



BERLINER BEITRÄGE ZUR SKANDINAVISTIK

**Titel/
title:** »Statuen in Bewegung. Männlichkeitskrise und Re-Theatralisierung
in Henrik Ibsens *Når vi døde vågner*«

**Autor(in)/
author:** Kirsten Wechsel

In: Stephan Michael Schröder und Vreni Hockenjós (Hg.): *Historisierung
und Funktionalisierung. Intermedialität in den skandinavischen
Literaturen um 1900*. Berlin: Nordeuropa-Institut, 2005

ISBN: 3-932406-23-0
978-3-932406-23-2

**Reihe/
series:** Berliner Beiträge zur Skandinavistik Bd. 8

ISSN: 0933-4009

**Seiten/
pages:** 59–87

© Copyright: Nordeuropa-Institut Berlin und Autoren.

© Copyright: Department for Northern European Studies Berlin and authors.

KIRSTEN WECHSEL:
Statuen in Bewegung.
Männlichkeitskrise und Re-Theatralisierung in
Henrik Ibsens *Når vi døde vågner*

Als im Dezember 1899 Henrik Ibsens letztes Schauspiel *Når vi døde vågner* [dt. *Wenn wir Toten erwachen*; 1899 und später] erschien, provozierte der Untertitel manche Kritiker zu der Vermutung, der Dichter habe mit seinem *dramatisk Epilog* [*dramatischen Epilog*] sein künstlerisches Testament verfasst. In einem Zeitungsinterview hielt Ibsen solchen biographischen Deutungen entgegen, es handle sich bei dem Stück lediglich um ein Fazit einer bestimmten Phase seines bisherigen dramatischen Schaffens:

Hvad jeg i denne Forbindelse har ment med Betegnelsen Epilog er blot dette, at Stykket danner Epilogen til den Række af mine dramatiske Arbejder, som tager sin Begyndelse med »Et Dukkehjem«, og som nu afsluttes med »Naar vi døde vaagner«. Dette sidste Arbejde hører med til de Oplevelser, jeg har villet skildre i den hele Række. Denne udgjør en Helhed, en Enhed, og hermed er jeg nu færdig. Om jeg [...] herefter kommer til at skrive noget, vil alt blive i en helt anden Forbindelse, maaske i en anden Form ogsaa.

[Mit der Bezeichnung Epilog habe ich in diesem Zusammenhang lediglich gemeint, dass das Stück den Epilog zu der Reihe meiner dramatischen Arbeiten bildet, die mit »Nora oder Ein Puppenheim« anfängt und nun mit »Wenn wir Toten erwachen« abgeschlossen ist. Diese letzte Arbeit gehört mit zu den Erlebnissen, die ich in der ganzen Reihe schildern wollte. Diese bildet ein Ganzes, eine Einheit, und damit bin ich nun fertig. Wenn ich [...] hiernach etwas schreibe, wird alles in einer ganz anderen Verbindung stehen, vielleicht auch in einer anderen Form.]¹

Bemerkenswert an Ibsens Aussage ist seine Hervorhebung des ›Werk‹-charakters – aus der retrospektiven Sicht von *Når vi døde vågner* transformieren sich die früheren Schauspiele zu einem zusammenhängenden Ganzen.² Zugleich distanziert sich der Dramatiker mit dem Verweis auf

1 »Henrik Ibsens nye Værk«. In: Francis BULL, Halvdan KOHT u. Didrik Arup SEIP (Hg.): *Henrik Ibsens Samlede Verker. Hundreårsutgave*. Bd. XIX: *Tillegg*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1952, 226. – Alle Übersetzungen aus dem Norwegischen und Dänischen stammen von mir, KW.

2 In ihrem Beitrag über Ibsens letzte Stücke geht Inga-Stina Ewbank genauer auf die Querverweise zwischen Ibsens Dramen ein. Vgl. Inga-Stina EWBANK: »The Last Plays«.

das ›Werk‹ von biographischen Bezügen. Auf die Nachfrage seines Gesprächspartners, ob er nun vielleicht beabsichtige, seine Autobiographie zu schreiben, reagiert Ibsen abwehrend: »Nej, det gjør jeg ikke. Tanken om at nedskrive noget saadant har jeg ladet fare, – som saa mange andre Indfald.« [»Nein, daran denke ich nicht. Die Idee, so etwas niederzuschreiben, habe ich fallen lassen, – wie so manchen anderen Einfall.«]

Ibsens Präferenz des ›Werks‹ gegenüber dem ›Dichter‹ steht im Zusammenhang mit der Krise des Theaters am Ende des neunzehnten Jahrhunderts:³ Hatte das bürgerliche Theater den Dichter zur zentralen Instanz erhoben, um der Kontingenz der Aufführung entgegenzuwirken und Schauspielende und Zuschauende zu disziplinieren,⁴ so artikuliert sich nun, an der Nahtstelle zu einer Neuordnung der medialen Formation Theater, grundlegende Skepsis gegenüber einem autonomen männlichen bürgerlichen Dichtersubjekt, in deren Folge schließlich, im Theater der historischen Avantgarde, der literarische ›Text‹ hinter die ›Aufführung‹ zurücktreten wird.⁵

Når vi døde vågner kann als Ausdruck dieser Krise des Theaters angesehen werden, die ebenso eine Krise des Theaterdichters wie eine Krise der Männlichkeit ist; und das nicht nur, weil um die Jahrhundertwende Schauspielerinnen wie Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, Elisabeth Robbins oder Betty Hennings zu Medienstars avancieren und auf der Bühne wie hinter den Kulissen selbstbewusst die eigenen schöpferischen Fähigkeiten ins Spiel bringen. Vielmehr besteht seit der Etablierung des bürgerlichen Theaters mehr als hundert Jahre zuvor ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen theatraler Praxis und den Identitäts- bzw. Alteritäts-

In: James McFARLANE (Hg.): *The Cambridge Companion to Ibsen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 126–154.

3 Zur Krise des bürgerlichen Theaters vgl. Erika FISCHER-LICHTE: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 2: *Von der Romantik bis zur Gegenwart*. Tübingen: Francke, 1990 (= utb; 1566).

4 Vgl. dazu z.B. die Beiträge von Ruth B. EMDE: »Die Schauspielerin im ›Kennerblick‹. Gefühls- und Verstandes-Schauspiel als Neuformation der Geschlechterdifferenz«; und Erika FISCHER-LICHTE: »Der Körper als Zeichen und als Erfahrung. Über die Wirkung von Theateraufführungen«; beide in: Erika FISCHER-LICHTE u. Jörg SCHÖNERT (Hg.): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*. Göttingen: Wallstein, 1999 (= Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa; 5), 449–461 und 53–68.

5 Vgl. dazu u.a. Kapitel 2.2 in Erika FISCHER-LICHTE: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004 (= es; 2373).

konstruktionen des (männlichen, autonomen) bürgerlichen Subjekts.⁶ Wenn um 1900 dessen Selbstverständnis nicht mehr länger unhinterfragt bleibt und der Mann statt als Vertreter des universell Menschlichen als geschlechtlich determiniert wahrgenommen wird,⁷ so hat das auch Rückwirkungen auf die (inter-)mediale Praxis.

Im Folgenden stelle ich die These auf, dass Ibsens Stück diese doppelte Krise in der Interaktion zwischen den Medien Theater und Skulptur verhandelt. Denn mit den beiden Hauptfiguren des Stücks – dem Bildhauer Rubek und seinem einstigen Modell Irene, die im ersten Akt als wandelnde Skulptur eingeführt wird – verweist das Stück nicht nur allgemein auf eine Künstlerthematik, sondern vor allem auf eine theatrale Praxis, die den Dramatiker als ›Pygmalion‹ und die Schauspielerin als Skulptur konzeptualisierte. Die bei Ovid überlieferte Erzählung von der Liebe Pygmalions zu seinem eigenen Kunstwerk war im neunzehnten Jahrhundert ein beliebter Dramenstoff und eine verbreitete Trope in Theaterkritik und -ästhetik, welche das Verhältnis zwischen Schauspielerin einerseits und Dichter und Text andererseits in eine mythische Erzählung über ›große‹ Kunst überführte. Sie bestimmte aber auch die Rolle und das Spiel der Schauspielerin auf dem Theater und in der Imagination ihrer Zeitgenoss/inn/en. Gail Marshall führt in ihrer Studie über *Actresses on the Victorian Stage* für diesen Zusammenhang die Bezeichnung »Galatea-aesthetics« ein:⁸

I coin this term not simply because of the popularity of dramatic versions of Pygmalion and Galatea's story in the theatre, nor because of the surprising number of productions where actresses play statues, or are reduced to sculptural forms, but rather because this term, and its specific connotations for the desirable actress performing before a commercial audience, is peculiarly appropriate as a descriptor for the female performer within the performance-context of late Victorian theatre.⁹

6 Vgl. dazu z.B. FISCHER-LICHTE: *Geschichte des Dramas*. Bd. 2, und EMDE: »Die Schauspielerin im ›Kennerblick‹«.

7 Für den skandinavischen Kontext vgl. dazu Stefanie von SCHNURBEIN: *Krisen der Männlichkeit. Schreiben und Geschlechterdiskurs in skandinavischen Romanen seit 1890*. Göttingen: Wallstein, 2001 (= Europäische Literaturen und internationale Prozesse; 4), 20.

8 Vgl. Gail MARSHALL: *Actresses on the Victorian Stage. Feminine Performance and the Galatea Myth*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 30.

9 Ebd., 64.

Die Forschung zu *Når vi døde vågner* hat wiederholt auf den Pygmalion-Stoff hingewiesen. Hervorgehoben wird in der Sekundärliteratur vor allem die mythische und allegorische Dimension der Skulptur im Text sowie ihre Bedeutung für das Dramengeschehen.¹⁰ Wo der Transfer zwischen den Künsten in den Blick rückt, wird die Skulptur zumeist als Intertext, Emblem, Tableau oder Ekphrase gelesen.¹¹ Dreh- und Angelpunkt der Diskussionen ist dabei stets die Frage nach »skuespillets kunstfilosofi« [»der Kunstphilosophie des Schauspiels«],¹² die besonders in den letzten Jahren mit Fragen der (Re-)Präsentation von Weiblichkeit verknüpft wurde.¹³ Allerdings wurden diese Fragen bislang nicht auf die kulturelle Praxis des Theaters um 1900 bezogen. Eben dies ist das Anliegen dieses Beitrags, der die Interaktion zwischen Skulptur und Theater in *Når vi døde vågner* als selbstreflexive Auseinandersetzung mit dem Medium Theater analysiert und in den Kontext der von der Ibsen-Forschung bislang allenfalls indirekt angesprochenen Männlichkeitskrise stellt.¹⁴

¹⁰ Einen Forschungsüberblick geben Lisbeth P. Wærp und Atle Kittang. Vgl. Lisbeth P. WÆRP: »Resepsjonshistorisk oversikt«. In: Dies. (Hg.): *Livet på likstrå. Henrik Ibsens Når vi døde vågner*. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU)/Cappelen Akademisk Forlag, 1999, 16–38; Atle KITTANG: *Ibsens heroisme. Frå Brand til Når vi døde vågner*. Oslo: Gyldendal, 2002.

