

**DIE REZEPTION IBSENS IN JELINEKS THEATERSTÜCK  
WAS GESCHAH NACHDEM NORA IHREN MAN VERLASSEN HATTE  
ODER STÜTZEN DER GESELLSCHAFTEN**

**Ester Saletta**

*Universität Bergamo – Italien  
Institut für Rechtswissenschaft*

„Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht“, behauptet Elfriede Jelinek.<sup>1</sup> *Loquor ergo sum* könnte deswegen die Abwandlung von Cartesius' Motto *Cogito ergo sum* lauten, da die dramatischen Gestalten von Jelineks Theaterstücken nur durch das Sprechen bzw. das Nachzitiern am Leben bleiben können. Es geht um ein Theater als „Formzitat“, wie Evelyn Annuß in ihrem Werk *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens* betont, in dem sie sich sowohl auf Peter Szondis *Theorie des modernen Dramas* als auch auf Bettine Menkes Aufsatz „Das Nach-Leben im Zitat“ bezieht.<sup>2</sup> Szondis historisch-literarische Untersuchung der Destrukturierung der traditionellen dramatischen Absolutheit der Einheit des Ortes, der Zeit und Handlung seit 1860 sowie Menkes Konzept der Inszenierung des Theaters durch das ‚ausgeborgte‘ Aussagen der Figuren auf der Bühne erläutern, wie die Abwandlung der traditionellen dramatischen Konventionen in Bezug auf die szenischen Gestalten, deren Sprache wie auch deren chronotopographisches Erscheinen auf der Bühne die Zuschauer in eine Perspektive des Postdramatischen, des Multimedialen oder auch des Films führen.

Filmisch ist Jelineks ambitioniertes Streben nach einer theatralischen Verwandlung des Films und der Schauspieler, die auf ihre Sprachfunktion reduziert sind.<sup>3</sup> Jelineks Theaterprogramm konzentriert sich auf die Zerlegung theatralen Sprechens in seine rhetorischen und korporativen Bestandteile, so dass die szenischen Figuren im Theatertext ebenso wenig einen Körper haben wie im Film. Diese thematische und sprachliche Intermedialität, deren literarische Ausdrucksform eine collagenartige Struktur der Lebensdarstellung betont, ruft bei dem Zuschauer Fragen nach den Urhebern, dem Ort und der Zeit des Sprechens wach. Durch Jelineks Theaterästhetik wird Ibsens *Nora* in *Was geschah* auf dem Niveau des sprachlich-körperlichen Nach-Lebens rezipiert, da die nach Selbstbestimmtheit strebende Nora sprachlicher und körperlicher Katalysator eines neuen Konzepts der Frauemanzipation ist. Sprache und Körper experimentieren gerade in Jelineks *Nora*-Stück wie auch in anderen späteren dramatischen Schöpfungen Jelineks (vgl. z.B. *Ein Sportstück*) sowohl mit der Annullierung der traditionellen Gleichheit zwischen Schauspieler

---

<sup>1</sup> Jelinek, Elfriede: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ In: *Theaterschrift* 11 (1997). S. 24.

<sup>2</sup> Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. München: Wilhelm Fink 2005. S. 35. Vgl. Menke, Bettina: „Das Nachleben im Zitat.“ In: Haverkamp, Anselm und Renate Lachmann (Hg.): *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 74-110.

<sup>3</sup> „Klopfen wir sie platt zu Zelluloid! Wir machen vielleicht einen Film aus ihnen [...] Aber ein Film als Theater, nicht ein Film als Film!“ Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein*. Frankfurt am Main: Neue Kritik 1990. S. 160.

und *dramatis personae* als auch mit der Geburt der *Prosopopoiia*. Es geht hier um die Inszenierung einer künstlichen Mischung von Vergangenheit und Moderne, die durch das rhetorische Element der *Prosopopoiia* und durch die Überwindung der szenischen Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt erreicht wird.

