

»Das Ich wird zum Wortspiel«: Nietzsche, Ibsen, Strindberg und das Drama der Abstraktion

I Eine alte Jungfrau und ein dramatischer Koitus

»Henrik Ibsen«, notiert Friedrich Nietzsche in einem Fragment der späten achtziger Jahre,

ist mir sehr deutlich geworden. Mit all seinem »Willen zur Wahrheit« hat er sich nicht von dem Moral-Illusionismus frei zu machen gewagt, welcher »Freiheit« sagt und nicht sich eingestehen will was Freiheit ist: die zweite Stufe in der Metamorphose des »Willens zur Macht« seitens derer, denen sie fehlt. [...] Auf der dritten sagt man »gleiche Rechte« d.h. man will, so lange man noch nicht das Übergewicht hat, auch die Mitbewerber hindern, in der Macht zu wachsen.¹

In »Ecce homo« wird der Spott beiläufiger und schärfer:

Im Grunde sind die Emancipirten die *Anarchisten* in der Welt des »Ewig-Weiblichen«, die Schlechtweggekommenen, deren unterster Instinkt Rache ist... Eine ganze Gattung des bösesten »Idealismus« – der übrigens auch bei Männern vorkommt, zum Beispiel bei Henrik Ibsen, dieser typischen alten Jungfrau – hat das Ziel das gute Gewissen, die Natur in der Geschlechtsliebe zu vergiften...²

Die Rede ist natürlich von »Ein Puppenheim« alias »Nora«, dem Drama der Doppelmoral und Geschlechterrollen, der Gleichberechtigung und Emanzipation. Das allerdings gibt hier nur ein Anschauungsbeispiel ab für ein sehr viel grundsätzlicheres Problem der Nietzscheschen Spätphilosophie: des »Willens zur Wahrheit« und zur »Freiheit« als heimlichen Erscheinungsformen des »Willens zur Macht«.

Derlei Angriffe auf die »typische alte Jungfrau« waren einem anderen zeitgenössischen Dramatiker Skandinaviens aus dem Herzen gesprochen: »ich finde, er ist«, schreibt August Strindberg am 2. Okto-

¹ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980. Bd. 12, S. 495 (Fragment aus dem Herbst 1887). Die Ausgabe wird künftig als »KSA« zitiert.

² Friedrich Nietzsche, KSA Bd. 6, S. 306f. (»Ecce homo«, 1888).

ber 1888 an Georg Brandes über Nietzsche, »der freieste, der modernste von uns allen (natürlich nicht zuletzt in der Frauenfrage).«³ Strindberg, der in »Fröken Julie« ja auch ein Gegen-Stück zu Ibsens Emanzipationsdrama schreiben wollte, über die wahre »Natur der Geschlechtsliebe«, über die Fallhöhe zwischen idealistischen Floskeln und dem Haß der »Schlechtweggekommenen«, über »Moral-Illusionismus« und »Willen zur Macht« – dieser Strindberg hat die Begegnung mit Nietzsches Philosophie der achtziger Jahre bekanntlich sehr buchstäblich als eine Befruchtung erlebt.⁴ 4. September 1888, an Edvard Brandes:

Inzwischen hat mein Geistesleben in seinem Uterus einen wahnsinnigen Samenerguß von Friedrich Nietzsche [sic] empfangen, so daß ich mich angefüllt fühle wie eine Hindin vom Bock. Das ist mein Mann!⁵

Der so drastisch Bekehrte wurde umgehend zum Apostel des Philosophen. An Knut Wecksell: »Lies Friedrich Nietzsche [sic]!«⁶ An Verner von Heidenstam: »Kauf dir einen deutschen modernen Philosophen der Nietzsche [sic] heißt über den G.[eorg] B.[randes] Vorlesungen hält. Da ist *alles* zu lesen!«⁷ Und wieder an Heidenstam: »*Läs Friedrich Nietzsche* [sic], unterstrichen und am Rand mit dem Zusatz: »Jenseit [sic] von Gut und Böse.«⁸

Dank der Vermittlung von Georg Brandes wird schließlich aus den Briefen *über* Nietzsche ein Briefwechsel *mit* ihm (in dem Strindberg

³ August Strindbergs Brev, Bd. 7, S. 127: »jag finner honom vara den mest frigjorda, den modernaste af oss alla (naturligvis icke minst i qvinnofrågan).« (Brief 1647).

⁴ Zum Hintergrund vgl. das Kapitel »Background« in Egil Törnqvist / Barry Jacobs: Strindberg's »Miss Julie«. A Play and its Transpositions. Norwich 1988, S. 11–27, bes. S. 11–15; André Jolivet: Strindberg et Nietzsche. In: Revue de littérature comparative 19 (1939), S. 390–406; C. D. Marcus: Nietzsche, Brandes und Strindberg. In: Deutsch-nordisches Jahrbuch 1928, S. 14–26; Harold H. Borland: Strindberg and Nietzsche. In: Strindberg und die deutschsprachigen Länder. Hrsg. von Wilhelm Friese. Basel / Stuttgart 1979 (Beiträge zur nordischen Philologie, Bd. 8), S. 53–69 (ohne Berücksichtigung von »Fröken Julie«).

⁵ »Emellertid mitt aandsliv har i sin uterus mottagit en förfärlig sädesuttömnings af Friedrich Nietzsche [sic], så att jag kännner mig full som en hynda i buken. Det var min man!« Strindbergs Brev, Bd. 7, S. 112, Nr. 1632.

⁶ »Läs Friedrich Nietzsche [sic]!« Ebd., S. 140, Nr. 1660.

⁷ »Köp dig en tysk modern filosof som heter Nietzsche [sic] om hvilken G.[eorg] B.[randes] hållit föreläsningar. Der står *allt* at läsa!« Ebd., S. 91, Nr. 1611 (Mai 1888).

⁸ Ebd., S. 142, Nr. 1661 (Oktober 1888).

dann übrigens auch im letzten Augenblick die richtige Schreibweise des Namens entdeckt, den er bisher stets entweder als »Nietsche« oder »Nietzsche« wiedergegeben hat). Im Dezember 1888 also, an Friedrich Nietzsche: »Je termine toutes mes lettres à mes amis: lisez Nietzsche! C'est mon Carthago est delenda!«⁹ Der damit begonnene Briefwechsel wird bald einige Probleme eines modernen Dramas berühren, das mit sehr viel grundsätzlicheren Einsichten der nietzscheanischen »Götzendämmerung« ernstzumachen versucht als der Rettung des Patriarchats – ein literarisch überaus bemerkenswerter Dialog, der mit Nietzsches beginnendem Zusammenbruch so jäh endet, wie er begonnen hat.

Nietzsches Bemerkungen könnten uns die Augen öffnen für einen neuen Blick auf die beiden altvertrauten Dramen: einen Blick, der hinter den bekannten Geschlechterrollenfragen Auseinandersetzungen mit den epochalen Erschütterungen einer aufklärerischen Philosophie wahrnehme, ihren Konzepten des Subjekts, der symbolischen Ordnungen, der Macht. Dieser Möglichkeit will ich hier nachgehen. Dabei werde ich zunächst einige textanalytische Überlegungen zu Ibsens »Et Dukkehjem« anstellen, mich mit den dort gewonnenen Einsichten Strindbergs »Fröken Julie« zuwenden, dazu dann Nietzsches »Götzendämmerung« und den Briefwechsel mit Strindberg heranziehen und mich nach diesem Umweg schließlich wieder Ibsens »robustem Idealismus« zuwenden.

II Geld oder Leben: Ibsen, »Et Dukkehjem«

Die Geschlechterrollen-Frage, die offenkundig im Mittelpunkt dieses Dramas wie seiner Wirkungsgeschichte steht, läßt sich unbeschadet dieser Dominanz schon im Dramentext selbst als Anschauungs- und Sonderfall für einen Selbstwiderspruch bürgerlicher Ideologie lesen. Die bürgerlichen Instanzen des Individuums, der Familie werden – so wie zuvor in »Samfundets Støtter« die Tugenden der Ehrlichkeit, des Fleißes, der Bescheidenheit usf. – durch eben jene Bedingungen der bürgerlichen Ökonomie unmöglich gemacht, die diese Tugenden ursprünglich gerade freisetzen sollten. Die liberale Freiheit eines prosperierenden Kapitalismus geht, so führt dieses Drama (grundsätzlicher

⁹ Ebd., S. 190, Nr. 1714.

und deshalb ungleich provokativer als das vorangegangene erste ›Gesellschaftsstück‹ vor, auf Kosten von Gleichheit und Brüderlichkeit: Bürgerliche Ideologie wird denunziert durch bürgerliche Ökonomie.

Dieses auch die Geschlechterrollenfrage grundierende Fundamentalthema wird im Text bereits früh angeschlagen. Wenn im 1. Akt Rank Nora fragt »Wissen Sie eigentlich, was die Gesellschaft ist?« dann lacht Nora noch abfällig »Was geht mich die langweilige Gesellschaft an?«¹⁰ Wenig später aber wird dieser Figur – und dem Publikum – deutlich, daß mit der Frage nach der Emanzipation einer Hausfrau und Mutter zugleich die weit umfangreichere nach den Grundlagen der gesellschaftlichen Machtverhältnisse gestellt ist. Im 3. Akt, im letzten Dialog des Dramas, ist Noras Gelächter über die Frage, was »die Gesellschaft« eigentlich sei, verstummt; jetzt reflektiert sie ihr persönliches Problem als eines der »Gesetze«:

NORA: Ich höre ja jetzt auch, daß die Gesetze anders sind, als ich dachte; aber daß diese Gesetze richtig sein sollen, das kriege ich unmöglich in meinen Kopf. Eine Frau soll also nicht das Recht haben, ihren alten sterbenden Vater zu schonen, oder das Leben ihres Mannes zu retten! An sowas glaube ich nicht.

HELMER: Du redest wie ein Kind.¹¹ Du verstehst die Gesellschaft nicht, in der du lebst.