¹¹ Vgl. hierzu WÆRP: »Resepsjonshistorisk oversikt«, wo v.a. auf die Beiträge von Gerland, Haakonsen, Lundbo Levy und Tennant hingewiesen wird, sowie den Beitrag von Helland über die italienische Malerei des 15. Jahrhunderts als Inspirationsquelle für Ibsens letztes Schauspiel. Frode HELLAND: »Når vi døde vågner og kunstverket ›Opstandelsens dag««. In: Erik ØSTERUD (Hg.) *Den optiske fordring. Pejlinger i den visuelle kultur omkring Henrik Ibsens forfatterskab*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 1997, 55–71.

¹² Vigdis YSTAD: »Livet som kunstverk. Henrik Ibsens *Når vi døde vågner*«. In: WÆRP (Hg.): *Livet på likstrå*, 65.

¹³ Vgl. dazu Unni LANGÅS: »Fascinasjon og uhygge. Kunsten og døden som kvinne i Ibsens drama *Når vi døde vågner*«. In: *Tidskrift för litteraturvetenskap [TFL]* 31 (2002:1), 28–50; sowie folgende Beiträge in WÆRP (Hg.): *Livet på likstrå*: Per BUVIK: »Kunsten, kjønnnet og kvinnen. Om Ibsens *Når vi døde vågner*«, 179–201; Frode HELLAND: »Irene: objekt eller subjekt?«, 125–148; Sofi GRAM OTTESEN: »Om at finde sin stemme. Melodrama som skepticism i Ibsens *Når vi døde vågner*«, 149–178, und Beret WICKLUND: »Kjønnskampens kunst, kunsten som kjønnskamp. En feministisk lesning av Ibsens *Når vi døde vågner*«, 202–225.

¹⁴ Langås verweist indirekt auf die Männlichkeitskrise, wenn sie die Figur der Irene in *Når vi døde vågner* als »Repräsentation kultureller und psychologischer Phantasmen« der Jahrhundertwende liest. Vgl. LANGÅS: »Fascinasjon og uhygge«, 48. Dines Johansen und andere stellen aus einer freudianischen, individualpsychologischen Perspektive männliches Begehren ins Zentrum ihrer Analysen von *Når vi døde vågner*, ohne jedoch auf die Männlichkeitskrise um 1900 Bezug zu nehmen. Jørgen Dines JOHANSEN:

Mit dieser ist, wie oben schon angedeutet, die Krise des Theaters um 1900 eng verknüpft. Wie das männliche Subjekt, so gerät auch die Interaktion zwischen Theater und Skulptur in eine Krise; und so wie die unsicher und problematisch gewordene Männlichkeit einhergeht mit einer geradezu obsessiven Beschäftigung mit sexuellen Perversionen in den medizinischen und psychiatrischen Diskursen der Zeit, so wird auch die mediale Interaktion in *Når vi døde vågner* an der Nahtstelle zu einer Neuordnung des Theaters als Exzess und Perversion konzeptualisiert und inszeniert. Im Spiel auf der Bühne wird die Statue aus ihrer Erstarrung befreit und in Bewegung versetzt; die leblose Figur wird zum ›lebenden Bild‹. Diese Verwandlung der Skulptur kann im Kontext einer am Ende des 19. Jahrhunderts verbreiteten Faszination für ›lebende Bilder‹ gesehen werden, sie steht aber auch im Zusammenhang von Forderungen nach einer Re-Theatralisierung, wie sie die historische Avantgarde nach 1900 formuliert.¹⁵ Bevor ich diesen Zusammenhängen genauer nachgehe, möchte ich den Fokus jedoch auf die im Stück aufgerufene historische Dimension der intermedialen Relationen zwischen Skulptur und Theater richten.

1. Die Schauspielerin als Skulptur

»The statuesque actress was from the start a figure of contestation in Ibsen's work«, schreibt Marshall.¹⁶ Sie setzt diesen Startpunkt mit *Et dukkehjem* [dt. *Nora oder Ein Puppenheim*; 1879 und später] an, dasjenige Stück, welches auch Ibsen selbst als Beginn seines ›Werks‹ betrachtet hatte, dessen Abschluss aus seiner Sicht *Når vi døde vågner* bildet. In *Et dukkehjem* stehen mit der ›Puppe‹ Nora und Helmer als Pygmalion-Figur nicht allein die Ehe-Vorstellungen des bürgerlichen Idea-

»Kunsten er (ikke) en kvindekrop. Kunst og seksualitet i *Når vi døde vågner*«. In: Ders.: *Ind i natten. Seks kapitler om Ibsens sidste skuespil. Litteratur og Begær*, II. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2004 (= University of Southern Denmark Studies in Scandinavian Language and Literature; 62), 73–96.

¹⁵ Vgl. dazu z.B. Kapitel 5 in FISCHER-LICHTE: *Geschichte des Dramas*. Bd. 2. Der Begriff der Re-Theatralisierung ist nicht unproblematisch, impliziert er doch die Vorstellung, das literarische Theater habe das Theatralische im neunzehnten Jahrhundert gänzlich verdrängt. Dagegen sprechen aber sowohl kritische Äußerungen über die Literarisierung von Seiten der romantischen Theaterästhetik ebenso wie die zahlreichen Polemiken gegen das Theatralische auf den zeitgenössischen Bühnen.

¹⁶ MARSHALL: *Actresses on the Victorian Stage*, 138.

lismus zur Debatte, sondern auch der Status der Schauspielerin: »What is at stake is clearly the whole theatrical illusion of the actress's doll-like status, an illusion in the sustaining of which critics and audience were alike complicit.«¹⁷ *Et dukkehjem*, meint Marshall, sprengte die Grenzen eines skulpturalen Schauspielstils, was nicht nur *auf* der Bühne Auswirkungen hatte. Schauspielerinnen übernahmen auch *hinter* der Bühne als Unternehmerinnen und Regisseurinnen neue, männlich assoziierte Rollen.¹⁸

Et dukkehjem leitet eine selbstkritische Reflexion des Dramatikers Ibsen über zeitgenössische Konventionen des Mediums Theater ein, auf die er sich noch 1869, in einem Brief an Lorentz Dietrichson, mit dem Vergleich zwischen Lustspielautor und Bildhauer ohne Einschränkungen berufen konnte.¹⁹ Die Vorstellung vom Dramatiker als Bildhauer und der Schauspielerin als Modell und Verkörperung des Dichterwortes war konstitutiv für die idealistische bürgerliche Theaterästhetik. Am Königlichen Theater in Kopenhagen, das die künstlerischen Vorstellungen des jungen Ibsen nachhaltig prägte,²⁰ waren es vor allem die einflussreiche Schauspielerin Johanne Luise Heiberg und ihr Mann, der Theaterautor, -kritiker und -direktor Johan Ludvig Heiberg, die Hegels Idee von der Skulptur als Idealform des menschlichen Körpers auf die Schauspielkunst

17 Ebd., 140.

18 Vgl. ebd., 140ff.

19 Dort schreibt er über *De unges Forbund* [1869; dt. *Der Bund der Jugend*, 1872 und später]: »Som du ser, er Stykket et jævnt Lystspil, intet andet. Maaske vil nogle i Norge sige at jeg har skildret bestemte Personer og Forholde. Dette er imidlertid urigtigt, jeg har derimod benyttet Model, og det er nødvendigt ligesaavel for Lystspilforfatteren, som for Maleren og Billedhuggeren.« [»Wie Du siehst, ist das Stück ein gewöhnliches Lustspiel, nichts anderes. Vielleicht sagen einige in Norwegen, dass ich bestimmte Personen und Verhältnisse geschildert habe. Das stimmt allerdings nicht; ich habe jedoch ein Modell benutzt, und das ist für den Lustspielautor ebenso notwendig wie für den Maler oder Bildhauer.«] Brief an Lorentz Dietrichson vom 19. Juni 1869, in: Francis BULL, Halvdan KOHT u. Didrik Arup SEIP (Hg.): *Henrik Ibsens Samlede Verker. Hundreårsutgave*. Bd. XVI: *Brev 1844–1871*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1940, 247.

20 Auf Ibsens Verhältnis zur Theaterästhetik und -praxis am Königlichen Theater, die er während eines Studienaufenthalts in Kopenhagen im Jahre 1852 kennenlernte, gehen Ewbank und Wiingaard näher ein: Inga-Stina EWBANK: »Ibsen in Wonderful Copenhagen 1852«. In: *Ibsen Studies* 1 (2001:2), 59–78; Jytte WIINGAARD: »Henrik Ibsen and Denmark: Performances of Ibsen's Contemporary drama at The Royal Theatre«. In: *Ibsen Studies* 2 (2002:1), 9–33.

übertragen.²¹ In ihren 1891 posthum publizierten Lebenserinnerungen beschreibt Johanne Luise Heiberg ihr Ideal einer plastischen und zugleich psychologischen Schauspielkunst am Beispiel der Pariser Tänzerin Taglioni. Deren materieller Körper verwandelt sich auf der Bühne in eine transparente Hülle, durch die ein geheimnisvolles verborgenes Inneres hindurch scheint. Aus Sicht der Betrachterin geschieht das »Wunderbare«, ein in der Marmorstatue der Tänzerin fixierter Moment der Epiphanie. Der Schauspielerinnenkörper fungiert bei Heiberg als Vermittlungsinstanz für eine religiös überhöhte ästhetische Erfahrung:

Hun stod der som en fin, gennemsigtig marmorstatue, hvis første bevægelse overraskede lige så stærkt, som om en virkelig marmorstatue havde begyndt at røre sig. Hvad er det, som gør et menneske så vidunderlig skønt og graciøst? [...] Det var atter her skønhedsidealet, der strålede fra sjælens dyb over i dette legeme, beåndede det, løftede det med en sådan styrke, at det vidunderlige foregik for vore øjne, idet vi så det usynlige som noget synligt.

