit dem Bären ein. Dieser tritt hier zunächst als gutmütiger Helfer auf, der dann aber die Rolle der kinderraubenden Baba-Jaga-Hexe einnimmt, ihr hilft und als Gegenleistung das Leben des Kindes, das sie erwartet, nimmt.[155] Mit seiner Unterstützung jedoch gelingt Vidkun die Machtübernahme und ein Sieg über Terboven.

Die Szenenüberschrift zum dritten Aufzug, „Helten drar austrveg" [Der Held zieht nach Osten] (S. 20), zitiert den Typus des Helden, und die Bühnenanweisung führt das Bild des Helden in Maria Qs Erinnerung vor:

> *Vikingskipet med den unge helt, kaptein* Vidkun Quisling, *drar austrveg, på vei til nye store dåder. Hans ansikt er løftet mot fremtiden, håret blafrer kjekt som på en NS-plakat, solkorset gløder i rødt og gull på himmelen* (S. 20)
>
> [*Das Wikingerschiff mit dem jungen Helden, Kapitän* Vidkun Quisling, *zieht nach Osten, auf dem Weg zu neuen großen Taten. Sein Gesicht ist in die Zukunft gerichtet, das Haar weht wie auf einem NS-Plakat, das Sonnenkreuz glüht rot und golden am Himmel.*]

Die Heldentypologie Propps mit dem Helden, der auszieht, verbindet sich hier mit der Ikonographie des Helden in der Ideologie der Nasjonal-Samling-Partei. Im Bild des Helden fließen die psychische Repräsentanz von Maria Q und das Selbstbild Vidkuns zusammen, auf das im Folgenden eingegangen werden soll. Die tatsächliche Inkongruenz der beiden Bilder und die Diskrepanz zwischen den mythischen Fixierungen und der Realität entgeht Maria Q und führt zu einer Fehleinschätzung der Person.

Anhand einiger Daten zum Leben Vidkun Quislings soll jetzt die historische Figur skizziert werden, auf die sich die Darstellung bezieht. Vidkun Abraham Lauritz Quisling (1887-1945) war norwegischer Offizier und Politiker. Nach dem Examen an der Militärhochschule wurde er Mitglied des militärischen Generalstabs, und dort teilte man ihm als Spezialgebiet Rußland zu. Er lernte Russisch und war ab 1918 Militärattaché in Petrograd, 1922-26 leistete er unter anderem als Sekretär der von Nansen geleiteten Völkerbundskommission humanitäre Arbeit in der Sowjetunion. Nach der Rückkehr nach Norwegen engagierte sich Quisling politisch und gründete 1933 die Partei Nasjonal Samling. Als der norwegische König ins Londoner Exil emigriert war, ernannte sich Quisling am 9. April 1940 in einem politischen Schachzug selbstmächtig zum norwegischen Ministerpräsidenten. Auf Druck der deutschen Regierung mußte er jedoch am 15. April zurücktreten. Im Februar 1942 wurde er vom deutschen Reichskommissar in Norwegen, Terboven, als Ministerpräsident eingesetzt, und er erklärte, daß er das Amt übernehme, das laut Grundgesetz dem König und dem Parlament zukomme. Unmittelbar nach der Kapitulation Deutschlands 1945 stellte sich Quisling der

155 Mara Quisling wurde 1924 schwanger und ließ das Kind abtreiben. Vidkun Quisling antwortete auf die Frage, ob er Kinder haben wolle: „Nicht, wenn ich es verhindern kann." Juritzen 1988, S. 100.

Polizei. Es folgte ein Strafverfahren, und im Oktober 1945 wurde er wegen Hochverrats hingerichtet.

Quisling war, so die heute in Norwegen gängige Erklärung für sein Verhalten, wirklichkeitsfremd und neigte zu ausufernden Phantasien. Ein nahezu messianisches Selbstbewußtsein und sein Berufungsglaube trugen mit dazu bei, daß er sich von den politischen Realitäten entfernte. Quislings Name ist international zum Synonym für Verrat geworden und bezeichnet, zumindest für die Kriegsgeneration in Norwegen, bis heute ein nationales Trauma. Während des Prozesses antwortete der Verteidiger Quislings auf die Frage, wie das Verhalten des Mandanten zu erklären sei: es sei ein Rätsel. Damit wurde die Formel „gåten Vidkun Quisling" (das Rätsel Vidkun Quisling) geprägt, die als stehende Formel die Ohnmacht, Distanzierung und das Unvermögen der Mehrzahl der norwegischen Bevölkerung zusammenfaßt, Quislings Verhalten zu begreifen. Das im Text entwickelte Persönlichkeitsbild Vidkuns zitiert diese Darstellung.

Die Figurenzeichnung im Text ruft einzelne Charakterzüge und zahlreiche Ereignisse aus dem Leben Quislings auf. So beschreiben die Szenen 8-10 die erste Begegnung zwischen Maria Q und Vidkun. Szene 8, „Sommernatt i Ukraina" [Sommernacht in der Ukraine] zitiert eine Passage aus Maras Tagebuch. Die Szene referiert intertextuell auf die erste Begegnung zwischen Mara und Quisling in Charkov. Die Begegnung wird hier mit einer Passage verschränkt, die zeigt, wie Vidkun in den Augen der Hungerleidenden zum Helden mit überirdischen Fähigkeiten avanciert.[156] Fast zwangsläufig wächst in Maria Q das Bild von Vidkun als Held.[157] In diesem Idealbild fallen die Projektionen der Rettung suchenden Menschen und sein eigenes Selbstbild zusammen:

> *Vidkun, folkehelten, trer ut av katedralen med brød i hendene. Folk strømmer til*
> Som Jesus har jeg kun fem brød og to fisker. / Det burde rekke til fem tusen menn, foruten kvinner og barn. Hellig Olav på flukten til Kiev, mettet fem hundre menn med to dyreskotter. Men jeg må skaffe mat til minst en million bønder. *folk får brød, korser seg, kysser hendene hans // Asja, forførerisk, går forbi Vidkun*
> *Maria:* Dette blir min skjebne ... (S. 36)

> [*Vidkun, der Volksheld, tritt aus der Kathedrale mit Brot in den Händen. Leute strömen herbei:* Wie Jesus habe ich nur fünf Brote und zwei Fische. Das müßte für fünftausend Männer reichen, zusätzlich für Frauen und Kinder. Der Heilige Olav speiste auf der Flucht nach Kiew fünfhundert Mann mit zwei Tierkörpern. Aber ich muß Essen für

156 Die Szene referiert auf Maras Bericht über den ersten Abend mit Vidkun Quisling: „Sommeraftnene i Ukraina er helt annerledes enn her i Norge. [...] Vi gikk langs elven som gled tung og stille forbi." [Die Sommerabende in der Ukraine sind völlig anders als hier in Norwegen. Wir gingen am Fluß entlang, der schwer und leise vorbeiglitt.] zitiert nach Juritzen 1988, S. 68.

