

Société luxembourgeoise de littérature générale et comparée  
Centre Universitaire Luxembourg



**ACTES DU COLLOQUE INTERNATIONAL  
LA LITTERATURE DE FIN DE SIECLE,  
UNE LITTERATURE DECADENTE?**

(LUXEMBOURG, septembre 1990)

Numéro spécial du  
COURRIER DE L'EDUCATION NATIONALE

Numéro spécial de la  
REVUE LUXEMBOURGEOISE DE LITTERATURE GENERALE ET COMPAREE

Luxembourg 1990

C'est dans cette cité de Ker Emma que le narrateur connaîtra l'angoisse de la submersion. Egaré sur la plage, dans un "Sahara maritime jonché de varechs", alors que la marée monte "à la vitesse d'un cheval au galop", l'homme ne sait comment se sauver. Derrière lui, les vagues menacent, devant lui, sont les sables mouvants...

"Au loin, un nouvel assaut des flots s'annonçait, plus puissant. Je m'engageais en toute hâte dans un autre vallon et me trouvai tout à coup face à une déferlante qui venait à ma rencontre dans un bouillonnement épouvantable..."<sup>16</sup>

Sauvé in extremis, le narrateur avouera enfin son amour à Fanfan... Et, c'est derrière la digue de l'amour qu'il connaîtra enfin le bonheur...

Marguerite Yourcenar a vécu dans la hantise du déclin et de la décadence de l'Occident... Les dernières lignes qu'elle a écrites évoquent cependant l'engloutissement final:

"on se doit de peiner et de lutter jusqu'à la fin amère, de nager dans le flot qui à la fois nous emporte, tout en sachant par avance qu'il n'est d'autre issue que l'engloutissement dans l'infini de la mer-béante"<sup>17</sup>

\* \* \*

Les quelques exemples que nous avons donnés démontrent que notre fin de siècle ressemble à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Le thème de l'engloutissement, le mythe de la Ville d'Ys, viennent raviver les antiques terreurs.

Au bord du nouveau siècle qui peut nous apporter les ultimes tempêtes, frileusement réfugiés derrière nos digues, toujours fragiles et toujours menacées, nous sommes tous des citoyens de la Ville d'Ys.

<sup>16</sup> Alexandre Jardin: op.cit. p.188.

<sup>17</sup> voir Revue *Equinoxe*. Lausanne, 1990. No spécial Marguerite YOURCENAR.

## EMANZIPATION UND DEKADENZ. VON "NORA" ZU "LULU".

Manfred Schmeling  
Universität des Saarlandes

I

Man kann sich der Erkenntnis der Fin de siècle-Forschung anschließen, "daß namentlich in der literarischen Interpretation des 'Weibes' die Epoche um 1900 ihre eigene Ambivalenz am einprägsamsten zur Schau stellt" (Žmegač, XXIV). Diese paradigmatische Rolle des weiblichen Helden möchte ich anhand der Beziehung zwischen Henrik Ibsen und Frank Wedekind oder Nora und Lulu etwas näher untersuchen. Das im allgemeinen als naturalistisch eingestufte Schauspiel *Ein Puppenheim* - so der Originaltitel der ersten Nora-Aufführung von 1879 - steht am anfang einer Reihe sehr unterschiedlicher Stücke über Frauen-Schicksale: Neben der stiltypologisch schwer einzuordnenden Lulu-Tragödie mit den zwischen 1892 und 1904 entstandenen zwei Teilen *Erdegeist* und *Die Büchse der Pandora* beobachtet man einen starken Boom vorwiegend symbolistischer Werke wie z.B. *Princesse Maleine* (Maeterlinck, 1889), *Salome* (Wilde, 1893), *Hannele* (Hauptmann, 1894) oder *Elektra* (Hofmannsthal, 1903). Die Konzentration auf Ibsen und Wedekind im Rahmen eines Kolloquiums über "fin de siècle" und "décadence" dürfte sich als nicht ganz unproblematisch erweisen, wenn man unter diesen Begriffen nur die negative Seite des Januskopfes, d.h. Endzeitstimmung und ästhetische Wirklichkeitsflucht versteht (Fischer, 89-90).

Ich kann mich jedoch dieser einschränkenden Definition zumindest insoweit nicht anschließen, als dagegen das dialektische Bewußtsein vieler Autoren der Epoche steht, angefangen bei Ibsen selber. In einer Stockholmer Rede (24. September 1887) sagt er z.B.,

"daß die Zeit, in der wir leben (...) als ein Abschluß bezeichnet werden kann und daß daraus eben jetzt ein Neues entstehen will. Ich glaube nämlich, daß die naturwissenschaftliche Lehre von der Evolution auch für die geistigen Lebensfaktoren Gültigkeit hat" (*Sämtl. Werke*, 527).

Wir werden Gelegenheit haben zu prüfen, inwieweit solche Dialektik in der emanzipatorischen Rolle Noras dramaturgisch und ideologisch durchgespielt wird. Etwas anders liegt der Fall bei Wedekind, der den Durchbruch nicht

thematisiert, dafür aber so etwas wie eine kritische Bilanzierung der bestehenden bürgerlichen Weiblichkeitsvorstellungen liefert.

