

Knápek, Pavel

**Henrik Ibsens "Wenn wir toten erwachen" im Hinblick auf die
Thematik der Kunst und des Künstlers**

Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik. 2011, vol. 16 [25], iss. 1-2,
pp. [87]-99

ISBN 978-80-210-5595-7

ISSN 1803-7380 (print); ISSN 2336-4408 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114757>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
provides access to digitized documents strictly for personal use, unless
otherwise specified.

PAVEL KNÁPEK

HENRIK IBSENS „WENN WIR TOTEN ERWACHEN“ IM HINBLICK AUF DIE THEMATIK DER KUNST UND DES KÜNSTLERS

Abstract

Ibsens Altersstück *Wenn wir Toten erwachen* (1899) gehört zu den faszinierendsten und am öftesten analysierten Werken des Autors. Der vorliegende Artikel ist eine Analyse der Kunstauffassung der Hauptfigur sowie ihres Verhältnisses zum Leben. Die Hauptfigur – der alternde Bildhauer Rubek – bewertet im Drama seine einstige Einstellung zum Künstlerberuf sowie zu Irene – dem Modell seines berühmtesten Werkes. Während seines Urlaubs in Norwegen trifft er Irene wieder, um schließlich in einer Art Liebesentflammung gemeinsam mit ihr unter Schneemassen zu sterben. Der vorliegende Aufsatz befasst sich vor allem mit der Deutung des Ausgangs des Dramas. Er versucht dabei Rubeks (sowie Ibsens) Beziehung zur Kunst bzw. zum Leben zu erläutern.

Wenn wir Toten erwachen mit dem Untertitel „ein dramatischer Epilog in drei Akten“ erschien gegen das Ende des Jahres 1899. Seine Premiere hatte das Stück in Stuttgart im folgenden Jahr. Es ist das letzte Schauspiel Ibsens, welches im Rahmen der Ibsen-Forschung zum Gegenstand zahlreicher Analysen wurde. Kennzeichnend für die Analysen dieses Stückes (ähnlich wie etwa bei den Analysen von Ibsens *Brand*) ist ihre Widersprüchlichkeit – und das vor allem gerade im Hinblick auf das Thema Kunst kontra Leben. *Wenn wir Toten erwachen* wird als Anklage gegen die Kunst – sowohl als auch deren Apotheose gedeutet. Im Zentrum meiner Aufmerksamkeit steht Rubeks explizite sowie implizite Kunstauffassung, sowie die gesamte Aussage des Textes im Hinblick auf die Kunst- und Künstlerproblematik.

Zunächst ist zu konstatieren, dass der Text Schwierigkeiten bereits in der Frage bietet, inwieweit Rubeks bzw. Ibsens Persönlichkeit identisch sind – bzw. inwieweit Rubeks und Ibsens Kunstauffassung miteinander übereinstimmen. Ibsen-Biograph Michael Meyer meint, dass *Wenn wir Toten erwachen* ein vollständiges und gnadenloses Selbstporträt Ibsens ist.¹ Er weist dabei auf folgen-

¹ „I de fleste av sine skuespill hadde han avdekket ulike sider av seg selv [...] Men ingen steder finner vi et så fullstendig og nådeløst selvportrett som Arnold Rubek.” (MEY, 794)

de Züge hin, die Ibsen und Rubek gemeinsam haben: der alternde Künstler, rastlos in der Ehe und in seiner Heimat, der nach vielen Jahren Abwesenheit in die Heimat zurückgekehrt ist. Am Ende seines Lebens stellt er fest, was es heißt, auf Liebe zu verzichten – es sei dasselbe wie auf Leben zu verzichten. (MEY, 794) Neben dieser eindeutigen Vorstellung von Bildhauer Rubek als Ibsen selbst gibt es in der Ibsen-Forschung ganz unterschiedliche Meinungen, die Rubek bei weitem nicht so eindeutig mit dem Autor identifizieren. So weist Paul Binding (BIN) auf interessante Parallelen zwischen Arnold Rubek und August Rodin hin. Neben gleichen Anfangsbuchstaben dieser Künstler nennt Binding ihr Werk als das sie verbindende Element. Teile von Rodins Werk (u.a. seine Statue unter dem Namen "Quelle") wurden zu Ibsens Lebzeiten in Kristiania (heute Oslo) ausgestellt (BIN, 206).² Binding macht ebenfalls auf Unterschiede zwischen Ibsen und Rubek aufmerksam, wegen denen man, seiner Meinung nach, Ibsen mit Rubek keinesfalls identifizieren sollte:

He [= Ibsen] was no kind of Rubek opting for a life of ease and comfort, adulterating a big task of many years, making pot-boilers to please a snobbish public, and then sitting back with champagne and seltzer. (BIN, 209)

Die Frage, inwiefern man Rubek mit Ibsen identifizieren kann, ist schwer zu beantworten, weil es für Rubek anscheinend – wie für die meisten literarischen Figuren – kein einziges Vorbild gibt. Außerdem lässt sich Rubek als literarische Figur sicher nicht nur auf real existierende Vorbilder beschränken.

Um der Antwort auf die Frage nach Vorbildern für Rubek als literarische Figur näher zu kommen, ist es sinnvoll, sich Rubeks künstlerische Entwicklung zu vergegenwärtigen. Rubek war ursprünglich ein idealistischer Künstler, der am Ende seines Lebens zu dem Schluss kam, dass er im realen Leben nichts von seinen Träumen verwirklicht hat. Ibsen mag, meiner Ansicht nach, sicher zuweilen in Zweifeln darüber gewesen sein, was er im Leben eigentlich erreicht hat und was es für die anderen gebracht hat, zumal er Autor des Stückes *Brand* ist, dessen heroischer Held (und wahrscheinlich Ibsens Alter Ego) die höchsten Ansprüche an sich und andere Menschen stellt. Außerdem können einige von Ibsens literarischen Figuren an Rubeks fratzenhafte Porträtbüsten erinnern. Er hat andererseits nie aufgehört, die heroischen Kräfte im Menschen zum Thema seiner künstlerischen Arbeit zu machen. Ich werde in diesem Artikel versuchen auch die heroischen Züge Rubeks darzustellen. Meiner Ansicht nach kann in Ibsens Beziehung zur literarischen Figur Rubeks weniger Ironie stecken, als wir vielleicht anzunehmen neigen.