157 Maria Q weist auch nach der Hinrichtung Vidkuns auf seine Leistungen und die Anerkennung von Nansen hin. Maria: „Nansen var svært fornøyd med min manns arbeide i Ukraina for mitt folk. Ja, det vil ingen høre på nå, men jeg har det her, et brev. [...]" (S. 34). [Nansen war mit der Arbeit meines Mannes für mein Volk in der Ukraine sehr zufrieden. Ja, das will jetzt keiner hören, aber ich habe es hier, einen Brief. [...]] Die Stelle bezieht sich intertextuell auf ein Dankesschreiben Nansens an das Außenministerium vom 4.8.1922, das bei Juritzen 1988, S. 52 zitiert ist. Außerdem hatte Mara während des Prozesses gegen Vidkun Quisling immer wieder auf seine Leistungen für die Nansen-Hungerhilfe hingewiesen (ebd. S. 239).

mindestens eine Million Bauern herbeischaffen. *die Leute bekommen Brot, bekreuzigen sich, küssen seine Hände. Asja, verführerisch, geht an Vidkun vorbei*
*Maria:* Das wird mein Schicksal]

Die Passage zeigt die Figur Vidkun als jemanden, der davon überzeugt ist, ein neuer Messias und zu weltbewegenden Veränderungen berufen zu sein und sich maßlos selbst überschätzt. In den Augen der hungernden Menschen erscheint er wie von Gott gesandt, als er mit Brot in den Händen aus der Kirche hervortritt. Er greift diese Vision in seiner Selbstinszenierung auf, indem er auf das biblische Gleichnis der wunderbaren Brotvermehrung durch Jesus anspielt (Mk 6,35-44). Damit zeichnet er sich in der Nachfolge des Messias und unmittelbar im Anschluß daran in der Nachfolge des in der literarischen Überlieferung mit märchenhaften Zügen ausgestatteten norwegischen Königs Olav Haraldsson, genannt Olav der Heilige (ca. 995-1030).[158] Doch Vidkun geht die Selbstüberschätzung, die darin liegt, sich mit Jesus oder Olav dem Heiligen zu vergleichen, nicht weit genug. Er bezeichnet die Aufgaben, die ihm gestellt sind, als schwerer denn die, welche die Heiligen zu bewältigen hatten, und stellt sich somit über sie. Diese Selbstüberschätzung zitiert die blasphemische Identifikation Vidkun Quislings mit Olav dem Heiligen, die im Kontext der verstärkten Rezeption der altgermanischen Mythologie in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts gesehen werden muß und die die Voraussetzung für die Pervertierung der Germanomanie in den dreißiger Jahren bildete. Die Gefahr der Pervertierung ist jedoch bereits in der historischen Figur Olav des Heiligen angelegt, dem in der mittelalterlichen Überlieferung als *Rex Perpetuus Norvegiæ* eine immerwährende Herrschaft über Norwegen zugeschrieben wird. In Norwegen hält man im Zuge der unkritischen Heiligenverehrung an dieser Vorstellung fest. Løveids Drama leistet in diesem Kontext eine außerordentlich kritische Auseinandersetzung mit einem Nationalmythos, der bis heute in Norwegen nicht hinterfragt wird.

Die Identifikation Vidkun Quislings mit heldenhaften Gestalten des norwegischen Mittelalters wird im Text ironisch mit Bildern aufgegriffen, die populäre Wikingermythen nachahmen. Die bereits erwähnte Bühnenanweisung zum dritten Aufzug zeigt ihn auf einem Wikingerschiff, und im 17. Aufzug verwandelt sich ein Bett in ein Wikingerschiff, das die beiden Frauen Asja und Maria Q in das norwegische Wikingerreich bringt (S. 74).

Vidkuns Anspruch, als Retter von einer Million Menschen zum Heiligen und Helden zu avancieren, bezieht sich intertextuell auf die eine Million Menschen, denen die verschiedenen Nansen-Hilfsorganisationen in der Ukraine das Leben retteten. In der Ukraine, wo Quisling eingesetzt war, wurden mit der Hilfsaktion 200 000 Menschen vor dem Hungertod bewahrt. Vidkun verbucht diese Leistung als seinen Verdienst, und erneut tritt seine Selbstüberschätzung in den Vordergrund.[159] Vidkuns Megalomanie und Anmaßung kontrastiert mit seiner Hilf-

158 Olav Tryggvason wuchs in Rußland auf.
159 Vgl. Juritzen 1988, S. 138.

losigkeit angesichts der konkreten Situation. Sein Bericht über die Notsituation macht den krassen Gegensatz zwischen Anspruch und Realität deutlich. Er beginnt mit einer Aufzählung der Tiere, die man jagen kann, um zu Fleisch zu gelangen. Die Tiere werden in seiner Aufzählung immer kleiner und magerer, bis der Anteil des eßbaren Fleischs der ohnehin ungenießbaren Tiere und Pflanzen in winzige Dimensionen schrumpft. Vidkun:

> Nansen har sagt; her gjelder det å redde liv. / Jeg har hele steppen å ta av. / Jeg kan gå på jakt etter villkatter og bever, / saigaantilope eller steppegress, / trefrosker eller firestripete slanger, / honningbier eller ekornsnuter. / Mens jeg håper på sild og tran fra Norge, mens hjelpearbeiderne er på nippet til å gi opp. / Hvor ille det egentlig er, vet ikke engang Nansen. (S. 43)
>
> [Nansen sagte: hier geht es darum, Leben zu retten. Ich kann von der ganzen Steppe nehmen. Ich kann auf die Jagd nach Wildkatzen und Bibern, Steppenantilope oder Steppengras, Baumfröschen und viergestreiften Schlangen, Honigbienen und Eichhörnchenschnauzen gehen. Während ich auf Hering und Tran aus Norwegen hoffe. Während die Hilfsarbeiter nahe daran sind, aufzugeben. Wie schlimm es wirklich ist, weiß nicht einmal Nansen.][160]

Die massive Diskrepanz zwischen der mythischen Idealwelt, die Vidkun sich erträumt, und seiner Realität zeigt sich, wenn er sich wie in obigem Zitat mit Olav dem Heiligen vergleicht. Er phantasiert sich als von Gott berufener, zukünftiger König Norwegens. Der Text bezieht sich in Maria Qs Vision Vidkuns als Helden intertextuell auf Maras Schilderung des ersten Abends mit Quisling. Sie berichtet, er hätte ihr an diesem Abend von Olav dem Heiligen erzählt, dessen Frau aus dem alten russischen Reich stammte, das von den norwegischen Wikingern gegründet wurde.[161] Maria Qs Phantasie über Vidkun und ihre eigene Rolle greift diesen Intertext auf. Vidkun:

> Jeg hørte en stemme i skyen, den sa til meg: [...] For du skal bli konge over Norge til evighet. (S. 45).
>
> [Ich hörte eine Stimme im Himmel, sie sprach zu mir: Denn du sollst König über Norwegen werden in Ewigkeit.]