Ibsen wurde in Wien, München und Berlin in den 80er und 90er Jahren als einer der größten Dramatiker der Zeit und als Vorkämpfer für die "Moderne" gefeiert. Die Vertreter des naturalistisch-sozialen Dramas betrachteten ihn neben Zola als ihren rector spiritus. Die deutschen Bühnen, wie z.B. die Berliner "Freie Bühne" unter Otto Brahm, bestritten mit Ibsen-Aufführungen einen wesentlichen Teil ihres Programms. Der Theaterdonner um *Nora* oder *Hedda Gabler* garantierte in diesem Fall den Erfolg (vgl. Kindermann, 14 f., 22 f.). Eine differenzierte Analyse der Rezeption, vor allem über die Jahrhundertwende hinaus würde freilich verdeutlichen, wie unterschiedlich die angelegten Beurteilungsmaßstäbe waren. Samuel Lublinski sah als einer der ersten, daß dem Dramatiker Ibsen mit den Kategorien "naturalistisch" oder "realistisch" allein nicht beizukommen war. Die Charakterisierung als "mephistophelischer Skeptiker", als Dichter der "Stilwidersprüche", als "Romantiker, der sich realistisch und modernistisch verkapselt hatte" (Lublinski, 53-55) mag etwas übertrieben sein, zeigt jedoch eine zumindest in der späteren Schaffensphase des Norwegers vorhandene Tendenz an. Nicht alle waren der Ansicht von Fritz Mauthner: "Fin de siècle ist sicherlich auch Ibsen (...). Mit ihm vor allen anderen kommen wir über die dumme Übergangsepoche hinüber und fühlen die starke Luft des zwanzigsten Jahrhunderts" (Mauthner, 299-300).

Zu den Dramatikern, die an diese "starke Luft" bei Ibsen weniger glaubten, den Werken eher kritisch gegenüberstanden, gehört auch Frank Wedekind, und seine Reaktion vornehmlich auf Ibsens Frauengestalten sollte man im gegebenen Zusammenhang nicht vernachlässigen. Über den allgemeinen gesellschaftlichen und kulturellen Background hinaus verweist sie auf einen von der Forschung, soweit ich sehe, bisher nicht berücksichtigten direkten Zusammenhang, der für einen Nora-Lulu-Vergleich fruchtbar gemacht werden könnte.

In einer längeren Auseinandersetzung, die 1905 unter dem Titel *Schriftsteller Ibsen und 'Baumeister Solneß'* veröffentlicht wurde, äußert sich Wedekind auch zur *Nora*-Tragödie. Er geht dabei zunächst von der Wirkung in Frankreich aus: "eine Madame Forestier im 'Bel-Ami' am kleinen Finger", so schreibt er, sei den Franzosen "lieber (...) als sämtliche Ibsenschen Frauengestalten. Noras gibt es überall in der Welt, aber man geht ihnen aus dem Wege, auch bevor man Ibsen gelesen hat" (*Werke* III, 194).

Die vorgeschobene Perspektive eines "Romanen" dient freilich nur der besseren Verdeutlichung der eigenen vitalistischen Position; Ibsen habe

Ideen, "abstrakte Begriffe", und nicht so sehr das Leben dramatisiert. Als entsprechend blutleer empfindet Wedekind die meisten Heldinnen des Skandinaviers, denen er eine - von Stück zu Stück zunehmende - Tendenz zur "Vermännlichung" bescheinigt. Mit den dekadenten Zügen mancher Ibsen-Gestalt, dem "leisen Ansatz zur moral insanity", kann er sich schon eher anfreunden, wobei sich freilich die Frage stellt, ob solche Züge in Noras Puppenhaus überhaupt eine Rolle spielen. Der Vergleich mit einem Dramatiker wie Hebbel fällt - in einem 1910 verfaßten Kommentar - deutlich zuungunsten Ibsens aus. "Das Blut der Ibsenschen Schicksalsweiber Rebekka West und Hedda Gabler fließt bei uns in den Adern von alten Jungfern" (*Werke* III, 216).

Was Wedekind mit diesem chauvinistischen Hinweis auf deutsch-vitale Frauenart wohl meinte, das läßt sich nicht zuletzt an der Konzeption der Lulu-Gestalt ablesen. Zwar sollte man die Tatsache nicht überbewerten, daß der Tierbändiger dem Publikum im *Erdgeist*-Prolog ein Schlangenweib präsentiert - "Das wahre, das wilde, schöne Tier" (*Werke* I, 256) - und gleichzeitig gegen Ibsen und die psychologischen Familienstücke, d.h. die "blasse Pflanzenkost" und die "Haustiere" naturalistischer Prägung zu Felde zieht. Dennoch dürfte Wedekinds Ibsen-Bild in den eigenen Dramen gerade dort Spuren hinterlassen haben, wo es ihm um eine neue, zeitgemäßere Art der Frauendarstellung geht. Auch sein Schauspiel *Schloß Wetterstein* (1910), das der Lulu zumindest in der Skandalträchtigkeit des Stoffes nicht nachsteht, geht deutlich auf Distanz zur Ibsen-Mode. Die jugendliche Effi - nomen est omen - verteidigt in diesem Stück zwar den Ibsen der *Wildente* gegen das bürgerliche Vorurteil ihrer Eltern, wonach der Autor "Ehe und Familie in den Schmutz zieht" (*Werke* II, 26), schießt dann jedoch selber über jedes Ibsen-Maß hinaus, landet im Bordell und begeht vor den Augen des Zuhälters einen als masochistischen Opfertod inszenierten Selbstmord.

