

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: 3.4: Tiden mellom tidene
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858252>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

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

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

3.4. Tiden mellom tidene

Subversion der Ordnungen von Raum und Zeit in der Traumzeit

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

Tiden mellom tidene, når den gamle tiden er forgangen, og den nye ennå ikke har brutt ut, er ikke tingene seg selv lenger ..., for ordens og kaos' makter kjemper med hverandre. (S. 7)

[Zeit zwischen den Zeiten, wenn die alte Zeit vergangen und die neue noch nicht ausgebrochen ist, sind die Dinge nicht mehr länger sich selbst, denn die Mächte der Ordnung und des Chaos kämpfen miteinander.]

Bei Dürr lautet die Stelle ausführlich:

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

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

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

⁷⁸ Dürr 1985, S. 191f.

Für europäische Vorstellungen ungewohnt, aber wichtig für die Interpretation des Dramas ist die Vorstellung, daß „Tjukurrpa“ nicht eine Form von Erinnerung an Vergangenes beschreibt, wie es eine Interpretation von „Traumzeit“ im Sinne der Psychoanalyse als Zustand des Träumens, in dem z.B. Vergangenes wiederkehrt, nahelegen würde, sondern die Gegenwart des Vergangenen, die Vergangenheit als Teil der Gegenwart.

Renate Lachmann hat Parallelen zwischen Dürrs Traumzeit und Bachtins Bestimmung der Karnevalszeit aufgezeigt. Bei beiden Konzepten handele es sich um eine „Soziologie der Grenzüberschreitung. ‚Zwischen den Zeiten‘ bedeutet eine Krisis in der Ordnung der Dinge.“⁷⁹

Die Traumzeit ist auf Erneuerung ausgerichtet, wie die Bachtinsche Karnevalszeit. Analog dieser Ausrichtung auf Erneuerung beschreibt das Drama ausgehend vom „Paradisprojektet“ [Paradiesprojekt] über das „Virkelighetsprojektet“ [Wirklichkeitsprojekt] bis zum „Kjærlighetsprojektet“ [Liebesprojekt] eine Entwicklung. Am Ende der Dramenhandlung steht mit dem Auszug aus dem künstlichen Paradiesgarten die Rückkehr aus der Grenzüberschreitung in das Ordnungssystem der Gesellschaft. Ferner verweist das zweite Motto des Textes, das aus Ovids Metamorphosen stammt, auf das Thema der Verwandlung.

Für eine Lektüre von *Tiden mellom tidene* lassen sich beide Implikationen des Begriffs Traumzeit fruchtbar machen, sowohl die Bedeutung im Kontext von Dürrs *Traumzeit* als auch Traumzeit als metonymischer Hinweis auf ein psychoanalytisches Projekt. Zum einen schildert der Text die Konfrontation der beiden Protagonistinnen Anna und Ellinor mit ihrer Vergangenheit, zum anderen führt er in einer offenen Dramaturgie eine Auflösung von Ordnungssystemen vor. Denn *Tiden mellom tidene* folgt einer offenen Dramaturgie, in der Zeitebenen hin und her springen und die Figuren sich ineinander spiegeln. Die folgende Textanalyse nimmt Rücksicht auf diese Disparität, indem sie sich als bedeutungsgenerierende Lektüre versteht, die nicht darauf zielt, eine endgültige Bedeutung zu fixieren.

Auf dem Buchtitel ist das Gemälde Fernand Khnopffs mit dem Titel *I lock my door upon myself* (1891) abgebildet. Ausgehend von dieser Illustration kann die Dramenhandlung als Traum und mentales Theater der Hauptprotagonistin Anna gelesen werden. Das Bild zeigt eine Frau, die dem Betrachter mit einem blicklosen und zugleich fragenden Gesichtsausdruck zugewandt ist. Sie sitzt in einem eng umgrenzten Zimmer, das nach hinten bildparallel von einer Wand abgeschlossen wird. So sieht es aus, als handle es sich um eine Bühne. Diese Bühne verweist metaphorisch auf die innere Bühne, die sich in den Gedanken der Frau vor ihren Augen abspielt. Die traumgleiche Stimmung wird von diffusem Licht und einzelnen Gegenständen im Raum verstärkt. Im Hintergrund ist ein antiker Hypnos-Kopf erkennbar, der auf Traum und Schlaf deutet. Dieser Hypnos-Kopf ist außerhalb des Gemäldes ein zweites Mal auf dem Titel abgebildet. Die besondere Betonung des Hypnos-Kopfes und der nach innen gewendete Blick der Frau stehen

⁷⁹ Lachmann 1995, S. 18.

in thematischem Zusammenhang mit der Handlung, wenn man diese als Traumgeschehen im Sinne der Psychoanalyse deutet.

Im Rahmen dieses Traumgeschehens zeichnet sich ein neues thematisches Ordnungssystem ab. Beide Protagonistinnen setzen sich im Handlungsverlauf mit ihrer Vergangenheit auseinander. Zunächst versuchen sie, sich der Konfrontation zu widersetzen. Offenbar ist ihre Vergangenheit von Traumata belastet.⁸⁰ Anna hat einen Park entworfen, der von ausgestopften Tieren bevölkert ist. Hier hat sie ein künstliches Refugium gefunden. Nach außen ist dieser Park hermetisch abgeschlossen. Wachengel bewachen den Eingang. Dieser leblose Park symbolisiert das emotionale Absterben Annas, die sich von ihren Gefühlen isoliert hat und vor der Konfrontation mit der Wirklichkeit zurückscheut, die eine Vertreibung aus ihrem künstlichen Paradies auslösen würde. Deshalb dekoriert sie die Bäume des Gartens nicht mit Granatäpfeln, den Früchten der Erkenntnis, deren Genuß die Vertreibung aus dem Paradies nach sich zieht, sondern mit Totenschädeln, dem Symbol für Gift, das vor Verzehr warnt. Dazu Anna:

Virkelig synd at jeg ikke fant granatepler ... synd. Burde prøve å henge opp noen små hodeskaller. (S. 30)

[Wirklich schade, daß ich keine Granatäpfel gefunden habe ... schade. Ich sollte probieren, ein paar kleine Totenköpfe aufzuhängen.]