[Sie stand da wie eine feine, durchsichtige Marmorstatue, deren erste Bewegung ebenso sehr überraschte, als wenn eine wirkliche Marmorstatue sich plötzlich zu rühren begonnen hätte. Was ist es, das einen Menschen so wunderbar schön und graziös macht? [...] Es war hier wieder das Schönheitsideal, das aus der Tiefe der Seele in diesen Körper hinüber strömte, ihm Geist einhauchte, ihn mit solcher Stärke erhob, dass sich das Wunderbare vor unseren Augen ereignete, indem wir das Unsichtbare sichtbar werden sahen.]²²

Heibergs Skulpturideal orientierte sich vor allem am Neoklassizismus des 1838 aus Italien nach Dänemark zurückgekehrten Bildhauers Bertel Thorvaldsen, von dessen harmonischem Schönheitsideal sie ebenso beeindruckt war wie Thorvaldsen wiederum von Heibergs plastischer Schauspielkunst: Theater und Bildhauerkunst inspirierten sich gegenseitig. So probte Heibergs Kollege am Königlichen Theater, der Choreograph August Bournonville, mit seinen Tänzerinnen zwischen den Skulpturen in

21 Ibsen war mit den ästhetischen Vorstellungen der Heibergs wohlvertraut. 1852 hatte er Johanne Luise Heiberg während seines Studienaufenthalts in Kopenhagen auf der Bühne erleben können; später verfasste er ihr zu Ehren einen »Rimbrev« [»Versbrief«]. Als Theaterdirektorin in der Nachfolge ihres Mannes brachte Heiberg Ibsens Stücke auf die Bühne des Königlichen Theaters. Ibsens Schwiegermutter, Magdalene Thoresen, führte jahrelang einen lebhaften Briefwechsel mit der Schauspielerin, und die Vermutung liegt deshalb nahe, dass Ibsen auch Heibergs Lebenserinnerungen kannte, die 1891, kurz nach ihrem Tod, erschienen waren.

22 Johanne Luise HEIBERG: *Et liv genoplevet i erindringen*. Bd. 1: 1812–1842. 5. reviderede udgave ved Niels Birger WAMBERG. København: Gyldendal, 1973, 277.

Thorvaldsens Atelier und inszenierte gemeinsam mit dem Bildhauer Stücke für Ballett und Skulptur.²³

Die Faszination für Skulpturen war indes nicht nur auf das Theater beschränkt, auch lebende Skulpturnachbildungen in Form von ›Tableaux vivantes‹ und Wachsfiguren erfreuten sich im neunzehnten Jahrhundert großer Beliebtheit.²⁴ Um 1900 hatte sich das Wachsmuseum bzw. Panoptikum zu einer »middle-class institution of the visible«²⁵ etabliert, wie Mark B. Sandberg schreibt. Er deutet die Panoptiken als ein »elaborate, even hyperbolic revivification project«; die Wachsfigur sollte den Körper bewahren und unsterblich machen.²⁶ Bereits um die Jahrhundertmitte hielt mit der Erfindung der Daguerreotypie und schließlich der Fotografie die Skulptur Einzug in die Haushalte der Mittelschicht, denn mit dem neuen Medium waren Abbildungen nicht zuletzt von Skulpturen für eine breitere Käuferschicht erschwinglich geworden. H.C. Andersen hatte diese Entwicklung vor Augen, als er sich 1839 in einem Brief an Christian Høegh-Guldberg voller Begeisterung über die neue Technik äußerte: »Hvad siger De til Daguerres Opfindelse? Jeg er henrykt derover, hvor let man nu ikke kunde forskafe sig Aftryk af de berømteste Statuer, Billeder af Landenes skønneste Steder!« [»Was sagen Sie zu Daguerres Erfindung? Ich bin entzückt darüber, wie leicht man sich nun einen Abdruck der berühmtesten Statuen, Bilder von den schönsten Orten der Länder beschaffen kann.«]²⁷ Andersen ahnt zu diesem Zeitpunkt noch nichts von den komplexen intermedialen Verbindungen, die Fotografie und Skulptur in den kommenden Jahrzehnten eingehen würden: So ermöglichte fotografische Technik die Herstellung von lebensechten Gipsporträts, ›Fotorskulpturen‹, zu erschwinglichen Preisen. Populär waren auch Porträtfotografien, auf denen die Abgelichteten als Skulpturen posierten. Das Bild der dänischen Schauspielerin Louise Larsen (Abbildung 1) ist ein schönes

23 Vgl. dazu Karin Sanders Anmerkung in Karin SANDERS: *Konturer. Skulptur- og dødsbilleder fra guldalderlitteraturen*. København: Museum Tusulanum, 1997, 162, Fußnote 1.

24 Vgl. Lars Kiel BERTELSEN: »Kaleidoskopofili. Om ›Photo-Sculpture‹ og andre udtryk for 1800-tallets statue-længsel«. In: ØSTERUD (Hg.): *Den optiske fordring*, 146–163.

25 Mark B. SANDBERG: *Living Pictures and Missing Persons. Mannequins, Museums and Modernity*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2003, 18.

26 Ebd., 37.

27 Zitiert nach Henrik G. POULSEN: *Det rette Udseende. Fotografernes H.C. Andersen*. [København]: Hans Reitzels Forlag, 1996, II.

Beispiel für die Verquickung von Fotografie, Skulptur und Theater am Ende des neunzehnten Jahrhunderts.

Artefakte wie diese zeugen von einem starken Interesse für Skulpturen, das Lars Kiel Bertelsen als »1800-tallets statue-længsel« [»Sehnsucht des neunzehnten Jahrhunderts nach Statuen«] bezeichnet hat.²⁸ Die Statue, schreibt er, sei »[p]å een gang stof og ånd; en perfekt sublimering af det materielle« [»Materie und Geist zugleich; eine perfekte Sublimierung des Materiellen«].²⁹

Im Unterschied zur Fotografie, aber in gewisser Weise ähnlich wie im Panoptikum konstituierte das Theater einen öffentlichen Raum, in dem Schauspielende und Publikum während der Aufführung in einem Spiel um Materialität und Transzendenz interagierten. Vor den Augen des Publikums wurde die statuarische Figur der Schauspielerin, wie am Beispiel der Taglioni deutlich, zum magisch aufgeladenen Objekt. Wie eine Skulptur zog ihr Körper die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich; als Skulptur überschritt sie aber

Aus Urheberrechtsgründen kann die Grafik nur in der gedruckten Fassung erscheinen.

Due to restricted copyright the picture can only appear in the printed version.

Abb. 1: Louise Larsen, ca. 1891 (Fotograf: E. Hohlenberg – mit freundlicher Genehmigung der Kgl. Bibliothek, Kopenhagen, Kort- og Billedafdelingen)

²⁸ Vgl. BERTELSEN: »Kaleidoskopofili«, 146.

²⁹ Ebd., 149.

auch dessen Materialität. Der unsterbliche idealisierte Skulpturkörper brachte ihren vergänglichen phänomenalen Leib zum Verschwinden.

Das Spiel um Materialität und Transzendenz verhandelte zwei grundlegende Probleme des bürgerlichen Theaters: die Flüchtigkeit der Aufführung, wogegen die Schauspielerin als unvergängliche Marmorstatue Widerstand leistete, sowie die ambivalente Position der Schauspielerin in der Öffentlichkeit. Verkörperte diese auf der Bühne ein häusliches bürgerliches Frauenideal, so machte ihr Beruf sie zur öffentlichen Person und brachte sie in Gefahr, mit Prostitution und mangelnder Weiblichkeit assoziiert zu werden. Karin Sanders bringt in ihrer Lektüre von Heibergs Lebenserinnerungen deren plastisch-ästhetische Strategie mit der Problematik des im Theater zur Schau gestellten weiblichen Körpers in Verbindung: »De skulptur-kropslige iscenesættelser var en måde at bringe kvindekroppen på scene; at udstille uden at afsløre.« [»Die skulptur-körperlichen Inszenierungen waren eine Möglichkeit, den Frauenkörper auf die Bühne zu bringen; auszustellen ohne zu entblößen.«]³⁰ Bei Heiberg verwandle das plastische Spiel den Schauspielerinnenkörper in einen durchsichtigen, geistigen Skulpturkörper, der sich den zudringlichen Blicken der Zuschauenden entziehe.³¹

Diese Strategie gewann umso mehr an Bedeutung, als die kapitalistische Warenwirtschaft Schauspielerinnen als Werbeträgerinnen für Kolonialwaren wie Schokolade, Zigarren und andere Luxusartikel entdeckte. Das plastische Spiel richtete sich gegen solche verdinglichenden und kommerzialisierenden Tendenzen der Schauspielerinnenverehrung, die Søren Kierkegaard bereits 1848 in einem unter Pseudonym publizierten Artikel mit dem Titel *Krisen og en Krise i en Skuespillerindes Liv* [*Die Krise und eine Krise im Leben einer Schauspielerin*] scharf kritisierte. Der kultartigen Verehrung der Masse des Theaterpublikums setzt er den Kunstgenuss des »væsentlig dannet Æstetiker« [»wahrhaft gebildeten Ästhetikers«] entgegen, der ähnlich wie Heiberg im plastischen Spiel auf der Bühne eine »Metamorphose« der Schauspielerin beobachtet, bei der sie sich, allein für den Ästhetiker sichtbar, vom Ding in eine körperlose

³⁰ SANDERS: *Konturer*, 159f.

³¹ Vgl. ebd., 160.

Idee transformiert.³² ›Wahre‹ Kunst erhält in dieser Konzeption eine phantasmatische Dimension. Der Bezug zur neoklassizistischen Skulpturästhetik verwandelt den sexualisierten Objektkörper der Schauspielerin in der privilegierten Wahrnehmung von ästhetisch gebildeten Zuschauenden wie Kierkegaard oder Heiberg in einen transzendenten Kunstkörper und den öffentlichen, kollektiven Raum des Theaters in einen Ort intimer ästhetischer Erfahrung.