² Eine andere Möglichkeit für Ibsens Inspiration für Rubeks „Auferstehungstag“ mag Luca Signorellis Gemälde „La Resurrezione della Carne“ aus dem 16. Jahrhundert gewesen sein, das sich auf der Wand der Kirche in Oriveto in Italien befindet, wie Frode Helland (HEL) hingewiesen hat.

Im folgenden Teil werde ich mich mit Ibsens Gedanken hinsichtlich der Künstlerexistenz befassen, welche in *Wenn wir Toten erwachen* in ihrer tiefsten Krise dargestellt wird. Fritz Paul in *Symbol und Mythos* (PAU) sieht eine pessimistische Einstellung in Ibsens Werk zum Ausdruck gebracht – nämlich den Gedanken, dass der Tod „die wahre Natur des Menschen“ (PAU, 136) ist. Ich werde mich mit diesem Gedanken auseinandersetzen und weitere Gedanken in Fritz Pauls *Symbol und Mythos* darstellen und untersuchen.

Fritz Paul hält im Allgemeinen die Dialektik für den Motor, durch den Ibsens Dramen angetrieben werden. Von einem Gegensatz zum anderen (z.B.: Wahrheit und Lüge, Kunst und Natur) schreiten Ibsens Dramen fort, bis sich die beiden Gegensätze als unbefriedigend erweisen. Paul spricht davon, dass in Ibsens späten Stücken die Dialektik von Tod und Leben zum Hauptthema wird. Dabei zeige es sich immer deutlicher, dass eine genaue Unterscheidung zwischen ihnen nicht möglich ist (PAU, 44). Der physisch lebende Mensch kann in seiner Seele tot sein. Paul schlägt vor, das Ende des Stückes *Wenn wir Toten erwachen* als „Erfüllung der geistigen Auferstehung“ (PAU, 136) zu werten, „nachdem sie [= Rubek und Irene] so lange tot in der Seele gelebt haben“ (PAU, 136)

Ibsens Werke – in Pauls Auffassung – berühren sich mit dem Symbolismus des Fin de Siècle in ihrer Einstellung zum Tod, der manchmal als Zufluchtsort betrachtet wird. Pauls Ansicht nach ist der Ausklang von *Wenn wir Toten erwachen* „tröstlich und bitter zugleich.“ (PAU, 136) Er stellt „eine Absage an das reale Leben dar und enthüllt den Tod als die wahre Natur des Menschen.“ (PAU, 136) Der Künstler zeige sich als unfähig, seine Ideale im Leben zu verwirklichen. Er kann sich nur in vereinzelten Augenblicken zur Synthese von Kunst und Leben emporschwingen. Danach ist er bereit zu sterben.

Fritz Paul gibt bereits in *Symbol und Mythos* zu, dass die Frage, ob der Schluss von *Wenn wir Toten erwachen* als Rubeks Vernichtung oder Auferstehung zu interpretieren ist, umstritten bleibt (PAU, 93). Allerdings neigt er zur letzteren Auffassung mit Hinweis auf die „parallelen Lichtaktionen³ während des ganzen Spätwerks“ (PAU, 93). Weiterhin begründet er seine Ansicht mit dem Zurückbleiben der Diakonissin zum Zeitpunkt von Irenes und Rubeks physischem Tod, wobei er die Diakonissin als „das zweite schizophrene Ich Irenes“ deutet (PAU, 135), „durch dessen Zurückbleiben Irene im Tod ihren geistigen ‚Tod‘ überwinden kann“ (PAU, 135). Zusätzlich erklärt Paul in *Symbol und Mythos* Rubeks Verhalten zu Irene am Schluss des Stückes als einen Versuch um die „Wiederholung der versäumten Existenz“. Diesen Termin übernimmt Paul von Kierkegaard. Paul ist der Meinung, dass Rubek, der am Ende des Stückes seine einstige Entscheidung für die Kunst (und den Verzicht auf

³ „Das Sonnensymbol [...] steht hier wohl für Begriffe wie eben Erkenntnis, Klarheit, Verheißung („forgættelse“). Die Verheißung findet nun wirklich statt, nachdem Klarheit gewonnen ist und der Selbstbetrug der ‚Selbstrealisation‘ Platz gemacht hat.“ (PAU, 136)

Irene) bereit, zurück „an den Ausgangspunkt“ seiner Entscheidung zurückzukehren wünscht, um „in einem Akt der Wiederholung [...] die Entscheidung [zwischen Kunst und Leben] zu treffen, diesmal in umgekehrtem Sinn.“ (PAU, 134) Solness' (in *Baumeister Solness*) wiederholte Turmbesteigung beurteilt Fritz Paul als – in Kierkegaards Termini – eine bloße Erinnerung (im Gegensatz zur Wiederholung, die – Pauls Ansicht nach – Rubek wagt).