Auch Ellinor scheut zunächst die Konfrontation mit ihrer Vergangenheit und versucht statt dessen, das Kind in sich, psychoanalytisch gelesen die Verletzungen, die sie als Kind erfahren hat und die noch die erwachsene Frau belasten, zu töten: „Ellinor: [...] jeg hadde abortert meg selv. [...] Det er jeg som er barnet.“ (S. 18) [Ich hatte mich selbst abgetrieben. Ich bin das Kind.] Am Ende des ersten Aktes erhält Ellinor aus einem jenseitigen Raum im Off die Anweisung, sie müsse aus dem „Erindringens Sjø“ (S. 77) [See der Erinnerung] trinken, um verwandelt zu werden. Diese Anweisung greift eine Idee aus der antiken Mythologie über den Übergang vom Reich der Lebenden in das Reich der Toten auf und kehrt sie um. Doch während im antiken Mythos vor dem Übergang in das Reich der Toten aus dem See des Vergessens getrunken wird, muß Ellinor, und mit ihr Anna, aus dem See der Erinnerung trinken, um ein neues und verändertes Leben zu gewinnen und ihren todesähnlichen Zustand zu verlassen. Annas und Ellinors Verhalten sowie die zwischen ihnen ausgetragenen Konflikte sind vergangenheitsbestimmt. Die konflikthafte Auseinandersetzung zwischen ihnen zitiert intertextuell den Prozeß der Aufarbeitung einer individuellen Vergangenheit in einer Psychoanalyse, in deren Verlauf nach und nach Bruchstücke der Vergangenheit erinnert werden und in ein sich langsam entwickelndes Gesamtbild der Persönlichkeit integriert werden. Dieser metatextuelle Bezug zur Arbeitstechnik der Psychoanalyse erklärt, weshalb der Text sich nicht unmittelbar

⁸⁰ Die Definition von *Trauma* lautet nach Laplanche-Pontalis: „Ereignis im Leben des Subjekts, das definiert wird durch seine Intensität, die Unfähigkeit des Subjekts, adäquat darauf zu antworten, die Erschütterung und die dauerhaft pathogenen Wirkungen, die es in der psychischen Organisation hervorruft.“ Laplanche 1984, S. 513.

bei der Lektüre erschließt. Das Gesamtbild muß erst aus einzelnen Bruchstücken zusammengesetzt werden. Der Handlungsaufbau folgt nicht einer linear aufgebauten Erzählung. Vielmehr erschließt sich die Bedeutung einzelner Passagen erst in der Retrospektive, vermittelt über wiederkehrende Muster. Einzelne Bruchstücke lassen sich überhaupt nicht einfügen oder bleiben vieldeutig. Eine Schwierigkeit der Lektüre ergibt sich daraus, daß die Personen den Subtext der Handlung aussprechen und ausagieren und die eigentliche äußere Handlung stark reduziert ist. In einer grotesken Inversion treten in der Auseinandersetzung der Protagonistinnen die Inhalte ihres Unbewußten nach außen und motivieren die Handlung. Die Lektüre der Handlung als psychoanalytischer Prozeß macht es möglich, den Subtext zu thematisieren. Als Manifestation des Unbewußten weist der Subtext wieder zurück auf die Deutung des Dramas als Traumgeschehen. So, wie nach Freud die latenten Traumgedanken in der Traumarbeit mittels der Technik der Verdichtung, d.h. einer verkürzten Übersetzung des Traum-inhalts, und der Verschiebung infolge der Traumzensur und schließlich der Umsetzung von Gedanken in visuelle Bilder verändert werden, ist auch der Subtext, den die Figuren aussprechen, Ausdruck des Unbewußten. Der latente Inhalt ist von Verdichtung, Verschiebung und einer metaphorischen Sprache verändert.

Das Modell eines psychoanalytischen Prozesses, in dem sich aus Erinnerungsbruchstücken langsam ein Gesamtbild ergibt, wird im Text in einem Mosaikbild versinnbildlicht, das parallel zur Handlung in der Vorstellungswelt Ellinors aufgebaut wird. Mit dem Fortschreiten der Handlung wächst auch das Bild in Ellinors Vorstellungswelt. Sie begründet ihren weiteren Aufenthalt bei Anna damit, daß das Bild fertiggestellt werden muß. Sie beschreibt den aktuellen Zustand der persönlichen Auseinandersetzung mit dem Stand der Arbeiten am Wandbild. Das Mosaikbild fungiert derart als metatextueller Kommentar zur Struktur des Dramas. Es läßt sich mit dem Labyrinth vergleichen, das parallel zur Handlung von *Rhindøtrene* aufgebaut wird und bei dessen Fertigstellung die Konfrontation mit einem psychischen Kernraum erfolgt. Mosaik und Labyrinth versinnbildlichen zugleich die Struktur des Textes als Netzwerk. Eine zusätzliche, metatextuelle Bedeutung der leitmotivischen Metapher des Mosaikbildes wird deutlich, wenn Ellinor den Prozeß der Bildfertigstellung mit einem Spiel vergleicht und so auf das Theaterspiel verweist. Ellinor:

Kunstneren holder på å feste rytterens hjelm nå. Spillet må holdes gående. Hun er for treig i pappen. (S. 47)

[Der Künstler ist gerade dabei, den Helm des Ritters zu befestigen. Das Spiel muß weitergehen. Sie ist zu lahm.]

Die Handlung ist in drei Akte eingeteilt. Die Aktüberschriften deuten auf einen Entwicklungsprozeß. Der erste Akt trägt den Titel „Paradisprosjektet“ [Das Paradiesprojekt] und bezeichnet den Ist-Zustand zu Beginn des Dramas, der sich aus der Vorgeschichte ergeben hat. Er führt Annas und Ellinors Verharren in einer lebensfeindlichen geistigen Erstarrung und Flucht vor ihrer Vergangenheit vor. In der Vorgeschichte des Dramas war das Paradiesprojekt ein Teil von An-

nas Beruf als Konservatorin. Sie präparierte Tiere für eine Art Naturkundemuseum. Zu dieser Zeit war es ein Gemeinschaftsprojekt mit ihrem Ehemann Peter, in dem ihre beiderseitige Verliebtheit ihren metonymischen Ausdruck fand. Das Paradies als Inbegriff menschlichen Glücks stand stellvertretend für das Glück ihrer Liebe. Als die Handlung beginnt, hat Peter Anna verlassen und dem Projekt dadurch seine Lebensgrundlage entzogen. Das Paradiesprojekt ihrer Liebe ist gescheitert. Jetzt wird der Park von Anna allein geführt. Er ist zu einem reinen Kunstprodukt degeneriert, in dem selbst die Pflanzen künstlich sind (S. 30). Die Leblosigkeit des Gartens symbolisiert das Absterben ihrer Gefühle.