In der Interaktion mit der Skulptur verhandelt das bürgerliche Theater der Jahrhundertmitte die Widersprüche der eigenen medialen Praxis: Der Skulpturkörper der Schauspielerin markiert eine Grenze zwischen populärem, kommerziellem Spektakel und ›wahrer‹ Kunst, zwischen sexualisiertem Körper und verkörperter Idee. Seiner Materialität ›entkleidet‹ bringt er das Theater als autonome Sphäre jenseits der Alltagswirklichkeit performativ hervor und verdeckt damit die engen Verflechtungen zwischen Theater, Ökonomie und gesellschaftlichen Machtinteressen, auf die er immer auch verweist. In einem öffentlichen Spiel um Entkleidung und Verhüllung fungiert der Skulpturkörper der Schauspielerin auf dem Theater als Fetisch. Es ist diese Funktionalisierung der Skulptur, die sie für das Theater des neunzehnten Jahrhunderts so überaus erfolgreich machte und auf die sich auch Ibsens Dramatik von *Et dukkehjem* bis *Når vi døde vågner* bezieht.

2. Von der Krise der Schauspielerin zur Krise des Theaterdichters

In *Et dukkehjem* endet die Ehekrise zwischen Nora und Helmer mit der Metamorphose der weiblichen Hauptfigur: Die ›Puppe‹ erwacht zum Leben und verlässt ihren Schöpfer. Anders als in Kierkegaards oder Heibergs Schauspielästhetik ist diese Metamorphose nicht mehr an die Idee der Transzendenz geknüpft. Nora gibt ihre Rolle als Kindfrau und ihre Erwartung an das »Wunderbare«, das Heiberg im Spiel der Taglioni entdeckt hatte, auf.³³ Die Krise der bürgerlichen Ehe- und Geschlechtervorstellungen ist zugleich auch eine Krise der Skulpturästhetik auf dem

32 Søren KIERKEGAARD: »Krisen og en Krise i en Skuespillerindes Liv«. In: A.B. DRACHMANN, J.L. HEIBERG u. H.O. LANGE (Hg.): *Samlede værker*, Bd. 14. Gennemset og ajourført af Peter P. Rohde. København: Gyldendal, 2. Aufl. 1962, 103–124; hier: 119ff.

33 Vgl. die Schlusszene in Henrik IBSEN: »Et dukkehjem. Skuespil i tre akter«. In Francis BULL, Halvdan KOHT u. Didrik Arup SEIP (Hg.): *Henrik Ibsens Samlede Verker. Hundreårsutgave*. Bd. VIII. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1933, 269–364.

Aus Urheberrechtsgründen kann die Grafik nur in der gedruckten Fassung erscheinen.

Due to restricted copyright the picture can only appear in the printed version.

Abb. 2: Sarah Bernhardt als Bildhauerin, 1891
(Fotograf: Melandri; mit freundlicher Genehmigung der Sammlung Lady Jane Abdy, London)

grafie der international gefeierten Mimin Sarah Bernhardt, die sie maskulin im weißen Anzug bei der Arbeit an einem Selbstporträt zeigt (Abbildung 2). Die Komposition ist mehrdeutig: Die Schauspielerin mimt zugleich Galathea und Pygmalion, sie ist Kunstwerk und Bildhauerin. Aber noch in der männlichen Schöpferrolle erinnert die weiße Gestalt an

Theater. Gail Marshall sieht in *Et dukkehjem* daher auch einen radikalen Bruch mit der Galathea-Ästhetik und deren statischer Konzeption der Schauspielerin im kommerziellen zeitgenössischen Theater: Ibsens »literary drama«³⁴ mit seinen psychologisch komplexen Frauenfiguren ermöglichte der Schauspielerin »to exceed the possibilities of the spectacular stage, and the constraints, moral, intellectual and creative, embodied in the sculptural metaphor previously applied to her«.³⁵ Für die Schauspielerin, so Marshall, bedeutete Ibsens Dramatik eine Befreiung von ihrem passiven Objektstatus; Schauspielerinnen schlüpfen nun selbst in die Rolle Pygmalions.

Ein anschauliches Beispiel hierfür ist eine Foto-

34 Ibsen-Anhänger wie William Archer grenzten mit diesem Begriff Ibsens Stücke vom kommerziellen Theater der Zeit ab. Vgl. MARSHALL: *Actresses on the Victorian Stage*, 136.

35 Ebd., 141.

eine Skulptur. Ist die Selbstermächtigung der Schauspielerin tatsächlich mit der Überwindung der Galathea-Ästhetik verbunden, wie Marshall meint?

Aus Marshalls Sicht initiiert Noras Metamorphose einen Emanzipationsprozess der Schauspielerin von ihrem Objektstatus auf dem populären viktorianischen Theater. In *Når vi døde vågner*³⁶ dominiert jedoch erneut eine Krisenstimmung, die den optimistischen Aufbruch von *Et dukkehjem* relativiert: Das Stück beginnt mit einer naturalistischen Szene im Park eines Kurhotels an einem norwegischen Fjord. Der alternde Bildhauer Professor Arnold Rubek und seine junge Frau Maja sind nach langen Jahren im Ausland zurückgekehrt. Rubek befindet sich in einer Schaffenskrise, zwischen den Eheleuten herrscht Schweigen. Die erste Replik des Stücks, mit der Maja das Schweigen bricht – »Uh nej, nej – !« [»Oh nein, nein – !«] (215) –, stellt einen Zustand der Negativität her, eine Leere im Verhältnis der Eheleute zueinander, aber auch in Bezug auf den Kunstdiskurs im Stück. Denn Rubeks Skulpturen sind auf der Bühne nicht zu sehen, sie sind lediglich sprachliche Zeichen im Dialog, Phantasmen in den Vorstellungen der Figuren. Irene beispielsweise, Rubeks ehemaliges Modell, dem der Bildhauer nach vielen Jahren wieder begegnet, betrachtet die aus der gemeinsamen Arbeit hervorgegangene Skulptur als ihr »Kind« (232). Dieses Kind existiert indes allein in ihrer Imagination, denn die Skulptur hat nach Irenes Fortgang von Rubek ihre Gestalt verändert:

PROFESSOR RUBEK (uden at svare). Jeg blev verdensklog i de årene, som fulgte efter, Irene. »Opstandelsens dag« blev noget mere og noget – noget mere mangfoldigt i min forestilling. Den lille runde plint, hvor dit billede stod rankt og ensomt, – den gav ikke længer rum for alt det, jeg nu vilde digte til –

IRENE (famler efter kniven men lader være). Hvad digtet du så til? Sig det!

PROFESSOR RUBEK. Jeg digtet det til, som jeg rundt omkring mig i verden så med mine øjne. Jeg måtte ha' det med. Kunde ikke andet, Irene. Plinten videt jeg ud – så den blev stor og rummelig. Og på den lagde jeg et stykke af den buede bristende jord. Og op af jordrevnerne vrimler der nu mennesker med dulgte dyreansigter. Kvinder og mænd, – slig som jeg kendte dem ude fra livet.

IRENE (i åndeløs forventning). Men midt i mylderet står den unge kvinde med lysglæden over sig? – Gør jeg ikke det, Arnold?

PROFESSOR RUBEK (undvigende). Ikke ganske i midten. Jeg måtte desværre ryk-

36 Henrik IBSEN: »Når vi døde vågner«. In: Francis BULL, Halvdan KOHT u. Didrik Arup SEIP (Hg.): *Henrik Ibsens Samlede Verker. Hundreårsutgave*. Bd. XIII. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1956, 2II–284. Im Folgenden zitiert unter Angabe der Seitenzahlen im Haupttext.

ke den statuen noget tilbage. For helhedsvirkningens skyld, forstår du. Den vil ellers domineret altfor meget.

[PROFESSOR RUBEK (ohne zu antworten). Ich lernte in den Jahren, die folgten, die Welt kennen, Irene. »Der Tag der Auferstehung« wurde in meiner Vorstellung größer – und vielfältiger. Der kleine runde Sockel, auf dem dein Bild so rank und einsam stand, – der bot nicht mehr genügend Raum für all das, was ich jetzt hinzudichten wollte –

IRENE (will nach dem Messer greifen, lässt es dann aber). Was hast Du hinzu gedichtet? Sag es mir!

PROFESSOR RUBEK. Ich habe das hinzu gedichtet, was ich in der Welt um mich her mit meinen eigenen Augen sah. Ich musste es dabei haben. Konnte nicht anders, Irene. Ich erweiterte den Sockel – so dass er groß und geräumig wurde. Und darauf legte ich ein Stück der gewölbten aufbrechenden Erde. Und aus den Erdspalten wimmeln nun Menschen mit verborgenen Tiergesichtern. Frauen und Männer, – so wie ich sie aus dem Leben draußen kannte.

IRENE (atemlos vor Erwartung). Aber mitten im Gewimmel steht die junge, strahlende Frau? – Steh ich nicht so dort, Arnold?

PROFESSOR RUBEK (ausweichend). Nicht ganz in der Mitte. Ich musste die Statue leider etwas nach hinten rücken. Der Gesamtwirkung zuliebe, verstehst Du. Sie hätte sonst zu sehr dominiert.] (262)

Auf die phantasmatische Dimension in Rubeks Beschreibung der Skulptur wiederum deutet eine Parallele zwischen seinem Meisterwerk und den Porträtbüsten hin, die er im ersten Akt beschreibt. Rubek besteht darauf, dass es sich bei letzteren nicht um »richtige« Porträtbüsten handle, denn »[d]er ligger noget fordægtigt, noget fordulgt, indenfor og bagenfor de bysterne, – noget lønligt, som ikke menneskene kan sé – « [»[e]s liegt etwas Verdächtiges, Verborgenes, innen und hinter den Büsten, – etwas Heimliches, das die Leute nicht sehen können – «] (220). Allein der Künstler selbst durchschaut die trügerisch naturalistische Oberfläche der Büsten, hinter der sich groteske Tierfratzen verbergen: »agtværdige, hæderlige hestefjæs og énvisse æselsnuder og slukørede, lavpandede hundeskaller og mæskede svinehoder, – og slappe, brutale studekontrafejer også iblant –« [»achtenswerte, ehrliche Pferdegesichter und störrische Eselschnauzen und kleinlaute Hundeschädel mit flacher Stirn und feiste Schweinsköpfe – und manchmal schlaffe, brutale Ochsenkonterfeis –«] (ebd.). Existieren auch die »mennesker med dulgte dyreansigter« [»Menschen mit verborgenen Tiergesichtern«] in *Opstandelsens dag* nur in der Imagination des Bildhauers? Wie ›realistisch‹ ist die Referenz von Rubeks Beschreibung der Skulptur?