In einem späteren Artikel *Mellom opera og film. Scenelandskapene i John Gabriel Borkman og Når vi døde våkner*⁴ kommentiert Paul die melodramatischen und kitschartigen Züge in den Schlusszenen von *Wenn wir Toten erwachen*. Allerdings, meint er, lasse sich der katastrophale Schluss des Stückes trotzdem als ein konsequenter Schritt in Richtung Erlösung deuten. (Vgl. WRP, 127)

Fritz Pauls Beschreibung der Künstlerexistenz als Kampf um Synthese zwischen Natur (Erotik u.a.) und Kunst trifft auf Rubek genau zu. Rubeks Traum war „das reine Weib“, welches er in seinem Modell Irene verkörpert sah. Irene war voll aufopfernder Liebe zu Rubek und deshalb war sie für ihn das am besten geeignete Modell. Die aufopfernde Liebe ist die geläuterte Form der sinnlichen Liebe und kann daher als Synthese zwischen Natur und Geist gelten. Rubek aber wollte oder konnte die aufopfernde Liebe nicht in Realität umsetzen. Er hat Irenes Liebe nur als Inspiration und Motor für seine künstlerische Tätigkeit ausgenutzt. Dadurch töte er aber Irenes Seele, wie sie es nennt. Aus Rache verließ Irene Rubek, der seine Beziehung zu ihr als eine Episode bezeichnet hatte. Der Verlust von Irenes Liebe und Schönheit verwehrte ihm den Zugang ins Reich der platonischen Ideen, das er künstlerisch darstellen wollte. Die Voraussetzung für die Produktion der Kunst ist also Liebe, die Rubek verloren hat.

Fritz Pauls Ansicht nach betrachtet Ibsen den „Tod als die wahre Natur des Menschen“ (PAU, 136). Das trifft tatsächlich auf Ibsens Künstler zu, welcher „das Reich der Ideen“ inniger liebt als konkrete Menschen in ihrer Unvollkommenheit. Wenn Ibsens Künstler die Beziehung zur geliebten Frau aus dem Zentrum seines Lebens an die Peripherie verdrängt, verliert er den Sinn für die Schönheit des Lebens und damit auch den Schlüssel zur künstlerischen Produktion.

Pauls Bemerkung über den „Tod als die wahre Natur des Menschen“ (PAU, 136) betrifft Menschen allgemein – nicht nur Künstler. Tatsächlich kommt es bei den allermeisten männlichen Figuren, die Ibsen in seinem Spätwerk schildert und die ihr eigenes Lebensprojekt verfolgen, zur Entfremdung zwischen dem Projekt, das sie verfolgen und dem Leben, das sie tatsächlich führen. Ihre

⁴ Paul, Fritz: „Mellom opera og film. Scenelandskapene i John Gabriel Borkman og Når vi døde våkner“ in: *-Livet på likstrå. Henrik Ibsens Når vi døde våkner*, red. av Lisbeth Pettersen Wærp, Oslo 1999

Ideen durchdringen ihr Leben nicht. Schließlich erscheint ihnen der Tod als Zufluchtsort.

Allerdings zweifelt Ibsen nie an der Bedeutung der Lebensaufgabe der Frau. Mit dieser Beobachtung muss, meiner Ansicht nach, Pauls Bemerkung über den „Tod als die wahre Natur des Menschen“ (PAU, 136) ergänzt werden. In *Wenn wir Toten erwachen* bezeichnet Irene es als „ein unverzeihliches Verbrechen an mir selbst“ (SW5, 531), dass sie Rubek als Modell gedient hatte. Ihr Beruf wäre es gewesen, Kinder zur Welt zu bringen.

Ich hätte Kinder zur Welt bringen sollen. Viele Kinder. Richtige Kinder. Nicht solche, wie man sie in Totengrüften aufbewahrt. Das wäre mein Beruf gewesen. Nie hätt' ich dir dienen sollen, – Dichter. (SW5, 531)

Die Bedeutung der Lebensaufgabe der Frau als Mutter kann man am besten verstehen, wenn man sich Ibsens Gedanken zum Phänomen der Zeit und der Zukunft vergegenwärtigt.

In der Stockholmer Rede vom September 1887 bezeichnet Ibsen sich selbst als Pessimisten im Hinblick auf die Ewigkeit menschlicher Ideale, dafür als Optimisten in seinem Glauben an die Verpflanzungskraft und Entwicklungsfähigkeit der Ideale⁵. Aus diesen Worten lässt sich meiner Meinung nach einerseits Ibsens Skepsis zum Wert der Ideale seiner Zeit und somit auch zu verschiedenen Lebensprojekten herauslesen. Andererseits ist in seinen Worten sowie in Irenes Replik ein starker Glaube an die Möglichkeiten der Zukunft enthalten. Ibsen hält also die Kindererziehung (die Lebensaufgabe der Frau) somit für wichtiger als den Erfolg verschiedener Lebensprojekte seiner männlichen Figuren. Es scheint, dass erst einmal die Kinder, Enkelkinder oder ganz entfernte Nachkommen als Träger der Zukunft im Stande sein werden, *ihre Ideale* in Wirklichkeit umzusetzen. Daher kommt der mütterlichen Liebe und Erziehung die überaus große Bedeutung zu, die Ibsen ihr beimisst.

Pauls Analyse des Stückes hat viel Wertvolles zur Untersuchung von *Wenn wir Toten erwachen* beigetragen. Indem sie den Aufbau und die Themenentfaltung des Stückes analysiert, hilft sie eindeutig bei der Entschlüsselung der Zentralessagen des Stückes. Sehr aufschlussreich ist auch Pauls Analyse der Kunstauffassung Rubeks sowie seine Untersuchung der Symbole, die Ibsens Altersstück im Kontext des Gesamtwerks beurteilt. Pauls Studie lässt jedoch die Stellung der Frau innerhalb von Ibsens Werk unbeachtet, wobei diese jedoch, meiner Meinung nach, notwendig zum Verständnis des Stückes ist.

⁵ Originaltext (zitiert nach: MOI, 439):

„Man har ved forskellige anledninger sagt om mig at jeg er pessimist. Og det er jeg også, for så vidt som jeg ikke tror på de menneskelige idealers evighed. Men jeg er også optimist, for så vidt som jeg fuldt og trygt tror på idealernes forplantningsevne og på deres udviklingsdygtighed. [...]”