NORA: Nein, das tu ich nicht. Aber jetzt will ich mich damit beschäftigen. Ich muß doch dahinterzukommen versuchen, wer nun recht hat, die Gesellschaft oder ich.¹²

Wer als Leser verstehen will, in welcher Gesellschaft Nora lebt, und sich weder mit der Titelmetapher vom »Puppenheim« noch groben Etiketten wie ›bürgerlich‹ oder ›patriarchalisch‹ begnügen will, kann

¹⁰ Henrik Ibsen: *Et Dukkehjem* (1879), in: Henrik Ibsens *Samlede Verker*, Hundreårsutgave, Oslo, 1933, Bd. 8 (im folgenden zitiert: Ibsen, Seitenzahl), S. 292: »RANK: Ved De egentlig hvad samfundet er? – NORA: Hvad bryr jeg mig om det kedelige samfund?«

¹¹ Die Formulierung ist, wie so oft bei Ibsen, klüger als die Figur, die sie gebraucht: Nora spricht als ein Kind, nämlich als das liebende Kind ihres sterbenden Vaters, als das sie gehandelt hat; sähe Helmer das aber ein, wäre er nicht der Bankier, der er ist.

¹² »NORA: [...] Jeg hører jo også nu, at lovene er anderledes, end jeg tænkte; men at de love skulde være rigtige, det kan jeg umulig få i mit hode. En kvinde skal altså ikke ha'e ret til at skåne sin gamle døende fader, eller til at redde sin mands liv! Sligt tror jeg ikke på. – HELMER: Du taler som et barn. Du forstår ikke det samfund, du lever i. – NORA: Nej, det gør jeg ikke. Men nu vil jeg sætte mig ind i det. Jeg må se at komme efter, hvem der har ret, samfundet eller jeg.« (Ibsen, S. 360).

ihre spezifischen Züge am einfachsten aus einem Vergleich mit derjenigen des vorangegangenen Schauspiels ermitteln. Auf dem Weg von »Samfundets Støtter« zu »Et Dukkehjem« vollzieht sich nämlich, unter der Oberfläche ähnlicher wirtschaftlicher und familiärer Strukturen, ein erheblicher Wandel in der Beschaffenheit der dramaturgischen Konstituenten: des Protagonisten, des Schauplatzes, des spezifischen sozioökonomischen Milieus und der topographischen Situierung. Statt des Unternehmers Bernick steht nun mit Helmer ein Bankier im Zentrum des Geschehens, ein »Direktor der Aktienbank« (»direktør i Aktiebanken«, Ibsen, S. 280). Vom Unternehmen an der Küste, an der Peripherie des Kapitalismus, ist der Schauplatz hinübergewechselt in die – frischgebackene, also noch nicht fest etablierte und eben darum für die Veranschaulichung einschlägiger Verhaltensnormen besonders geeignete – Bankiersfamilie in seinem Zentrum, vom expandierenden Küstenstädtchen in (wie es jedenfalls in einigen Dialogen den Anschein hat) die Hauptstadt, in der es um Wechsel, Rückzahlungstermine, Zinsen geht. Dargestellt wird also, mit anderen Worten, eine Gesellschaftsordnung, in der das Geld eine zentrale Rolle spielt, und zwar nicht lediglich im allgemeinen Sinne finanziellen Eigentums, sondern im spezifischen Sinne einer hochkapitalistisch entwickelten Geldwirtschaft.

Dabei begnügt sich das Drama nicht mit allgemeinen Hinweisen auf das Bankwesen oder die fällige Rückzahlung eines entliehenen Betrags; dergleichen wäre ohne weiteres auch in unterhaltsamen Gesellschaftskomödien denkbar und also nicht sonderlich anstößig. Vielmehr präsentiert Ibsens »Et Dukkehjem« das detaillierte Bild eines entwickelten kapitalistischen Alltags: Nicht um irgendeine Schuld geht es, sondern um genau »Zwölf hundert Spezien. Viertausend und achthundert Kroner«;¹³ nicht bloß um irgendwelche Rückzahlungen, sondern um Einzelheiten der Schuldentilgung (»es gibt in der Geschäftswelt etwas, das nennt man Quartalsrenten, und etwas, das heißt Abtrag«);¹⁴ nicht bloß um Kapital, sondern um die Praxis des Kapitalismus: um »ein großes Gehalt und viele Prozente«,¹⁵ um Schuldschein und Bürgschaft.¹⁶

¹³ »Tolv hundrede specier. Fire tusen otte hundrede kroner.« (Ibsen, S. 286).

¹⁴ »der er i forretningsverdenen noget, som kaldes kvartalsrenter, og noget, som kaldes afdrag« (Ibsen, S. 288).

¹⁵ »en stor gage og mange procenter« (Ibsen, S. 281).

Diese Modifikationen in Schauplatz und Figurenkonstellation erweisen sich bei näherem Hinsehen als Begleitumstände eines grundlegenden Wandels der *geschehensmotivierenden Instanzen*. War es in »Samfundets Støtter« um individuelle Tugenden wie Aufrichtigkeit und Rechtschaffenheit und um Untugenden wie Heuchelei und Geiz gegangen, so zeigt »Et Dukkehjem« dies alles als Funktionen überindividueller sozioökonomischer Strukturen. Was hier dargestellt wird, ist eine fortschreitende Abstraktion der menschlichen Lebensverhältnisse durch eine hochkapitalistisch entfaltete Geldwirtschaft.

Um Geld geht es nicht nur explizit ab der ersten Replik der ersten Szene (»Wieviel?« – »Fünfzig Öre.«)¹⁷ – überhaupt sind alle Konflikte hier aufs engste mit finanziellen Problemen verknüpft. Und damit wiederum ist nicht nur der offensichtliche Umstand gemeint, daß sie alle offenkundig unmittelbar durch Geldprobleme *veranlaßt* sind, sondern die weit weniger triviale Einsicht, daß sich hier alle Konflikte auch um Verhältnisse drehen, die *in Geld abbildbar* sind. Helmers beruflicher Erfolg, dann und infolgedessen seine bürgerliche Ehre, damit aber auch schon: seine Freundschaften, schließlich: Glück oder Unglück seiner bürgerlichen Ehe – und am Ende gar sein Leben sind abhängig von Erfolg oder Mißerfolg seiner finanziellen Spekulationen und Transaktionen; und das Drama setzt diese Verbindung nicht nur ein- für allemal voraus, sondern führt sie jedesmal wieder präzise vor. Noras moralisch stolzes (und in den Kategorien von »Samfundets Støtter« noch völlig unproblematisches) Bekenntnis: »Ich bin es, die Torvalds Leben gerettet hat«, ist nur eine andere Formulierung für »das Große«: »Ich war es, die das Geld beschafft hat.«¹⁸ Und beide Sätze beschreiben eben diejenige Intrige, die den finanziellen und infolgedessen moralischen Ruin des Hauses bedeutet. Eine korrekte Befolgung der finanziellen Regeln hingegen, an die Krogstad jetzt Nora erinnern muß, hätte Helmers Tod bedeutet – dem er damals überhaupt nur deshalb so gefährlich nahegekommen ist, weil er sich aus Geldnot überarbeiten mußte.¹⁹

¹⁶ » [...] at skaffe Dem pengene mod et gældsbevis« (Ibsen, S. 300), »nedenunder tilføjet jeg nogle linjer, hvori Deres fader indestod for gælden« (ebd., S. 301).

¹⁷ »NORA: Hvormeget –? – BYBUDET: Femti øre.« (Ibsen, S. 273).

¹⁸ »det store«: »Det er mig, som har reddet Torvalds liv«, »Det var mig, som skaffed pengene tilveje« (Ibsen, S. 285 und 286.).

¹⁹ Nora zu Kristine Linde: »Du ved vel, at Torvald gik ud af departementet da vi blev gift? Der var ingen udsigt til befordring i hans kontor, og så måtte han jo tjene flere penge

Der finanzielle Regelverstoß ist lebensrettend, deshalb ist er die Grundlage für Noras moralisches Selbstbewußtsein. Nora zu Krogstad: »Dieses Geheimnis [daß ich Ihnen Geld schulde] [...], ist meine Freude und mein Stolz.«²⁰ Und umgekehrt: Die Lebensrettung bedeutet einen finanziellen Regelverstoß, über den die Täterin folgerichtig im 3. Akt, als wär's eine Bilanz, »Rechenschaft ablegen« muß,²¹ ihr moralisches Selbstbewußtsein beruhte auf den falschen ökonomischen Voraussetzungen.²² Noras Kontrastformel »die Gesellschaft oder ich« heißt hier: Geld oder Leben.

Je genauer man hinsieht, desto deutlicher wird, daß es in der Welt dieses Dramas schlechterdings keinen moralischen Wert gibt, der nicht von Bedingungen der Geldwirtschaft abhängig wäre. Traditionelle Frömmigkeit etwa wird hier am Beispiel der »Weihnachtsfreude« vorgeführt. Wenn Krogstad Nora zu bedenken gibt: »Es wird an Ihnen selbst liegen, welche Weihnachtsfreude sie bekommen«,²³ dann meint er damit Gelingen oder Scheitern ihrer ökonomischen Vertragserfüllung. Nicht anders familiäre Rücksichten und Bindungen: Der Tod von Noras Vater eröffnet den Konflikt zwischen Familienliebe und Finanznotwendigkeiten (S. 301f.).

Auch die Geschlechterverhältnisse und Geschlechterrollen, auf die sich die Rezeptionsgeschichte so überwiegend konzentriert hat, erscheinen nicht als primäres, sondern als abgeleitetes gesellschaftliches Konfliktpotential, als Funktionen der Geldwirtschaft. Ein emanzipiertes Subjekt sein etwa heißt hier: Geld verdienen. »Aber das war doch«, erläutert Nora ihre heimliche Heimarbeit, »trotzdem ungeheuer lustig, so dazusitzen und Geld zu verdienen. Das war beinahe so, als wäre ich ein Mann.«²⁴ Primäres Geschlechtsmerkmal des Mannes

end før. Men i det første år overanstrengte han sig så aldeles forfærdeligt. Han måtte jo søge alskens bifortjeneste, kan du vel tænke dig, og arbejde både tidligt og sent.« (Ibsen, S. 281).

²⁰ »Denne hemmelighed [at jeg skylder Dem penge] [...] er min glæde og min stolthed« (Ibsen, S. 300).

²¹ »Her blir du og står mig til regnskab.« (Ibsen, S. 351).

²² Deshalb wird im Laufe der Handlung denn auch die Artikulation dieser moralischen Rechtschaffenheit in ökonomische Metaphorik umformuliert werden: »om mange år, når jeg ikke længer er så smuk som nu [...] Da kunde det være godt at have noget i baghånden« (Ibsen, S. 288; Bezug ist sowohl die finanzielle Rücklage als auch die moralische).

²³ »Det vil komme an på Dem selv, hvad juleglæde De får.« (Ibsen, S. 297).