Die Abwesenheit der Skulpturen als konkrete Objekte auf der Bühne, ihre ›Immaterialität‹, verweist nicht auf eine gelungene Metamorphose,

weder im naturalistischen Sinne von *Et dukkehjem*, d.h. als Befreiung zum Leben – Norwegen ist in *Når vi døde vågner* ganz im Gegenteil ein Ort der Stille und des Todes –, noch im idealistischen Sinne, d.h. als Transzendierung des Materiellen: Weil er als Bildhauer auch kommerziell erfolgreich ist, zweifelt Rubek am künstlerischen Wert seiner Arbeiten:

PROFESSOR RUBEK. Da jeg havde skabt dette mit mesterværk – – (slår i heftighed ud med hånden.)
– for »Opstandelsens dag« er et mesterværk! Eller var det fra først af. Nej, det er det endnu. *Skal, skal, skal* være et mesterværk!

[PROFESSOR RUBEK. Als ich dieses, mein Meisterwerk, geschaffen hatte – – (schlägt erregt mit der Hand aus.)
– denn »Der Tag der Auferstehung« ist ein Meisterwerk! Oder war es doch zu Beginn. Nein, ist es noch immer. *Muss, muss, muss* ein Meisterwerk sein!] (219)

Rubeks Zweifel und die phantasmatische Dimension in den Beschreibungen der Skulpturen verweisen auf den Verlust eines unhinterfragbaren Bezugspunktes für die Kunst, so dass sich die Grenzen zwischen Kunst und Kommerz, zwischen ›Wahrheit‹ und Illusion verflüssigen. Die Entidealisierung der Kunst führt den Bildhauer in eine Krise, und die ist in *Når vi døde vågner* unmittelbar auf das Scheitern der Interaktion zwischen Skulptur und Theater bezogen. Die Figur der Irene zitiert nämlich sowohl Heibergs plastische Verkörperungen wie Noras Aufbruch in *Et dukkehjem*. Mit Irene kehrt Nora als Wiedergängerin auf die Bühne zurück: Wie Helmers ›Puppe‹ Nora verkörperte auch die junge Irene einst Rubeks Idealvorstellungen, und wie diese verlässt sie Mann und »Kind«. Ihre Rückkehr als lebende Tote in *Når vi døde vågner* stellt Noras Emanzipation von der Rolle der Puppe in *Et dukkehjem* in Frage und bezieht sie auf die Krise der Pygmalion-Figur Rubek.

Irene kann sich, nachdem sie ›Pygmalion‹ verlassen hat, nicht aus der Objektrolle des Modells befreien. Nach der Trennung von Rubek geht sie zum Varieté und heiratet mehrfach wohlhabende Verehrer. Im Varieté richten sich die Blicke des Publikums auf ihren öffentlich zur Schau gestellten, isolierten und auf seine Sexualität reduzierten Körper. Der Weg ins kommerzielle Theater ist gleichbedeutend mit Verdinglichung und Prostitution. Aus der retrospektiven Sicht von *Når vi døde vågner* stellt der Abschied von der Galathea-Ästhetik eine Grenzüberschreitung hin zu einer populären kommerzialisierten Kunst dar, also gerade nicht, wie Marshall in Bezug auf die viktorianische Ibsen-Rezeption festgestellt

hat, eine Befreiung der Schauspielerin aus solchen kommerziellen Strukturen.

Rubeks Hinwendung zum Naturalismus und zu einer an Auguste Rodin erinnernden Formsprache war gleichzeitig eine Abkehr von der neoklassizistischen idealisierten weiblichen Figur. In der aktuellen Version von *Opstandelsens dag* ist diese in eine Figurengruppe integriert und steht nun hinter einer im Vordergrund positionierten männlichen Melancholikerfigur:

PROFESSOR RUBEK (ivrig, river hatten av sig og tørrer sveddråberne af panden). Ja men hør nu også, hvorledes jeg har stillet *mig selv* i gruppen. Foran ved en kilde, ligesom her, sidder en skyldbetyngt mand, som ikke kan komme helt løs fra jordskorpen. Jeg kalder ham angeren over et forbrudt liv. Han sidder der og dypper sine fingre i det rislende vand – for at skylle dem rene, – og han nages og martres ved tanken om at det aldrig, aldrig lykkes ham. Han når i al evighed ikke fri op til opstandelsens liv. Blir evindeligt siddende igen i sit helvede.

[PROFESSOR RUBEK (eifrig, reißt sich den Hut herunter und trocknet die Schweißtropfen von der Stirn). Ja, aber hör nun auch, wie ich *mich selbst* in die Gruppe hineingestellt habe. Vorn an einer Quelle, so wie hier, sitzt ein schuldbeladener Mann, der nicht ganz von der Erdkruste loskommt. Ich nenne ihn Reue über ein vergebenes Leben. Er sitzt da und taucht seine Finger in das rieselnde Wasser – um sie rein zu waschen, – und der Gedanke, dass es ihm niemals, niemals gelingen wird, nagt an ihm und quält ihn. Es ist ihm auf ewig verwehrt, sich frei zur Auferstehung zu erheben. Auf ewig wird er in seiner Hölle sitzen bleiben.] (263)

Der Abschied von der Galathea-Ästhetik hemmt Rubeks künstlerische Produktivität und versetzt ihn in einen Zustand der Erstarrung. Seit er die Arbeit an seinem Meisterwerk *Opstandelsens dag* beendet hat, hat er nur noch gut verkäufliche Porträtbüsten hergestellt. Der Erfolg als Bildhauer bedeutet letztlich auch eine Kommerzialisierung seiner Werke, die unvereinbar ist mit dem Ideal einer autonomen, rein geistigen Kunst. Mit Zynismus und einer antihumanistischen Kunstauffassung, für die das Kunstwerk statt Schönheit und Harmonie die tierische Natur des Menschen offenbart, verschafft er sich »en viss lykke i det at føle sig fri og uberoende til alle sider« [»ein gewisses Glück darin, sich von allem frei und unabhängig zu fühlen«] (221). Die hier postulierte Autonomie des Künstlers ist das Ergebnis eines Differenzierungsprozesses, bei dem die Grenze zwischen ›wahrer‹ und kommerzieller Kunst ins Innere verlagert und das ›wahre‹ Kunstwerk zum Phantasma wird. Diese schon bei Heiberg und Kierkegaard angelegte Subjektivierung der Kunst ist die Voraus-

setzung für ›wahre‹ Kunst, doch weil sie mit dem Verlust eines unhintergehbaren Bezugspunkts verbunden ist, ›wahre‹ Kunst also keinen objektiven Wert mehr darstellt, führt sie auch zur Verunsicherung des Künstlers.

3. Kunst als Perversion und Exzess

Für den Bildhauer Rubek, ähnlich wie für die Käufer seiner Büsten und die Zuschauer im Varieté, ist die Skulptur ein phantasmatisches, mit besonderem Wert behaftetes Objekt. Wie ein Freudscher Fetisch verhüllt sie die animalische, triebhafte Seite des Menschen wie des Bildhauers selbst, auf die sie aber immer auch verweist. *Når vi døde vågner* setzt die Fetischisierung der Skulptur mit Rückgriff auf die romantische Schauspielästhetik als Exzess in Szene. Wenn Irene nämlich im ersten Akt in ein weißes Gewand drapiert, bleich und mit starrem Blick wie eine Marmorstatue über die Bühne schreitet, bricht ihr Auftritt mit der naturalistischen Ästhetik der Anfangsszene. Ihre statische Mimik und Gestik und ihre hyperbolische Sprache verweisen zurück auf die Tragödien und Melodramen des bürgerlichen Theaters und seine romantisch-dämonischen Heldinnenrollen, in denen Johanne Luise Heiberg einst brillierte. Für die spitze Nadel, die Irene bei der Arbeit als Modell zum Schutz vor sexuellen Annäherungen in ihrem Haar verbirgt, findet sich eine Parallele in Johan Ludvig Heibergs *Bidrag til en æstetisk Moral* [*Beitrag zu einer ästhetischen Moral*]. Dort schlägt er vor, wie Sanders schreibt, »at kvinder i offentligheden burde have spidse nåle i tøjet som ›Liv-Vagt‹« [»dass Frauen in der Öffentlichkeit spitze Nadeln als ›Leib-Wache‹ in ihrer Kleidung haben sollten«].³⁷ Irenes Spiel ruft nicht nur die *femme fatale*-Figuren auf, die Schauspielerinnen um die Jahrhundertwende verkörperten, sondern auch die Rollen ihrer Vorgängerinnen auf der Bühne und in der Imagination des Publikums um die Jahrhundertmitte.

Das plastisch psychologische Spiel, mit dem Miminnen wie Heiberg ein verborgenes Inneres sichtbar zu machen suchten, war in doppelter Weise als grenzüberschreitend konzeptualisiert: Zum einen als transzendierende Bewegung, wie sie Heiberg am Beispiel der Taglioni und Kierkegaard am Beispiel seiner namenlosen Schauspielerin beschreiben; zum

³⁷ SANDERS: *Konturer*, 171.

anderen als bedrohlicher Exzess, wie im Fall der zahlreichen dämonischen Rollen, in denen Schauspielerinnen Wahnsinnige, vermännlichte Amazonen oder Selbstmörderinnen verkörperten. Als Exzess in diesem Sinne setzt Irenes melodramatischer Auftritt die Problematik und das Scheitern der Galathea-Ästhetik performativ in Szene. Ihre Hingabe an Rubeks entkörperlichte idealistische Visionen hat eine lebende Tote aus ihr gemacht; in den Händen des Bildhauers hat sie ihre Seele verloren und sich in toten Stein verwandelt:

IRENE. Jeg gav dig min unge, levende sjæl. Så stod jeg der og var tom indvendig.
– Sjælløs.
(sér stivt stirrende på ham.)
Det var *det*, jeg døde af, Arnold.

[IRENE. Ich gab dir meine junge, lebendige Seele. Dann stand ich da und war innerlich leer. – Seelenlos.
(starrt ihn durchdringend an.)
Daran bin ich gestorben, Arnold.] (241f)

Das Streben des Bildhauers nach Transzendenz und die Verdinglichung seines Modells sind unlösbar miteinander verbunden. Kunst ist in *Når vi døde vågner* eine notwendige, aber bedrohliche, mit Tod, Wahnsinn und Unfruchtbarkeit assoziierte Grenzüberschreitung. Irene tritt als Hysterikerin auf, die ihre Ehemänner in den Wahnsinn treibt und sich selbst als Kindermörderin bezeichnet. Dies mag metaphorisch zu verstehen sein, entscheidend ist jedoch, dass ihre Aufopferung für Rubeks künstlerische Visionen auf der Bühne als Exzess und Perversion präsentiert wird. Dabei stellen Geschlecht und Sexualität den Deutungsrahmen zur Verfügung: Die kinderlose und kindermordende Irene ist eine unheimliche, entweiblichte lebende Tote.