Wie Fritz Paul, widmet sich auch Vigdis Ystad dem Stück *Wenn wir Toten erwachen* gerade im Hinblick auf die Problematik der Kunst. In ihrem Aufsatz *Livet som kunstverk* (YST) versucht sie das Stück auf dem Grundriss von Nietzsches Erstlingswerk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* zu interpretieren. In diesem Werk sieht Nietzsche die Kunst als das Erlösungsmittel, welches die Menschen mit der Welt versöhnen soll. Die Menschen sollen es lernen, sich (unter der Einwirkung und unter dem „Schutz“ der Kunst) an der Welt zu erfreuen – sogar an der Tragik des Lebens. Nietzsche meint, dass sich das menschliche Leben – samt dessen Grausamkeiten und Ungerechtigkeiten – allein als *ästhetisches Phänomen* rechtfertigen lasse. Nietzsches Ansicht nach entsteht ein wertvolles und wirkungsvolles Kunstwerk zunächst einmal aus dem Schmerz des Künstlers, der seine Schmerzen in die Sprache der Kunst transformiert. Unter der Einwirkung der Kunst wird er befähigt, die Einheit allen Lebens zu empfinden und die Vielfalt (bzw. reale Existenz) der Dinge (als auch Personen!) als trügerisch zu durchschauen. Folglich empfindet er sogar Freude am Untergang des Helden, denn dieser sei nur eine *Erscheinung*, während *das Wesen der Welt* nie zerstört werden könne.

In ihrem Artikel überträgt Ystad das Schema der *Geburt der Tragödie* auf Ibsens *Wenn wir Toten erwachen*. Hier wie dort ist die Rede von Künstlern, die unter der Einwirkung der Kunst die Angst vor dem Tod verlieren. Vigdis Ystad weist darauf hin, dass Rubek und Irene in *Wenn wir Toten erwachen* als Schauspieler ihr eigenes Kunstwerk (bzw. zwei Versionen von Rubeks Skulptur „Auferstehungstag“) darstellen. So – als Akteure im Rahmen eines Kunstwerks – stellen sie (mit apollinischen Mitteln) die dionysische Wahrheit dar, die das individuelle Leben als trügerisch enthüllt und die Akteure des Kunstwerks werden bereit, den eigenen Tod zu akzeptieren.

Als der eigentliche Auslöser des dionysischen Wahrnehmungsmodus funktioniert in Nietzsches Kunstphilosophie die Musik. Obwohl es in *Wenn wir Toten erwachen* explizit wenig Rede über die Musik gibt⁶, sieht Vigdis Ystad die Gespräche aller handelnden Figuren als eine Art Musikkomposition, in der einzelne Stimmen einander abwechseln und das Zentralthema des Stückes – „das

⁶ In Ibsens *Wenn wir Toten erwachen* spielt die Musik – als Gesprächsthema zwischen den Figuren – keine große Rolle. Vigdis Ystad erwähnt Rubeks Bemerkung zum Thema Musik am Anfang des zweiten Akts, wo Rubek spielende und tanzende Kinder beobachtet und auf etwas Musikalisches in ihren Bewegungen aufmerksam macht. („Rubek: Es liegt in – gewissen Momenten – etwas Harmonisches in ihren Bewegungen – eine Art Musik, möcht’ ich fast sagen.“) (SW5, 513) Die einzigen Stellen im Text des Schauspiels, die ausdrücklich als Gesang bezeichnet werden können, sind Majas kurze Liedchen am Ende des zweiten und dritten Aktes. Diese Lieder – eigentlich Freudenausbrüche – passen aber nicht zur Musikauffassung der *Geburt der Tragödie*, weil Nietzsche dort den Gesang und die Musik – ihrem Ursprung nach – als Klage klassifiziert.

Verhältnis zwischen Kunst und Leben“⁷ – aus verschiedenen Perspektiven beleuchten (YST, 68). Dabei fasst Ystad die einzelnen im Drama auftretenden Figuren als Repräsentanten des einen oder anderen Prinzips, so dass sie in ihrem Zusammenspiel eine ausgewogene Komposition zum Zentralthema „Kunst und Leben“ bilden. In dieser Betrachtung lehnt sich Vigdis Ystad an Fritz Paul an, der seinerseits sich durch Thomas Manns Essay inspirieren ließ. Thomas Mann – ein früher Ibsen-Leser und Ibsen-Anhänger – sieht in seinem Essay *Ibsen und Wagner* (1928) diese beiden Künstlerpersönlichkeiten als wesensverwandt. Als das Gemeinsame, was sie verbindet, bezeichnet er die Musikalität ihrer Werke. In erster Linie weist er auf die faszinierende Komposition und das „tiefsinnig-virtuose[-] System“ in ihrem Werk hin, was „psychologische Anspielungen, Vertiefungen, Bezugnahmen“ (MAN, 722) ermöglicht.

Irene und Rubek können – in Ystads Auffassung – mit griechischen Tragödienspielern der vorsokratischen Zeit verglichen werden, von denen Nietzsche in seiner *Geburt der Tragödie* als vom Künstlerideal spricht. Dadurch, dass Rubek und Irene im Verlauf des Dramas dieselben Positionen annehmen wie die Figuren der realisierten zweiten Version von Rubeks Skulpturenwerk und dieses Werk sozusagen verlebendigen, werden sie zu Darstellern der dionysischen Tragödie, wie Nietzsche sie versteht, meint Ystad. Ystads Ansicht nach realisieren Rubek und Irene – vor ihrem Tod – das Leben als Kunstwerk (YST, 75). Dabei sei die Kunst, schreibt Ystad über Nietzsches Kunstauffassung, das am besten geeignete Mittel, das Leben in seiner ganzen Totalität zu erfassen. Indem auch die dunklen Kräfte des Lebens in ästhetische Formen durch Künstler gebändigt (aber nicht bestritten) werden, komme es auf diesem Wege zur Zusammenschmelzung zwischen Leben und Kunst.