Entsprechend seiner vermeintlich göttlichen Berufung zitiert Vidkun die göttliche Verheißung des Gelobten Landes, in dem Nahrung im Überfluß vorhanden

---

160 Die Hungersnot im Wolgabereich zog von Nansens Seite mehr Aufmerksamkeit auf sich als die in der Ukraine. Der Hinweis auf die Situation der Hilfsarbeiter zitiert ein Telegramm Vidkun Quislings an Nansen in Genf: „Hjelpearbeiderne er ofte også på nippet til å gi opp. [...] Deres Organisasjon må skaffe mat til minst en million [...]." [Die Hilfsarbeiter sind häufig auch an der Grenze dazu, aufzugeben. [...] Ihre Organisation muß Nahrung für mindestens eine Million beschaffen.] Beide Zitate nach Juritzen 1988, S. 48.

161 Vgl. Parmann 1980, S. 36. Der Text legt nahe, daß Vidkun seinem Vorbild selbst in diesem Detail nacheifern wollte. Ein weiterer Aspekt von Vidkuns Identifizierung mit den herausragenden Gestalten norwegischer Mythologie und Geschichte ist der Name seines Wohnsitzes: Gimle, dem in der Völuspá beschriebenen Wohnsitz der Menschen nach den Ragnarök (S. 109). Der Text greift hier Vidkun Quislings Änderung des Namens der von ihm bewohnten Villa auf Bygdøy von ursprünglich „Villa Grande" zu „Gimle" auf.

ist (Exodus 33,8).[162] – Die Abwandlung der im biblischen Text versprochenen Attribute eines paradiesischen Daseins, Milch und Honig, zu Lachs und saurer Sahne läßt Norwegen als das gelobte Land des biblischen Mythos erscheinen. Vor dem Hintergrund der existenzbedrohenden Hungersnot malt er für Asja und Maria Q ein Paradiesbild Norwegens, dessen Suggestivkraft so groß ist, daß es ein Traumbild prägt: am Schluß der Szene tritt die phantastische Traumgestalt eines Bären auf, der einen Lachs im Arm hält.

Vidkun identifiziert sich mit Olav dem Heiligen und versucht, ihn nachzuahmen. Dabei fällt ihm nicht auf, daß der Stil und die Umgangsformen, wie sie von der historischen Figur überliefert sind, mit seinem eigenen Zeitkontext nicht zusammenpassen. Ebenso unpassend zitiert Vidkun beim ersten Treffen mit Maria Q eine Replik Helgis aus dem Heldenlied Helgakviða Hundingsbana I, die er leicht variiert (S. 40). Er vergleicht ihre Begegnung mit der des Wikingerhelden und der Walküre Sigrun, die um seinetwillen ihren Vater verläßt, der sie anderweitig verlobt hat. Der Vergleich enthält eine schicksalhafte Vorausdeutung, denn Helgi wird ermordet. In der Völuspá fällt die Replik im Zusammenhang mit einer nächtlichen Begegnung Sigruns mit Helgi, der als Toter aus Walhall zurückkehrt, und sie enthält die von Vidkun in beschönigender Absicht entfernte Sentenz: „dem Leblosen liegst du im Arm".[163] Dieser Aspekt spielt intertextuell mit der Verselbständigung von Quislings Phantasie bis zur Entfernung von der Wirklichkeit. Eine weitere Textpassage, in der Vidkun ziemlich frei eine Brautwerbung aus dem Nibelungenlied zitiert, ist aufschlußreich für die Diskrepanz zwischen mythischer Welt und eigener Realität und für die Schwierigkeiten, die daraus entstehen, daß Erlebnis- und Wunschwelt nicht mit dem Geschehen der mythischen Erzählung übereinstimmen. Bereits die Tatsache, daß seine Brautwerbung sich an zwei Frauen zugleich richtet, hinterfragt ironisch das vorgeblich edle Ansinnen des Brautwerbers. Vidkun:

> Følg med til mitt rike, edle frøken, jeg ber! Med dem jeg gjerne ville vandre, men enda heller ville jeg ligge! For Deres føtter. (S. 37)
>
> [Vidkun: Folgt mir in mein Reich, edle Fräulein, ich bitte euch! Mit euch würde ich gerne wandern, aber noch viel lieber würde ich liegen. Zu Euren Füßen.]

Der Kontrast zwischen dem Pathos, der sich mit der Szene im mittelalterlichen Kontext verbindet, und der unverhohlenen Anzüglichkeit verweist darauf, daß auch in Vidkuns Privatleben edler Anspruch und Realität auseinanderklaffen.

Der dritte Akt mit dem Titel „Nidaros" führt vor, wie Vidkuns Identifikation mit Olav dem Heiligen sein politisches Handeln motiviert. Der Nidarosdom in Trondheim war im Mittelalter Ziel der Pilger, die den Heiligen Olav verehrten. Die Gründung der Partei Nasjonal Samling, die den Akt einleitet, erscheint im Text als Mittel, um seine politische Karriere zu fördern und seinem Ideal Olav dem Heiligen gleich zu werden (S. 88).

---

162 Vidkun: „Jeg vet et land" (S. 45). [Ich weiß ein Land]

163 Die Ältere Dichtung von Helgi dem Hundingstöter, in: *Die Edda. Götterdichtung, Spruchweisheit und Heldengesänge der Germanen*. Übertragen von Felix Genzmer. München 1997, S. 376-387, hier S. 386.

Vidkuns Megalomanie zeigt sich auch an seinem besonderen Interesse an Napoleon, den er in den Antiquariaten von Paris persönlich sucht (S. 73). Der Text spielt hier ironisch auf Quislings Bewunderung für Napoleon an. Auf einem Tisch in seinem Arbeitszimmer stand eine Büste Napoleons.[164]

Die Selbstüberschätzung Vidkuns ist schließlich auch an zahlreichen intertextuellen Referenzen auf Vidkun Quislings religiös-philosophisches Werk *Universismen* [Der Universismus] ablesbar, in denen Passagen zitiert werden, die Quislings Selbstüberschätzung dokumentieren. Beispielhaft ist die Idee, die eigene Lehre sei eine neue Weltreligion. Vidkun: „Universismen, den nye verdensreligion!" (S. 38) [Der Universismus, die neue Weltreligion!] *Universismen* ist eine Sammlung von fertigen Textpassagen und Notizen, die als eine Art geistiges Vermächtnis gedacht war. Quisling widmete die Arbeit Mara, die sie auch aufbewahren sollte. Quislings Arbeit ist inhaltlich schwer zugänglich. Else Margarete Barth hat mit ihrer Studie: *Gud, det er meg. Vidkun Quisling som politisk filosof.* Oslo 1996, eine erste wissenschaftliche Untersuchung der Schrift vorgelegt und das Denken Quislings mit zeitgenössischen und historischen philosophischen Denkrichtungen verglichen. Mit ihrer Analyse des Universismus tritt sie der Annahme entgegen, die bis heute in Norwegen verbreitet ist, wonach Quisling kenntnisreich und intelligent gewesen sei. Insbesondere die Arbeiten von Gabriel Langfeldt: *Gåten Vidkun Quisling*. Oslo 1969, und Benjamin Vogt: *Mennesket Vidkun og forræderen Quisling*. Oslo 1965, hatten diese Vorstellung geprägt. Barth stellt fest:

> Ved karakteristikken „høyt begavet" setter vi et stort spørsmålstegn. Stort sett er det banaliteten i tenkning og språkbruk som er påfallende i Quislings papirer. Mange av aforismene er rent ut sagt sjenerende lesning: Quisling forsøker uttrykke seg flott, men oppnår ganske andre effekter.
> Quislings filosofi består i en mengde anløp til filosofisk tenkning, nedskrevet uten stor sammenheng, uten originalitet, ofte rene skoleguttspekulasjoner uten teoretisk-filosofisk eller livsfilosofisk verdi. Derimot er dens betydning for kultur- og politikk-kritikk stor. Det vi lærer om hans tenkesett er som oftest ikke begrenset til Quislings person. Det gjør oss kjent med ideer og tankemønstre som var karakteristiske for mange tilhengere av nazistiske og fascistisce partier, i mange forskjellige land. Og som kan bli det igjen.[165]

Es ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, Barths differenzierte und umfassende Studie wiederzugeben. Hier sei nur eine der Eigenschaften von Quislings

---

164 Vgl. Juritzen 1988, S. 205.

165 [Hinter die Charakterisierung „hochbegabt" setzen wir ein großes Fragezeichen. Im großen und ganzen fällt in Quislings Papieren die Banalität im Denken und Sprachgebrauch auf. Viele der Aphorismen sind, um es direkt zusagen, eine peinliche Lektüre: Quisling versucht, sich elegant auszudrücken, erreicht aber eine ganz andere Wirkung. Quislings Philosophie besteht aus einer Menge von Anläufen zu philosophischem Denken, ohne großen Zusammenhang hingeschrieben, ohne Originalität, häufig reine Schuljungenspekulationen ohne theoretisch-philosophischen oder lebensphilosophischen Wert. Dagegen hat sie große Bedeutung für die Einschätzung von Kultur und Politik. Was wir aus seiner Denkweise lernen, gilt wie so oft, nicht nur für Quislings Person. Sie macht uns mit Ideen und Denkmustern bekannt, die für viele Anhänger nazistischer und faschistischer Parteien in vielen verschiedenen Ländern charakteristisch waren. Und die es wieder werden können.] Vgl. Barth 1996, S. 270f.

Denken herausgehoben, die über die Repliken Vidkuns im Drama intertextuell berufen wird. Quislings Weltbild und Denken ist, so zeigt Barth, von dualistischen Denkformen geprägt. Komplexe Zusammenhänge reduziert er auf eindimensionale Verhältnisse. Auch der parataktische Satzbau fällt auf. Derart werden bereits auf formaler Ebene alle potentiellen Widersprüche ausgemerzt. Barth kommt am Schluß ihrer Arbeit zu dem Fazit:

> For Quislings papirer, sett under ett, bærer jo vitnesbyrd om en mann, formet og fascinert av minst tre oldtider, som mente han måtte vise at han var på høyde med sin egen tids retninger og kunnskaper. Han ønsket å stille sin ånd til skue med moteriktige emner fra Einstein til Action, om det nå hang i hop eller ikke; for å vise enheten i det hele, som han sa.
> På basis av det tenkesettet vi har beskrevet i tolv punkter demonstrerer Quisling et stort og rotete sammensurium.[166]

Der Dramentext beruft intertextuell Quislings Denken in Dualismen sowie seinen Sprachgestus und führt die Banalität dieses Denkens vor. Vidkun:

> Altså fire muligheter. / 1. Intet liv etter døden. / 2. Liv etter døden. / 3. Individuelt bevisst. / 4. Individuelt ubevisst. (S. 79)

> [Also vier Möglichkeiten. 1. Kein Leben nach dem Tod. 2. Leben nach dem Tod. 3. Individuell bewußt. 4. Individuell unbewußt.]

Eine weitere Referenz auf *Universismus* bildet Vidkuns Monolog gegenüber Maria Q im situativen Kontext der Kapitulation am 9. Mai 1945. Diese Textstelle enthält mehrere längere Zitate aus *Universismus*.[167] Zugleich referiert die Szene auf Maras Bericht über das Geschehen.[168]

---

166 [Denn Quislings Papiere zeugen, als Ganzes gesehen, von einem Mann, der von mindestens drei historischen Epochen geprägt und fasziniert war, der glaubte, er müßte zeigen, daß er auf der Höhe der Strömungen und des Wissens seiner Zeit war. Er wollte seinen Geist zur Schau stellen mit modischen Themen von Einstein bis Action, egal ob es einen Zusammenhang gab oder nicht; um die Einheit im Ganzen zu zeigen, wie er sagte. Auf der Basis der Denkweisen, die wir in zwölf Punkten beschrieben haben, demonstriert Quisling ein großes und wirres Sammelsurium.] Vgl. Barth 1996, S. 274.

167 Die entsprechenden Textstellen sind bei Parmann 1980, S. 176f. abgedruckt.

168 Vidkuns Drohung, wenn *Hjemmevernet*, die organisierte Widerstandsbewegung in Norwegen, ihm Schaden zufüge, würde das Volk sich erheben und die Widerstandsorganisation zerstören (S. 126), zitiert Vidkun Quislings Kommentar in einem Telefonat in der Nacht zum 9. Mai 1945. Aus diesem Telefonat ist auch Vidkun Quislings Protest gegen seine Inhaftierung als Verbrecher überliefert. Vidkun verhält sich entsprechend und artikuliert so sein Unverständnis gegenüber den Vorwürfen, die man ihm macht. Terboven hatte sich im Bunker auf Skaugen in die Luft gesprengt. Vidkun: „[...] Terboven har sprengt seg selv ..." (S. 123) [Terboven hat sich in die Luft gesprengt ...]; diese Handlung erscheint im Text als Mitauslöser für die Selbstmordgedanken Vidkun Quislings. Gegen sechs Uhr trat er in das Schlafzimmer Maras und fragte sie, ob sie sterben wolle. Als sie mit Ja antwortete, sagte Vidkun Quisling, er erschieße zuerst sie und anschließend sich selbst. Dieser Dialog bildet einen intertextuellen Bezug für den Dialog im Text (S. 123). Juritzen gibt den Wortlaut des Gesprächs nach den Aufzeichnungen über das Verhör von Maria Quisling am 4. Juni 1946 wieder. Später, so gab Mara im Verhör an, beschloß Vidkun Quisling, sich selbst zu stellen. Im Dramentext unterbreitet Maria Q den Gegenvorschlag, mit dem U-Boot zu flüchten (S. 124). Der Vorschlag bezieht sich intertextuell auf Terbovens Angebot an Vidkun Quisling, ihm würden ein U-Boot und ein Flugzeug zur Verfügung stehen. Vidkun Quislings Antwort lautete, folgt man seinen eigenen Angaben im Verhör: „Jeg takket ham for hans tilbud og sa at jeg ikke kunne reflektere på det. Jeg hadde alltid vært av den oppfatning at

Das Programm, das Vidkun formuliert, indem er aus *Universismus* zitiert, zielt darauf, das Reich Gottes auf der Erde zu verwirklichen. Auch seine Selbststilisierung als neuer Reichgründer steht in diesem Kontext. Er eifert seinen Idolen nach und betrachtet es als seine vorrangige Aufgabe, ein Reich Gottes auf Erden zu begründen und ausgerechnet in Norwegen damit anzufangen.[169]