Im zweiten Akt mit dem Titel „Virkelighetsprosjektet“ [Das Wirklichkeitsprojekt], setzen sich die beiden Protagonistinnen mit ihrer Vergangenheit auseinander und gewinnen einen neuen Bezug zu einem über lange Zeit entfremdeten Leben. Anna setzt sich mit einer traumatischen Erfahrung auseinander. Im dritten Akt, „Kjærlighetsprosjektet“ [Das Liebesprojekt] schließlich kommt es zu einer Überwindung der psychischen Konflikte und Integration der Erfahrungen in ein neues Persönlichkeitsbild. Die skizzierte Entwicklung ist als Allegorie einer erfolgreichen Psychotherapie lesbar, die im Zustand eines scheinbar ausgeweglosen psychischen Problems ansetzt, dann zu einer Konfrontation mit den verdrängten Ursachen der Situation weitergeht und schließlich mit der Integration der bisher angsterzeugenden Bewußtseinsanteile die Liebesfähigkeit und soziale Kompetenz des Klienten wiederherstellt.

Die Handlung zeigt einen psychoanalytischen Prozeß, der auf Konfrontation und schließlich Akzeptanz der individuellen Vergangenheit der Protagonisten zielt. Doch thematisiert der Text auch den Umgang mit einer überindividuellen Vergangenheit. Denn Anna ist von Beruf Konservatorin, und das Bewahren von Relikten aus der Vergangenheit ist ihr Beruf. Ihre Profession verweist metonymisch auf das Festhalten der beiden Frauen an einem Mythos von Liebe und Treue, wie er sich in ihrer Beziehung zu Peter abzeichnet. Mythen, so wird im Laufe des Dramas deutlich, setzen eine spezifische Aufnahmebereitschaft der Beteiligten voraus, deren Grundlage stillschweigende gesellschaftliche Übereinkünfte sind. In dem Augenblick, als Anna und Ellinor begreifen, daß sie an einem Mythos des Alltags festhalten, gelingt es, aus dessen Bannkreis auszubrechen.

Die Überschrift des ersten Aufzugs „Et fall“ [Ein Fall] und Annas Situationsbericht beziehen den Fall auf den tödlichen Absturz von Annas Tochter. Im Kontext von Annas Paradiesprojekt deutet „Ein Fall“ jedoch auch im Sinne von Sündenfall auf den unwiederbringlichen Verlust einer paradiesischen zwischenmenschlichen Harmonie, wie Anna und Peter sie in der ersten Zeit ihrer Liebesbeziehung noch reproduzieren zu können glaubten. Unmittelbar nachdem Anna ihren symbolischen Mord an Peter eingestanden hat, reicht Anna Ellinor in einem symbolischen Akt ein Stück Erde, und beide Figuren gewinnen ihre Lebensfähigkeit zurück.

Insgesamt tritt der Text für zwei Formen der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ein. Einerseits führt er die Notwendigkeit eines Annehmens der individuellen Vergangenheit vor, und andererseits propagiert er eine kritische

Hinterfragung von Alltagsmythen als Grundlage für eine mythenbefreite Zukunft. In diesem Sinne läßt sich auch das zweite Motto des Textes, das aus den *Metamorphosen* des Ovid stammt, deuten. Es handelt sich um die Bitte der Königstochter Myrrha um Verwandlung. Das Thema der Trauerarbeit als Grundlage für die Verwandlung soll nun genauer untersucht werden.

Trauerarbeit und Verwandlung

Nach einem Prolog Annas beginnt die Handlung mit zwei Aufzügen, die jeweils aus einem Monolog bestehen und die hier als Psychogramm der Protagonistinnen gelesen werden. In ihren Monologen deuten Anna und Ellinor individuelle psychische Konflikte an, deren Ursprung in der Vorgeschichte der Handlung liegt. Anna beschreibt im ersten Aufzug eine Erfahrung als Mutter, und im zweiten Aufzug stellt Ellinor fest, daß sie sich nicht aus der Rolle des Kindes lösen kann. Somit werden den Protagonistinnen die Rollen von Mutter und Tochter zugewiesen, die die Beziehungskonstellation bestimmen. Auch Peters Rolle fügt sich hier ein.

Die Gesamthandlung erstreckt sich über einen Tag. Sie beginnt am Morgen und dauert bis in die Nacht. Ort der Handlung ist der Paradiesgarten Annas. Die eigentliche Handlung beginnt mit dem dritten Aufzug, als die Studentin Ellinor in den Garten eintritt. Sie ist eine Tochter von Annas Ehemann Peter. Obwohl der Garten hermetisch abgeschlossen ist, fand sie Zugang. Da Anna bei ihrem Hereinkommen auch keine Schritte hörte, vermutet sie, es handle sich um ein Gespenst und fühlt sich an ihre verstorbene Tochter Cille erinnert. Cille selbst tritt nur als Stimme aus dem Off in Erscheinung. Ihre Sprache ist prosarhythmisch gestaltet und hebt sie von den anderen beiden Protagonistinnen ab. Die rhythmisierte, metaphorreiche, lyrische Sprache ist ein wichtiger Aspekt bei der Charakterisierung der Figur. Sie prägt ihre flüchtige Erscheinung und ihre Zugehörigkeit zu einer anderen Wirklichkeit. Es bleibt offen, ob Cille aus dem Jenseits oder aus der Erinnerung Annas spricht. Anna vermutet, daß Ellinors Besuch von ihren Gedanken hervorgerufen wurde, die um ihre Tochter kreisen. An diesem Punkt setzt eine weitere Doppeldeutigkeit des Textes ein. Zunächst bleibt ungeklärt, ob Ellinor der Geist Cilles oder eine Halbschwester Cilles aus einer früheren Beziehung Peters ist. Sie erscheint unmittelbar als Wiedergängerin Cilles. Erst im zweiten Akt ist eine Trennung der Figuren Ellinor und Cille möglich. Jetzt zeigt sich, daß Ellinors detailliertes Wissen über die Gefühlswelt Cilles, die bislang nahelegte, es seien verschiedene Figurationen einer Person, auf einen gemeinsamen Aufenthalt im psychiatrischen Krankenhaus zurückgeht (S. 53).