Ystad meint, dass ebenfalls Ibsen in seinem *Wenn wir Toten erwachen* diese Kunstauffassung vertritt (YST, 74). Die Umarmung zwischen Rubek und Irene, zu der es erst gegen das Ende des Stückes kommt, betrachtet Ystad als die Realisierung der ursprünglichen Konzeption (= der ersten Version) von Rubeks Skulpturenwerk. Im Augenblick der Umarmung entstehe Zusammenschmelzung zwischen den beiden, in der sich *Kunst sowie Leben* voll realisieren können. Diese Zusammenschmelzung lasse sich aber nicht festhalten, denn Rubek und Irene stürzen bald darauf in den Abgrund. Ystad betrachtet diese Zusammenschmelzung als Utopie, die sich nur in der Tragödie realisieren lässt.⁸

⁷ „forhold mellom kunst og liv“ (YST, 68)

⁸ „Idet de to omfavner hverandre, oppstår et øyeblikks sammensmeltning der såvel liv som kunst realiseres fullt ut, før alt styrter sammen mot avgrunnen: Utopien lar seg ikke fastholde i det konkrete liv, den kan bare uttrykkes og eviggjøres i kunstverkets – tragediens – form. I fallet er Irene og Rubek ett – og dette fall har ingen ende.“ (YST, 71)

Rubeks und Irenes dionysische Entzückung im 3. Akt betrachte ich – im Kontext des ganzen Werkes und als Folge früherer Begebenheiten – sozusagen als Sackgasse ihrer Liebesbeziehung. Irene und Rubek stehen praktisch an ihrem Lebensende und stellen fest, dass sie tot sind und eigentlich nie gelebt haben⁹. Irene beschuldigt Rubek, dass er ihre Seele tötete, indem er das tote Kunstwerk „das Gebilde aus totem Ton über das Glück des Lebens – das Glück der Liebe [stellte]“ (SW5, 548). Rubek akzeptiert seine Schuld.¹⁰ Er wird sich schließlich eindeutig dessen bewusst, dass er – trotz seines künstlerischen Strebens – ähnlich wie Solness oder Borkman – nichts im Leben erreicht und Irenes Liebe (sowie seine eigenen Gefühle zu ihr) verraten hat.

Rubeks Werben um Irene am Ende des Stückes *angesichts der drohenden Todesgefahr* kann – meiner Meinung nach – als Versuch um Sühne für seine Schuld betrachtet werden. Einerseits wirkt dieser Versuch als vergeblich und lächerlich. Rubek hat ja die Wahl für die Kunst und gegen das Leben bereits getroffen und erst, wenn es sich in späteren Jahren zeigt, dass sein Werk ohne Irenes Inspiration unvollkommen geblieben ist, sucht er den Weg zu ihr zurück. Als Aufforderung zum bloßen erotischen Abenteuer können Rubeks Worte zu Irene wirken: „So wollen wir beiden Toten ein einziges Mal das Leben bis auf die Neige kosten – bevor wir in unsere Gräber zurückkehren.“ (SW5, 549) Andererseits müssen wir bedenken, dass Rubek und Irene sich in der Situation einer unmittelbar drohenden Todesgefahr befinden. Wahrscheinlich fühlt Rubek instinktiv, dass Irene von ihm einen Beweis für die von ihm proklamierte Reue fordert. Der einzige Beweis für sie kann vielleicht die Aufopferung seines unerfüllten Lebens sein. In dieser Hinsicht erinnern Rubek und Irene an Rosmer und Rebekka¹¹ in *Rosmersholm*, die – im Bewusstsein ihrer Schuld – freiwillig in den Mühlgraben stürzen.

Für die Interpretation von Rubeks und Irenes Verhalten am Ende des Stückes als eines Versuchs um Sühne für ihre Schuld spricht meiner Ansicht nach Irenes (zuweilen scheinbar verworrenes) Verhalten, wie es im Laufe des ganzen Dramas zum Vorschein kommt. Auffallend ist erstens ihre jubelnde Reaktion, wenn Rubek ihr gegenüber seine Schuld zugibt¹². Zweitens zeigt sie – angesichts der drohenden Todesgefahr – keine Angst vor dem Tod, sondern immer Angst davor, dass sie (zusammen mit Rubek) geholt werden und vor dem Tod gerettet

⁹ „Irene: Wenn wir Toten erwachen [...] Wir sehen, daß wir niemals gelebt haben.“ (SW5, 537)

¹⁰ „Irene: Ich hab’ auf der Drehscheibe gestanden – nackt – und mich nach Dir den Augen vieler hundert Männer preisgegeben. Rubek: Wer anders als ich trieb Dich hinauf. Verblendet, wie ich damals war, – stell’ ich das Gebilde aus totem Ton über das Glück des Lebens – das Glück der Liebe.“ (SW5, 548)

¹¹ Was Rebekka und Irene sonst noch verbindet, ist ihre nordnorwegische Herkunft. (SW5, 494)

¹² „Rubek: Dich quält ein Schatten. Und mich meine nagende Reue.
Irene mit einem Freudenschrei: Endlich!“ (SW5, 525)

werden könnte¹³. Drittens wird Irene von Rubek u. a. als „meine begnadete Frau“ (SW5, 549) angeredet – im norwegischen Original als „min benådelses brud“ (SD6, 317). Die deutsche Übersetzung ist in diesem Fall nicht genau. Im Original heißt es etwa „die Braut der Begnadigung/ Vergebung“. Tom Eide in seinem Buch *Ibsens dialogkunst* (EID) macht auf diese Wortverbindung aufmerksam. Wenn Rubek Irene mit diesem Namen anredet, kann das sein Bedürfnis nach der Vergebung seiner Schuld signalisieren (Vgl. EID, 258).¹⁴

Die Interpretation von Rubeks Tod als dem einzigen möglichen Ausweg aus seiner Verschuldung gegenüber Irene ist meiner Ansicht nach sehr aufschlussreich. Überraschenderweise wird diese Auffassung in der Sekundärliteratur nicht klar und deutlich formuliert. Ich denke allerdings, dass gerade in dieser Perspektive die im Werk enthaltene Existenzproblematik deutlich sichtbar ist. Da Irene Rubek (und sich selbst) gar nicht vom Tod abzubringen versucht, trachtet sie danach, ihn als einen wahrhaftigen und authentischen Menschen zu sehen, der im Stande ist, seine Gesinnung durch Taten zu bekunden. Zuvor verspottete sie ihn, dass er seine Willensschwäche mit dem ihm angeblich angeborenen Dichtertum begründet.