Weitere Beispiele für Vidkuns Megalomanie sind seine Rede bei der Versammlung am Sankt-Olavs-Tag in der Nasjonal Samling, in der er sich in einem Atemzug mit Christus und Olav Haraldsson, d.h. Olav dem Heiligen nennt, sowie der Traum, in dem er sich in der Position des Sohnes und somit eines Nachfolgers des Heiligen Olav sieht (S. 100).[170] Die Textstelle spielt darauf an, daß Olav der Heilige und Harald Hårfagri die Vorbilder Quislings waren. Für Quisling verkörperten sie ein sogenanntes „Gotteswissen", ein absolutes, ewig gültiges Wissen.[171] Dieses Wissen, so eine für Quislings autoritäre Haltung typische Schlußfolgerung, legitimierte sie, die Verwirklichung des Gottesreiches auf Erden notfalls auch gegen den Willen und das Wissen der Mehrheit der Bevölkerung voranzutreiben.[172]

---

man ikke skulle rømme fra sitt folk." [Ich dankte ihm für sein Angebot und sagte, daß das undenkbar sei. Ich war immer der Ansicht gewesen, daß man sein Volk nicht verlassen darf.] Siehe den Bericht über den Prozeß gegen Vidkun Quisling bei Juritzen 1988, S. 226f. Dieser Dialog bildet einen intertextuellen Bezug für den Dialog zwischen Vidkun und Mara im Text (S. 123). Der Dramentext zitiert nur den ersten Teil des Berichts, während die Begründung mit der Treue zum eigenen Volk fehlt. Statt dessen liefert Maria Q eine Erklärung für Vidkuns Verhalten. Sie vermutet, Vidkun habe seine eigene Heiligenbiographie nicht mit einem unschönen Schluß gefährden wollen (S. 124). Schließlich referiert auch Maria Qs Vorschlag, sie und Vidkun könnten sich vergiften (S. 123), auf eine Episode, von der Mara berichtete: Bei einem Besuch bei Vidkun Quisling im Gefängnis bot sie ihm eine Giftampulle an, doch Vidkun Quisling weigerte sich, sie anzunehmen. Ihren Plan, sie bei seinem Tod selbst zu nehmen, lehnte er mit der Begründung ab, sie müsse weiterleben, um seinen Kampf fortzuführen, S. 241.

169 „Fremtidens Gudsrike er således et rike på Jorden, og det er vår hovedoppgave å være med å grunnlegge og utbygge dette verdensrike: Se, Guds bolig er hos menneskene, og han skal bo hos dem, og de skal være hans folk, og Gud selv skal være hos dem og være deres Gud. Jeg mente i Norge å legge grunnstenen til dette og har også lagt den, selv om utviklingen arter seg anderledes enn håpet av mange. Av Herren er dette gjort og det er underfullt i våre øyne." [Das Gottesreich der Zukunft ist somit ein Reich auf Erden, und es ist unsere Hauptaufgabe, teilzunehmen an der Gründung und beim Ausbau dieses Weltreichs. Seht, Gottes Wohnung ist bei den Menschen, und er soll unter ihnen leben, und sie sollen sein Volk sein, und Gott selbst soll bei ihnen sein und ihr Gott sein. Ich wollte in Norwegen den Grundstein dafür legen und habe ihn auch gelegt, selbst wenn die Entwicklung anders verläuft, als viele hofften. Der Herr hat dies getan, und es ist wunderbar in unseren Augen.] Aus: *Universismus*, zitiert nach Parmann 1980, S. 171.

170 Der Sankt-Olavs-Tag am 29. Juli erinnert an den Todestag des Königs Olav Haraldsson im Jahr 1030. Die Überschrift des 20. Aufzugs, „Stiklestad", bildet einen Hinweis auf den Ort in Nord-Trøndelag, an dem Olav seine letzte Schlacht schlug.

171 Parmann 1980, S. 166. Harald Hårfagre (865-933) war der erste König über Gesamtnorwegen und ging als Reichsgründer in die norwegische Geschichte ein.

172 *Universismus*, zitiert nach Parmann 1980, S. 166. Vidkun Quisling war der Meinung, es erfordere eine herausragende Persönlichkeit, um auf religiöser oder politischer Ebene die egoistischen Interessen der Menschen zu überwinden. Exemplarisch zählt Vidkun Quisling die Reihe von Harald Hårfagre, Bismarck, Washington, Hamilton auf. *Universismus*, zitiert nach Parmann, S. 168., vgl. dazu den Dramentext: Vidkun: „Jeg er bærer av fellesbevisstheten, av gudsbevisstheten, slik som Harald Hårfagre og Hellig Olav en gang var det. [...] Nu er den guddommelige impuls i meg til å fremme Gudsriket her

Nicht nur, was seine politischen Überzeugungen angeht, sondern auch im Privatleben erscheint Vidkun autoritär. Mit schonungsloser Rücksichtslosigkeit bezieht Vidkun Maria Q und Asja in seine Selbstinszenierung ein. Er fordert von beiden um seiner militärischen Karriere willen ein konservativ-korrektes Auftreten (S. 77). Die vordergründige Erklärung, schließlich müsse seine Selbstaufopferung einen Sinn haben, wird in seinem Phantasiebild von ihnen zum zynischen Kommentar zur Situation der Frauen. Vidkun: „[...] Jeg ser ansiktene deres malt med offergaver på fars kirke i Telemarken." (S. 71) [Ich sehe eure mit Opfergaben bemalten Gesichter an Vaters Kirche in Telemark.] Liest man diese Vision als Metapher, dann haben sich die Opfer, die die beiden Frauen um seinetwillen erbrachten, in ihre Gesichter eingeschrieben. Der Text zeichnet das Bild eines Strategen, der weiß, wie niederträchtig er sich verhält. Vidkun:

> [...] Du vil forene det uforenlige, lyset og mørket. Men da må du ta / på deg den tunge bør å være en Kain eller en Judas! (S. 77)
>
> [Du willst das Unvereinbare vereinbaren, das Licht und die Dunkelheit. Doch dann mußt du die schwere Bürde auf dich nehmen, ein Kain zu sein oder ein Judas!]

Vidkun kennt die Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Er sieht sich selbst in der Rolle eines biblischen Kain oder Judas, die Verbrechen begingen, und glaubt sich dennoch im Recht. Diese schwer verständliche Textstelle bezieht sich auf die Feststellung Quislings in *Universismus*, wonach es letztlich nicht auf gute Taten selbst ankomme, sondern auf den Glauben, aus dem die guten Taten hervorgehen.[173] Die Darstellung Quislings wird im Drama über den Vergleich mit Kain und Judas inhaltlich verändert. Vidkuns Feststellung signalisiert, daß er sich des Hochverrats bewußt ist.