Dieser Beitrag widmet sich nicht nur der Koexistenz von *damals* und *heute*, sondern auch der Neufestlegung des „sex-gender“-Motivs in Jelineks *Was geschah* durch eine Analyse der sprachlichen und inhaltlichen intertextuellen Bezugnahme auf Ibsens *Nora*. Dabei werden vor allem die dramatischen Inszenierungsstrategien Ibsens und Jelineks, die kontextuelle Funktionalität, die Bedeutung von Noras Emanzipations- und Menschwerdungsprozess und die formalen Rezeptionsberührungspunkte im Sinne von Szondi fokussiert.<sup>4</sup> Im Mittelpunkt der vergleichenden Betrachtungen steht die Untersuchung einer Rezeption im Namen der ‚erneuerten‘ thematischen und sprachlichen Kontinuität, die sich auf drei Ebenen artikuliert, wobei Gattung, Sprache und Inhalt die Schlüsselbegriffe der jelinekschen Ibsen-Rezeption sind.

### JELINEKS REZEPTION VON IBSENS „KRISE DES DRAMAS“

Ibsen und Jelineks Nora-Stücke verbindet eine konfliktbeladene Wahlverwandtschaft im Zeichen eines neuen und wiederbelebten dramatischen Gattungs- und Sprachkonzeptes. Beide Theaterstücke sind Zeugen einer innovativen, wenn auch zeitlich unterschiedlichen Revolution des Theaters, die die Modernisierung der klassischen Theaterästhetik im Licht einer neuen epochalen Kontextualisierung in sich trägt. Ibsen versuchte im 19. Jahrhundert die kanonische Definition des Theaters zu bereichern. Die leere Unterhaltungsfunktion des Theaters wurde durch eine didaktische und ontologische Valenz ergänzt. Anders ist hingegen Jelineks Konzept der Bühne als Sprachrohr einer provokativen Erklärung der Automatisierung bzw. der Massenhaftigkeit des Subjekts in der zeitgenössischen globalisierten Gesellschaft. Beide Autoren sind sich – wenn auch im Rahmen unterschiedlicher Inszenierungsmethoden – einig in der Betonung dessen, was Peter Szondi in seiner *Theorie des modernen Dramas* hervorgehoben hatte: Das szenische Subjekt ist in seinem Inneren so tief gespalten, dass man keine strukturelle Einheit mehr zwischen Schauspielern und *dramatis personae*, zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Ich und Ganzem oder zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit darstellen und spielen kann. Während sich Ibsens Theater in ein Epos verwandelt, richtet sich Jelineks Theater auf eine Umstrukturierung des Dramas. Jelineks *dramatis personae* sind nicht mehr gespalten oder wandlungsfähig, sondern tief in ihrem dramatischen Dasein zerstört. Eine neue Dichotomie, die zwischen Körper und Sprache, kündigt sich für das gegenwärtige Drama an. „Ich will kein Theater – Ich will ein anderes Theater“ lautet das programmatische Manifest, mit dem Jelinek ihr Verhältnis zum Theater skizziert. Das von Elfriede Jelinek gewünschte „andere Theater“ identifiziert sich mit Figuren, deren Selbstbestimmung nur noch aus ihrer szenischen Anwesenheit auf der Bühne, d.h. aus ihren Körpern als Sprachmitteln des Zitierens, besteht.

„Der Schauspieler ahmt sinnlos den Menschen nach, er differenziert im Ausdruck und zerrt eine andere Person dabei aus seinem Mund hervor, die ein Schicksal hat, welches ausgebreitet wird“, schreibt Jelinek in ihrem schon 1983 abgefassten Manifest der Theaterästhetik „Ich möchte seicht sein“. Das Verschwinden der Schauspielerrolle als Verkörperung eines

---

<sup>4</sup> Auf der Basis seines Postulats eines etymologischen Unterschieds zwischen Inhalt und Form des Dramas und des Epos formuliert Szondi seine Theorie des modernen Dramas, in dem Inhalt und Form übereinstimmen. Dieses Konzept funktioniert in Ibsens *Nora* wie auch Jelineks *Was geschah*, da Noras Puppensein und ihre psychische (bei Ibsen) resp. physische (bei Jelinek) Ausbeutung nicht nur Inhalts-, sondern auch Struktur motive des Dramas bilden.