Irene hart und kalt: Dichter!

Rubek: Warum Dichter ?

Irene: Weil Du ohne Kraft bist und ohne Willen und voll Absolution für all Deine Handlungen und für all Deine Gedanken. Du hast meine Seele gemordet, – und dann modellierst Du Dich selber in Reue und Buße und Selbstanklage – lächelt – und damit, meinst Du dann, sei Deine Rechnung beglichen. (SW5, 530)

Wenn Rubek bereit ist zu sterben und somit Folgen aus seiner Versagung gegenüber Irene zu ziehen, beweist er damit eindeutig die Reue über sein einstiges Verhalten gegenüber Irene und über seine einstige Wahl für die Kunst und gegen das Leben. In dieser Situation wechselt Irenes Einstellung zu Rubek vom Hass und Verachtung hinüber zur einstigen demütigen Anbetung, wie es sich in Irenes folgender Replik zeigt, die gleichzeitig eine der letzten Repliken des ganzen Stückes ist: „Irene (wie verklärt): Ich folge willig und gern meinem Herrn und Gebieter.“ (SW5, 549) Die Auffassung von Rubeks Tod als – letz-

13 „Ulfheim: [...] Halten Sie sich, solange der Sturm tobt, in der Hütte auf. Ich schicke dann Leute herauf und lasse sie beide holen.

Irene voll Schrecken: Uns holen! Nein! Nein -!

Ulfheim barsch: Die Leute werden nötigenfalls Gewalt brauchen. Denn hier geht's um Tod und Leben.“ (SW5, 546)

14 Vigdis Ystad interpretiert die Wortverbindung „benådelses brud“ anders als Tom Eide. Ihrer Ansicht nach kann das Wort „brud“ / „Brau“ als eine Anspielung auf körperliche Vereinigung verstanden werden, während das Wort „benådelse“ in die Richtung von künstlerischer Inspiration zeigt. Somit kann die Wortverbindung „benådelses brud“ auf die Verbindung der Sphäre des Künstlerischen mit dem Körperlichen hinspielen. (YST, 70)

ten Endes – einem Sieg (aus der Perspektive einer Art Moral) ermöglicht das Verständnis der paradoxen Wiederauferstehung der Toten angesichts des Todes (der Lawine). In dieser Perspektive ist die Auferstehung der Toten nicht als Ironie oder Parodie zu verstehen.

An dieser Stelle möchte ich zu den Fragen zurückkehren, die ich am Anfang des Artikels gestellt habe. Wie ist eigentlich Rubeks Einstellung zur Kunst – vor dem Hintergrund seiner Lebenserfahrung – in den letzten Stunden seines Lebens? Ist er von starker Reue durchdrungen, oder ist er mehr Künstler als Mensch sogar in den letzten Augenblicken seines Lebens? Einen aufmerksamen Leser/ Zuschauer kann Rubeks und Irenes Verhalten am Ende des Stückes völlig befremden. Was befremden mag, ist gerade ihre Einstellung zur Kunst.

In Gesprächen mit Rubek im Verlauf des ganzen Stückes äußerte Irene Hass gegen die Kunst und den Künstler (Vgl. SW5, 526–7) und bezeichnete es als ein „unverzeihliches Verbrechen an mir selbst“ ihm [=Rubek] „untertänig [gewesen] zu sein“ (SW5, 531). Rubek akzeptiert die ihm von Irene zugesprochene Schuld (SW5, 548). Trotzdem kommt es *am unmittelbaren Ende des Stückes* zum Umschlag in einstige Rollen: Rubek, der idealistische Künstler und Irene, die ihrem „Herrn und Gebieter [...] willig folg[t].“ (V, 549) Gleichzeitig kommt es anscheinend auch (vonseiten Rubeks und Irenes) zu einer Aufwertung der Kunst, wie das folgende Gespräch zeigt.

Rubek nimmt sie ungestüm in seine Arme: So wollen wir beiden Toten ein einziges Mal das Leben bis auf die Neige kosten – bevor wir in unsere Gräber zurückkehren. Irene mit einem Freudenschrei: Arnold!

Rubek: Aber nicht hier im Dämmer. Nicht hier, wo uns das nasse hässliche Linnen umflattert -

Irene von Leidenschaft hingerissen: Nein, nein, – empor zum Licht und zu all der strahlenden Herrlichkeit! Empor auf den Berg der Verheißung. (SW5, 549)

Vielleicht deutet Ibsen an dieser Stelle eine mögliche Zusammenschmelzung von Kunst und Leben an (YST, 71). Erst, wenn Rubek und Irene am Ende ihres Lebens angesichts des Todes stehen, öffnen sich ihre Augen für die Schönheit des Lebens. Vielleicht ist es gerade das Bewusstsein der eigenen Vergänglichkeit, das Rubeks Sinn für die Schönheit der Welt maßgeblich verstärkt. Zuvor verbrachte er die Jahre der Ehe mit Maja ohne das Gefühl der Anteilnahme an der Welt. Als Bildhauer stellte er die Welt als sinnlos und fratzenhaft dar. Dagegen unmittelbar vor seinem Tode scheint die Kluft zwischen ihm und der Welt aufgehoben zu sein. Er und Irene sehnen sich danach, den Sonnenaufgang noch einmal zu sehen. „Alle Mächte des Lichts mögen auf uns sehen. Und alle Mächte der Finsternis auch“, sagt Rubek unmittelbar vor seinem Tod (SW5, 549). Aus diesen Worten scheint Verklärung zu sprechen, die nun seine Welt-

anschauung ausdrückt. Wenn Rubek versöhnlich von „den Kräften der Finsternis“ spricht, heißt es, dass er auch diesen den ihnen gebührenden Platz in der Weltentwicklung zuweisen will.