In dem schon erwähnten Essay *Krisen og en Krise i en Skuespillerindes Liv* hatte Kierkegaard den Kult um Schauspielerinnen und deren Vermarktung als Exzess beschrieben, als eine ›primitive‹ Form der religiösen Verehrung, die Parallelen zu Marx' Konzept des Warenfetischismus aufweist. Kierkegaards Beschreibung des Exzesses diente der Differenzierung zwischen populärer Kunstrezeption und derjenigen des gebildeten Ästhetikers, wobei die Schauspielerin mit ihrem plastischen Spiel diese Grenze markierte. In *Når vi døde vågner* stellt nun nicht mehr länger nur die Kommerzialisierung von Kunst einen Exzess dar, sondern auch das Streben nach Transzendenz, welches das Stück als umgekehrte Metamorphose präsentiert. Auch für den Ästhetiker ist die

SchauspielerIn bzw. das Modell ein phantasmatisches Objekt, ein Fetisch.

Die Faszination für Skulpturen ist um 1900, in Ibsens letztem Schauspiel wie in den medizinischen, psychiatrischen und psychologischen Diskursen der Zeit, als Perversion konzeptualisiert. Marshall weist darauf hin, dass »male obsessions with statuary« von so prominenten Vertretern der sich um die Jahrhundertwende etablierenden Sexualpathologie wie Havelock Ellis, Iwan Bloch, Albert Eulenberg und Richard von Krafft-Ebing in den Katalog sexueller Perversionen aufgenommen wurde.

It was, however, left to Havelock Ellis to coin a term for this »falling in love with statues, [this] rare form of erotomania, founded on the sense of vision and closely related to the allurements of beauty« (Psychology of Sex, vol. II, p. 188), and which was thus defined as an aesthetically conditioned perversion. The term Ellis used was ›Pygmalionism‹ [...].³⁸

In *Når vi døde vågner* ist das Skulpturbegehren mit der Krise des Bildhauers/Dichters³⁹ assoziiert: In Melancholie versunken, erstarrt er selbst zur (weiblich assoziierten) Skulptur. Ähnlich wie im psychiatrischen und psychologischen Diskurs um die Jahrhundertwende ist die männliche Melancholie in *Når vi døde vågner* mit Verweiblichung und mit Perversionen wie Fetischismus und Sodomie verknüpft. Dies wird an der Figur des Bärenjägers Ulfhejm deutlich, eine halb tierische, halb menschliche Faungestalt, der mit einer wilden Hundemeute zusammen lebt. Ulfhejm wird als Kontrastfigur zu Rubek eingeführt, weist aber auch Ähnlichkeiten mit dem Bildhauer auf. Obwohl Maja in ihm keine Spur eines Künstlers [»ikke spor af kunstner«] (245) entdecken kann, sieht Ulfhejm durchaus Verbindendes zwischen sich und Rubek:

[...] Vi arbejder med et hårdt materiale begge to, frue, – både jeg og Deres mand. Han maser vel med marmorstenen, kan jeg tænke mig. Og jeg maser med spændte, dirrende bjørnesener. Og begge så lægger vi materialet under os tilslut. Gør os til herre og mester over det. Gi'er os ikke før vi har vundet bugt med det, som strider så hårdt imod.

[[...] Wir arbeiten beide mit einem harten Material, meine Dame, – ich genauso wie Ihr Mann. Er plagt sich wohl mit Marmor ab, denke ich. Und ich plage mich mit gespannten, bebenden Bärensehnen. Und beide unterwerfen wir uns

38 MARSHALL: *Actresses on the Victorian Stage*, 17.

39 Rubek wird in *Når vi døde vågner* mehrfach von Irene als »digter« [»Dichter«] bezeichnet und beschreibt seine künstlerische Arbeit auch selbst als Dichten. Vgl. das Zitat auf S. 71 in diesem Beitrag.

schließlich das Material. Machen uns zum Herrn und Meister darüber. Geben nicht auf, bevor wir nicht den Sieg über das errungen haben, was so starken Widerstand leistet.] (229)

Implizit bestätigt Rubeks Beschreibung seiner grotesken animalischen Porträtbüsten Ulfhejms Vergleich. Trotz des Kontrasts zwischen Rubeks Erstarrung und Ulfhejms exzessiver Hypermaskulinität und Vitalität sind beide Männerfiguren über ihr Handwerk und ihr Verhältnis zu ihrem Material miteinander assoziiert. Ihre Obsessionen machen sie zu melancholischen Einzelgängern und stellen sich eben dadurch als Persionen dar. Rubeks ›Pygmalionismus‹ und Ulfhejms Bestialität bzw. Sodomie⁴⁰ sind im Stück eng miteinander verknüpfte Formen des Begehrens, die im sexualpathologischen Diskurs um die Jahrhundertwende als Abweichungen von einer auf Reproduktion ausgelegten heterosexuellen Matrix markiert sind: »Das ›Verwerflichmachen‹ einer anderen als der zur Fortpflanzung dienenden Begehrensregulation steht im Dienst der heterosexuellen Norm, die sich mit dem Schein der Natürlichkeit umgibt«, schreibt Dorothea Dornhoff.⁴¹ Abweichende Sexualitäten fungieren um 1900 als Grenzfiguren, die nicht nur den Persionen sichtbare Realität verleihen, sondern auch der heterosexuellen Norm, die sie überschreiten und die als Norm dadurch erst performativ hervorgebracht wird. Die sichtbare Realität von Persionen ist zugleich eine unheimliche, die es durch Benennungen und Klassifizierungen zu bannen gilt.⁴²

Im Kontext des sexualpathologischen Diskurses um 1900 wird deutlich, dass die Galathea-Ästhetik der bürgerlichen Kunst – und das ist ein wesentlicher Befund meiner Analyse – in *Når vi døde vågner* ein pathologisches Phänomen darstellt, welches Frauen in leblose Objekte verwandelt und die Männlichkeit des Künstlers bedroht. Wenn aber die Kunst zur unheimlichen pathologischen Grenzüberschreitung gerät, dann fragt sich, mit welchen Mitteln sie gebannt wird.

⁴⁰ Im sexualpathologischen Diskurs der Zeit bezeichnen Bestialität oder Sodomie die Überschreitung der Grenzen zwischen Menschlichem und Tierischem. Als eine Sonderform von Sodomie galt die Homosexualität. Vgl. Dorothea DORNHOFF: »Inszenierte Persionen. Geschlechterverhältnisse zwischen Pathologie und Normalität um die Jahrhundertwende«. In: Antje HORNSCHIEDT, Gabriele JÄHNERT u. Annette SCHLICHTER (Hg.): *Kritische Differenzen – Geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998, 253–277, hier: 260.

⁴¹ Ebd., 261.

⁴² Vgl. ebd.

4. Statuen in Bewegung

Når vi døde vågner ist nicht nur selbstreflexive Auseinandersetzung mit einer problematisch gewordenen theatralen Praxis. Die Interaktion zwischen Skulptur und Theater im Stück verweist zugleich über die idealistische oder naturalistische Theaterästhetik hinaus auf eine Re-Theatralisierung, wie sie die Avantgardebewegung zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts zunehmend forderte. Ibsen lässt in *Når vi døde vågner* nämlich die vom Naturalismus verabschiedete Statue auf die Bühne zurückkehren, wo er sie in Bewegung versetzt und aus dem Zustand melancholischer Erstarrung befreit, in die sie als bloßes Zeichen für Transzendenz und Entkörperlichung versunken war: Die Skulptur auf der Bühne wird zum ›lebenden Bild‹ und verweist damit auf Tendenzen innerhalb der visuellen Kultur um 1900, wie sie Sandberg am Beispiel des Wachsmuseums herausgestellt hat. Für Sandberg ist das Wachsmuseum, aber auch der frühe Film ein »revivification project«, das den ausgestellten Objekten den Anschein des Lebendigen verleiht. Die ›lebenden Bilder‹ sind Spuren eines verdrängten bzw. abwesenden Körpers.⁴³ Auch für die Re-Theatralisierung in *Når vi døde vågner* und im zeitgenössischen Theaterdiskurs liefert das »revivification project« den Kontext, ein Projekt, das – so meine These – eng verknüpft ist mit der Männlichkeitskrise um 1900.

Die Forschung hat mehrfach darauf hingewiesen, dass die im Dialog beschriebene Skulptur *Opstandelsens dag* auf der Bühne nachgestellt wird. Lisbeth Pettersen Wærp beispielsweise liest diese Form der Verdoppelung oder mise-en-abyme als Ekphrase.⁴⁴ Mit Irenes Auftritt wiederholt sich zunächst die erste allegorische Version der Skulptur: »Sér hun ikke ud som den levendegjorte opstandelse?« [»Sieht sie nicht aus wie die lebendig gewordene Auferstehung?«] (255) fragt Rubek im zweiten Akt, als er Irene auf sich zukommen sieht. Im weiteren Verlauf des Stücks gruppieren sich die Figuren zur späteren Fassung des Kunstwerks, in der das Selbstporträt des Künstlers als Melancholiker in den Vordergrund gerückt ist: Der Bildhauer hat die Figur neben einer Quelle platziert, wo

43 Auf diesen Zusammenhang verweist schon der Titel von SANDBERGS Studie *Living Pictures and Missing Persons*.

44 Vgl. LISBETH PETERSEN WÆRP: *Overgangens figurasjoner. En studie i Henrik Ibsens Kejser og Galilæer og Når vi døde vågner*. Oslo: Solum, 2002, 135.

sie die Hände ins Wasser taucht, wie um sie von Schuld reinzuwaschen.⁴⁵ Während Rubek im zweiten Akt von den Veränderungen an der Skulptur berichtet, geben die Nebentexte über seine und Irenes Positionen auf der Bühne Auskunft: »(Han sætter sig på en sten ved bækken. Hun står bag ved ham, lænet mot fjeldvæggen.)« [»(Er setzt sich auf einen Stein am Bach. Sie steht an die Felswand gelehnt hinter ihm.)«] (257); etwas später heißt es über Rubek: »(sidder med albuerne på knæerne og vugger hodet, med hænderne for øjenene)« [»(hat die Ellenbogen auf die Knie gestützt und wiegt den Kopf, die Hände vor den Augen)«] (261); und schließlich taucht Rubek Blätter ins Wasser: »([...] sætter mere løv i bækken)« [»([...] setzt mehr Blätter ins Wasser)«] (266). Im dritten Akt schließlich ist die Auferstehung aus Rubeks späterer Version von *Opstandelsens dag* visualisiert: So wie dort die »mennesker med dulgte dyreansigter« [»Menschen mit verborgenen Tiergesichtern«] steigen nun Rubek und Irene aus dem Abgrund herauf: »(Professor Rubek og Irene kommer til syne op over dybet i baggrunden. [...])« [»Professor Rubek und Irene kommen über dem Abgrund im Hintergrund zum Vorschein. [...])«] (279) .