²⁴ »Men det var dog uhyre morsomt alligevel, således at sidde og arbejde og fortjene penge. Det var næsten, som om jeg var en mand.« (Ibsen, S. 289).

ist in dieser Welt die Erwerbstätigkeit.²⁵ Entsprechend erscheint die Unterordnung der Frau unter den Mann vor allem als finanzielle Abhängigkeit. Nora hat, wie sie Kristine erklären muß, das Geld nicht leihen können, »eine Ehefrau darf ja ohne das Einverständnis ihres Mannes keinen Kredit aufnehmen« – es sei denn, daß »es eine Ehefrau ist, die ein bißchen Geschäftssinn hat, – eine Frau, die es versteht, sich ein bißchen schlau anzustellen, dann –«. ²⁶ Die Unfreiheit Noras erscheint damit als – freilich extremer – Sonderfall einer Heteronomie, die prinzipiell auch für ihren Ehemann gilt. Zwar beruht die bürgerliche Ehe, die hier dargestellt ist, zunächst auf dem Eigentumsrecht des Mannes über die Frau.²⁷ Aber ihre finanzielle (und infolgedessen moralische und emotionale) Abhängigkeit von ihm wiederholt sich in seiner finanziellen (und infolgedessen moralischen und emotionalen) Abhängigkeit von Herrschaftsstrukturen, deren Eigentum auch er selbst ist. So bedeutet es vielleicht doch mehr als nur eine zynische Pointe, wenn die Ehe hier aus Helmers Perspektive als labiles Produkt eines finanziellen Prozesses dargestellt wird, den auch der patriarchale Frauen-Halter, *ob er will oder nicht*, nach Effizienz kategorien führen muß. Helmer: »Das Vögelchen ist reizend; aber es verbraucht verflucht viel Geld. Es ist unglaublich, wie kostspielig es für einen Mann ist, sich ein Vögelchen zu halten.«²⁸ Die makabre Pointe dieser

²⁵ Deshalb wird Noras Selbst-Befreiung am Ende auch ihre Absage an jede Finanzierung durch Helmer bedeuten: »HELMER: Å, men sende dig må jeg dog – NORA: Intet; intet.« (Ibsen, S. 364) Das ist die genaue Umkehrung ihrer kürzesten Replik im ganzen Drama; sie findet sich zu Beginn des ersten Aktes. Auf Helmers Frage »Nora; hvad tror du jeg har her?«, antwortet sie da knapp und gierig: »Penge!« (Ibsen, S. 275) Vgl. Noras vertrauliche Bemerkung zu ihrer Freundin Kristine Linde: »det er dog dejligt at have dygtig mange penge og ikke behøve at gøre sig bekymringer [...] ikke blot det nødvendige, men dygtig, dygtig mange penge!« (Ibsen, S. 281).

²⁶ »Nej, en kone kan jo ikke låne uden sin mands samtykke [...] når det er en kone, som har en smule forretningsdygtighed, – en kone, som forstår at bære sig lidt klogt ad, så –« (Ibsen, S. 286).

²⁷ Nora ist für Helmer »min dyreste ejendom« im doppelten Wortsinn (Ibsen, S. 345), »Hun [en mands hustru] er jo derved [tilgivelse] ligesom i dobbelt forstand blevet hans ejendom« (ebd., S. 355). Auch hier fällt übrigens die Vermischung von affektiver und materieller Wortbedeutung ins Auge – »Eigentum« bezeichnet hier sowohl innige Zugehörigkeit (im Sinne bürgerlicher Ehe-Ideologie) als auch materielle und moralische Abhängigkeit; »dyr« kann zugleich als »teuer« und als »kostspielig« übersetzt werden.

²⁸ »Spillefuglen er sød; men den bruger svært mange penge. Det er utroligt, hvor kostbart det er for en mand at holde spillefugl.« (Ibsen, S. 276).

Behauptung ist, daß sie den durch das Drama dargestellten Sachverhalt tatsächlich am genauesten trifft: Nora ist nicht etwa deshalb kostspielig, weil sie finanzielle Ansprüche stellt, sondern weil sie sich den Regeln jenes Finanzmarktes nicht fügen will, in dessen Dienst der Ehemann und Aktienbankdirektor Helmer steht. Ihr Verstoß gegen die patriarchale Ehe-Ordnung ist identisch mit dem gegen die Regeln des Bankgewerbes.²⁹

Diese Bedingungen gelten nicht nur für die unterdrückte Nora, auch nicht nur für die scheiternde Verbindung zwischen ihr und Helmer, sondern für die gesamte Welt dieses Dramas. Schon der Titel bezieht sich ja auf die Entmächtigung nicht nur des »Püppchens« Nora, sondern *aller* dargestellten Subjekte; das »Puppenhaus« ist bei näherem Hinschauen tatsächlich nur von Puppen bevölkert, und wie die Zustandsschilderung, so weist auch das Autonomiepostulat der Schlußszenen über Nora hinaus. Der Konflikt zwischen Nora und Helmer etwa ist kein Einzelfall, sondern repräsentativ für die hier dargestellten ökonomisch-bürgerlichen Ordnungen, und jene Kritiker, die sich nach der Uraufführung über den familienfeindlichen Schluß des letzten Aktes empörten, hätten schon zu Beginn des zweiten genügend Anlaß für ihr Entsetzen finden können: Auch die brave Kinderfrau, die mütterliche Anne-Marie hat, wie sich nun gesprächsweise herausstellt, ihr Kind verlassen. Das geschah aus finanzieller Not – nur unter dieser Bedingung konnte sie überhaupt zu Noras Amme und Erzieherin, also erwerbstätig werden. Und nur deshalb überhaupt kann sie nun auch als Betreuerin für jene Kinder fungieren, deren Interessen die Kritiker nach der Uraufführung so leidenschaftlich vertraten.³⁰

²⁹ Erst um die Mitte des 3. Aktes, nachdem Nora ihre »Maskerade abgeworfen« hat (Ibsen, S. 355) und die Schuldenfrage gelöst ist, tritt der Geschlechterrollen-Konflikt allein ins Zentrum. Hier erst kommt nach den Regeln des Kapitalismus auch die Tradition des Patriarchats zur Sprache: »Der er øvet megen uret imod mig, Torvald. Først af pappas og siden af dig« (ebd., S. 357). Hier erst verweigert Nora nicht nur den (für Männer und Frauen prinzipiell gleichermaßen gültigen) Vorschriften des Geldverkehrs den Gehorsam, sondern den spezifisch weiblichen Rollenvorgaben von »først og fremst hustru og moder« mit dem Satz: »Det tror jeg ikke længere på.« (Ebd., S. 359) Der provokative Schluß beendet *beide* Handlungsstränge – was in der Rezeptionsgeschichte, geblendet durch das grelle Licht des Geschlechterrollen-Bruchs, kaum wahrgenommen worden ist.

³⁰ »NORA: [...] hvorledes kunde du bære over dit hjerte at sætte dit barn ud til fremmede? – BARNEPIGEN: Men det måtte jeg jo, når jeg skulde være amme for lille Nora. [...] En fattig pige, som er kommen i ulykke, må være glad til.« (Ibsen, S. 310, Beginn 2. Akt).

Ähnlich die mit dem Dramengeschehen kausal eng verknüpfte Parallelhandlung um Krogstad und Kristine Linde: Auch Frau Linde hat seinerzeit (in der im dritten Akt erinnernd nachgetragenen Vorgeschichte) Krogstad nicht heiraten können, weil sie für die Finanzierung ihrer Mutter und ihrer Brüder aufzukommen hatte³¹ und deshalb eine finanziell ertragreichere Vernunfthehe eingehen und damit, in ihren eigenen Worten: »sich' um anderer willen verkauf[en]« mußte.³² Diese Notwendigkeit aber war nun der Grund für das, was Krogstad hier selbst seinen »Schiffbruch« nennt. Dabei hat er sich damals seinerseits als »Witwer [...] mit vielen Kindern« (S. 77) in einer Geldnot befunden, deren bürgerlich-ökonomische Notwendigkeit auch ihm keinen Ausweg gelassen hat als den Verzicht auf seine bürgerlich-moralischen Normen. Er hat damit – wiederum ausdrücklich – ähnlich gehandelt wie Nora: »ich kann Ihnen erzählen, daß es nicht mehr und nicht weniger war, was ich einmal begangen habe, und was meine gesamte bürgerliche Stellung zerstört hat«. Und auch für ihn lautet die Schlußfolgerung: »Die Gesetze fragen nicht nach Beweggründen«. ³³ Beide, Noras treue Freundin ebenso wie ihr Erpresser Krogstad,³⁴ sind schuldig geworden, ohne die moralische Verantwortung tragen zu können, welche die bürgerliche Moral ihnen auferlegt. Deren wichtigste Bedingung, die hier durch die Praxis widerlegt wird, ist die der Entscheidungsfreiheit. Wenn Krogstad Frau Linde vorhält: »Sie haben selbst gewählt«, dann lautet die Antwort: »Es gab keine andere Wahl damals.«³⁵

Für alles also, was hier auf der Bühne geschieht und in den analytisch rekonstruierten Vorgeschichten geschehen ist, gilt, was Krogstad zu Beginn des 3. Aktes Kristine Linde vorhält: »Und das – nur wegen

³¹ »De må ikke glemme, at jeg havde en hjælpeløs moder og to små brødre« (zu Krogstad; Ibsen, S. 338).

³² »Krogstad; den, som en gang har solgt sig selv for andres skyld, gør det ikke om igen.« (Ibsen, S. 341).

³³ » [...] jeg kan fortælle Dem, at det var hverken noget mere eller noget værre, det, jeg engang begik, og som ødelagde hele min borgerlige stilling. [...] Lovene spørger ikke om bevæggrunde.« (Ibsen, S. 303).

³⁴ Auch für Noras Vater werden ähnliche finanzielle Probleme angedeutet (vgl. den Dialog Helmer / Nora, Ibsen, S. 316).

³⁵ »KROGSTAD: De valgte selv. – FRU LINDE: Der var intet andet valg dengang.« (Ibsen, S. 339).

des Geldes!« (»Og dette – bare for pengenes skyld!«) Vor allem Krogstad selbst erscheint unter diesen Bedingungen nicht mehr wie seine Vorbilder in den französischen Gesellschaftsstücken, an denen Ibsen seine Dramaturgie geschult hatte, als der Urheber einer zerstörerischen Intrige, sondern seinerseits schon als Opfer des anonymen und abstrakten Schuldigen: der finanziellen Bedingungen, auf die er sich wohl oder übel einstellen muß. Der Schurke dieses Dramas ist selbst ein Leidtragender der Geldwirtschaft.