Wenn Ibsens Frauengestalten auf diese Weise den Horizont liefern können, vor dem sich die *Lulu*-Tragödie abhebt, so bedeutet das freilich nicht, daß diese Beziehung rein kausal zu erklären wäre. Wedekinds *Lulu* ist kein Anti-Nora-Stück im Sinne einer bewußten Widerlegung emanzipatorischer Strategien. Hinter dem vordergründigen Antagonismus zwischen Ibsen und Wedekind, der vor allem durch die vereinfachende Gegenüberstellung von Geist (Nora) und Natur (Lulu) oder sozialer Anspruch (Nora) und Lustbetontheit (Lulu) usw. zustande kommt, verbirgt sich die historisch-gesellschaftlich bedingte Parallelität patriarchalisch-bürgerlich bestimmter Rollenerwartung an die Frau, verbergen sich zahlreiche gemeinsame literarische bzw. ästhetische Konventionen, wie z.B. das für beide Stücke zentrale Tanzmotiv. Und nicht zuletzt schöpfen beide Autoren aus dem bekannten Repertoire weiblicher Archetypen, wobei freilich der funktionale Rahmen jeweils ein anderer ist.

## II

In achtjähriger Ehe hat Nora nichts anderes kennengelernt als das, was den Frauen seit biblischen Zeiten nun einmal widerfährt - da geht es Anna Karenina oder Effi Briest nicht anders: das Gesetz nämlich, wonach der Mann der Stamm ist, an dem sich das 'Weib' wie Efeu emporkrankt. Realistisch betrachtet bedeutet dieser Mythos, daß Nora ihr Dasein ganz auf ihre Funktionen als Hausfrau, Gattin und Mutter ausgerichtet hat, eine Aufgabe, die freilich durch den Umstand erleichtert wird, daß sie als Angehörige des gehobenen Mittelstandes über den Luxus eines Kindermädchens und entsprechendes Haushaltsgeld verfügt. Ihr äußeres Glück währt bis zu dem Augenblick, wo das Schicksal in der Person Krogstads, eines von ihrem Mann entlassenen kleinen Bankangestellten auftaucht, der Nora mit seinem Wissen um eine von ihr gefälschte Unterschrift erpreßt. Obschon Nora ihrem Mann durch diese Unterschrift unter einen Schuldschein eine lebensrettende Kur in Italien ermöglicht hatte, kommt es im dritten und letzten Akt, als Helmer die Geschichte erfährt, zur totalen Konfrontation: "Mein ganzes Glück hast du vernichtet. Meine ganze Zukunft hast du verdorben (...) und so jämmerlich muß ich sinken wegen eines leichtsinnigen Weibes!" (Ibsen, *Nora*, 82-83). Noras Angebot, aus dem Leben zu scheiden, um der Karriere des Gatten nicht im Wege zu stehen, wird als "Phrase" abgetan; sie soll zumindest "nach außen" ihre Rolle weiterspielen. Der Entzug der Kinder und der Liebe Helmers - was immer dieser unter Liebe versteht -, das soll die Strafe sein. Der Brief, in dem Krogstad den Rückzug aus der Affäre ankündigt, kommt zu spät: Auf Helmers "Ich bin gerettet Nora, ich bin gerettet!" reagiert Nora mit einem schlichten "Und ich?". Dies ist der äußere Wendepunkt eines schon schwelenden Emanzipationsprozesses, der schließlich ein radikales Ende nimmt. Nora verläßt trotz der "Rettung" Haus und Kinder auf Nimmerwiedersehen und verursacht damit nicht nur für Helmer, sondern im Hinblick auf die Rolle der Frau im gesellschaftlichen Gefüge der Zeit einen Skandal ersten Ranges.

Die Tatsache, daß der Schluß des Stückes auf deutschsprachigen Bühnen durch versöhnlichere Varianten ersetzt wurde, verdeutlicht, in welchem Ausmaß der emanzipatorische Gehalt als Bedrohung für ein System empfunden wurde, dem die patriarchalischen Forderungen eines Helmer auf den Leib geschrieben waren: dem Wilhelminischen. Sich den "heiligsten Pflichten", wie es im Stück heißt, zu entziehen, bedeutete ja nicht nur einen Affront gegen die religiös und moralisch fundierten Gesetze der Ehe, sondern auch die Infragestellung eines ökonomischen Systems, in dem der Mann auf die dienende Funktion der Frau um des eigenen Fortkommens willen angewiesen war. Diese soziale Komponente war in der Literatur vor Ibsen nie so deutlich betont worden, und es ist bemerkenswert, daß die Fiktion hier die theore-

tische gesellschaftspolitische Auseinandersetzung über die Lage der Frauen antizipiert. Erst in den 80er und 90er Jahren erschienen Werke wie August Bebel's *Die Frau und der Sozialismus* (1883), Friedrich Engels' *Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates* (1884) oder Clara Zetkins' *Die Arbeiterinnen- und Frauenfragen der Gegenwart* (1889). Gekannt haben dürfte Ibsen hingegen John Stuart Mills' Abhandlung über *The Subjection of Women* (1869), die die Abhängigkeit der Frau vom Mann unter anderem auf die provozierende Formel bringt: "no slave is a slave to the same length, and in so full of the word, as a wife is" (Mill, 463). Daß Nora, wie man gesagt hat, eine "Bourgeoisiepflanze", d.h. materiell besser gestellt ist als viele andere Frauen, ändert nichts an ihrer prinzipiellen Unfreiheit.

Was das Verhältnis zwischen literarischer Praxis und theoretischer Diskussion betrifft, so stoßen wir später bei Wedekind auf ein ähnliches Phänomen. Auch er nimmt auf fiktionaler Ebene manches von dem vorweg, was dann einige Jahre später bei einem Autor wie Otto Weininger (*Geschlecht und Charakter*, 1903) theoriefähig wird. Freilich erleben wir bei Weininger gerade die umgekehrte Perspektive, d.h. die Ausschaltung aller sozialen Argumente zugunsten der These von der fundamentalen Inferiorität des Weiblichen (vgl. Blinn, 70 f.).