Doch auch solange keine Unterscheidung zwischen den Identitäten der Figuren möglich ist, handelt es sich um zwei Figuren. Diese Aufspaltung einer Figur in mehrere Figurationen hat den dramaturgischen Effekt, die ambivalenten Verhaltensmuster auszuspielen, die in der Mutterrolle angelegt sind. Anna gibt sich in ihrer Erinnerung an Cille als perfekte Mutter aus, während sie gleichzeitig gegen-

über Ellinor eine Rolle einnimmt, die die Rolle der bösen Stiefmutter im Märchen zitiert, die ihre Stieftochter als lästige Konkurrentin um die Gunst des Ehemanns betrachtet. Anna wird der Stiefmutterrolle gerecht, wenn sie zur kastrierenden Schere greift und einem Bild, das Ellinor zeigt, d.h. in der Logik metonymischer Verschiebung Ellinor selbst, die Augen ausschneidet (S. 70).⁸¹

Anna leidet unter der häufigen Abwesenheit ihres Ehepartners und nimmt in der Beziehung zu Cille die Rolle der allmächtigen und zugleich gegenüber ihrem Partner machtlosen Mutter ein, für die das Kind als einziges Liebesobjekt zur Verfügung steht und die als erstes und einziges Liebesobjekt des Kindes existiert.⁸² Um ihre emotionalen Entbehren zu kompensieren und nicht nur im Beruf, sondern auch als Mutter gesellschaftliche Anerkennung zu finden, versucht sie, die Tochter zu besitzen. Schließlich schickt Anna Cille zur Erziehung in ein Institut für höhere Töchter in der Schweiz. Sie bleibt als Mutter auf die Blicke der Außenwelt fixiert und versucht in dieser Rolle, eigene Bedürfnisse nach gesellschaftlicher Anerkennung zu erfüllen. Damit entwickelt sie jenen oft mit Mutterliebe gleichgesetzten mütterlichen Masochismus, bei dem, wie Barbara Kosta gezeigt hat, die Grenze zwischen Masochismus und Sadismus sich auflöst:

Der Sadist [...] inszeniert eine Szene, um sich mit seinem Opfer identifizieren zu können. Mit anderen Worten, er verdreht die Verhältnisse, um an einer masochistischen Identifikation teilhaben zu können. [...] – Die Tochter als Teil und nicht getrennt von der Mutter verkörpert ihre Hoffnungen, ihre Wünsche und ihre Träume und wird deshalb zum Identifikationsobjekt. Indem sie den Körper der Tochter züchtigt, erniedrigt und verleumdet, legitimiert sie unter anderem ihre Stellung und ihr Leiden. In der doppelten Rolle der Täterin und des Opfers bleibt die Mutter innerhalb des masochistischen Schemas gefangen – in beiden übt sie ihre Macht/Machtlosigkeit aus.⁸³

Die grundlegende Situation für Annas Verhalten ist ihr Gefühl der Machtlosigkeit angesichts der kränkenden Abwesenheit und der Betrügereien von Peter. Es kommt am Ende des Dramas in dem Moment zu einer Verständigung zwischen Anna und Ellinor, als Anna sich von Peter trennt und sich aus ihrer Position der Machtlosigkeit und Trauer löst.

Løveid zeichnet in einer eindringlichen Bildsprache ein differenziertes Psychogramm der Tochter. In der Vorgeschichte der Handlung reagiert Cille auf die emotionale Vernachlässigung und die Manipulationsversuche der Mutter mit auto-destruktivem Verhalten. Sie identifiziert sich mit der Mutter als Aggressor und wendet die Gewalt, die ihr entgegengebracht wurde, gegen sich selbst. Dieses Verhalten zeichnet eine innerpsychische Logik nach, die für Gewaltopfer typisch ist. Schließlich weist man sie in die geschlossene Abteilung eines psychiatrischen Krankenhauses ein. Ellinors Beschreibung der Situation, als Anna Cille dort besucht, zeugt von Cilles ohnmächtiger Wut. Die Szene spielt in der Vorgeschichte der Handlung:

⁸¹ Zur literarischen Darstellung von Mutter-Tochter-Beziehungen vgl. Kraft 1993, hier insbesondere der Aufsatz von Liebs, ebd. S. 115- 147.

⁸² Kosta 1993, S. 243-265.

⁸³ Kosta 1993, S. 256.

Hun ville ikke se deg ... Du sto bak, eller skal vi si foran trådglassruten og hun kylte saksen mot den, så ansiktet ditt krakkelerte, og du ble rådet til å holde deg borte fra henne. Det var da du skrev henne ut – på eget ansvar, tok henne hjem ... (S. 102f.)

[Sie wollte dich nicht sehen ... Du standest hinter, oder sagen wir besser vor der Drahtglasscheibe, und sie knallte die Schere gegen sie, so daß dein Gesicht zersplitterte, und man riet dir, dich von ihr fern zu halten. In der Situation hast du sie aus dem Krankenhaus herausgenommen – auf eigene Verantwortung, und sie nach Hause genommen ...]