Sogar das vermeintlich authentischste Gegenstück der Abstraktion, der *Körper*, erscheint endlich *in terms of money*, als individuelle Materialisierung eines Geldkreislaufs – Rank zu Nora: »Dieser Tage habe ich eine Generalabrechnung über meinen inneren Status vorgenommen. Bankrott.«³⁶ Noch krasser als in dieser Metaphorik wird die abstrahierende Reduktion des Individuums auf den Aktanten einer symbolischen Ordnung sichtbar in seiner ökonomischen Funktionalisierung im Kapitalkreislauf: Der individuelle *Name* fungiert in den Reden der Figuren, vor allem Noras, noch als Zeichen für ein spezifisches, unaustauschbares Individuum mit einer spezifischen Geschichte, zu dem der Benutzer des Namens in einer spezifischen Beziehung steht. Dieses traditionell-aufklärerische Verständnis steht aber in einem Kontrast zu den in der dargestellten Welt faktisch geltenden Geschehensregeln, die es als ideologisch, tatsächlich als Ausdruck eines falschen Bewußtseins denunzieren: Nicht nur hängen Ruf und Ehre allein von der finanziellen Position ab³⁷ – faktisch beschränkt sich selbst die Bedeutung des *Namens*, jenseits aller bürgerlichen Konzepte individueller Autonomie, auf seine *Funktion* für die Gültigkeit einer Transaktion. Der Name des Vaters hat außerhalb von Noras (in doppeltem Sinne:) kindlichen Empfindungen *Bedeutung* allein noch als Unterschrift unter dem Schuldschein, dessen Wert in der Kapitalzirkulation davon abhängt: »Es ist die Unterschrift des Namens, worauf es ankommt«, er-

³⁶ »I disse dage har jeg foretaget et generalopgør af min indre status. Bankerot.« (Ibsen, S. 320).

³⁷ »Glemmer De«, fragt Krogstad einmal Nora, »at da er jeg rädig over Deres eftermæle?« (Ibsen, S. 330) Aus demselben Grund sind Helmers moralisch empörende Reaktionen auf Noras Enthüllungen im dritten Akt den Bedingungen der dargestellten Welt so völlig angemessen, wie Noras partnerschaftliche Lösungsvorschläge in ihr unrealisierbar bleiben müssen.

läutert Krogstad bündig.³⁸ Diese funktionelle Relevanz des Namens begreift Nora im zweiten Akt, und deshalb reduziert sich, wo im ersten Akt die »naive« Nora noch ausführlich Leiden und Sterben des Vaters geschildert hatte, ihr Reden von ihm im zweiten Akt auf genau diese den Geldwert ausmachende Namensfunktion: »Ich habe einen falschen Namen geschrieben – «.³⁹

Das schrecklichste Verbrechen, das den Verteidigern der *family values* in diesem Drama einfällt, ist darum nicht etwa die Gefährdung von Gesundheit und Leben des Vaters oder des Ehemanns, sondern die finanzielle Spekulation mit seinem Namen – dasjenige, »dessen dieser Krogstad sich schuldig gemacht hat«, ist nur, und ohne weitere Erläuterung, dies gewesen: »Falsche Namen geschrieben.«⁴⁰ Gegen diese Reduktion richtet sich Noras erster Protest, indem sie gegen die Abstraktion der Geldwirtschaft die Konkretion personaler Beziehungen zwischen Subjekten geltend macht: »Eine Tochter sollte nicht das Recht haben, ihren alten todkranken Vater vor Ängsten und Kummer zu verschonen?« fragt sie Krogstad. »Sollte eine Ehefrau nicht das Recht haben, ihrem Mann das Leben zu retten? Ich kenne die Gesetze nicht so genau [...]«. ⁴¹ In Krogstads Antwort wird das Wort »Gesetze« stillschweigend ersetzt durch das Wort »Geschäfte«.

Die zirkulierenden Geld- und Schulscheine, so deutet sich in dieser Neufunktionalisierung des Namens an, verweisen auf Subjekte – die aber in Wirklichkeit längst schon durch eben diese Signifikanten dominiert, funktionalisiert, aufgesogen sind. Was sich im Drama vollzieht, ist eine Zirkulation von Signifikanten, die aufeinander verweisen und keines Signifikats mehr bedürfen. Damit kann für eine semio-logisch interessierte Lektüre die explizit problematisierte Zirkulation des Geldes durchsichtig werden auf eine Zirkulation von Zeichen überhaupt, das Geld-als-Macht zum Spezialfall von Zeichen-als-Macht (jeweils in einem universalen, nicht mehr »sozialkritisch« beruhigend auf bestimmte Institutionen eingrenzba-ren engen Sinn).

³⁸ »Det er navnets underskrift, det kommer an på« (Ibsen, S. 302).

³⁹ »Jeg har skrevet et falsk navn – « (Ibsen, S. 331).

⁴⁰ »det, som denne Krogstad har gjort sig skyldig i? HELMER: [...] Skrevet falske navne.« (Ibsen, S. 306f.).

⁴¹ »En datter skulde ikke have ret til at skåne sin gamle dødssyge fader for ængstelser og bekymringer? Skulde ikke en hustru have ret til at redde sin mands liv? Jeg kender ikke lovene så nøje [...]« (Ibsen, S. 303).

Das Spiel mit Rollen und Masken erscheint in dieser Perspektive als markantester theatralischer Ausdruck des sozioökonomischen Abstraktionsprozesses (wie andeutungsweise schon in »Samfundets Støtter«), die »Maskerade« als allegorisches Zeichen eines kapitalistischen Welttheaters.⁴² Wer schuldbewußt ist, also finanziell versagt hat wie einst Krogstad oder jetzt Nora, der muß nach Helmers Worten »gegenüber seinen Allernächsten mit einer Maske herumlaufen«.⁴³ Daß »Maskeraden-Kostüme«, »Maskeraden« und »Verkleidungen«⁴⁴ nicht die Ausnahme, sondern die alltägliche Erscheinungsform dieser bürgerlichen Subjekte sind in einer Gesellschaft, in der allein der Schein gilt,⁴⁵ das wird Nora im Laufe des Dramas begreifen und in derselben Metaphorik aussprechen. Wenn Helmer sie in der letzten Szene fragt, was sie im Alkoven suche, antwortet Nora, die sich schon im Auf- und Ausbruch befindet: »Das Maskeradenkostüm abwerfen.«⁴⁶ Wenn sie ihren Ausbruch aus der dargestellten Welt formuliert, dann in demselben Bildfeld: »Ja, Torvald, jetzt hab ich mich umgezogen«.⁴⁷

Dieser thematische Konflikt wird, in des Wortes doppelter Bedeutung, reflektiert in der Form des *analytischen Dramas*. Ibsens Text macht sie für die anschauliche Herausarbeitung dieser Regeln nutzbar; zwischen den Regeln des analytischen Dramas und denen der Kreditwirtschaft besteht eine strukturelle Homologie: Eine in der Vergangenheit liegende Schuld deformiert die gegenwärtigen Verhältnisse und wird aufgearbeitet und womöglich abgetragen – die in der Vergangenheit gemachten Schulden werden fällig, das Rückzahlbarkeitsdatum ist gekommen. Der in der Vergangenheit liegende Kern des Konflikts ist verdinglicht präsent in Krogstads Schuldschein, der, wie

⁴² Damit wäre der Text auch eine späte Fortschreibung von Verfahren, die Heinz Schlaffer in seiner (auch die hier vorgestellten Überlegungen zu »Et Dukkehjem«) anregenden Studie zu »Faust II« beschrieben hat: Ders.: *Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart 1981. Vgl. auch Gerd Enno Rieger: *Noras Rollenengagement*. In: *Orbis litterarum* 32 (1977), 50–73.

⁴³ »gå med maske på ligeover for sine allernærmeste« (Helmer über Krogstad; Ibsen, S. 307).

⁴⁴ »maskeradeklæderne« (Ibsen, S. 309), »maskerader« und »forklædninger« (ebd., S. 48).

⁴⁵ »[...] det gælder bare at redde resterne, stumperne, skinnerne«, so Helmer zu Nora (Ibsen, S. 353).

⁴⁶ »Kaste maskeradedragten.« (Ibsen, S. 355).

⁴⁷ »Ja, Torvald, nu har jeg klædt mig om« (Ibsen, S. 356).

jeder Schuldschein, auf künftige Einlösung hin ausgestellt ist und bis dahin die zur leibhaftigen Bedrohung gewordene, fortdauernde Vergangenheit als Requisit repräsentiert. Die vergangene und fortdauernde Schuld erscheint als Schuldverschreibung; schuldig sein heißt: Schulden haben.

Ibsens Drama präsentiert mithin die *dramatis personae* nicht mehr als autonome Akteure, sondern als heteronome Aktanten ökonomisch-finanzieller Prozesse, als Marionetten einer subjektlosen »Macht«, die in der Gestalt der Geldwirtschaft als selbst abstrakt und zugleich als abstrahierend, als substanzlos und entsubstantialisierend erscheint – eine denkbar radikale Konzeption. Strindbergs Gegen-Stück aber geht noch einen entscheidenden Schritt weiter.

III Sprachrohr und Stiefel: Macht als Diskurs in Strindbergs »Fröken Julie«

Während in »Et dukkehjem« eine *Entmächtigung* des Subjekts demonstriert wird, zeigt »Fröken Julie« die Dialektik eines Prozesses, in dem die Subjekte als Subjekte nicht nur entmächtigt, sondern überhaupt *allererst konstituiert* werden – und zwar durch die Macht als Diskurs oder, was auf dasselbe hinausläuft, durch den Diskurs als Macht. Diese Hypothese bedeutet nicht eine Vereinnahmung von Strindbergs programmatischem Naturalismus durch das kurrente Vokabular der Postmoderne, sondern zielt auf eine weitergehende Lektüre, die Strindbergs Text als dramatische *Artikulation* dieser Postmoderne entziffert. Zugespitzt gesagt: Hätte Michel Foucault die Absicht gehabt, seine Ansichten über »L'ordre du discours« in Form eines Dramas zum Ausdruck und zur Anschauung zu bringen, dann hätte das ungefähr so aussehen können wie Strindbergs »Fröken Julie«. Ich analysiere den Text also im folgenden nicht postmodern, sondern hermeneutisch als einen Text, der postmoderne Auffassungen zur Anschauung bringt.