Ein schönes Beispiel dafür, wie sehr die zeitgenössische Rezeption die biblische Rolle der Frau verinnerlicht hat, ist das Nora-Kapitel in Heinrich Bulthaupt's vierbändiger *Dramaturgie des Schauspiels* (1901). Bulthaupt erinnert an die 1880 in Hamburg realisierte Fassung des Schlusses, die angeblich auf Wunsch der Schauspielerin Niemann-Raabe zustande gekommen war. Nora wird hier wieder in ihre Mutter-Rolle zurückkommandiert: "Oh, ich versündige mich gegen mich selbst, aber ich kann sie nicht verlassen" (Bulthaupt, 100). Sie bleibt den Kindern zuliebe, und der Vorhang fällt. Mit dieser kleinbürgerlichen Selbstzensur - die in ihren gesellschaftlich-sittlichen Implikationen von der staatlichen Zensur der Lulu-Fassungen so verschieden nicht ist - erklärt Bulthaupt sich durchaus einverstanden: "Eine Frau, die sich von der Natur so kurzweg losreißen kann, hat unsere Sympathie unrettbar verscherzt. Nora hat (...) kein moralisches Recht, ihre Familie zu verlassen..." Was im Verhalten der Frau naturgegeben ist, bestimmt freilich nicht die Natur, sondern die bürgerliche Moral. Damit ist dem emanzipatorischen Pfeil die Spitze genommen, was nicht allzu schwer gewesen sein dürfte vor dem Hintergrund der Tatsache, daß Ibsen selber das Drama zumindest im nachhinein nicht als ideologisches Programmstück verstanden wissen wollte. In einer Rede in Kristiania sagt er am 26. Mai 1898: "Es ist durchaus zu wünschen, daß die Frauenfrage gelöst wird - so nebenher. Doch ist das nicht meine Absicht gewesen. Meine Aufgabe war die *Menschenschilderung*" (*Dichter über ihre*

*Dichtungen* II, 297). Diese Auffassung stimmt freilich ihrer Tendenz nach nicht überein mit einer früheren Notiz (19. Oktober 1878), die eine explizite Kritik an denjenigen beinhaltet, "die das weibliche Verhalten vom männlichen Standpunkt beurteilen" (*Dichter über ihre Dichtungen* II, 42). Der Vergleich zwischen Nora und einem Insekt, das sich nach getaner Fortpflanzungspflicht aufs Sterben vorbereitet (ebd., 43), läßt zwar erkennen, daß Ibsen den Konflikt von geschlechtsspezifischer Rolle und gesellschaftlichem Anspruch der Frau deutlich wahrgenommen hat, aber er vertieft diese spezielle Problematik nicht ideologiekritisch, sondern verallgemeinert sie vielmehr zu einem humanistischen Problem: zum Recht der Frau auf ein Dasein als Individuum. Das belegt die berühmte Szene, in der Helmer Nora an ihre Pflicht erinnert: "Vor allem bist du Gattin und Mutter." Nora: "Vor allem bin ich ein Mensch, glaube ich, ebenso wie du ..." (*Nora*, 90).

Es ist Hermann Bahr, der, wie ich meine, eine recht gute Beschreibung der geistigen Voraussetzungen dieser Nora-Problematik gibt, wenn er von "einer Wende der Geschichte" spricht, "an der es gilt, durch die Vereinigung zweier zum äußersten entwickelten Extreme eine neue Kultur zu begründen" (Bahr, 18). Die gemeinte Synthese ist die zwischen Individualismus und Sozialismus, wobei die "individualistische Empörung" Noras nichts mit kraftmeierischem Byronismus gemein habe, sondern Ausdruck der Suche nach dem "einfachen Glück" in einer den Individualismus tolerierenden, ja inspiierenden Gesellschaft sei.

Der utopische Schluß des Stückes läßt offen, wie dieser Kompromiß konkret werden könnte. Das von Nora in irgendeiner ungewissen Zukunft erhoffte "Wunderbare" - das Wunderbare ist ein wiederkehrendes Motiv bei Ibsen - scheint in der Tat die geschlechtsspezifische Komponente zugunsten einer abstrakteren, auf das Existentielle abzielenden Symbolik zu überlagern (Paul, 46). Die erwähnte harmonisierende Schlußfassung, aber zum Beispiel auch ein aktuelles Rezeptionsmuster wie Elfriede Jelineks *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* (1984), beweisen freilich, welche gesellschaftskritische Zündkraft dem Stück trotzdem erhalten bleibt.

Ibsens *Nora* ist unter den geistigen und gesellschaftlichen Voraussetzungen des beginnenden Fin de siècle entstanden, darüber kann kein Zweifel bestehen. Die besondere Wirkung des Stückes resultiert aus der spannungsreichen Beziehung zwischen Noras emanzipatorischer Entwicklung einerseits und einer von Verfall und Auflösung bedrohten Gesellschaft andererseits. Denn was aus der Sicht Noras als Aufbruch oder Neubeginn zu verstehen ist - und in diesem Punkt dramatisiert Ibsen nicht Männer-, sondern Frauenperspektive -, bedingt in den Augen des erschreckten Bürgertums ja

gerade den sozialen und sittlichen Verfall der Familie. Ibsen dreht den Spieß um. Indem er dasselbe Bürgertum als eine von Besitzdenken, imperialistischer Attitüde und versteckter "moral insanity" geprägte Scheinwelt entlarvt, zeigt er, wo seine Sympathien liegen. Sehr aufschlußreich ist, wie die zeitgenössische Gesellschaft in einem programmatischen Gedicht, das von der Zeitschrift *Das neunzehnte Jahrhundert* veröffentlicht wurde, von ihm ins Bild gesetzt wird. Er vergleicht sie mit einem luxuriös ausgestatteten europäischen Dampfschiff, das ein Geheimnis verbirgt: "Das Schiff führt mit als Ladung eine *Leiche*" (zitiert nach Bien, 103).