Ich glaube, dass man bei Rubek unmittelbar vor seinem Tod die Folgen der Einwirkung durch das Dionysische beobachten kann. Dieser Einfluss äußert sich bei Rubek als Verlust seiner Angst vor dem Tod bei gleichzeitig erhöhter Vitalität, hoher Anteilnahme an seiner Umgebung und der Verstärkung seiner Wahrnehmung von Schönheit, die ihn umgibt.

Andererseits ist es meiner Meinung nach fraglich, inwiefern Rubeks verändertes Wahrnehmen durch die Einwirkung der Kunst (Musik) zustande gekommen ist. Obwohl Ibsens Text stark stilisiert, traumhaft und künstlich ist, sollte man seinen Inhalt nicht als unbedeutend betrachten, so dass sich der Sinn des Gesagten verlieren würde und der Text ausschließlich als eine Art Musik wahrgenommen würde. In Michael Meyers Ibsen-Biographie (MEY) lesen wir von Ibsens angeblicher Abneigung gegen die „symbolistische“ Darstellungsweise seiner Stücke. Michael Meyer zitiert den französischen Kritiker Sarcey:

Auf deutschen Bühnen ist es Tradition geworden, dass man – wenn Ibsen gespielt wird – bestrebt ist, das Publikum vergessen zu lassen, dass es wirkliche Menschen aus Fleisch und Blut vor sich auf der Bühne sieht. Sie [= die Schauspieler] bewegen sich wenig, machen fast keine Handbewegungen und die wenigen, die vorkommen, sind gewaltig groß und ausholend, fast priesterlich. Die Diktion wird von langer Rezitation geprägt, als würden die Worte von übernatürlichen und symbolischen Lippen kommen. (Vgl. Norwegisches Original: MEY, 707)¹⁵

Als Ibsen von dieser Darstellungsart seiner Werke gehört habe, soll er vor ihr gewarnt haben. (Vgl. MEY, 707)¹⁶

Ich glaube trotzdem, dass man von Rubeks und Irenes Verhalten und ihrem Zustand vor dem Tod als von dionysischer Entzückung sprechen kann. Wenn Nietzsche in seiner *Geburt der Tragödie* den Ursprung der Musik als Klage beschreibt und aus diesem Prinzip die Entstehung der vorsokratischen Tragödie (bzw. die dionysische Kunst) ableitet, kann man aus Rubeks und Irenes *Klage* über ihre Schuld¹⁷ und aus ihrer Sehnsucht nach dem Tod dieselbe dionysi-

¹⁵ Übersetzung aus dem Norwegischen von Pavel Knápek

¹⁶ „Lugné-Poe forteller videre at ,da han fikk høre om mitt vitenskapelige forhold til hans tyske forfolkere og iscenesettere, sørget han [= Ibsen] for å la meg vite at fremfor alt var det dem man måtte holde seg på avstand fra.“ (MEY 707)

¹⁷ Irene spricht von ihrer Schuld an folgender Stelle: „Aber ich war damals ein Mensch! Und hatte auch ein Leben zu leben – und ein Menschenschicksal zu erfüllen. Sieh, all das ließ ich liegen, warf ich hin, um Dir untertänig zu sein. O, das war Selbstmord. Ein unverzeihliches Verbrechen an mir selbst [...] Ich hätte Kinder zur Welt bringen sollen. Viele Kinder. Richtige Kinder. Nicht solche, wie man sie in Totengrüften aufbewahrt. Das wäre mein Beruf gewesen.“

sche Wirkung ableiten. Denn ähnlich, wie Nietzsches tragischer Held die Klage zu Musik verarbeitet, verwandeln sich Irenes Trauer und Rubeks „nagende Reue“¹⁸ in Klarheit. Rubek entschließt sich, seine Reue und Bekehrung durch die Aufopferung seines Lebens zu bekunden. Irene findet den Glauben an ihn zurück. Das Leben, das die beiden bis zu diesem Schritt gebracht hat, erscheint ihnen von nun an als verklärt, so dass sie in die ursprünglichen Rollen ihrer Jugend zurückkehren, in denen sie jeweils als Künstler und die ihn inspirierende Muse auftraten. Trotz der Apotheose des Künstlers und seiner Inspiration am Ende des Stückes, empfinden Rubek und Irene anscheinend dionysische Lust an eigener Vernichtung.¹⁹

Irenes und Rubeks dionysischer Zustand hat seinen Ursprung im Leiden, das sie als solches erst am Ende ihrer Leben anzuerkennen fähig sind. Erst im Gespräch mit Irene wird sich Rubek seiner Schuld an Irene bewusst und die „nagende Reue“ (SW5, 525) in ihm erwacht. Irenes Leben seit ihrer Flucht von Rubek wurde zu einer ständigen Quelle der Qual, Verstellung und Schuld. Rubek und Irene scheinen dabei von Anfang an die höchsten Forderungen aneinander (im ästhetischer sowie moralischen Sinne) gestellt zu haben. Nur die Erfüllung dieser Ansprüche hätte sie befriedigen können. Rubeks dionysische Entzückung steht im Einklang mit seiner und Irenes Betrachtung des *irdischen Lebens* als etwas Zweitrangigen, das hinter den Idealen steht. Unter der Einwirkung der dionysischen Entzückung – angesichts des real drohenden Todes – erblicken Rubek und Irene in der Erfüllung ihrer Ideale (der Aufopferung füreinander im gemeinsamen Tod) das unzerstörbare Wesen des Lebens, ja ihrer selbst! Sie genießen sowohl die Schönheit des irdischen Lebens als auch die Schönheit dessen Zerstörung. Ihre bitteren Lebenserfahrungen haben sie belehrt, dass das