Die Übereinstimmung, die ich damit behaupte und im Gebrauch von Termini wie »Macht« und »Diskurs« unterstelle, ist nicht lediglich das Ergebnis einer perspektivischen Verzerrung, die sich beim Blick aus der Postmoderne auf diesen kanonischen Text der Frühmoderne ergäbe, sondern hat – wie mir scheint – ihren historisch tragfesten Grund darin, daß beide, Strindberg wie Foucault, unter dem Eindruck desselben philosophischen Lehrmeisters schreiben, der die

»Götzendämmerung« einer sich als aufklärerisch verstehenden Moderne herbeizuführen beabsichtigte.

Ein Sachverhalt, der jedem Leser oder Zuschauer des Dramas so gleich auffallen wird, ist die außerordentliche und hinsichtlich des im Untertitel proklamierten »Naturalismus« wenig plausible, aber nachdrücklich hervorgekehrte *Heterogenität der Sprechweisen*, zwischen denen die Figuren oft scheinbar unvermittelt wechseln: der Stillagen, der Soziolekte, der Sprachen. Da sich als Textbeleg für diese Behauptung der gesamte Dramentext zitieren ließe, begnüge ich mich mit einem einzigen, aber besonders prägnanten Beispiel, dem Wechsel zwischen der schwedischen Volks- und der französischen Bildungssprache:

JEAN (in einem schwarzen *Bonjour* und mit schwarzer Melone)

FRAÜLEIN: Très gentil, Monsieur Jean! Très gentil!

JEAN: Vous voulez plaisanter, Madame!

FRAÜLEIN: Et vous parler français! Wo haben Sie das gelernt?

JEAN: In der Schweiz, als ich in einem der größten Hotels in Luzern *somme-lier* war!

FRAÜLEIN: Aber Sie sehen aus wie ein richtiger Gentleman in Ihrem Redingot da! Charmant!

[...]

FRAÜLEIN: Wo haben Sie gelernt, so die Worte zu setzen? Sie sind wohl oft ins Theater gegangen?

JEAN: Auch das! [...]

FRAÜLEIN: Mir scheint, als artiger *Cavalier* können Sie einer Dame Gesellschaft leisten!⁴⁸

Mit dem Wechsel, dann der Durchdringung der beiden Sprachen geht ein Wechsel des Verhaltens beider Sprecher einher, der schließlich geradezu als Wechsel ihrer sozialen Rolle erscheint. Diese soziolektale Funktion der Sprachen als akustische Masken wird zusätzlich, gleichsam kommentierend, hervorgehoben durch den Wechsel auch der äußeren Kostümierung: Jean steht ja, während er »als artiger Cavalier« redet, als eben dieser vor uns, »in einem schwarzen *Bonjour* und

⁴⁸ Meine (Arbeits-) Übersetzung nach: August Strindbergs *Samlade Verk*, Nationalupplaga, Bd. 27, Stockholm 1984. Im folgenden zitiert: Verk, Seitenzahl. – »FRÖKEN: Très gentil; monsieur Jean! Très gentil! – JEAN: Vous voulez plaisanter, madame! – FRÖKEN: Et vous voulez parler français! Var har ni lärt det? – JEAN: I Schweiz medan jag var *sommerlier* på ett av de största hotellerna i Luzern! – FRÖKEN: Men ni ser ju ut som en gentleman i den där redingoten! Charmant! [...] FRÖKEN: Var har ni lärt att lägga orden så där? Ni måste ha besökt teatrarna mycket? – JEAN: Även det! [...] FRÖKEN: Jag tycker att som artig kavaljer kan ni hålla en dam sällskap!« (S. 128f., 131).

mit schwarzer Melone«; was seine Redeweise behauptet, wird durch seine Erscheinung komödiantisch beglaubigt.⁴⁹ Es ist wichtig festzuhalten, daß dieser Sprachen- als Rollenwechsel keine Ausnahme, sondern die Regel dieses Stücks ist: Wie die Figuren jeweils reden, so *sind* sie auch, für die Dauer dieser Rede.

Nun wird diese Redeweise ausdrücklich nicht als subjektiv-authentische, sondern als eine erlernte und übernommene markiert. So wie Jean im Hotel die französische Bildungssprache der vornehmen Gesellschaft gelernt hat, so ist auch sein sonstiges Reden Ergebnis und Ausdruck einer Übernahme fremder Sprache – und zwar gerade dort, wo es um die Artikulation dessen geht, was ihn als Subjekt ausmacht, nämlich seiner eigenen Lebensgeschichte. Nachdem er seine umständliche autobiographische Erzählung beendet hat, erkundigt sich Julie: »Sie erzählen charmant, wissen Sie das? Haben Sie die Schule besucht?« Jeans Antwort: »Ein wenig; aber ich habe viele Romane gelesen und bin ins Theater gegangen [...] Und ich habe viel gehört, ich!«⁵⁰

Was als Konfession eines Ich formuliert war, erweist sich als Adaption literarischer Muster (vieler Romane, des Theaters), die ihrerseits als Sonderfälle vorgegebener Redeweisen im allgemeinen erscheinen: »ich habe viel gehört«. Die zunächst scheinbar naheliegende »realistische« Lesart, wonach sich die Figuren eben nach Belieben unterschiedlicher Redeweisen *bedienten*, wird bereits durch diese Spannung zwischen autobiographischem Authentizitätsanspruch und Heteronomie des Sprachmaterials erschwert. Vor allem steht ihr aber die Sprunghaftigkeit und Abruptheit der Rollenwechsel entgegen, die eine konsistente Bestimmung dessen, was Jean und Julie »eigentlich« seien, zumindest erheblich erschwert. Zusammengenommen lassen diese Beobachtungen die Vermutung zu, daß hier entgegen unseren »realistischen« Hör- und Lesegewohnheiten nicht die Figuren sich der Sprache, sondern umgekehrt die Sprachen sich der Figuren bedienen – sie also jeweils als Gentleman oder Domestik, Kavalier oder Knecht, Herrin oder Hündin konstituieren.

⁴⁹ Zur Dominanz der zeichenhaften Dinge über die Subjekte vgl. Hans-Göran Ekman: Klädernas magi i Fröken Julie. In: Strindbergiana IV (1985), S. 20–36, jetzt erneut in ders.: Klädernas Magi. En Strindbergsstudie. Uppsala 1991, S. 59–84.

⁵⁰ »FRÖKEN: Ni berättar charmant, vet ni. Har ni gått i skola? – JEAN: Litet; men jag har läst mycket romaner och gått på teatrarna [...] Och jag har hört mycket jag!« (Verk, S. 142).

Nun ist auch diese diskursive Formierung und Deformation der Subjekte nicht nur ein akustisches, sondern zugleich ein sichtbar veranschaulichtes Grundphänomen dieses Dramas. Von der ersten Szene an ist ja ein auffälliges Requisit auf der Bühne sichtbar, das erst am Schluß zum Einsatz kommt und bis dahin die Reden der Figuren wie ein stummer Kommentar begleitet: das »Sprachrohr« (»talrör«).⁵¹

Mithilfe dieses Utensils, dessen Funktion durch das Anschlagen einer Glocke signalisiert wird, erteilt der Graf seinem Diener Befehle. Das Auffallendste an dieser augen- und auffälligen Konstruktion ist ihre dramaturgische Umständlichkeit: Wieviel einfacher, wieviel näherliegend wäre es zur Veranschaulichung eines konventionellen Herr-Knecht- oder Vater-Tochter-Verhältnisses gewesen, den Grafen selbst auftreten oder, falls das aus irgendeinem Grund vermieden werden sollte, seine befehlende Stimme hinter der Bühne ertönen zu lassen! Und wie verwickelt erscheint dagegen die Kombination von Sprachrohr, Glocke und der durch Alarmruf und Ausrufezeichen markant hervorgehobenen Szenenanweisung: »Achtung: Der Zuschauer hört nicht, was der Graf sagt!«⁵² Die Erklärung, daß der Graf für den Zuschauer eben nicht nur abwesend, sondern auch körper- und stimmlos bleiben sollte, verschiebt das Problem nur, ohne es zu lösen. Denn warum sollte seine Anwesenheit oder auch nur die Hörbarkeit seiner Stimme so unbedingt zu vermeiden sein, wenn er doch andererseits eine handelnde Figur im dramatischen Handlungsgefüge ist?

Eine zweite Frage ergibt sich aus dieser: Wenn es dem Drama darauf ankam, den Grafen durch das Requisit von Sprachrohr und Glocke gleichsam zu ersetzen, warum bedurfte es dann noch eines *zweiten* Requisits mit derselben Funktion? Denn ebenfalls von der ersten Szene an sind ja auch die *Stiefel* des Grafen auf der Bühne anwesend – was um so auffallender ist, als sie im Gegensatz zum Sprachrohr für den Gang der Handlung so vollkommen funktionslos bleiben, daß ihre leitmotivische Erwähnung etwas von einem *running gag* hat. Erste Szenenanweisung: »Jean kommt herein, in die Livrée gekleidet; er trägt ein paar große Reitstiefel mit Sporen, die er neben sich an eine

⁵¹ »En stor gammaldags ringklocka ovanför dörren, och ett talrör mynnande på vänstra sidan om densamma.« (Verk, S. 117).

⁵² » (Obs.: åskådaren hör icke vad greven talar.)« (Verk, S. 187).

[für das Publikum] sichtbare Stelle auf den Boden stellt«.⁵³ Etwas später erfahren wir von Kristin, daß »die Stiefel des Grafen geputzt sind«,⁵⁴ womit sie also spätestens wieder von der Bühne verschwinden könnten. Dennoch wird Jean bald darauf Julie erklären, »daß ich jetzt wieder an meine Arbeit gehe! Der Graf muß rechtzeitig seine Stiefel haben, und Mitternacht ist längst vorbei!«⁵⁵ Geputzt oder nicht – bis zur letzten Szene bleiben auch diese Requisiten bis an die Grenze der komischen Aufdringlichkeit auf der Bühne sichtbar.

Beobachtet man nun, wie die Figuren auf Glocke, Sprachrohr und Stiefel reagieren, dann zeigt sich eine auffallende Analogie zwischen der Funktion dieser Requisiten und derjenigen der übernommenen Redeweisen. Jean: »ich brauche nur die Glocke da oben zu hören, dann springe ich auf wie ein scheuendes Pferd – und wenn ich nun seine Stiefel dastehen sehe so stolz und rank – dann zieht es mir den Rücken krumm!« Das ist keineswegs eine augenblicksweise Übertreibung. Die Probe aufs Exempel wird uns in der Tat am Ende des Dramas eindrucksvoll vorgeführt:

Die Glocke schlägt zweimal scharf an; das Fräulein springt auf; Jean wechselt hastig den Rock [nämlich vom Frack zur Dienerlivery].