Der Text zeigt Vidkun als einen dominanten und zugleich kindlichen Charakter und führt das Charakterbild auf die Beziehung zu seiner Mutter zurück. Die Mutterbindung Vidkuns zitiert intertextuell die Beziehung zwischen Vidkun Quisling und seiner Mutter.[174] Die Allmachtsphantasien Vidkuns erscheinen als das Ergebnis der weltfremden Erziehung seitens seiner Mutter. Die Gestaltung der Mutter-Sohn-Beziehung bezieht sich intertextuell auf Maras Feststellung, Quisling sei immer der kleine Junge geblieben, dem die Mutter, Anna, gute Ratschläge erteilen mußte.[175] Vgl. Vidkun:

> Hellig Olav viste seg for meg i drømme, mamma. Han kalte meg sønn! [...]
> Anna: Huff, akkurat som i romanene.
> Vidkun: Ja, akkurat som i romanene.
> Anna: I grunnen ventet jeg noe slikt av deg Vidkun, og nu forstår jeg hvorfor du handlet som du gjorde. Ditt store hellige oppdrag. (S. 100)

---

på Jorden." (S. 103) [Ich bin Träger des kollektiven Bewußtseins, so wie Harald Hårfagre und der Heilige Olav es einmal waren. Jetzt ist der göttliche Impuls in mir, um das Gottesreich auf Erden voranzutreiben.]

173 Vgl. Parmann 1980, S. 168.

174 Juritzen gibt an, die Mutter sei der wichtigste Mensch in Vidkun Quislings Leben gewesen. Vgl. Juritzen 1988, S. 24.

175 Vgl. Parmann 1980, S. 120.

[Der Heilige Olav erschien mir im Traum. Er nannte mich Sohn!
Anna: Oh, genau wie in den Romanen.
Vidkun: Ja, genau wie in den Romanen.
Anna: Im Grunde habe ich so etwas von dir erwartet. Vidkun, und jetzt verstehe ich, weshalb du so gehandelt hast. Dein großer heiliger Auftrag.]

Vidkuns Selbstüberschätzung wird hier ironisch ausgestellt. Offenbar gehen die Berufungsphantasien des Ministerpräsidenten darauf zurück, daß seine Mutter zu viele schlechte Romane gelesen hat. Doch eine tiefere Ironie liegt in einem intertextuellen Bezug der Passage, die Szene bezieht sich auf Maras Beschreibung eines gemeinsamen Besuchs bei Quislings Mutter.[176] Sie gibt nahezu wörtlich die Reaktion von Quislings Mutter wieder, als er ihr von den Ereignissen in Zusammenhang mit seiner Machtübernahme am 8. April 1940 erzählte.

Die Bühnenanweisung zur Dramenszene schreibt vor, Vidkun liege mit Büchern auf dem Bauch und einem geknoteten Taschentuch auf dem Kopf in der Hängematte. Da er nur Unterwäsche trägt, erscheint er wie ein großes Kind und spätestens, wenn Mutter Anna für ihren Sohn, der gerade ein Gartenfest mit den Nazis plant, das Wiegenlied *Bissa bissa båni* singt (S. 101f.), und die Hängematte zur von Anna geschaukelten Wiege wird, wird Vidkuns geistiges Niveau mit dem Entwicklungsstand eines allein auf seine Mutter fixierten Säuglings verglichen.[177]

Schließlich schenkt sie ihm eine Jacke, auf der Vidkun zusammen mit Jesus und Olav dem Heiligen dargestellt ist (S. 103). Vidkuns Identifikation mit dem Heiligen Olav wird hier auf den prägenden Einfluß der Mutter zurückgeführt. Das Geschenk führt vor, wie die Mutter das falsche Selbstbild Vidkuns geprägt hat. Zugleich wird eine Diskrepanz zwischen Vidkuns persönlichem Format und dem der beiden Heiligen ironisch ausgestellt, indem die Jackenärmel für Vidkun viel zu lang sind. Dieser Bezug knüpft intertextuell daran an, daß Vidkun Quisling in *Universismus* schreibt, es sei für ihn seit seiner Jugend klar gewesen, er solle „der Mann der

---

176 Mara Quisling berichtete, ihre Schwiegermutter habe gesagt: „Huff, akkurat som i romanene." Indem die folgende Passage im Drama zitiert wird, führt der Text eine Mutter-Sohn-Konstellation vor, in der der Ministerpräsident die Rolle des braven kleinen Jungen einnimmt: „Vet du, Vidkun, at jeg ikke har sett deg siden før 9. April? Nu må dere sitte ned og få en kopp te og ta det riktig med ro, for nu vil jeg ha ordentlig rede på alt som har hendt. Ja, Vidkun, nu må du love meg at du forteller meg alt, altsammen, sa hun og strøk ham moderlig med hånden over den lyse manken hans. Det lune guttesmilet spilte skøyeraktig rundt munnen hans da han svarte: – Det er altså statshemmeligheter vi skal snakke om idag, forstår jeg. Ja, alt vil jeg høre, absolut alt." [Weißt du, Vidkun, daß ich dich seit der Zeit vor dem 9. April nicht gesehen habe? Jetzt müßt ihr euch setzen und eine Tasse Tee trinken und es ganz ruhig angehen, denn jetzt will ich genau wissen, was alles geschehen ist. Ja, Vidkun, jetzt mußt du mir versprechen, alles zu erzählen, alles zusammen, sagte sie und strich ihm mütterlich mit der Hand über seinen hellen Schopf. Das weiche Jungenlächeln umspielte scherzhaft seinen Mund, als er antwortete: – Ich verstehe, wir sollen heute also über Staatsgeheimnisse sprechen. Ja, alles will ich hören, absolut alles.] Zitiert nach Parmann 1980, S. 113f. Mara schilderte auch den Stolz von Vidkun Quislings Mutter auf ihren Sohn. So etwa bei einer Einladung zum Tee, wenige Tage nach dem 9. April, bei der Vidkun Quisling von seiner Mutter, wie immer, für sein Verhalten gelobt worden sei. Vgl. Juritzen 1988, S. 198. Diese Haltung wird im Dramentext bei ihrem Auftritt auf dem Gartenfest aufgenommen. Der Text zeigt eine einfache Frau, die stolz auf ihren Sprößling ist.

177 Analog dazu ist auch Asjas Aussage zu lesen, Vidkun hätte beim Abschied von ihr geschluchzt wie ein Kind (S. 82).

neuen Ideen werden".[178] Im Drama wird seine Megalomanie, vermittelt über diesen Intertext, auf die Erziehung in seinem Elternhaus zurückgeführt.

Der Mangel an persönlicher Reife prägt auch Vidkuns Beziehung zu Maria Q und Asja, und auch hier bleibt die Mutterbindung so dominant, daß selbst Vidkuns Geist sich noch aus einem erotischen Tanz mit Asja löst, als seine Mutter ihn ruft (S. 148). Auch die Namensänderung von Mara zu Maria, die er organisiert, verweist auf die Mutter. Indem er Mara zu Maria ändern läßt, nivelliert er die im Norwegischen mit Mara verbundene Assoziation von *mardrøm* [Alptraum], die für die Zukunft Böses ahnen läßt. Gleichzeitig macht er sie der Mutter Gottes als seinem christlichen Idealbild einer Mutter gleich. Auch Vidkun Quisling wollte in Rußland Maras Vornamen zu Maria ändern lassen, was ihm jedoch nicht gelang.[179] Im Text gelingt ihm die Umbenennung. Die Namensänderung bringt hier die Auslöschung der Identität von Maria Q zugunsten eines von ihm eingeführten Idealbildes zum Ausdruck.