Erst im Spiel auf der Bühne wird die abwesende Skulptur für das Publikum sichtbar. War für Heiberg und Kierkegaard das ›wahre‹ Kunstwerk an die Transzendenz der Schauspielerin, an ihre Entkörperlichung in der Imagination des ästhetisch gebildeten Publikums geknüpft und besaß es dadurch eine phantasmatische Dimension, so konstituieren in *Når vi døde vågner* gerade die ›Körper‹ der Schauspielenden das Kunstwerk für den flüchtigen Moment der Aufführung. Das Spiel auf der Bühne bedeutet eine Theatralisierung der Skulptur, die sie aus ihrer monumentartigen melancholischen Erstarrung befreit. Die Skulptur wird auf der Bühne nämlich nicht nur nachgestellt, zugleich verändert sich auch die Anordnung der Figuren: Sie setzten sich und stehen wieder auf; die Hintergrundfigur Irene nimmt neben der Melancholikerfigur im Vordergrund Platz; beide tauchen Blütenblätter in den Bach zu ihren Füßen.

Mit der Interaktion zwischen Theater und Skulptur verweist das Stück auf Forderungen nach einer Re-Theatralisierung des Theaters, wie sie Alexander Gordon Craig mit seiner Konzeption des Schauspielers als ›Übermarionette‹, aber auch Erneuerer des Theaters wie Wsewolod E. Meyerhold oder Max Reinhard zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts

⁴⁵ Vgl. das Zitat auf S. 74 in diesem Beitrag.

formulierten.⁴⁶ Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte spricht in diesem Zusammenhang von einer ›performativen Wende‹ des Theaters. Zentral dafür ist die Neubewertung des Körpers der Schauspielenden, der nicht mehr als semiotischer Körper, als ›entleiblicher‹ Zeichenträger für das Dichterwort aufgefasst wird,⁴⁷ sondern als phänomenaler Leib. Erst die Materialität des Körpers bringt die Aufführung hervor; ästhetische Erfahrung entsteht aus dieser Sicht nicht in der Imagination der Zuschauenden, sondern in deren unmittelbarem sinnlichen Erleben der agierenden Körper auf der Bühne.

Das Theater der Avantgarde setzte die Körperlichkeit der Schauspielenden als Exzess in Szene, wie Fischer-Lichte am Beispiel einer Inszenierung von Sophokles *Elektra* im Jahre 1903 am Kleinen Theater in Berlin deutlich macht:

Gertrud Eysoldt, die die Elektra spielte, wurde ausdrücklich für die Maßlosigkeit ihres Körpereinsatzes und seiner ungeheuren Intensität getadelt. Mit diesen Eigenheiten verstieß sie gegen die für die Aufführungen vor allem griechischer Tragödien geltenden Normen von »Kraft«, »Würde« und »sonorem Ton«. An ihre Stelle traten »Nervosität«, »zügellose Leidenschaft« und »heiseres Brüllen«. Damit sei die Grenze vom »Gesunden« zum »Krankhaften«, zum »Pathologischen« überschritten. Das »Geschrei und Gezappel, Überschraubung des Fürchterlichen, Verzerrung und Verwilderung in jeder Linie«, die »Leidenschaft bis zur Sinnlosigkeit« waren für viele Kritiker »nur noch pathologisch zu erklären«.⁴⁸

Für Fischer-Lichte artikuliert die Kritik an Eysoldts Spiel das Unverständnis des zeitgenössischen Publikums für den grenzensprengenden Schauspielstil der Aufführung. In Hinsicht auf die Exzesse und ›Perversionen‹ in *Når vi døde vågner* stellt sich allerdings die Frage, ob der Exzess, das ›Pathologische‹ der Figuren auf der Bühne, nicht in einem direkten Zusammenhang mit einer theatralen Praxis steht, die den (geschlechtlich spezifizierten und sexualisierten) Körper zur Grundlage

46 Zu Craig und Meyerholt vgl. Jochen Kiefers Studie zur Metapher der Puppe, die auf Zusammenhänge zwischen Statue und Puppe im theaterästhetischen Diskurs leider nicht eingeht. Jochen KIEFER: *Die Puppe als Metapher den Schauspieler zu denken. Zur Ästhetik der theatralen Figur bei Craig, Meyerholt, Schlemmer und Roland Barthes*. Berlin: Alexander, 2004.

47 Vgl. FISCHER-LICHTE: *Ästhetik des Performativen*, 133.

48 Ebd., 50.

ästhetischer Erneuerung erhebt.⁴⁹ Mit einem Exkurs zu Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* aus dem Jahre 1925 möchte ich den Zusammenhängen zwischen Theatralisierung und Exzess im ästhetischen Diskurs der Jahrhundertwende nachgehen.

5. *Når vi døde vågner* als Trauer»spiel«

Walter Benjamin war, wie Willem van Reijen anmerkt, durch die Wiederkehr bestimmter Merkmale des barocken Trauerspiels im Expressionismus zu seiner Abhandlung über den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* angeregt worden, in der das Spiel die zentrale Kategorie bildet.⁵⁰ Sein Trauerspielbuch lässt sich daher einem Diskurs über das Theatralische zuordnen, in den sich Ibsen ebenso wie manche Theoretiker und Praktiker der Avantgarde einschreiben. Ähnlich wie bei Ibsen fungiert bei Benjamin das Theatralische als Befreiungsstrategie für ein in Melancholie erstarrtes neuzeitliches männliches Subjekt. Wenn ich daher im Folgenden Parallelen zwischen Benjamins Konzeptualisierung des Trauerspiels und der Interaktion von Skulptur und Theater in *Når vi døde vågner* herausstelle, geht es mir um Zusammenhänge zwischen der Aufwertung des Theatralischen und der Männlichkeitskrise um 1900.

Uwe Steiner hat in seiner Lektüre von Benjamins Trauerspielbuch auf dessen emphatischen Begriff des Spiels hingewiesen. Benjamin stellt hier einem von lutherischem Ernst geprägten deutschen Trauerspiel das barocke Drama Shakespeares und Calderons gegenüber und weist dem Spielmoment dieser Tragödien überragende metaphysisch-ästhetische Bedeutung zu.⁵¹ Der angesichts der unversöhnlichen Gegensätze in Erstarrung versunkene Melancholiker überwinde die Ausweglosigkeit der Trauer durch das spielerische Nebeneinander von Lustspiel und Tragödie. »Indem es sich im emphatischen Sinne als Spiel darstellt,« so Steiner

49 Bei Ibsen überwiegt eine gewisse Skepsis gegenüber dem Körper, zumindest lässt sich in Bezug auf *Når vi døde vågner* nicht, wie im Fall der historischen Avantgarde, von einer emphatischen Auffassung des Körpers sprechen.

50 Vgl. Willem van REIJEN: »Innerlichkeit oder Begriffsarbeit? Die Barockrezeption von W. Benjamin und Th. W. Adorno«. In: Ders. (Hg.): *Allegorie und Melancholie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992 (= es; 1704. Neue Folge; 704), 18.

51 Vgl. dazu Uwe STEINER: »Traurige Spiele – Spiele vor Traurigen. Zu Walter Benjamins Theorie des barocken Trauerspiels«. In: van REIJEN (Hg.): *Allegorie und Melancholie*, 32–63.

über Benjamins Shakespeare-Lektüre, »wahrt das profane Drama den transzendenten Bezug«. ⁵² Denn in der Ostentation vergegenwärtigt das Trauerspiel die unversöhnlichen Gegensätze, die, laut Benjamin, das antithetische Lebensgefühl und das Selbst des barocken Menschen konstituieren. ⁵³ Dass das melancholische Subjekt bei Benjamin männlich konnotiert ist, verdeutlicht nicht nur die für seine Studie zentrale Figur des Hamlet, sondern auch seine Kritik an der »gegensatzlose[n] Innerlichkeit« ⁵⁴ des Klassizismus, welche, wie er ausführt, die moderne Subjektproblematik begründet. In diesem Zusammenhang schreibt er: »Ist aber einmal das ethische Subjekt ins Individuum gesunken, so kann kein Rigorismus – sei es auch der kantische – es retten und seinen *männlichen Kontur* bewahren.« ⁵⁵ Gegen den Männlichkeitsverlust führt Benjamin eine barocke Dialektik ins Feld, die sich »im Umschlagen von Extremen« ⁵⁶ artikuliert. Beispielhaft dafür steht Shakespeares *Hamlet*, in dem das Nebeneinander der Gegensätze einen Zwischenraum konstituiert, welcher die Differenzerfahrungen des neuzeitlichen melancholischen Subjekts überbrückt, ohne sie indes aufzuheben. Dieser Zwischenraum erhält bei Benjamin eine metaphysische Dimension. So heißt es über *Hamlet*, dass die Melancholie dort »ihre Überwindung im christlichen Geiste erblick[t]«. ⁵⁷

Ähnlich wie bei Benjamin fügt sich bei Ibsen – so meine These – der Exzess, das Nebeneinander von Extremen im Spiel auf der Bühne zur Einheit, wenn auch, ebenso wenig wie für Benjamin, ⁵⁸ im Sinne einer Hegelschen Synthesis. Als Aporie stehen die Gegensätze unvermittelt nebeneinander auf der Bühne: Tod und Leben, Materialität und Transzendenz, Sexualität und Kunst, Abgrund und luftige Höhe, aber auch Ulfhejms derbe und Rubeks stilisierte Sprache, barocke Pastorale und romantische Tragödie. Weder Irenes und Rubeks Entscheidung für die Kunst und ihr gemeinsamer Tod unter den Schneemassen einer Lawine noch Ulfhejms

⁵² Vgl. ebd., 34

⁵³ Vgl. van REIJEN: »Innerlichkeit oder Begriffsarbeit?«.