JEAN: Der Graf ist zuhause! – [...]

(Geht zum Sprachrohr; klopft und lauscht.) [...]

JEAN: Hier ist Jean! Herr Graf! (Lauscht.) (Achtung: Der Zuschauer hört nicht, was der Graf sagt.) – Ja, Herr Graf! – (Lauscht.) – Ja, Herr Graf! – Sogleich! – (Lauscht.) – Sofort, Herr Graf! – [...]

FRÄULEIN (äußerst verängstigt): Was hat er gesagt? Herr Jesus, was hat er gesagt?

JEAN: Er wollte seine Stiefel [...]⁵⁶

Schon die bloße Ankündigung einer Herrschafts-Rede genügt, um den selbstbewußten Kavalier tragikomisch zurückzuverwandeln in einen devoten Domestiken – so wie schon die Verwendung einiger

⁵³ »Jean kommer in klädd i livré; bärande ett par stora ridstövlar med sporrar som han ställer ifrån sig på en synlig plats på golvet.« (Verk, S. 119).

⁵⁴ »Grevens stövlar är borstade« (Verk., S. 133).

⁵⁵ »[...] att jag återgår till mitt arbete! Grevnen skall ha sina stövlar i tid och midnatten är längesen förbi!« (Verk., S. 138)

⁵⁶ »(Det ringer två skarpa slag i klockan; Fröken störtar upp; Jean byter om rock.) JEAN: Grevnen är hemma! – [...] (Går till talröret, knackar och lyss.) [...] JEAN: Det är Jean! herr greven! – (Lyss. Obs.: åskådaren hör icke vad greven talar.) Ja, herr greven! – (Lyss.) – Ja, herr greven! Straxt! – (Lyss.) – – Genast, her greven! – [...] FRÖKEN (ytterligt ängslig): Vad sa han? Herre Jesus, vad sa han? – JEAN: Han begärda sina stövlar [...].« (Verk, S. 187f.).

französischer Floskeln hinreichte, um den Domestiken zum Kavalier zu machen. Im Requisit ist verkörpert, was als Institution nicht nur im sozialen Machtgefüge, sondern *zugleich* im Kopf seines vor ihm zitternden und an ihm hängenden Objekts regiert – Jeans letzter kurzer Monolog:

Soviel Angst zu haben vor einer Glocke! – Ja aber es ist nicht bloß eine Glocke – es sitzt einer dahinter – eine Hand setzt sie in Bewegung – und etwas anderes setzt die Hand in Bewegung – aber halt dir doch bloß die Ohren zu – halt dir die Ohren zu! Ja dann läutet er noch schlimmer! —⁵⁷

Sprachrohr und Sprachen, »talrör« und »tale«, sind in diesem Drama durchweg so eng aufeinander bezogen, dramaturgisch so analog eingesetzt, daß das erste wie die *allegorische Materialisierung* der zweiten erscheinen kann. Wenn an dieser Lesart etwas Richtiges ist, dann würden wir eben doch hören, was aus dem Sprachrohr kommt – nämlich in allen Reden der dramatischen Figuren. Sie zappeln, wie Jean es zwischen »Kavalier« und Knecht so anschaulich vorführt, am Hörrohr der Sprachen, aus deren Konventionen sich ihre jeweilige und stets äußerlich-flüchtige »Identität« ergibt; nie als autonome Subjekte, sondern durchweg als heteronome Objekte diskursiver Ordnungen. Durch das *Sprachrohr* werden diese Ordnungen sinnfällig als diskursive veranschaulicht, durch die *Stiefel* als Erscheinungsform einer Macht, die unanschaulich, abstrakt, körperlos bleibt.⁵⁸

Beide zusammen, Sprachrohr und Stiefel, stehen metonymisch für den abwesenden Grafen, der in der Textwelt nicht auftaucht, und allegorisch für die Macht-als-Diskurs, für den Diskurs-als-Macht, für die symbolische Ordnung der dargestellten Welt. Der abwesende Graf kann allenfalls noch in einer auf konventionellen Mimesis-Konzepten beharrenden Lektüre als Subjekt *hinter* den Requisiten angenommen werden (als Jeans Herr und Julies Vater, als Repräsentant »des Adels«,

⁵⁷ »– Att vara så rädd för en ringklocka! – Ja men det är inte bara en klocka – det sitter någon bakom den – en hand sätter den i rörelse – och något annat sätter handen i rörelse – men håll för örona bara – håll för örona! Ja så ringer han ändå värre! –« (Verk, S. 190).

⁵⁸ Für eine der hier vorgeschlagenen genau entgegengesetzte Lesart plädieren B. G. Madsen: *Strindberg's Naturalistic Theatre*, Kopenhagen 1962, und Lennart Josephson: *Strindbergs drama »Fröken Julie«*, Stockholm u.a. 1965. Namentlich dessen Kapitel »Symbolerna« (S. 121–129) zeigt, wie mir scheint, in welche Aporien gerade angesichts dieser dominierenden Requisiten eine Lektüre geraten muß, die an einem normativen »Naturalismus«-Konzept ausgerichtet ist.

»der Mächtigen«; selbst innerhalb der mimetischen Illusion bliebe er freilich so bedeutungslos, daß seine Funktion gegenüber dem zitternden Domestiken ebenso durch einen Imitator oder eine Schallplatte erfüllt werden könnte) – das Drama-als-Text aber zeigt ihn, und zwar mit beachtlichem Aufwand und Nachdruck, *als Abwesenden*, sichtbar nur in diesen Requisiten und hörbar nur in denen, die seine Geschöpfe sind.

»Charaktere« sind die Figuren einer solchen Textwelt nur noch als Charaktermasken, deren Scheinhaftigkeit und Instabilität gegen alle Beteuerungen ihrer (immer schon fremden) Rede von der Bühne denunziert werden. Und das entsprach vollkommen jener Absicht, die August Strindberg in den berühmten Passagen seines nachträglich verfaßten »Vorworts« formulieren sollte – zwar in der eigentümlichen psychologischen Terminologie der späten achtziger Jahre, aber doch unmißverständlich:

Meine Seelen (Charaktere) sind Konglomerate vergangener und gegenwärtiger Kulturstufen, Fetzen aus Büchern und Zeitungen [...] ich habe »Gedankenübertragung« vonstatten gehen lassen durch ein totes Medium (die Reitstiefel des Grafen, die Glocke) [...].⁵⁹

Die dramaturgische Revolution, die Ibsen wie Strindberg damit auf signifikant unterschiedliche Weise und unterschiedlich weitgehend vollziehen, kommt einer kopernikanischen Wende der Dramenkonzeption gleich: Die Figuren erscheinen als Aktanten diskursiver Ordnungen und Zeichensysteme, die sie nicht nur domestizieren, sondern überhaupt als diese spezifischen Figuren konstituieren – und die an ihnen ablesbar, an dem sie betreffenden Geschehen hörbar und anschaulich werden.⁶⁰ Die dramaturgische Wende wird damit auch les-

⁵⁹ »Mina själar (karaktärer) äro konglomerater av forgångna kulturgrader, och pågående, bitar ur böcker och tidningar [...] och jag har »Gedankenübertragung« genom dött medium (grevens ridstövlar, ringklockan) utföras« (Verk, S. 105). – Zum (von Strindberg u.a. in *Mitt förhållande till Nietzsche* 1894 selbst betonten) »Nietzschanismus« im »Fröken Julie«-Vorwort vgl. Josephson (wie Anm. 58), S. 270–274, auch Törnqvist / Jacobs (wie Anm. 4), S. 39–60.

⁶⁰ Bereits in »Fadren«, den Nietzsche so begeistert gelesen hat, steckte der epistemische Konflikt des Protagonisten infolge der subjektiven Perspektivierung der Bühne die Zuschauer gleichsam an; der Schluß des Dramas erscheint als eine beide gleichermaßen betreffende epistemische Katastrophe, nämlich als Zusammenbruch der bis dahin im Drama konkurrierenden Deutungssysteme. Die Zwangsjacke fungiert als allegorisches Zeichen der Unverständlichkeit, die zugleich eine vollständige Entmächtigung des Subjekts bedeutet. Die

bar als literarisch-theatralisches Äquivalent einer anthropologischen, als deren Urheber gemeinhin eben derjenige Philosoph gilt, mit dem Strindberg während der Arbeit an diesem Drama in einen leidenschaftlichen Briefwechsel eintritt: Friedrich Nietzsche.

IV »Ereignis«: Nietzsche und Strindberg

Natürlich läßt sich der Enthusiasmus, mit dem beide diese späte Bekanntschaft kommentieren, leicht auf psychische Faktoren reduzieren – Strindbergs Vorliebe für die große (und sich im Vollzug schon selbst ironisch subvertierende) Geste der Konversion, Nietzsches zunehmende Krankheit und sein Bedürfnis nach (zumal ausländischen) Aposteln der eigenen Größe, zu denen er denn ja in den letzten Briefen vor dem Zusammenbruch auch lautstark immer wieder den Schweden Strindberg zählt. Man kann dieser autobiographischen Versuchung auch widerstehen und Übereinstimmungen in bestimmten Ansichten geltend machen. Für die »Frauenfrage« ist das öfter behauptet worden, und in der Tat versichern der Verfasser von »Fadren«, »Gitfas« und eben auch »Fröken Julie« und der peitschenschwingende Zarathustra einander im Briefwechsel völlige Übereinstimmung in dieser Frage.

Gerade Strindbergs Bemerkung gegenüber dem Gewährsmann und Vermittler Brandes freilich, auf die man sich für diese Lesart berufen könnte, zeigt andererseits auch, daß es damit für ihn nicht sein Bewenden gehabt, daß der Konvertit selbst Nietzsches Misogynie doch nur als ein wenn auch wichtiges Nebenthema gelesen hat. Im hier eingangs zitierten Brief vom 2. Oktober 1888 hatte es geheißen: »ich finde, er ist der freieste, der modernste von uns allen (natürlich nicht zuletzt in der Frauenfrage.)«⁶¹ In Klammern hinzugefügt nur und

theatralischen Innovationen, die Strindberg in diesem Drama zuerst erprobt und dann in »Fröken Julie« noch zuspitzen wird, lassen sich als Funktionen dieses thematischen Wandels begreifen: die Form der Tragikomödie; die Schematisierung, Typisierung, Abstraktion der Figuren; die Zunahme außersprachlicher Zeichen. – Zum hier Beobachteten paßt im übrigen auch Nietzsches Spott darüber, daß »Z(ola) [in der Vorrede zur französischen Übersetzung von »Fadren«] nicht für die Abstraktion« ist: »lauter unbezahlbare Naivetäten«. (Brief an Strindberg vom 27. 11. 1888. In: Friedrich Nietzsche, Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli und und Mazzino Montinari. München 1986, Bd. 8, S. 494. Die Ausgabe wird künftig als »KSB« zitiert.