Vidkuns mangelnde persönliche Reife kommt auch in der Szene „Moroleik med Mødrene" [Spiel mit den Müttern] zum Ausdruck (S. 75). Einem in Norwegens ländlichen Regionen traditionellen Hochzeitsbrauch entsprechend, wird Vidkun zum Hallingtanz gezwungen. Es ist bei diesem Spiel Aufgabe des Bräutigams, einen Hut, der an einer Stange hochgehalten wird, mit möglichst hohen Sprüngen zu fangen. Vidkun trägt in dieser Szene eine zu enge Jacke und eine zu kurze Hose. Sein Aufzug versinnbildlicht das Kind im Körper des Erwachsenen. Als Kind ist er viel zu klein, es gelingt ihm nicht, den Hut zu ergreifen. Die scheinbar fehlende physische Kraft steht metonymisch für den Mangel an geistiger Reife nicht nur für eine Ehe. Er geht eine Doppelehe ein, weil er zu feige ist, sich von einer Frau zu trennen.

### Alexandra Veronina

Die dritte Gestalt in der Dreiecksbeziehung, Asja, referiert intertextuell auf Alexandra Veronina, die erste Frau Quislings. Asja steht als Rufname für Alexandra Veronina. Da zahlreiche Einzelheiten im Text Details aus ihrem Leben aufgreifen, wird hier in einem Überblick auf einige biographische Hintergründe eingegangen werden, die im Text intertextuell berufen werden. Die Informationen basieren auf Erzählungen von Mara, die Juritzen wiedergegeben hat, und Photos, die im Programmheft abgedruckt waren.[180] Angesichts dieses Rückgriffs auf Berichte Dritter bleibt die historische Figur ungreifbar. Statt dessen entsteht ein Bild über die Rolle, die sie in den Augen anderer spielte. Und diese Vorstellung bildet wiederum einen Intertext für das Drama.

---

178 Siehe die Textstelle aus *Universismus* bei Parmannn 1980, S. 177.

179 Vgl. Juritzen 1988, S. 185. Barth führt die Namensänderung von Mara zu Maria auf Quislings Bekanntschaft mit Max Scheler zurück. Scheler ging davon aus, daß es verschiedene Typen von Frauen, wie Mutter, Liebende, Nonne, Prostituierte, gibt. Die Umbenennung käme dann einer Klassifizierung gleich. Vidkun Quisling traf Scheler 1919 in Köln. Vgl. Barth 1996, S. 248.

180 Vgl. Juritzen 1988, S. 55-102.

Alexandra Andrevna Veronina wurde 1905 in Sewastopol geboren. Ihr Rufname war Acia. Als junge Frau tanzte sie jahrelang Ballett und galt als tanzbegabt. Später arbeitete sie als Telegrafistin bei der Nansen-Mission und lernte Mara Vasiljevna und auch Vidkun Quisling kennen. Am 21. August 1922, einen Tag nach ihrem 17. Geburtstag, an dem sie volljährig geworden war, heiratete sie Vidkun Quisling. Juritzen vermutet angesichts der offensichtlich zeitlich forcierten Heirat, sie habe Vidkun Quisling als die Rettung vor dem Hungertod betrachtet.[181] Mit der Trauung wurde sie norwegische Staatsbürgerin.[182] Vidkun Quisling reiste mit Acia aus Rußland aus und brachte sie 1923 in Paris in der Pension *Glaize* unter. Dann erklärte er, er wolle sich wegen des Altersunterschieds zwischen ihnen scheiden lassen und reiste ab. Im Spätherbst besucht Mara Ascia in Paris. Und Vidkun Quisling schrieb: „Du vet, Maria, du er eldre enn henne og en voksen kvinne, hun er et barn." [Du weißt Maria, du bist älter als sie und eine erwachsene Frau, sie ist ein Kind.][183] Ascia wußte bis zum Frühjahr 1924 nichts von der Liebesbeziehung, die unterdessen zwischen ihrem Ehemann und Mara entstanden war. Entsprechende Nachrichten, die zu ihr vordrangen, hielt sie für Gerüchte. Mara erzählte ihr, sie sei Quislings Sekretärin. Vidkun Quisling vermied das Thema Mara gegenüber Ascia. In einem Brief an Mara vom 17. Dezember 1923 wird ihre Situation besonders deutlich:

> Wenn du kommst, werde ich dir von den Gerüchten erzählen, die von Kharkov nach Paris gedrungen sind, ziemlich seltsam, ich lachte wie verrückt. Man schreibt, daß du für irgendeinen Trust arbeitest, aber unter irgend jemandes allmächtiger Protektion. Und giftig berichten sie – ich zitiere – daß man dich, während ich auf der Krim war, mehrmals mit dem Hauptmann [Quisling, d. Verf.] spazierengehen sah. Ach, ... aber wie konnten Sie es wagen, Frau, zusammen mit meinem Mann spazierenzugehen, warten Sie, bis Sie nach Paris kommen, dann werde ich ihnen einen kleinen Skandal bereiten, es wird Sie nicht freuen.[184]

Der Text dieses Briefes ist im Drama im Dialog zwischen Asja und Maria Q nahezu wörtlich wiedergegeben (vgl. S. 64). Später reiste Ascia zu Mara und Vidkun Quisling nach Oslo. Von dort aus reiste sie nach Nizza, um Urlaub zu machen. Sie ließ ihre persönlichen Dinge in Oslo zurück und scheint von einer Rückkehr nach Oslo ausgegangen zu sein; es kam jedoch nie dazu. Ascia sandte weiterhin Liebesbriefe an Vidkun Quisling. Schließlich schrieb Mara einen Brief an die Rivalin und verbannte sie mit dem Argument aus Vidkun Quislings Le-

---

181 Vgl. Juritzen 1988, S. 56.

182 Ascia verbrachte nur wenig Zeit in Norwegen. Ihr wird nachgesagt, sie hätte nur zwei Worte norwegisch gesprochen. Das Drama greift dies als Anekdote auf (vgl. S. 78).