Annas Kommentar zu dieser Beschreibung, „For en makt jeg må ha“ (S. 103) [Welch eine Macht ich zu haben scheine], thematisiert eine Machtbeziehung zwischen Mutter und Tochter. Cille entzieht sich dem weiteren Zugriff der Mutter und begeht Suizid. Ihr tödlicher Absturz ins Wasser wird zum Leitmotiv für die Cille-Gestalt im Text, das immer wieder die problematische Mutter-Tochter-Beziehung in Erinnerung ruft. Bereits die Personenliste, die Cille als „et vårregn som faller“ [einen fallenden Frühlingsregen] beschreibt, zielt auf das Motiv des Fallens. Diese metaphorische Umschreibung zitiert eine Selbstcharakterisierung Cilles:

Jeg er / allerede bare / langt bløtt hår / allerede / falt som / vårregn. (S. 34)

[Ich bin bereits nur langes feuchtes Haar, bereits herabgefallen wie Frühlingsregen.]

Dieser Charakterisierung Cilles liegt ein intertextueller Bezug auf das Gedicht „Orpheus. Eurydike. Hermes“ aus Rainer Maria Rilkes *Sonnette an Orpheus* zugrunde. Es handelt sich um die Stelle, die Eurydikens Umkehr und die Ablösung von Orpheus thematisiert:

Sie war schon aufgelöst wie langes Haar / und hingegeben wie gefallner Regen / und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat. // Sie war schon Wurzel.⁸⁴

Der intertextuelle Bezug auf Rilkes Gedicht stellt erneut die Metapher des Fallens als Hinweis auf ein Sich-Entziehen aus.⁸⁵ Denn Rilke schildert Eurydikens Umkehr als ein Sich-Entziehen und dieser Rückzug kommt der Rückkehr in ein unbeschwertes Mädchentum gleich, das bei Rilke als Ideal erscheint. Bei Rilke steht Eurydikens Sich-Entziehen im Kontext der Verwandlungspoetik. Verwandlung, so der Rilke-Forscher Klaus Mühl, ist bei Rilke als Denkmodell zu verstehen, in dem existentielle Probleme im Hegelschen Sinne aufgehoben sind.⁸⁶ Das über diesen Intertext berufene Thema der Verwandlung führt zurück auf das zweite Motto des Textes. Es stammt aus dem 10. Gesang von Ovids *Metamorphosen* und behandelt die Geschichte von Myrrha, die mit ihrem Vater Inzest begeht. Als der Vater begreift, was geschehen ist, verfolgt er sie zornig. Myrrha muß sich zwischen einem ehrlosen Leben und dem Tod entscheiden. Sie fürchtet

⁸⁴ Rilke 1986, S. 488-491, hier S. 491.

⁸⁵ Bei den Überlegungen über die Bedeutung des Verwandlungsmotivs greife ich auf meine Magisterarbeit über die Dramen Cecilie Løveids zurück, die 1992 an der Eberhard-Karls-Universität in Tübingen vorgelegt wurde. Vgl. Baur 1992.

⁸⁶ Vgl. Mühl 1981, S. 227.

den Tod und bittet die Götter um eine Lösung. Diese Stelle liefert das Motto: „[...] betag mig både at leve og dø, og lad mig gå bort i forvandling!“ [Nehmt mir den Tod und das Leben, und laßt mich fortgehen in Verwandlung!]⁸⁷ Daraufhin wird sie von den Göttern in einen Baum verwandelt. Die Verwandlung verhindert ihren Untergang.⁸⁸ Auch in *Tiden mellom tidene* bezeichnet die Verwandlung Cilles eine Flucht vor einem gewaltsamen Zugriff. Myrrha flüchtet vor dem Zorn ihres Vaters, Cille entzieht sich dem Zugriff der Mutter. Der intertextuelle Bezug auf die *Metamorphosen* stellt den Fluchtcharakter der Handlung aus. Anna erinnert sich an die Situation kurz vor Cilles Tod:

Hun bare falt! Falt og falt! Vannet trengte inn i henne, gjennom henne, fosset gjennom. [...] Var det stemmen min som fikk henne ut av likevekt? [...] Jeg tenner bare et stearinlys, hagen er svart, nå regner det, et lett, lett ungt vårregn. (S. 93f.)

[Sie fiel einfach so! Fiel und fiel! Das Wasser drang in sie ein, durch sie hindurch, schoß hindurch. War es meine Stimme, die sie aus dem Gleichgewicht brachte? Ich zünde nur ein Teelicht an, der Garten ist dunkel, jetzt regnet es, ein leichter, leichter, junger Frühlingsregen.]

Die Metaphern von Cilles Gleichgewichtsverlust und Sturz ins Wasser umschreiben, wie sie in der Konfrontation mit der übermächtigen Mutter das psychische Gleichgewicht verliert und mit einer psychischen Dekompensation reagiert, die häufig als Abstürzen der Gefühle in bodenlose Trauer beschrieben wird.

Cilles Tod wird für Anna zur traumatischen Erfahrung, auf die sie mit Schuldgefühlen reagiert. Ein Cellokasten auf der Bühne repräsentiert die ständige Präsenz der Erinnerung an Cille. In seinem Innern befindet sich ein zerstörtes Cello, das laut Bühnenanweisung an ein menschliches Skelett mit Muskelsträngen erinnert. Im Deckel des Cellokastens ist eine engelähnliche Frau mit geöffneten Armen abgebildet. Sie wendet sich einem Mädchen zu, das auf dem Boden des Kastens abgebildet ist (S. 92f.). Es ist Cilles Cello, und das Instrument mit der Form, die an menschliche Körperformen erinnert, aber auch die phonetische Ähnlichkeit von Cille und Cello verweisen auf sie. Ebenso wie der Cellokasten das Instrument umschließt, ist die Erinnerung an Cilles Tod in Annas Erinnerung eingeschlossen und bleibt lange Zeit dem neugierigen Zugriff Ellinors entzogen (S. 46, 76). Diese ständige Präsenz der Erinnerung an Cille ist eine Reaktion auf eine Erfahrung mit traumatischem Charakter, die von Anna in Reminiszenzen immer wieder durchlebt wird, ohne daß die Erinnerung eine Auseinandersetzung mit dem erlebten Geschehen ermöglichen würde. Anna vermutet in Ellinors Besuch eine Heimsuchung vom Geist Cilles:

⁸⁷ Vgl. Naso Publius Ovidius 1958, S. 693.