⁶¹ Vgl. Strindberg: Brev (Anm. 3); meine Hervorhebung.

mit einem »nicht zuletzt« relativiert, bezeichnet die »Frauenfrage« also gewiß eine Erscheinungsform, schwerlich aber den Kern dessen, was Strindberg als Nietzsches unübertroffene Modernität bewundert – zumal Anlaß dieser Bemerkung eine mit so ganz anderen Themen befaßte Schrift wie »Der Fall Wagner« ist.

Nun werden in der Tat in Strindbergs Briefwechsel mit und über Nietzsche (vor allem mit den Brüdern Edvard und Georg Brandes) auch ganz andere als Geschlechter-Probleme berührt. Hier nämlich werden die grundlegenden Innovationen, die ich eben am Dramentext sichtbar zu machen versuchte, auf den Begriff gebracht – und dieser Begriff ist der des *Dramas* selbst. Ihn verwendet Strindberg in der Auseinandersetzung mit Edvard Brandes um »kombinerad motivering« der Ereignisse im Drama in einer unerwartet philologisch-gelehrten Weise. In seinem Brief vom 4. Oktober an Edvard Brandes ruft er aus:

Keine menschl[ichen] Charaktere: alle reden gleich, wie Trunkenbolde! Nietzsche [sic] glaubt, wie ich, nicht an Handlung im Drama! Nur Geschehnisse! Das ist recht! Δράω = auf dorisches nicht handeln! Geschehen, nicht handeln! Δράμα = Ereigniss!⁶²

Die griechische Gelehrsamkeit stammt aus einer unauffälligen Stelle in »Der Fall Wagner«, in der sie später auch der junge Thomas Mann mit derselben Entdeckerfreude gefunden hat.⁶³ Zitiert wird aus einer Fußnote (allerdings der einzigen) zu Abschnitt 9, die vollständig so lautet:

Anmerkung. Es ist ein wahres Unglück für die Aesthetik gewesen, dass man das Wort Drama immer mit »Handlung« übersetzt hat. Nicht Wagner allein irrt hierin; alle Welt ist noch im Irrthum; die Philologen sogar, die es besser wissen sollten. Das antike Drama hatte grosse *Pathosszenen* im Auge – es schloss gerade die Handlung aus (verlegte sie *vor* den Anfang oder *hinter* die

⁶² »Inga män[skliga] karakterer: alla tala lika, som fylkrackor! Nietzsche [sic] tror, som jag, ej på handling i dramat! Bara händelser! Det är rädd! Δράω = på Doriska ej handla! Ske, icke handla! Δράμα = Ereigniss!« (S. 130, Nr. 1650) – In Gunnar Olléns Kommentar in Bd. 27 von »August Strindbergs Samlade Verk« ist dieser Brief nur am Rande, in Band 5 der Frankfurter Ausgabe gar nicht als Selbstkommentar Strindbergs zu »Fröken Julie« berücksichtigt worden.

⁶³ Thomas Mann: Versuch über das Theater (1907). In: Ders., Essays, Bd. 1: Frühlingsturm 1893–1918. Hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. Frankfurt a.M. 1993, S. 53–93, hier: S. 77f.

Scene). Das Wort Drama ist dorischer Herkunft: und nach dorischem Sprachgebrauch bedeutet es »Ereigniss«, »Geschichte«, beide Worte in hie-ratischem Sinne. Das älteste Drama stellte die Ortslegende dar, die »heilige Geschichte«, auf der die Gründung des Cultus ruhte (– also kein Thun, sondern ein Geschehen: *δρᾶν* heisst im Dorischen gar nicht »thun«). (KSA, Bd. 6, S. 32)

Signifikant ist, was Strindberg zitiert und was er weglässt: Er zitiert nicht aus dem Haupttext, sondern aus einer (im Original überdies kleingedruckten) Fußnote; er läßt den Bezug auf Mythos, Priestertum und Kultus ganz weg (der für Nietzsche hier im 1888 wieder erneuer-ten Zusammenhang der »Geburt der Tragödie« zu verstehen ist); und der polemische Bezug auf Wagners »Schauspielertum« ist ihm gleich-gültig.⁶⁴ Was ihn interessiert, ist allein die gleichsam autoritative Bestä-tigung eines Konzepts, das er selbst bereits entworfen hat. Er braucht, salopp gesagt, den theoretischen Deckel für seinen dramaturgischen Topf, und er findet ihn in Nietzsches Fußnote mit der Sicherheit eines Trüffelschweins – die Gattungsbestimmung, die Fundamentalkonzep-tion eines »Dramas«, das nicht von autonom und intentional han-delnden Subjekten (die dann und deshalb als »Charaktere« erkennbar werden) zu verantwortende Handlungen darstellt, sondern »bara händler, [...] Ereigniss!«

Das ist eine Abkehr vom aristotelischen Konzept des Dramas als einer *μῦησις πράξεωσ* – und zwar als Abkehr von der Vorstellung eines für diese *πράξις* verantwortlichen Subjekts: Die Reduktion von »Handlung« auf »Geschehen« ist ja gleichbedeutend mit der Redukti-on handelnder Subjekte auf heteronome Aktanten. Indem Strindberg wie Nietzsche das Drama nicht mehr als Darstellung von *Handlung* verstanden wissen wollen, sondern, in ausdrücklicher Entgegenset-zung, als Darstellung von *Geschehen*, vollziehen sie in der Tat eine denkbar radikale anti-aristotelische Wende: nicht mehr »ich handle«, sondern nun: »es geschieht« (mir, an mir, durch mich). In seine etwas spätere Abhandlung über den Einakter »Om modernt drama och modern teater« (1889) wird Strindberg Nietzsches Einsicht wie einen

⁶⁴ Die »Anmerkung« bezieht sich in Nietzsches Schrift auf folgenden Kontext: »Auch im Entwerfen der Handlung ist Wagner vor Allem Schauspieler. Was zuerst ihm aufgeht, ist eine Scene von unbedingt sicherer Wirkung, eine wirkliche Actio mit einem haut-relief der Gebärde, eine Scene, die *umwirft* – diese denkt er in die Tiefe, aus ihr zieht er erst die Charaktere.« (KSA, Bd. 6, S. 32).

Lehrsatz wieder aufnehmen: »Drama soll im älteren Griechisch Ereignis bedeutet haben, nicht Handlung.«⁶⁵

Nun war es nicht nur diese eine, womöglich bloß assoziativ und isoliert übernommene Begriffsbestimmung, die Strindberg an Nietzsche gekannt und in der er eigene Denkfiguren wiedererkannt hat. Soviel wir wissen, hat er über »Jenseits von Gut und Böse« und den »Fall Wagner« hinaus vermutlich auch die »Götzendämmerung« mindestens in Auszügen bereits 1888 durch Georg Brandes kennengelernt, dem er nämlich am 29. November 1888 für die Übersendung vermutlich eben dieses Textes im Manuskript dankt (später wird dann Nietzsche selbst Strindberg ein Vorabexemplar schicken).⁶⁶ Auch *diese* Lektürespur wird nun umgehend auf das eigene neue Drama bezogen, mit einem Nietzscheschen Kernbegriff. Am 1. Dezember 1888, an Georg Brandes:

Lieber Doktor.

Nietzsche ist ja ein unglaublich brillanter Meister [...] Bemerken Sie meine *Umwerthung* des Diener-Figaro im Jahr vor 1889?⁶⁷

Der Begriff der »Umwerthung« für Strindbergs Konzeption *Jeans in »Fröken Julie«* verweist am ehesten ebenfalls auf die »Götzendämmerung«. Deren Erscheinen war für das Jahr 1889 angekündigt, auf das der von Nietzsche befruchtete Strindberg hier mit ironischer Betonung seines Erstgeburtsrechts anspielt. Die Niederschrift von Strindbergs Drama fällt also genau in jene Zeit, in der Nietzsche in der »Götzendämmerung« die berühmten Kernsätze aller künftigen »postmodernen« Diskurs- und Machttheorie notiert:

Die »Vernunft« in der Sprache: oh was für eine alte betrügerische Weibsperson! Ich fürchte, wir werden Gott nicht los, weil wir noch an die Grammatik glauben... (KSA, Bd. 6, S. 78)

Und im selben Buch ist, als sei es auf Strindbergs Drama bezogen, im Kapitel über »Die vier grossen Irrthümer« zu lesen:

⁶⁵ »Drama lär i den äldre grekiskan ha betytt tilldragelse, icke handling.«

⁶⁶ »Kære Herr Doktor, / Med mycken tack för Nietsche [sic], hvilken skrifver altför dyra böcker för mig, sänder jag Fröken Julie i ett både af Förläggaren omarbetadt exemplar och af mig beklippt [...]«: »Lieber Herr Doktor, / Mit vielem Dank für Nietsche [sic], der für mich allzu teure Bücher schreibt, schicke ich Fräulein Julie in einem vom Verleger umgearbeiteten und von mir beschnittenen Exemplar [...].« (Brev, Nr. 1707, S. 183f.).

⁶⁷ »Käre Doktor. / Nietzsche [sic!] är ju en otroligt briljant mästare [...] Märke Ni min Umwerthung af betjenten-Figaro året före 1889?« (1710, S. 186).

Der Wille bewegt nichts mehr, erklärt folglich auch nichts mehr – er begleitet bloss Vorgänge, er kann auch fehlen. Das sogenannte »Motiv«: ein anderer Irrthum. Bloss ein Oberflächenphänomen des Bewusstseins, ein Nebenher der That, das eher noch die antecedentia einer That verdeckt, als dass es sie darstellt. Und gar das Ich! Das ist zur Fabel geworden, zur Fiktion, zum Wortspiel: das hat ganz und gar aufgehört, zu denken, zu fühlen und zu wollen!... (Ebd., S. 91)

Wir wissen nicht, wie Strindberg diese Passagen gelesen haben mag – sein Drama von »Fröken Julie« aber *zeigt*, wenn ich nicht irre, genau dies: wie das »Ich« als Subjekt willentlicher Handlungen sich auflöst in den Bestandteil von »Vorgängen« eines intersubjektiven und selbst subjektlosen »Geschehens«, wie die »Motive« die »That« allenfalls scheinhaft begleiten, sie aber nicht verursachen. Hier im Drama ist dieses »Ich« buchstäblich zu »Fabel« und »Fiktion« geworden, hier, in der Abhängigkeit von Diskurs-als-Macht, von einem »Grafen« aus Stiefel und Sprachrohr, erweist es sich buchstäblich als ein »Wortspiel« – Spielmaterial und Substrat eines diskursiven Geschehens, das es konstituiert und zugleich entmächtigt, indem es ihm widerfährt.