Solche naturalistisch-symbolistischen Züge bestimmen nun auch die Darstellungsweise in der *Nora*. Bilder des Verfalls und der Auflösung konkurrieren mit Bildern, die Glück und Geborgenheit versprechen. Daß Ibsen in seiner wissenschaftlich-geistigen Orientierung ein Kind seiner Zeit ist (Darwin, Comte, Spencer etc.), verraten die deterministischen Argumente eines Helmer oder eines Rank. Die von Nora geliebten Makronen sind ein Symbol ihrer angeblichen Verschwendungssucht: "es liegt im Blut", sagt Helmer (9). Rank spricht von "moralischer Fäulnis", von der Gesellschaft als "Krankenhaus" (24) und stirbt als Opfer des Liebeslebens seines Vaters schließlich selber einen langsamen Tod. Auf den enormen literarischen Stellenwert dieser typischen Krankheit des Fin de siècle braucht hier nicht näher eingegangen zu werden.

Auch die Bilder der Geborgenheit sind in diesem Fall, wo es um die Rolle der Frau als Individuum geht, nicht positiv, sondern negativ konnotiert. Insbesondere in der Namensgebung - die auch bei Wedekind eine wichtige symbolische Funktion hat - spiegelt sich auf schon fast satirische Weise die Bestimmung der Frau als glückliche, reine Natur wider: Helmer nennt Nora "mein Singvögelchen", "meine kleine Lerche", das "Eichkätzchen" usw. Zur zerbrechlichen Natur gesellt sich das Bild der Puppe im Puppenhaus: die Frau als Ding, als kindhaftes, domestiziertes Wesen.

Solche Reduktionen des Weiblichen auf bestimmte Rollen, auf ein Rollendasein überhaupt, haben ihre mythischen Pendanten in der Motiv-Geschichte der Frau: als Femme enfant, Femme fragile oder Femme incomprise (vgl. Fischer, 59-63). Die entsprechenden Attribute formuliert Helmer: "diese weibliche Hilflosigkeit", "Elfe (...) im Mondschein", "kleines hilfloses Ding", "das Kind", "so zart und zerbrechlich" usw. Und Nora antwortet: "Du hast mich nie verstanden" (87). Die Rollenfunktion Noras zeigt sich auch in den sexuellen Phantasmen ihres Gatten. Evoziert wird - vor dem Hintergrund ihres Tanzvortrages - das heimliche Wunschbild einer virgo intacta, die sich dem Mann erstmals hingibt. Daß Nora sich ihm aber dann just im Augenblick der Stimu-

lation und der erhofften Lusterfüllung verweigert, hat ihr in der zeitgenössischen Kritik, nicht zuletzt auch bei Kritikerinnen wie Laura Marholm oder Franziska zu Reventlow den Ruf einer "Feindin der erotischen Kultur" (vgl. Reventlow, 248) eingebracht. Letzteres zeigt, wie sehr sich die Diskussion über den Nora-Typus um die Jahrhundertwende polarisiert hatte. Nora ist dennoch kein "Ableger christlicher Moralaskese" (Marholm, 171). Daß sie "eine unbändige Lust verspürt", in Helmers Gegenwart "Tod und Teufel" zu sagen, macht zwar aus ihr noch keine Femme fatale, verrät aber, aus welchem bürgerlichen Zwangskorsett sie heraus möchte. Ein Symbol des Ausbruchs, der tödlichen Selbstvergessenheit geradezu ist die Tarantella, jener süditalienische Tanz, der Nora in den Augen Helmers so "hinreißend", so "verführerisch" macht und in den sie sich so hineinsteigert, daß er "fast Gewalt anwenden mußte, um sie fortzubringen" (73). Nora wagt einen Augenblick lang ihre Rolle individuell auszukosten und wird vom egoistischen Helmer zurückgepfiffen. Auch das Tanz-Motiv hat traditionell negative Konnotationen. Denken wir an Carmen, an Salome oder eben an Lulu. Bei Ibsen ist das Tanzkostüm gleichsam die Maske, die den Tod verbirgt: "Aber liebste, beste Nora, du tanzt ja, als ging' es um dein Leben!" "Das tut's doch auch", antwortet Nora (65). Die Tarantella, die auch dramaturgisch eine Klimax bedeutet, bringt den dialektischen Umschwung jedoch nicht in der erwarteten Richtung. Anstelle des in typischen Ophelia-Bildern angekündigten Wassertodes einer Selbstmörderin erleben wir eine kämpferische Nora. Das unterscheidet Ibsens Stück von den berühmtesten Ehetragödien der Weltliteratur (Emma Bovary, Anna Karenina), aber auch von einer wirklichkeitsfernen Ästhetik des Häßlichen. Ästhetisierung und Mythisierung bestimmen das Bild Noras nur insoweit, als sie Spiegelungen männlicher Projektionen des Weiblichen sind.