⁸⁸ Zwischen den beiden Motti des Textes besteht ein Zusammenhang. Die Titelillustration von Hans Peter Dürrs *Traumzeit* zeigt eine Collage mit einem verängstigten Mädchen, das sich in Efeu verwandelt und im Hintergrund der Szene einen Mann. Das Verwandlungsmotiv verweist auf Ovids *Metamorphosen*. Die Buchillustration thematisiert die Verwandlung als Eigenschaft des Grenzzustands in der Traumzeit.

Anna:

Du er som et bilde / av et av mine barn. / [...] Kretsing, kretsing ... min kretsing om det ... sentrale / for meg ... sender deg til meg ... jeg måtte gjøre det / slik ... tilgi meg ... gå, [...] (S. 36)

[Du bist wie ein Bild von einem meiner Kinder ... Kreisen, Kreisen ... mein Kreisen um das ... für mich Zentrale ... schickt dich zu mir ... ich mußte so handeln ... vergib' mir ... geh'.]

Sie versucht in ihrem Labor in einer „Geburtsszene“ Ellinor zu Cille umzugestalten. Mit Ellinors Hilfe gelingt die Verwandlung, doch nur zum Teil. Zumindest in Annas Augen wird Ellinor zu Cille. Sie spricht zu Ellinor, als sei sie Cille als Kind (S. 63, 67). Derart wird für Anna die Auseinandersetzung mit ihrem Trauma möglich. Die letzte Szene des zweiten Aktes bildet den Abschluß und Höhepunkt des „virkelighetsprosjektet“ [Wirklichkeitsprojektes]. Ellinor arrangiert für Anna eine Trauerszenerie mit Altar und Kerzenleuchter. Anna gesteht sich den Tod Cilles ein, und ab diesem Moment verschwindet die Cille-Stimme aus dem Off, nachdem sie sich unmittelbar zuvor nochmals, vermittelt über ein für die Figur charakteristisches musikalisches Leitmotiv, in Erinnerung gebracht hatte. Nachdem Anna den traumatischen Verlust ihrer Tochter angenommen hat, wird sie nicht länger von Reminiszenzen heimgesucht.

Ellinors Nachname Windel deutet, wenn man ihn auf Deutsch liest, auf ein Baby, und entsprechend tritt Ellinor zwar als Studentin auf, regrediert aber im Handlungsverlauf in die Verhaltensformen eines Kleinkindes. Der Nachname signalisiert, daß die Regression auf kindliche Verhaltensformen Teil ihrer Persönlichkeit ist. In der einleitenden Szene versucht Ellinor, das Kind in sich zu töten, und als dies mißlingt, geht sie auf die Suche nach ihm. Die Vorstellung vom „Kind in ihr“ als Teil ihrer Persönlichkeit greift auf theoretische Annahmen der Transaktionsanalyse zurück. Die Transaktionsanalyse, eine Sonderform der Psychotherapie, geht in ihrer Definition der menschlichen Persönlichkeit davon aus, daß ein Individuum sich zur selben Zeit in verschiedenen Ich-Zuständen erlebt. Das Gedächtnis speichert verschiedene Einheiten des Erlebens. Die Persönlichkeit eines erwachsenen Menschen setzt sich aus einem Erwachsenen-Ich, das den an der aktuellen Realität orientierten Teil repräsentiert, einem Kind-Ich-Zustand, der die Erfahrungen speichert, und einem Eltern-Ich-Zustand, der von anderen Menschen Übernommenes bezeichnet, zusammen. Momentaufnahmen aus dem Erleben eines Persönlichkeitsanteils erscheinen als ganze Person.⁸⁹ In Ellinors Verhalten als Kleinkind artikulieren sich die in ihr gespeicherten Erfahrungen. Das Übergewicht des Kind-Ich-Zustands hängt mit der für sie traumatischen Erfahrung des Verlustes ihres Vaters zusammen, der in der Vorgeschichte der Handlung ihre Familie verläßt, um mit Anna und Cille zusammenzuleben. Im Rahmen der Konfrontation mit der Wirklichkeit der eigenen Vergangenheit im „Virkelighetsprosjektet“ erinnert sich Ellinor an ein Telefongespräch, in dessen Verlauf ihr Vater sich von ihrer Mutter trennte. Ellinors Beschreibung der Szene und die Bühnenanweisung, die

⁸⁹ Vgl. Hennig 1997, S. 27f.

vorschreibt, daß sie sich dazu auf eine Liege in Annas Labor legt (S. 84), zitiert mit ironischen Untertönen eine psychoanalytische Situation, in der die Erinnerung an eine schwierige Situation einsetzt. Ellinor erinnert sich, wie sie als kleines Mädchen mit dem Verlust des Vaters und der Verzweiflung einer Mutter konfrontiert wird, die von diesem Zeitpunkt an nur noch schwarze Kleidung trägt und so ihre Trauer nach außen sichtbar macht. Der Kind-Ich-Zustand steht als metonymischer Ersatz für diese Erfahrung. Ellinor:

Jeg kom ikke ut av barnet. (S. 18)

[Ich wurde das Kind nicht los.]

Um Abhilfe zu schaffen, macht sich Ellinor auf die Suche nach der Ursache für das verletzte Kind. Als Anna ihr einen Teller mit Gebäck reicht, ist sie vom Dekor des Tellers fasziniert. Es zeigt Hänsel und Gretel, die Kinder aus dem Grimmschen Märchen, die von ihren Eltern verstoßen wurden. Die dargestellte Szene begeistert Ellinor, weil sie sich in der Situation selbst wiederfindet. Anna kommt im Kontext dieses Intertextes die Rolle der bösen Hexe zu, die mit süßem Gebäck lockt (S. 56). Ein weiteres Mal tritt das Motiv des ausgesetzten, verlassenen Kindes auf, wenn Ellinor Anna dazu auffordert, sie als Findelkind aufzunehmen. Um Anna dazu zu motivieren, sich um sie zu kümmern, vergleicht sie sich in einer Anspielung auf die biblische Erzählung mit Mose, der als Baby in einem Korb am Ufer des Nils ausgesetzt und von der Tochter des Pharaos gefunden wurde (S. 74).⁹⁰

Ihre Suche nach der Ursache für das verletzte Kind in ihr führt sie zu Anna, und mit ihren ersten Fragen versucht sie, in Erfahrung zu bringen, wann Peter nach Hause komme. Zunehmend verwandelt sie sich in ein Kind, das die Rückkehr des Vaters herbeisehnt. Die Beziehung zu ihm zitiert das ödipale Beziehungsmodell. Nachdem sie zur Studentin herangewachsen ist, nimmt Ellinor Kontakt zu Peter auf, und es kommt zu einem Inzestverhältnis (S. 25).