Und tatsächlich greift Nietzsche auch unmittelbar an dieser Stelle wieder jene Opposition von »Thun« und »Geschehen« auf, die Strindberg so enthusiastisch übernommen hatte. Die Rede ist von den Fehlschlüssen der »der ältesten und längsten Psychologie«:

alles Geschehen war ihr ein Thun, alles Thun Folge eines Willens, die Welt wurde ihr eine Vielheit von Thätern, ein Thäter (ein »Subjekt«) schob sich allem Geschehen unter. (Ebd.)⁶⁸

»Geschehen« statt »Handlung«: Wenn Strindberg von seiner »Umwerthung« Jeans und der Poetik eines »Dramas« ohne »Handlung« spricht, scheint es, als habe er im nachhinein in Nietzsche den gleichgesinnten Mitstreiter erkannt, in dessen philosophischer Fundamentalkritik er seine eigene dramatische Praxis begrifflich expliziert und seine weitere Arbeit befruchtet sah. Vielleicht berücksichtigt schon seine Überarbeitung von »Fröken Julie« im Herbst 1888 insofern das dort Gelesene, als sie die *Einheit* des »Ereignisses« herausarbeitet (mit dem Ziel und Erfolg, daß »Handlingen rullar glatt och utan

⁶⁸ Diese Kritik an der seiner Ansicht nach veralteten »Psychologie« klingt in Nietzsches Brief an Strindberg vom 8. Dezember 1888 wieder an, wenn er »Fadren« als »Meisterstück harter Psychologie« lobt (KSB, Bd. 8, S. 508).

abrott«, so am selben 2. Oktober, an dem er Georg Brandes für den »Fall Wagner« dankt, an Joseph Seligmanns Förlag, Stockholm, Brief 1649, S. 129). Sicher scheint mir, daß sein nachgetragenes »Vorwort« zum Drama die eigene poetische Praxis begrifflich an Nietzsches philosophische Konzepte anpaßt. Nicht nur für die misogynen »Giftas«-Novellen gilt also wohl, was Nietzsche nach deren Lektüre am 20. November 1888 an Georg Brandes schrieb: »Meine aufrichtige Bewunderung, der nichts Eintrag thut, als das Gefühl, mich dabei ein wenig mitzubewundern.«

V »ein Gesicht im Sand«: Ibsens Verteidigung des Subjekts

Kehren wir abschließend zu Ibsens »Puppenheim« zurück. Daß Gemeinsamkeiten mit Nietzsches Denken sich nicht nur bei Strindberg, sondern auch bei Ibsen finden ließen, hat Georg Brandes scharfsichtig wahrgenommen. An Nietzsche am 23. November 1888:

Noch in der vorigen Woche forderte ich ernstlich Henrik Ibsen auf, Ihre Werke zu studiren. Auch mit ihm haben Sie etwas Verwandtes, wenn auch sehr entfernt Verwandtes. Gross und stark und unliebenswürdig aber doch *liebenswerth* ist der Sonderling. Es wird Strindberg freuen, dass Sie ihn schätzen.

Worin immer Brandes diese Verwandtschaft erkannt haben mag – daß dabei zumindest auch dieselben Tendenzen zur Subversion eines aufklärerischen Subjektbegriffs gemeint waren dürften, scheint nach dem bisher Ausgeführten jedenfalls naheliegend. Freilich »sehr entfernt« ist diese Verwandtschaft in der Tat. Denn so offenkundig beide Autoren ähnliche Einsichten in die Gesellschaft gewinnen, die zum Gegenstand ihrer Dramen wird – gerade im Kontrast zu Strindbergs radikalem Gegenentwurf wird erkennbar, wie Ibsens »Dukkehjem« gegen die in ihm selbst dargestellten Abstraktionstendenzen das *Postulat* individueller Autonomie verteidigt: wie es sich in seiner dramaturgischen Konzeption mit dem Selbst-Behauptungswillen seiner Protagonistin solidarisiert.

Gerade angesichts der dezentrierenden Tendenzen nämlich, die es als Konsequenzen sozioökonomischer Prozesse *darstellt*, behauptet das Drama die Individualität seiner Figuren *gegen* diese Prozesse. Drei Verfahren scheinen mir hier besonders bemerkenswert. Erstens richtet das Drama seinen Guckkasten dezidiert auf die Perspektive der weib-

lichen Protagonistin ein, spielt sich also durchweg statt im Büro des Kapitalisten im Salon seines Püppchens ab, dessen – bedrohte, aber eben noch nicht aufgelöste – Persönlichkeit es dem Publikum (und nur dem Publikum) sichtbar macht, und zeigt sämtliche Vorgänge, gegenwärtige wie erinnerte, ausschließlich aus Noras Perspektive. Was wir sehen, ist eine Welt, in der Namen nur noch als Zeichen einer alles dominierenden Geldzirkulation fungieren – aber wir sehen diese Welt *aus den Augen* einer Figur, die sich gegen diese Abstraktion zur Wehr setzt.

Zweitens hat hier nicht nur die Protagonistin, sondern haben überhaupt *alle* Figuren Namen, Adresse, individuelle Geschichten, und zwar unabhängig von gesellschaftlicher Hierarchie und dramaturgischer Relevanz – von Nora Helmers Kindern bis zum Personal, zur Kinderfrau Anne-Marie also und zum Hausmädchen Helene, deren persönliche Lebensumstände und Lebensgeschichten uns erstaunlicherweise mitgeteilt werden. Für das dramatische Geschehen sind diese individualisierenden Details durchaus entbehrlich. Eben diese Dysfunktionalität aber markiert den Einspruch des Dramas gegen die Funktionalisierung seiner Figuren.

Zugespitzt und zugleich allegorisch artikuliert wird dieser Widerstand des einzelnen gegen das Allgemeine schließlich, drittens, in der provozierenden Umdeutung der sozialen Maskerade: Ausgerechnet dort, wo sie ihren reinsten Ausdruck finden soll, im gesellschaftlichen *Maskenball* nämlich (samt seinen Vorbereitungen und seinem Nachspiel), wandeln sich Maske und Kostüm zum Instrument der Selbstbehauptung. Als eine gegen die dargestellte soziale Ordnung gerichtete Aggression hat zuletzt und am nachdrücklichsten Erik Østerud Noras artistische und körperliche Ekstase in der Tarantella gelesen, als ein »karnevaleskes« Aufbegehren gegen die bürgerliche Sozialordnungen und zugleich gegen die Konventionen der theatralischen Schicklichkeit.⁶⁹ Was als rollenkonforme Präsentation verführerischer Weiblichkeit einsetzt, artikuliert am Ende ein ansonsten unaussprechliches Verlangen, ein Aufbegehren gegen den Verlust subjektiver Autonomie

⁶⁹ Erik Østerud: »A Doll's House« – Ibsen's Italian Masquerade. In: Nordic Theatre Studies 10 (1997). – Helmers Kommentar artikuliert gleichsam über die Figur hinweg eine Selbstreflexivität des Dramas: In Noras Tarantella auf dem *Kostümball* »kanske var vel megen naturlighed; jeg mener, – lidt mere, end der, strængt taget, turde kunne forenes med kunstens fordringer.« (Ibsen, S. 343).

und Authentizität. Hier, in diesen Strategien des Dramas als Text, wird Nora noch einmal (oder: schon) gewährt, was sie von der im Drama dargestellten Welt vergebens erwartet. Hier, tatsächlich, »redet die Lerche, als wäre sie ein Mensch.«⁷⁰

Gerade in diesem demonstrativen Verzicht auf die dramaturgische Konsequenz, die seine soziologischen und psychologischen Diagnosen nahelegen, im markant ausgestellten Widerspruch also zwischen den dargestellten Abstraktionstendenzen und der Konkretion der Darstellung selbst, gewinnt Ibsens Drama Lehrstückcharakter. Wie Strindbergs ungleich radikalerer Versuch demonstriert es die Deformation der Subjekte durch eine selbst subjektlose Macht, die hier noch nicht als zugleich formierende und deformierende Diskursivität universalisiert, sondern als bürgerliche Ökonomie in der abstrakt-allegorischen und abstrahierend-allegorisierenden Gestalt des Geldes identifiziert wird. Aber wo Strindberg die thematische Abstraktion in ein dramaturgisches Verfahren überführt, da setzt Ibsens Drama der Abstraktion als seinem *Thema* die demonstrativ individualisierende Konkretion seines *dramaturgischen Verfahrens* entgegen. Wenn Strindberg *seine* Titelheldin sagen läßt: »jetzt reden Sie wie ein Mensch«,⁷¹ dann ist damit nichts anderes mehr gemeint als die neue Kostümierung eines Intimitätsdiskurses.

Strindberg antizipiert triumphierend die Proklamation, mit der Foucaults »Les mots et les choses« endet: der Mensch »werde verschwinden wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand.« Das ist die konsequenteste postmoderne Zuspitzung des Nietzsche-Satzes vom »Ich als Wortspiel«, als deren dramatische Formulierung ich Strindbergs »Fröken Julie« gelesen habe. Dieselbe Abstraktion vom Menschen aber, die Strindberg emphatisch proklamiert, bezeichnet den Ausgangspunkt von Ibsens Aufbegehren. Wenn hier am Ende ein Mensch verschwindet, dann ist das der Aufbruch in eine Welt, die diesem Drama unsäglich ist. Ein Ende des Dramas, wie die Welt es bis dahin gekannt hatte, bedeutet dieser Schluß nicht minder nachdrücklich als Strindbergs Experiment. Aber bei Ibsen fängt mit dem Ende des Dramas die Behauptung des Menschen erst an.

⁷⁰ »HELMER: Nu taler lærkefuglen, som om den var et menneske.« (Ibsen, S. 345).

⁷¹ »FRÖKEN: [...] och nu talar ni som en människa.« (Verk, S. 167).