⁵⁴ Walter BENJAMIN: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I:1. Hg. v. Rolf TIEDEMANN u. Hermann SCHWEPPENHÄUSER. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991 (= stw; 931), 337.

⁵⁵ BENJAMIN: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, 337 (Kursivierung: KW).

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd., 335.

⁵⁸ Willem van REIJEN: »Einleitung«. In: Ders. (Hg.): *Allegorie und Melancholie*, 12.

und Majas gemeinsamer Abstieg ins sichere Tal und Majas abschließendes jubilierendes Bekenntnis zum Leben lassen sich gegeneinander abwägen. Vielmehr setzen sie ein unauflösbares Paradox menschlicher Existenz in Szene. Darauf hat auch Vigdis Ystad hingewiesen: »Man kan også se kunst og liv som ulike fasetter av et dobbelt, paradoksalt og uløseligt forhold, der kunsten ikke er livets motsetning.« [»Man kann Kunst und Leben auch als unterschiedliche Facetten einer doppelten, paradoxalen und unauflösbaren Beziehung betrachten, in der die Kunst keinen Gegensatz zum Leben bildet.«]⁵⁹ Uwe Englert hält Paradoxie und Mehrfachcodierung allgemein für zentrale Kunstgriffe Ibsens.⁶⁰ Die Inszenierung unvermittelbarer Extreme ist bei Ibsen ähnlich wie bei Benjamin eine ästhetische Strategie gegen die Erstarrung einer männlich assoziierten Melancholie, die als pathologisch aufgefasst und mit einer Krise der Männlichkeit in Zusammenhang gebracht wird.⁶¹ Vor diesem Hintergrund scheint es mir angebracht, die von der Ibsen-Forschung betonte ethische Dimension von *Når vi døde vågner* kritisch zu hinterfragen.

Die neuere Forschung hat wiederholt auf die im Stück immanente Kritik an der Konstruktion eines weiblichen Anderen in der Kunst der Moderne hingewiesen. So schreibt beispielsweise Unni Langås:

Ibsens lange række av kvinnelige hovedpersoner reflekterer hans stadige interesse for og tematisering av annethet. Hans samfunnskritikk blir delvis fremmet gjennom kvinner som representerer forskjell og frigjøring, og delvis, særlig i dette siste stykket – gjennom tematiseringen av kvinnen som konstruksjon.

[Die lange Reihe weiblicher Hauptfiguren bei Ibsen reflektiert sein anhaltendes Interesse am Anderen und an dessen Thematisierung. Seine Gesellschaftskritik wird teilweise über Frauenfiguren transportiert, die Verschiedenheit und Be-

59 YSTAD: »Livet som kunstverk«, 66.

60 Vgl. Uwe ENGLERT: »Versteinerte Weiblichkeit. Zur Paradoxie vom lebendigen Totsein in Henrik Ibsens *Når vi døde vågner*«. In: Günther BLAICHER (Hg.): *Death-in-Life. Studien zur historischen Entfaltung der Paradoxie der Entfremdung in der englischen Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998 (= LIR Literatur – Imagination – Realität. Anglistische, germanistische, romanistische Studien; 16), 193–219.

61 Frode Helland hat Rubek mit Benjamin als melancholischen Allegoriker gelesen und wirft die Frage auf, wie Ibsens späte Dramen die problematische und für die abendländische ikonographische Tradition so einflussreiche Figur des Melancholikers kritisieren. Die Kategorie des »Spiels«, auf die Helland nicht eingeht, kann in diesem Zusammenhang produktiv gemacht werden. Vgl. HELLAND: »*Når vi døde vågner* og kunstverket ›Opstandelsens dag‹«, 70.

freierung repräsentieren, und teilweise – vor allem in diesem letzten Stück – darüber, dass die Konstruiertheit von Frauen thematisiert wird.]⁶²

Sofie Gram Ottesen vertritt in Anlehnung an Toril Mois Ibsen-Lektüre die Auffassung, dass Ibsen dem weiblichen Anderen in *Når vi døde vågner* eine Stimme und damit Subjektstatus verleihe. Mit der gegenseitigen Anerkennung des Anderen, wie sie Gram Ottesen am Ende des Dramas in der Beziehung zwischen Maja und Ulfheim verwirklicht sieht, werde das Streben nach einer Synthese aufgegeben, das Rubeks idealisiertes Frauenbild und seine Vorstellung einer transzendenten Kunst bestimmt hatte. Wie Moi schreibt auch Gram Ottesen der partnerschaftlichen Verbindung der Geschlechter gegen die Verdinglichungs- und Verlusterfahrungen des modernen Subjekts eine überragende ethische Dimension zu: »Ibsen lader altså en dør stå åben for ægteskabet og samlivet mellom mand og kvinde: gennem samtale og anerkendelse er ›et slags menneskeliv‹ muligt.« [»Ibsen låst also eine Tür offen für die Ehe und Partnerschaft zwischen Mann und Frau: Gespräch und Anerkennung machen ›eine Art Menschenleben‹ möglich.«]⁶³ Eine solche Sichtweise auf *Når vi døde vågner* ist indes nicht unproblematisch. Dabei gerät nämlich aus dem Blick, dass die Vereinigung der Geschlechter mit dem Versuch verbunden ist, Herr über eine pathologisch gewordene melancholische Männlichkeit zu werden. Die Anerkennung des weiblichen Anderen bannt, mit anderen Worten, die unheimliche pathologische Grenzüberschreitung, als welche Kunst in *Når vi døde vågner* konzeptualisiert ist.

Wenn die Forschung Ibsen nicht zuletzt wegen *Når vi døde vågner* zur Ikone für die Gleichstellung der Geschlechter erhebt, so reproduziert sie implizit eine homophobe Tendenz in diesem Drama. In Abschnitt 3 und 4 habe ich argumentiert, dass die Skulptur auf der Bühne in Bewegung versetzt wird, um sie aus ihrer als pathologisch aufgefassten melancholischen Erstarrung zu befreien. Das weibliche Modell figuriert als vermannlichte Wiedergängerin, die Pygmalion-Figuren Rubek und Ulfheim als verweiblichte Männer, deren ›abweichendes‹ Begehren auf Fetische und Tiere gerichtet und mit Sodomie assoziiert ist. Der Versuch des Inspektors im ersten Akt, einer Begegnung mit Ulfheim auszuweichen, lässt sich in diesem Kontext auch als homophobe Reaktion lesen. Ulfheim kommentiert das Verhalten des Inspektors folgendermaßen:

62 LANGÅS: »Fascinasjon og uhygge«, 48.

63 GRAM OTTESEN: »Om at finde sin stemme«, 173.

GODSEJER ULFHEJM (buser imod inspektøren). Er det en måde at ta' imod fremmede folk på, De? De piler jo afsted med svandsen mellem bagbenene, – som om de havde en dævel i haserne på Dem.

[GUTSBESITZER ULFHEJM (indem er auf den Inspektor losrennt). He Sie, ist das eine Art, Fremde zu empfangen? Sie stürzen ja davon mit dem Schwanz zwischen den Hinterläufen, – als wenn Ihnen der Teufel auf den Fersen wäre.]
(227)

Dem Inspektor ist eine Begegnung mit Ulfhejm besonders vor Damen unangenehm, weil er die obszöne Rede des Gutsbesitzers fürchtet. Die Assoziation mit einem Tier bringt ihn nämlich mit Sodomie in Verbindung, als deren Sonderform um 1900 die Homosexualität angesehen wurde. In der Begegnung mit Ulfhejm wird der Inspektor zum entmenschlichten und entmännlichten erotischen Objekt.

Wenn die Überwindung der Melancholie durch das theatralische Spiel mit der Rückkehr der Nora-Figuren Irene und Maja in partnerschaftliche Bindungen einhergeht, werden Homophobie und Entmännlichung mittels einer Norm der Heterosexualität zurückgedrängt. In diesem Zusammenhang ist auch Ibsens Hervorhebung des ›Werks‹ gegenüber dem Biographischen zu sehen, auf die ich anfänglich verwiesen habe. In der Einheit des Werks nämlich, die sich erst über das letzte Schauspiel konstituiert, treten die einzelnen Dramen mit ihren ›extremen‹ Positionen nebeneinander; die Frauenfiguren der naturalistischen Dramatik und die männlichen Melancholikerfiguren der späteren Stücke werden wieder vereint und die Krise des Dichters dergestalt gebannt.

Dieser Zusammenhang zwischen Theatralisierung, Männlichkeitskrise, Homophobie und Heteronormativität wirft ein kritisches Licht auf die Wiederbelebung der Statue und die Aufwertung des Theatralischen bei Ibsen wie bei Benjamin und seitens der historischen Avantgarde. Damit aber scheint mir auch Skepsis gegenüber einem emphatischen Performanzbegriff angebracht, wie er mancherorts neuerdings vertreten wird.⁶⁴ Dieser schließt oft allzu glatt an die Konzeptualisierungen von ›Aufführung‹ und ›Ritual‹ als Schwellenerfahrungen innerhalb der Theatertheorie und -praxis der historischen Avantgarde sowie der Religionswissenschaft um 1900 an, ohne Zusammenhänge, wie ich sie in diesem Beitrag ausgeführt habe, ausreichend kritisch zu reflektieren. Wenn beispielweise Erika Fischer-Lichte in ihrer *Ästhetik des Performativen* die Aufführung

⁶⁴ Ich wende mich keineswegs allgemein gegen ›Performanz‹, sondern lediglich gegen einzelne Verwendungen des Begriffs.

zum zentralen Modus einer ästhetischen Erfahrung erhebt, in der die Fragmentierungs- und Entfremdungserfahrungen der Moderne aufgrund der unmittelbaren leiblichen Erfahrung des Publikums aufgehoben sind,⁶⁵ stellt sich die Frage, ob mit der Aufwertung des Körpers als Ort authentischer Erfahrung nicht letztlich einem neuen Primitivismus die Hintertür geöffnet wird. Es sollte zumindest skeptisch stimmen, wenn ästhetische und kulturwissenschaftliche Ansätze ähnlich wie um 1900 den Körper zum Garanten einer wiedergewonnenen ›ursprünglichen‹ Ganzheit erheben.

⁶⁵ Vgl. dazu v.a. Kap. 7 (»Die Wiederverzauberung der Welt«) in: FISCHER-LICHTE: *Ästhetik des Performativen*, 315–362.