### III

Es ist diese durch Männerperspektive bedingte Rollenfunktion der Frau, die Nora mit Lulu vergleichbar macht. Wedekind, den Hans Mayer in vielleicht zu eindeutiger Weise mit jenen Autoren auf eine Stufe stellt, die "sich die Verteidigung der weiblichen Emanzipation auch zur eigenen Sache, zur Männersache" gemacht haben (Mayer, 123), ist in der Tat von Ibsen in mancher Beziehung gar nicht so weit entfernt. Auch Lulu erscheint als ein Konstrukt männlicher Weiblichkeitsvorstellung, ja ihre ganze Existenz besteht aus einer Art Rollenakkumulation. Sie wird

"einerseits zum Mythos dessen, was die männlichen Figuren in ihr sehen, andererseits ist sie konstruiert als eine Gestalt, die diese Bilder immer wieder zerstört, indem sie die eine Imago abwirft, um eine neue anzunehmen" (Bovenschen, 48).

Der Unterschied zu Nora besteht freilich darin, daß Lulu in ihrer letzten Rolle als Opfer eines Lustmordes zugrunde geht, während Nora jede Art von Fremdbestimmung durch ihren radikalen Entschluß abzuwerfen scheint.

Die schon bei Ibsen beobachteten Bilder und bürgerlichen Klischees vom 'Weib' werden im *Lulu*-Stück aber nun durch eine entscheidende, insbesondere durch französische Einflüsse bedingte Variante ergänzt: die dämonische. Was bei Nora noch kaum mehr als eine verbale Entladung ist ("Tod und Teufel") und in der verführerischen Tanzszene allenfalls andeutungsweise verwirklicht wird, das erweist sich bei Wedekind als der durchkonstruierte 'décadence'-Gehalt seiner Tragödie. Die Urfassung hatte das Thema im Untertitel "Eine Monstretagödie" schon angekündigt, der Tierbändiger im *Erdegeist*-Prolog erteilt dann dem Publikum (und den Kritikern der früheren Fassung) geradezu eine kulturgeschichtliche Lektion: "Die *Urgestalt des Weibes*, die "*Schlange*", "*des Lasters Kindereinfalt*", dazu geschaffen, "Unheil anzustiften, zu locken, zu verführen, zu vergiften, zu morden, ohne daß es einer spürt" (*Werke* I, 237): das ist Lulu. Im Gegensatz zu Nora, deren Ausgangssituation durch künstlich konservierte Unmündigkeit, das heißt durch die bürgerliche Form der Kindfrau bestimmt war, hat Lulu zunächst keinerlei bürgerliche Erziehung genossen. Sie wurde mit zwölf Jahren als barfüßiges Blumenmädchen von ihrem späteren Gatten Dr. Schön in väterliche Obhut genommen. Ihre Herkunft ist dunkel im doppelten Sinne: als soziale Konditionierung wie auch als mythische Bestimmung ihrer Weiblichkeit. Folgerichtig beendet sie drei Ehen auf mehr oder weniger grausame Weise: mit dem Medizinalrat Goll, der vor Eifersucht stirbt, mit dem Maler Schwarz, der die Ehe mit Lulu nicht verkraftet und blutigen Selbstmord begeht, mit dem Herrenmenschen Schön, den sie erschießt.

Auch die weiteren Stationen Lulus, im exotischen Künstler- und Halbwelt-Milieu von Paris nach ihrer Flucht aus Deutschland, in einer Londoner Dachkammer als Mädchen für Jedermann, sind gleichsam Variationen über dasselbe Thema. Alwa, der als Verfasser des *Erdeistes* (Theater im Theater) schon vorher die "einfachsten animalischen Instinkte" zum Handlungsprinzip der weiblichen Hauptrolle erklärt hatte (*Werke* I, 325), formuliert im letzten Akt der *Büchse der Pandora* gleichsam die Quintessenz der Doppeltragödie: "Das Weib blüht für uns in dem Moment, wo es den Menschen auf Lebenszeit ins Verderben stürzen soll. Das ist nun einmal so seine Naturbestimmung" (*Werke* I, 379). Indem Wedekind diese Worte einem Theatermann in den Mund legt, scheint er sich selbst mit in die Reflexion über die gezeigte denaturierte Welt einzubeziehen. In ihren Symptomen weist die spätbürgerliche Gesellschaft um Lulu genau jene typische Fin de siècle-Mischung aus lustbetontem Vitalismus und Schopenhauerschem Skeptizismus auf, die

Wedekind sehr realistisch in seinem Tagebuch (Wedekind 1986) schildert: Evokationen "strotzender Körper", Frauengestalten, die "etwas unendlich Weibliches" haben, Szenen sinnlicher, sexueller Erregtheit, insbesondere während der Pariser Jahre, Kokotten wie am Fließband, eine Welt des Genusses mit ihren syphilitischen und morphinistischen Begleiterscheinungen. Tanz-Theater und Cirque d'hiver sind wichtige kulturelle Begegnungsstätten dieser Zeit.

Wenn die durch Lulu repräsentierten Eigenschaften des Weiblichen Mythen sind, so sind es Mythen, die im Bewußtsein, in der Wirklichkeit der Epoche Bestand haben. Wedekind zeigt sie uns zum Beispiel in der Gestalt Rachels, einer Pariser Damenbekanntschaft:

"Wie sie in Hemd und seidnem Unterrock mit offenen Haaren vor dem flackernden Kaminfeuer kauert, ist sie ein Bild zum Malen, eine reizende Mignon, halb Französin und halb Zigeunerin. In den schwarzen Augen sehe ich vom Bett aus die roten Flammen sich spiegeln. An ihren nackten Armen flimmern die Lichter auf und nieder. Dazu bläst sie den Rauch ihrer Zigarette in die Kohlen und erzählt mir von der Damnation de Faust, ..." (*Tagebücher*, 251).