Nie hätt' ich dir dienen sollen, – Dichter“ (SW5, 531)

Irenes Schuld besteht nicht nur darin, Rubek gefolgt und gedient zu haben. Nachdem sie von Rubek geflohen war, heiratete sie einen Südamerikaner – einen hohen Diplomaten, den sie wahrscheinlich in den Selbstmord getrieben hat. Zu Rubek sagt sie über ihn: „Den macht' ich schließlich ganz verrückt, ganz toll, – heillos, unsinnig toll.“ (SW5, 502) Ihren Worten nach liege er jetzt begraben mit „eine[r] klappernde[n] Bleikugel [...] in seiner Hirnschale“ (SW5, 502). Ihren zweiten Mann, Herrn von Satow, soll sie „mit einem kleinen spitzen Dolch“ getötet haben. (SW5, 503)

18 „Rubek: Dich quält ein Schatten. Und mich meine nagende Reue.

Irene mit einem Freudenschrei: Endlich!“ (SW5, 525)

19 Die dionysische Lust an der Vernichtung schildert Nietzsche in der *Geburt der Tragödie*. Dort erklärt er diesen Zustand, den die Zuschauer der vorsokratischen Tragödie empfanden, als eine durch die dionysische Wirkung der Musik hervorgerufene Einsicht in den Illusionscharakter der Welt. Der tragische Held werde unter dem Einfluss der dionysischen Wirkung vom Zuschauer nur als eine gewissermaßen illusorische „Erscheinung“ des Urprinzips der Welt (des „Willens“) wahrgenommen, wobei dieses Urprinzip – im Gegensatz zum Individuum – unzerstörbar ist. Von der Einsicht in die Unzerstörbarkeit des Urprinzips der Welt leitet Nietzsche die Lust an der Vernichtung ab.

Leben und die Ideale sich miteinander nur schwer vertragen können, dass ihre Verbindung höchstens für einige Augenblicke erreichbar ist (YST, 71). Belastet durch Schuld und Misstrauen wählen sie im Grunde genommen den Freitod.

Trotz zahlreicher Parallelen zwischen Rubek und Ulfheim bzw. Irene und Maja, auf die L. Pettersen Wærp (WRP, 191 – 194) hinweist, kann man jedoch auch Unterschiede zwischen den beiden Paaren sehen – und zwar besonders in ihrer Einstellung zum Leben. Gegen das Ende des Stückes möchten Ulfheim und Maja eine Beziehung miteinander schließen. Es ist ungewiss, ob diese Beziehung glücklich wird. Wahrscheinlich ist jedoch, dass sie sich besser mit der Alltagsrealität vertragen wird, als es der Fall bei Rubeks und Irenes Beziehung war. Denn Maja – obwohl sie von Ulfheim zum Narren gehalten wurde –, kann sich mit den Lebensenttäuschungen besser auseinander setzen als Irene. Für Maja und Rubek hat das Leben Vorrang vor den Idealen. Sie retten sich selbst vor der tödlichen Lawine, während Rubek und Irene in den Schneemassen sterben.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Deutsche Übersetzung

(SW5) Ibsen, Henrik: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Julius Elias und Paul Schlenther. Berlin 1916. Bd. 5: „Die Frau vom Meere. Hedda Gabler. Baumeister Solness. Klein Eyolf. John Gabriel Borkman. Wenn wir Toten erwachen.“

Norwegischer Originaltext

(SD6) Ibsen, Henrik: *Samlede digterverker*. Standardutgave ved Didrik Arup Seip. Oslo 1937. Bd. 6: „Bygmester Solness. Lille Eyolf. John Gabriel Borkman. Når vi døde vågner. Digte.“

Sekundärliteratur

(BIN) Binding, Paul: *With vine-leaves in his hair. The role of the artist in Ibsen's plays*. Norwich 2006.

(EID) Eide, Tom: *Ibsens dialogkunst. Etikk og eksistens i Når vi døde våkner*. Oslo 2001.

(HEL) Helland, Frode: *Melankoliens spill – En studie i Henrik Ibsens siste skuespill*. Oslo 1997.

(MAN) Mann, Thomas: „Leiden und Größe Richard Wagners“ In: *Leiden und Größe der Meister*. Frankfurt/M 1982.

(MEY) Meyer, Michael: *Henrik Ibsen. En biografi*. Oslo 2006.

(MOI) Moi, Toril: *Ibsens modernisme*. Oslo 2006.

(PAU) Paul, Fritz: *Symbol und Mythos. Studien zum Spätwerk Henrik Ibsens*. München 1969.

Paul, Fritz: „Mellom opera og film. Scenelandskapene i John Gabriel Borkman og Når vi døde våkner“ in: *-Livet på likstrå. Henrik Ibsens Når vi døde våkner*, red. av Lisbeth P. Wærp, Oslo 1999

(WRP) Wærp, Lisbeth Pettersen: *Overgangens figurasjoner. En studie i Henrik Ibsens Kejsler og Galilæer og Når vi døde vågner*. Oslo 2002.

(YST) Ystad, Vigdis: „Livet som kunstverk.“ In: *Livet på likstrå. Henrik Ibsens Når vi døde våkner*. Red. av Lisbeth Pettersen Wærp. Oslo 1999.