Das Inzestmotiv wird in dem Motto aus Ovids *Metamorphosen* vorweggenommen, das dem Text vorangestellt ist. Atle Kittang hat in seiner Analyse des Dramas die Bedeutung des Inzestthemas, wie sie Ovid in der Geschichte von Myrrha thematisiert, hervorgehoben:

Så Ovids forteljing om Myrrha er i sanning uttrykk for ein insisterande undertekst hos Løveid – eit grunnmønster både i prosatekstane og i dei dramatiske tekstane hennar.⁹¹

[Ovids Erzählung von Myrrha bringt in Wirklichkeit einen dauerhaften Subtext bei Løveid zum Ausdruck – ein Grundmuster sowohl in ihren Prosatexten als auch in ihren dramatischen Texten.]

Kittang deutet den Dramentext als Variation des Freudschen „Familienromans“ und versteht die Inzestproblematik in seiner Lektüre als Nebeneffekt eines ödi-

⁹⁰ *Das Buch Exodus* 2.1-10.

⁹¹ Kittang 1998, S. 85.

⁹² Kittang 1998, S. 85.

pal motivierten Begehrens des Vaters.⁹³ Da Kittang sich bei seinen Überlegungen ausschließlich auf den Ödipuskomplex konzentriert, schenkt er der frühen Mutter-Kind-Beziehung, in der die Mutter dominiert, d.h. der Bedeutung der präödüpalen Phase für die Entwicklung der Protagonistinnen, keine Beachtung.⁹⁴ Bei einem Versuch, die psychische Entwicklung Annas und Ellinors nachzuvollziehen, scheint mir dagegen diese frühe Mutter-Kind-Beziehung von Bedeutung zu sein.

In Annas Verhalten gegenüber ihrer Tochter, so deutet der Text an, wiederholt sich ein Mangel an emotionaler Zuwendung seitens ihrer eigenen Mutter. Sie erinnert sich an eine Situation aus ihrer Kindheit, die sich an ihrer eigenen Tochter wiederholt. Anna sieht sich als Kind auf einer Brücke stehen und aus Wut auf ihre Mutter Steine auf einen Schwan werfen. Die Situation erinnert an ihre eigene Tochter, die als Reaktion auf ihre Übermacht ins Wasser stürzt (S. 63). Auch Ellinors Suche nach dem Vater ist als Folge einer schwierigen Mutter-Kind-Beziehung lesbar, die wiederum im Kontext einer schwierigen Partnerbeziehung steht. Im 12. Aufzug berichtet Ellinor im Gespräch mit Cille, wie sie und ihre eifersüchtige Mutter Zeuge einer Liebesszene zwischen Anna und Peter wurden. Die Szene hat eine schockierende Wirkung auf das Kind. Ellinor reagiert auf diese Erinnerung, indem sie ihre Hoffnung auf ein neues Leben ausspricht, das frei wäre von Spaltungen. Cille dagegen reagiert mit Desintegrationsängsten. Sie stellt sich vor, daß die Gliedmaßen sich von ihrem Körper lösen.

Ellinor:

Alle kan finne seg selv på nytt. Oppdage en ny dimensjon. Henge sammen.

Cille:

Hodet faller fra kroppen. / Armene løsner. / Bena låser seg i anatomisk umulige stillinger. / Plukker opp hårnåler.

Ellinor:

Mors hårnåler. (S. 51)

[Ellinor:

Jeder kann sich neu finden. Eine neue Dimension entdecken. Zusammenhängen.

Cille:

Der Kopf fällt vom Körper. Die Arme lösen sich ab. Die Beine schließen sich in anatomisch unmöglichen Stellungen. Ich sammle Haarnadeln auf.

Ellinor:

93 Vgl.: „Ein slik incest-tematikk er vel ikkje meir merkverdig enn at kvinners farsbegjær kanskje er det mest tabuiserte, og dermed det mest undertrykte begjæret i heile vår sivilisasjon.“ [Eine solche Inzest-Thematik ist nicht besonders merkwürdig, zumal das Begehren des Vaters seitens der Frauen das am meisten unterdrückte Begehren in unserer Zivilisation ist.] Kittang 1998, S. 90.

94 Feministische Psychoanalytikerinnen isolieren die Geschichte der Individuen nicht länger von der Geschichte der Gesellschaft, in der diese ihre psychischen Prägungen erfahren. Der kindliche Haß auf die übermächtige Mutter ist im Horizont dieser Überlegungen nicht mehr „natürlich“, sondern Effekt einer Geschlechtsrollenverteilung, die die Mutter auf die private Sphäre beschränkt, während der Vater die öffentliche Sphäre der Produktion besetzt. Entsprechend interpretiert Nancy Chodorow den ödüpalen Wechsel zum Vater als Liebesobjekt, als Flucht aus der erdrückenden Liebesbeziehung, die jedoch nicht an das biologische Geschlecht der Mutter gebunden ist, wie es der Ödipuskomplex suggeriert. Vgl. Lindhoff 1995, S. 68f.

Mutters Haarnadeln.]

Die Ängste der Töchter erscheinen als Folge des väterlichen Verhaltens.