Auch Lulu heißt zeitweise "Mignon", aber sie heißt auch "Eva", "Nelli" oder "Pandora". Sie ist eben, wie sie sich mit Blick auf ihr Verhältnis zu Schwarz einmal ausdrückt, "nichts als Weib und wieder Weib" (*Werke I*, 267). Das bedeutet die Reduktion auf ein allgemeines seelenloses Prinzip, das sie mit "jeder Klavierlehrerin" austauschbar macht. Eine relative Individualität bezieht sie aus dem Spielraum, der ihr durch die unterschiedlichen sozialen Beziehungen zugestanden wird. Nur hat Wedekind diesen Spielraum zugunsten der alles überlagernden archetypischen Rückbindungen entsprechend eingegrenzt: "Lulu klingt mir ganz vorsintflutlich", sagt die Protagonistin von sich selber (*Werke I*, 263).

Die Frage, ob sie trotz allem etwas Emanzipatorisches hat, läßt sich nicht mit Ja oder Nein beantworten, und die Pirouetten, die die Wedekind-Forschung in dieser Beziehung dreht, belegen das Dilemma (vgl. Vinçon, 194 ff.). Es ist nicht so sehr die gesellschaftliche Emanzipation als vielmehr die geschlechtliche, die bei Wedekind im Zentrum steht. Nicht "welche Theorien sich die Weiber machen", wie der mehr an praktischer Weiblichkeit interessierte Kraftmensch Rodrigo aus seiner Sicht bestätigt (*Werke I*, 324), ist das wirkliche Problem, auch nicht die androgyne Liebe und der Drang zum Geistigen bei der Geschwiz, sondern die Tatsache, daß sich die bürgerliche Männerwelt durch die urwüchsige Triebhaftigkeit der Lulu bedroht fühlt. Denn bei allen unterschiedlichen Seinsweisen, die Lulu in sich vereinigt, ist die eine

Vorstellung, daß sie die Männer wie ein "unabwendbares Verhängnis" (Schön) heimsucht, die in jeder Phase dominierende. Dazu noch einmal Alwa:

"Wer sich diesen blühenden schwellenden Lippen, diesen großen unschuldsvollen Kinderaugen, diesem rosig-weißen strotzenden Körper gegenüber in seiner bürgerlichen Stellung sicher fühlt, der werfe den ersten Stein auf uns" (*Werke I*, 378).

Lulus Provokationen der Gesellschaft gegenüber haben nichts mit Vernunft zu tun - wie im Falle Noras -, sondern mit jener weiblichen Raubtier-Natur, die es ihr erlaubt, sich den Mann untertan zu machen. Die an Nietzsche gemahnende Peitsche, die besitzt nun das Weib, und das wiederum bedeutet nicht Gleichheit, sondern, wie Hans Mayer es nennt, "umgestülpte Ungleichheit", freilich eine Ungleichheit, die am Schluß dann doch wieder durch die alte Männerherrschaft besiegelt wird. Auch Jack the Ripper ist ihr Repräsentant.

Wedekind hat im Zusammenhang mit der Rolle Lulus als *Femme fatale* kaum einen Bereich dekadenter Erotik ignoriert oder besser: tabuisiert. Aber zum einen ist diese Art der kulturellen Verformung immer mit dem gegenteiligen Zustand - Natur, Ursprünglichkeit, Vitalität - verknüpft, zum anderen hat der Autor derartige Züge nicht um ihrer selbst willen gestaltet, sondern in die Darstellung gesellschaftlicher Wirklichkeit hineingenommen. Zu dieser Darstellung gehört insbesondere die Auseinandersetzung mit den überkommenen bürgerlichen Moralvorstellungen bzw., wie Wedekind schreibt, "die Ausschaltung all der Begriffe (...), die logisch unhaltbar sind wie: Liebe, Treue, Dankbarkeit. Die beiden Hauptfiguren, Schön und Lulu, haben auch subjektiv nichts mit diesen Begriffen zu tun" (*Werke III*, 340). Als Vertreter einer solchen bürgerlichen Logik trat bei Ibsen schon Helmer auf: Nora kennt "keine Religion, keine Moral, kein Pflichtgefühl" (*Nora*, 82). Lulus Existenzgrund ist freilich nicht die rationale Welt einer Nora. Wenn sie die Gesetze bürgerlicher Moral außer Kraft setzt, dann unter dem Zwang naturwüchsiger, aber auch denaturierter Sinnlichkeit. Letztere äußert sich vornehmlich in den zahlreichen sado-masochistischen Szenen, an denen Lulu mit Lust partizipiert - als Herrschende wie als Beherrschte.

Psychologisch betrachtet kann man in ihr, wie in allen typischen *Fin de siècle*-Frauen, ein Echo widersprüchlicher Männersehnsüchte sehen; soziologisch erscheint sie als ein Ausdruck der Widersprüche des bürgerlichen, insbesondere auch des bürgerlich-kommerziellen Systems der Jahrhundertwende. Der Tanz, der innerhalb der literarischen Tradition häufig Lebenspathos und Todesstimmung zugleich reflektiert, ist in diesem Fall auch ein Beispiel für die Entfremdung der Frau durch die (von Männern ausgeübte)

Herrschaft des Geldes. "Du tanzt vor jedem, der sein Billet löst", befiehlt Dr. Schön (*Werke* I, 292). Bereits Ibsen hatte das Schicksal der Frau eng mit ökonomischen Faktoren verknüpft. Bei Wedekind wird die Frau zur Ware: als Ehefrau, die "eine halbe Million" wert ist, als mehr oder weniger dilettantische Künstlerin (auch das Dilettantische ist ein typischer Zug der *Décadence*), als Prostituierte, die sich verkauft. Die Verbindung zwischen Sex und Kapital persifliert der Dramatiker in Form einer anspielungsreichen Börsennachricht: "Die Jungfrauaktien sollen gesunken sein?" (*Werke* I, 366).