dramatischen Charakters einerseits – „Die Schauspieler bedeuten sich selbst und werden durch sie definiert. Und ich sage: Weg mit ihnen! Sie sind nicht echt.“<sup>5</sup> – sowie die Reduzierung des dramatischen Charakters zum ornamentalen Gefäß der Sprache eines unbestimmten Wesens andererseits – „Accessoires des Lebens, ohne die wir wieder hinausgingen, die Handtaschen in die schlaffen Armbeugen geklebt“<sup>6</sup> – können als entscheidende Maßnahmen gesehen werden, die weit über die bei Ibsen noch vorhandene topographische Referenzialität hinausgehen. Bei Ibsen definiert sich die dramatische Figur auf der Basis ihres Konflikts mit der Gesellschaft. In Jelineks Vision des postmodernen Theaters schließt die Figur die Gesellschaft in sich ein. Das Subjekt enthält das Objekt; das Ich ist gleichzeitig auch die Welt. Es gibt keine Trennung mehr zwischen diesen zwei Entitäten. Die Einheit des Ichs mit der Welt wurzelt in der Performativität der Sprache, einer Sprache, die nicht der szenischen Figur gehört, sondern bei einem anderen Ich entlehnt wird. Deswegen lassen sich Jelineks dramatische Gestalten als die „Nachlebenden“ bezeichnen, denn sie leben gemäß der rhetorischen Technik des Zitierens, der *Prosopopoiia*. Der Akt der performativen Inszenierung der dramatischen Existenz ist die *Prosopopoiia* – wie schon Quintilian sie in seinem Handbuch der Rhetorik *Institutiones oratoriae* definiert hat<sup>7</sup> –, das Fingieren von Verkörperung und Redegabe sowie die Verwendung von erdichteten Gesprächen, die die Sprache lebendig machen. Durch die *Prosopopoiia* kann mithin im dramatischen Dialog eine mit einem Eigennamen identifizierte Figur als Person zum Leben erweckt werden und als sprachmächtiges, handlungsfähiges Subjekt auf der Bühne erscheinen. Durch die Konnotation der schon lange gestorbenen *dramatis personae* mit ihrer szenisch ausgeborgten sprachlichen Auferstehung sehen Jelineks Gestalten aus, als ob sie Leichen oder Vampire auf der Bühne wären: Leichen, da sie kein Leben mehr an sich haben und Teile eines industriellen Fließbandes geworden sind; Vampire, da sie anderen, schon verstorbenen Gestalten den Lebenssaft aussaugen. Es sind frankensteinartige Charaktere, deren Existenz auf dem zerstörten Leben Anderer aufbaut.<sup>8</sup> In diesem rhetorischen Prozess der Zerstörung der Lebenden und der Auferstehung der Verstorbenen sieht Elfriede Jelinek das Theater als die symbolisch notwendige Brücke für die Kontinuität und das Überwinden der Tradition.

„Und das Theater beginnt wieder von vorn, die Vergangenheit kann von der Gegenwart abgelöst, erlöst werden, die sich aber, im ewigen Vergleich, über die Vergangenheit neigen muß“, liest man in Jelineks „Ich möchte seicht sein“.<sup>9</sup> Die Leblosgkeit von Jelineks dramatischen Gestalten und deren sprachlicher ‚Maskerade‘, ihre Ersetzung des Fiktiven durch ein sprachlich reduziertes Dasein, ihr Nachleben auf Kosten der Vergangenheit, um in der Gegenwart überleben zu können, ist schon in Jelineks theatralischem Debüt *Was geschah* deutlich sichtbar.

---

<sup>5</sup> Jelinek: „Ich möchte seicht sein.“ S. 157 u. 161.

<sup>6</sup> Ebd., S. 158.

<sup>7</sup> Vgl. Annuß: *Elfriede Jelinek*. S. 22 f.

<sup>8</sup> Nicht zu übersehen ist die thematische Korrespondenz mit Jelineks Stück *Krankheit oder moderne Frauen*, insbesondere mit den Vampirinnen und Mörderinnen Emily und Carmilla (Jelinek, Elfriede: *Krankheit oder moderne Frauen*. In: dies.: *Theaterstücke*. Hg. von Regine Friedrich. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004. S. 191-265. Hier S. 209 f.; S. 242 f.), sowie mit Elfriede Czurdas Kriminalroman *Die Schläferin*. In diesem Werk tötet Magdalena Paul. Sie schneidet ihn in Stücke, kocht diese und gibt sie in den Kühlschrank (Czurda, Elfriede: *Die Schläferin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997. S.170 f.), wie es auch bei Jelineks Carmilla und ihren Kindern der Fall ist.

<sup>9</sup> Jelinek: „Ich möchte seicht sein.“ S. 160.