183 Quislings Brief an Maria vom November 1923, vgl. Juritzen 1988, S. 78.

184 Der Originaltext lautet: „Når du kommer, skal jeg fortelle deg om de sladderaktige ryktene som er nådd frem til Paris fra Kharkov, ganske merkelig, jeg lo som besatt. Man skriver at du arbeider for en eller annen Trust, men under en eller annens allmektige proteksjon. Og giftig melder de – jeg siterer – at mens jeg var på Krim, så man deg flere ganger med kapteinen. Ah ... men hvordan våget De, frue, spasere sammen med min mann, bare vent til De kommer til Paris, så skal jeg lage en liten skandale for Dem, De vil ikke bli glad for det." Nach Juritzen 1988, S. 83f.

ben, eine Liebesbeziehung zu zwei Frauen würde seinem Ruf schaden.[185] Trotz allem blieb Ascia über zehn Jahre mit Vidkun Quisling verheiratet. Sie lebte in Paris und hatte wieder angefangen zu tanzen. Als man ihr anbot, in eine große Ballettkompanie einzutreten, untersagte ihr Vidkun Quisling per Telegramm das Tanzen. Über Olga Hohlowa, Picassos erste Frau, die ebenfalls Russin war, lernte sie Picasso kennen, und er malte mehrere Portraits von ihr. 1929 reiste Ascia auf Einladung einer in China lebenden russischen Familie nach Shanghai. Dort wurde ihre Ehe annulliert, und sie heiratete 1931 einen Arzt. Ihr Ehemann starb drei Jahre später. 1936 heiratete sie erneut. Ihr Ehemann wurde später zum französischen Ehrenkonsul ernannt. Während der japanischen Besetzung wurde die Familie interniert und emigrierte nach der Revolution 1949 gezwungenermaßen in die USA. Dort hatte Ascia als bildende Künstlerin Erfolg. Am Schluß seines Berichts über ihr Leben stellt Juritzen fest, daß die Enttäuschungen, die Vidkun Quisling verursacht hatte, sie lebenslang begleitet hätten.[186]

Asja

Im Drama mündet die erste Begegnung zwischen Asja und Vidkun in rasendem Tempo in Heiratspläne. Unmittelbar bevor Vidkun und Asja sich begegnen, verhört Vidkun eine Bauersfrau, der vorgeworfen wird, zwei ihrer Kinder getötet und gegessen zu haben. Die Szene zitiert ein reales Ereignis aus den Arbeitsprotokollen Vidkun Quislings. Sie führt das Ausmaß des Elends in der Ukraine vor und zeigt, wozu der Hunger die Menschen treibt. Vor diesem situativen Hintergrund erscheint Asjas forcierte Heirat mit Vidkun als harmlose Überlebensmaßnahme. Musik aus Igor Strawinskys Ballett *Petruschka* leitet die Szene ein. Asja tritt als Ballettänzerin auf und trägt das Kostüm der Ballettfigur Petruschka.

Asja wechselt ständig zwischen der Identität der Ballettrolle und ihrer individuellen Identität. Dieses metatheatrale Element des Aus-der-Rolle-Fallens greift intertextuell einen typischen Aspekt der russischen Versionen der Commedia dell'arte in diesem Jahrhundert auf, nämlich das Ausstellen der theatralen Struktur. Die Dramaturgie des Dramas zitiert folglich als Intertext für die Ballettänzerin Asja die zeitgenössischen Theaterexperimente und läßt sie so besonders progressiv erscheinen.[187]

So wird die Grenze zwischen Asjas Identität und der Bühnenrolle, die sie tanzt, fließend. Asja: „Jeg er ulykkelig. Og Petrusjka er ulykkelig." (S. 44) [Ich bin unglücklich. Und Petruschka ist unglücklich.] Derart ist die Begegnung zwischen Vidkun und Asja mit dem Motiv Petruschka verknüpft. Die Dreiecksgeschichte im

185 Vgl. Juritzen 1988, S. 94. Juritzen vermutet, daß der Brief von 1929 stammt.

186 Vgl. Juritzen 1988, S. 102.

187 Diese Form von Metatheater geht funktional über Spiel-im-Spiel-Figuren hinaus. Es ist der Struktur der Charaktere inhärent und prägt sie in Form eines Bruchs zwischen Charakter und Rolle. Die Figuren sind sich ihrer Theatralität bewußt, und auf diese Art wird die theatrale Form menschlichen Lebens selbst thematisiert. Im Text wird dieser Bruch in der Doppelung von Petruschka und Asja ausgestellt.

Ballett fungiert als Sinnbild für das Beziehungsmodell im Drama, das sich aus dieser Szene heraus entwickelt. In Zusammenhang mit Asja fungiert das Motiv dann als Vorausdeutung darauf, daß sie in der Konkurrenz um die Gunst Vidkuns unterliegen und ihn verlieren wird, so wie Petruschka im Streit um die Prinzessin unterliegt. Am Schluß von Strawinskys Ballett erscheint der Geist von Petruschka. Analog erscheint am Schluß des Dramas auch Asjas Geist. Anders als im Ballett kommt Asja jedoch aus Rache zurück, und die Wiederkehr findet in einem Alptraum von Maria Q statt. Deren Schuldgefühle lassen Asja als übermächtigen Geist zurückkehren, der seine ehelichen Rechte einklagt und ihr die Urne Vidkuns, d.h. im übertragenen Sinn Vidkun selbst, nimmt. Asja trägt bei ihrer nächtlichen Rückkehr das Ballettkostüm des Petruschka. Die Trauer Petruschkas spiegelt jetzt einen Teil ihrer Identität und bildet den Anlaß für ihre Rückkehr. Asja: „Dere har ødelagt mitt liv! Hvorfor blir jeg ikke kvitt dere?" (S. 148) [Ihr habt mein Leben zerstört! Weshalb werde ich euch nicht los?]

Asja interessiert sich bei ihrer Rückkehr besonders für Vidkuns Urne. Nach zähem Ringen mit Maria Q nimmt sie sie, verstreut Vidkuns Asche auf dem Teppichboden und zerstört damit für beide die sterblichen Reste Vidkuns. Dieser verzweifelte Versuch, Vidkun loszuwerden, macht deutlich, daß auch ihr eine emotionale Ablösung von Vidkun lebenslang nicht gelungen ist. Maria Q kommt noch einmal auf das weissagende Spiel zurück, das die Lebenspläne der Frauen geprägt hat, und stellt fest, Asja habe das bessere Los gezogen. Asja hält dagegen, sie habe getanzt: „Jeg har danset, Marotsjka." (S. 144) [Ich habe getanzt, Marotsjka.]

Asjas Tanz wird hier abschließend als Ausdruck unerträglicher Trauer lesbar. Ihre Identität geht in der Figur des Petruschka auf. Über das Petruschka-Motiv spiegeln sich die Erfahrungen von Maria Q und Asja hier ineinander. Insgesamt etabliert der Text über die Intertexte des Balletts *Petruschka* und Ignatieffs Roman *Asja* das Thema Depression als Metatext. Der Tanz, der konventionell als Ausdruck von Lebenslust verstanden wird, wird metaphorisch zum Totentanz dramatischer Figuren, die aus Trauer zur Maske erstarrt sind. Die Spannung zwischen wilder Lebenshoffnung und Schmerz, die dem Tanzmotiv hier unterlegt ist, macht ihn zum grotesken Ausdruck von depressiver Trauer.

## 3.7. *Rhindøtrene*

### 3.7.1. Erste Zugänge zum Text

#### Hildegard von Bingen

Das Drama *Rhindøtrene* thematisiert das Leben der deutschen Mystikerin Hildegard von Bingen.[188] Die folgende Kurzbiographie der als Vorlage dienenden

188 In einem Interview mit Øyvind Skau berichtet Løveid, wie sie über die Musik von Bingens zufällig auf die Mystikerin aufmerksam geworden sei. Dieser erste Zugang ist typisch dafür, daß von Bingen bis vor