Die Psychoanalytikerin Jessica Benjamin geht davon aus, daß subjektive Identität bereits innerhalb der Mutter-Kind-Beziehung entsteht. Diese Beziehung ermöglicht, so Benjamin, das menschliche Gegenüber als eigenständiges Subjekt anzuerkennen. Doch die Fähigkeit zur wechselseitigen Anerkennung wird nach Benjamin unter dem Einfluß der patriarchalischen Gesellschaft wieder verlernt. Anna und Ellinor haben in ihrer Kindheit die Anerkennung ihrer Mutter vermißt. Langsam lernen sie den Balanceakt zwischen gegenseitiger Anerkennung und Abgrenzung. Fast bis zum Schluß erhält Anna ihre Allmachtsträume gegenüber Ellinor aufrecht. Doch dann zitiert der Text die Verwandlung Myrrhas und verschränkt sie mit dem Erneuerungspathos der Traumzeit bei Dürr. Die Götter melden sich mit heftigem Theaterdonner, und Anna spürt, daß aus ihren Händen Blätter wachsen. Ihre symbolische Verwandlung führt zu einer Verständigung zwischen Mutter und Tochter (S. 106). Anna hilft Ellinor, die Trennung von Peter zu überwinden, und Peter wird bedeutungslos. Das Warten auf ihn ist unnötig geworden.

Veränderungsansätze

Anna und Ellinor verbindet der Habitus der Frau, die auf den Geliebten wartet und glaubt, ein Leben finde ohne ihn nicht statt. Als die beiden Frauen realisieren, daß sie sich in der gleichen Situation befinden, beginnen sie, ihre Erfahrung als Wiederholung eines archetypischen Musters zu begreifen.

Ellinor:

Som pelsen til gamle damer ... de er til for oss / som / venter.

Anna:

OSS SOM VENTER / venter / håper livet skal ta til igjen. (S. 36)

[Ellinor:

Wie der Pelz für alte Frauen ... sie sind für uns, die warten.

Anna:

UNS, DIE WARTEN, warten, hoffen, daß das Leben wieder anfängt.]

Anna, Ellinor und Peter verbindet ein ödipales Dreieck, in dem Peter die Position des Vaters besetzt. Da er im Drama nicht als Figur auftritt, wird er nur über die Vorstellung der Frauen charakterisiert. In ihrer Erinnerung wird er zu einem Mythos. Diese mythische Überhöhung Peters zeichnet sich ab, wenn Anna zu einem Photo von Peter bemerkt, es sehe aus wie ein „klassisk motiv“ [klassisches Motiv], und hinzufügt, tatsächlich zeige ihn das Photo beim Kartoffelschälen. Die mythische Idealisierung ist Anna zwar bewußt, doch ignoriert sie ihr Wissen, um an ihrem Idealbild festzuhalten: „men det glemmer vi“ (S. 64) [aber das vergessen wir].

Im Schlußakt gesteht Anna sich und Ellinor ein, daß Peter sie verlassen hat, und sie legt die Kleider ab, die in Zusammenhang mit dem Paradiesprojekt standen (S. 99ff.). Peters Ankunft findet nicht statt. Die Figur wird vielmehr dadurch bestimmt, daß sie ausbleibt. Vgl. Anna: „Han kom aldri.“ (S. 103) [Er kam nie.]

Ellinor und Anna sind von der schmerzhaften Erfahrung des Verlustes von Peter geprägt. Sie klammern sich an ihre Erinnerungen und bleiben so stark auf ihn als mythisches Ideal fixiert, daß ein Leben ohne ihn unmöglich scheint.

Eine charakteristische Eigenschaft Peters ist sein enger Bezug zur Musik. Er trägt den Nachnamen des russischen Komponisten Igor Stravinsky (1882-1971), und er spielt Klavier. Der Bezug zur Musik zeichnet sich auch in Ellinors Beschreibung eines Fotos über das Paradiesprojekt ab (S. 87). Das Foto zeigt Peter, der zwischen Lamm und Löwe sitzt, Blätter im Haar hat und Leier spielt. Die arkadische Szene zeigt eine Illustration des Paradiesprojektes. Sie spiegelt Annas Ideal von Liebe, unterläuft es aber auch ironisch. Zugleich verbindet sich mit Annas Phantasie über Peter das Thema des Verlusts. Die Leier als Peters Attribut und die arkadische Szene spielen auf den mythischen Sänger Orpheus an, der mit seiner Musik die wilden Tiere zähmt. Orpheus gilt als mythischer Erfinder der Musik, und sein Wesen ist von Musik bestimmt. Über den Intertext des Orpheus-Mythos führt der Text wieder zurück zum Thema von Trennung und Verlust. Denn der Orpheus-Mythos formuliert anhand der Erzählung von Orpheus und Eurydike die existentielle menschliche Grundproblematik der Realisierung von Trennung, Getrenntheit und Verlust. Auf dem Rückweg von Orpheus und Eurydike aus dem Totenreich in das Leben siegen Trennungsangst und Wiedervereinigungssehnsucht über das Gebot der Hinwendung zur Wirklichkeit, und Orpheus schaut zurück. Damit hat er Eurydike endgültig verloren.

Über den Vergleich zwischen Peter und Orpheus wird intertextuell die Grundproblematik des Orpheus-Mythos berufen. Aber auch die Figur Cille ist, wie oben gezeigt wurde, vermittelt über Rilkes Gedicht „Orpheus. Eurydike. Hermes“ mit dem Orpheus-Mythos verknüpft. Im Gegensatz zur Fassung des Mythos von Orpheus und Eurydike bei Ovid rückt Rilke jedoch die Zurückgelassene ins Zentrum seiner Behandlung des Themas. Dieselbe Perspektivenverschiebung im Vergleich zur mythischen Vorlage wird im Text anhand von Anna und Ellinor vorgeführt, die von Peter zurückgelassen wurden.

Im Zuge der Ablösung vom Paradiesprojekt, die einer Entmythologisierung hinsichtlich der Liebesbeziehung zwischen Anna und Peter gleichkommt, werden die Verlusterfahrungen angenommen. Anna gesteht sich die Trennung von Peter ein: „Gått, reist, borte, reist fra denne lekeverden, reist.“ (S. 99) [Weggegangen, abgereist, fort, weggereist aus dieser Spielwelt, abgereist.]

Schließlich lösen sich beide Frauen von der emotionalen Bindung an Peter. Anna nimmt Ellinor an die Hand, und beide verlassen das künstliche Paradies. Die gemeinsame Einsicht in die Trennung von Peter und der Abschied von einer idealisierten Liebesbeziehung bringt die beiden Frauen am Ende zusammen.