Beide, Nora wie Lulu, und mit ihnen alle jene, die da Carmen, Salome, Nana, Elektra usw. heißen, sind somit als Geschöpfe einer patriarchalisch-bürgerlichen Kultur konzipiert, in der die Frau - oder patriarchalischer: das Weib - nicht mit sich selbst identisch sein kann. Ibsen und Wedekind setzen eine Gesellschaft voraus, die, bei allem materiellen Fortschritt, innere Verfallserscheinungen aufweist. Die klarere Dialektik präsentiert Ibsen, indem er Nora mit einem individuellen Bewußtsein ausstattet, das dieses für sie tödliche System durchschaut. Dem entspricht die analytische, zunächst fast klassizistisch anmutende Form des Dramas, dessen Modernität aber durch den offenen Schluß sich andeutet. Lulu spielt ihre passiven Rollen wie in einer Moritäten-Show bis zum bitteren Ende weiter. Freilich weiß sie als Femme fatale mit ihren Trieben zu taktieren und zu traktieren. Aber nicht sie kämpft gegen restriktive Sexualmoral - dazu fehlt ihr ja gerade das nötige Bewußtsein - sondern Wedekind. Wenn auf diese Weise der dekadente Gehalt emanzipatorisch wirken kann, so zeigt sich auch darin die fundamentale Ambiguität der Kultur des *Fin de siècle*.

### Zitierte Literatur

- Andreas-Salomé, Lou. *Henrik Ibsens Frauengestalten*. Berlin: Verlag Hugo Bloch, 1892.
- Bahr, Hermann. *Zur Überwindung des Naturalismus*. Ed. Gotthard Wunberg. Stuttgart: Kohlhammer, 1968.
- Bien, Horst. *Henrik Ibsens Realismus*. Berlin: Rütten & Loening, 1970.
- Blinn, Hansjürgen (Ed.). *Emanzipation und Literatur. Texte zur Diskussion. Ein Frauen-Lesebuch*. Frankfurt/Main: Fischer, 1984.
- Bovenschen, Silvia. *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1979.
- Bulthaupt, Heinrich. *Dramaturgie des Schauspiels*. Vol. IV. Oldenburg und Leipzig: Schulztesche Hof-Buchhandlung, 1901.
- Chevrel, Yves. *Henrik Ibsen. Maison de poupée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- Fischer, Jens Malte. *Fin de siècle*. München: Winkler, 1978.

- Ibsen, Henrik. *Dichter über ihre Dichtungen*. Vol. I - II. Ed. Verner Arpe. München: Heimeran, 1972.
- Ibsen, Henrik. *Nora (Ein Puppenheim)*. Ed. Aldo Kee1. Stuttgart: Reclam, 1990.
- Ibsen, Henrik. *Sämtliche Werke in deutscher Sprache*. Vol. I. Ed. Georg Brandes u.a. Berlin: Fischer, 1903.
- Jelinek, Elfriede. *Theaterstücke*. Köln: Prometh Verlag, 1984.
- Kindermann, Heinz. *Theatergeschichte Europas*. Vol. VIII. Salzburg: Otto Müller, 1968.
- Lublinski, Samuel. *Die Bilanz der Moderne*. Ed. Gotthard Wunberg. Tübingen: Niemeyer, 1974.
- Marholm, Laura. "Die Frauen in der skandinavischen Dichtung." *Freie Bühne für modernes Leben*. 1 (1890): 168-171, 261-265, 364-368.
- Mauthner, Fritz. "Fin de siècle und kein Ende." *Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890 - 1910*. Ed. Erich Ruprecht und Dieter Bänsch. Stuttgart: Metzler, 1970. 298-300.
- Mayer, Hans. *Außenseiter*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983.
- Mill, John Stuart. *On Liberty. Representative Government. The Subjection of Women*. London: Oxford Univ. Press, 1952.
- Paul, Fritz. *Symbol und Mythos. Studien zum Spätwerk Ibsens*. München: Fink, 1969.
- Reventlow, Franziska zu. *Autobiographisches*. Frankfurt/Main: Ullstein, 1986.
- Schuler, Alfred. "Einige Gedanken über Ibsens neuestes Werk 'Baumeister Solneß'." *Die Münchener Moderne*. Ed. Walter Schmitz. Stuttgart: Reclam, 1990. 168-172.
- Vinçon, Hartmut. *Frank Wedekind*. Stuttgart: Metzler, 1987.
- Wedekind, Frank. *Die Tagebücher. Ein erotisches Leben*. Ed. Gerhard Hay. Frankfurt/Main: Athenäum, 1986.
- Wedekind, Frank. *Werke in drei Bänden*. Ed. Manfred Hahn. Berlin: Aufbau Verlag, 1969.
- Žmegač, Viktor. "Zum Begriff der Jahrhundertwende (um 1900)." *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*. Ed. Viktor Žmegač. Königstein/Ts.: Athenäum, 1981. IX-LI.