## DIE DRAMATISCHE FUNKTION NORAS ALS SPRACHFORM IN DEN STÜCKEN JELINEKS UND IBSENS

Während Ibsens Nora ihr Innenleben verliert und dabei zugleich aus der Maskenhaftigkeit uneigentlichen Sprechens als dramatische Figur aufersteht, um im Dialog den Auszug aus dem Puppenheim als ihre eigene Menschwerdung zu proklamieren, tritt Jelineks Nora von Anfang an als ‚nachlebende‘, rhetorisch entstellte Figur auf. Das Ende und der Anfang von Ibsens beziehungsweise Jelineks Stück verdeutlichen den Aufbau einer strukturellen sprachlichen wie inhaltlichen Ähnlichkeit, die einer Kreisform nahekommmt.

„Ich muß mich selbst zu erziehen versuchen. Und du bist nicht der Mann, um mir dabei zu helfen. Ich muß mich allein damit befassen. Und darum verlaß ich dich jetzt“<sup>10</sup>, sagt Ibsens Nora ihrem Mann Torvald, nachdem sie den Mut gefunden hat, sich von ihm zu befreien, und ihn endlich mit der Erkenntnis ihrer Puppenhaftigkeit zu konfrontieren.<sup>11</sup> Während Noras Entscheidung, ihren eigenen Weg zu gehen – d.h. ihre Identität zu entdecken –, bei Ibsen in einer dialogischen Form, d.h. im Zwiegespräch mit Torvald gefunden und getroffen wird, wird sie in Jelineks Stück auf dem Weg über die Autoreferenzialität erreicht, und zwar in dem Sinne, dass Nora ihren ‚Weg ins Freie‘ durch die eigene sprachliche Selbstbestimmung genießt.

Ich bin keine Frau, die von ihrem Mann verlassen wurde, sondern eine, die selbsttätig verließ, was seltener ist. Ich bin Nora aus dem gleichnamigen Stück von Ibsen. Im Augenblick flüchte ich aus einer verwirrten Gemütslage in einen Beruf.<sup>12</sup>

Das Motiv und die Bedeutung des Verlassens des Zuhauses als dramatisch formales Symbol für die Freiheit der Protagonistin bleibt in beiden Stücken gleich, auch wenn die Verwirklichungsstrategien unterschiedlich sind. In Ibsens Fall ist es die Handlungsweise der Protagonistin, die körperliche Bewegung des Weggehens, die der Titelheldin die Freiheit wiederschenkt. In Jelineks Fall ist es das Sagen bzw. das Nachzitieren der Protagonistin, das ihr zu leben erlaubt. Bei Jelinek wird deutlich, wie die Funktion des Sprechens die des Tuns ersetzt, denn Noras Sprache gehört einer performativen Valenz, in der jedes Wort zu einer bestimmten Handlungsfähigkeit der dramatischen Gestalt zurückführt.

Noras sprachliche Selbstbestimmung – bei Ibsen im physischen Agieren, bei Jelinek im sprachlichen Akt – vertieft und entwickelt den Prozess der ‚Demaskierung‘ weiter. Die Entscheidung von Ibsens Nora, das beim Tarantella-Tanz getragene Kostüm abzulegen, um mit Torvald über ihre Entscheidung, das Puppenhaus zu verlassen, zu sprechen, ist der Auftakt zu ihrer Demaskierung als Puppe Torvalds. Die physische Handlung erlaubt hier die sprachliche und seelische Tat. Ohne das Ablegen des Kostüms hätte Ibsens Nora keine Möglichkeit gehabt, sich aus ihrem Gefängnis zu befreien und ihren Wunsch nach menschlicher Emanzipation zu konkretisieren.<sup>13</sup>

Anders verläuft der Prozess der Demaskierung bei Jelinek. Hier gibt es keine topographische Gegenüberstellung zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit der Protagonistin, sondern eine gewalttätige sado-masochistische Revanche Noras gegenüber Torvald<sup>14</sup>, die durch Noras Verkleidung ausgelöst wird.<sup>15</sup> Jelineks Nora kann sich nur

---

<sup>10</sup> Ibsen, Henrik: *Nora. Ein Puppenheim*. Stuttgart: Reclam 2004. S. 89.

<sup>11</sup> Ebd., S. 87 f.

<sup>12</sup> Jelinek, Elfriede: *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*. In: dies.: *Theaterstücke*. S. 7-79. Hier S. 9.

<sup>13</sup> Ibsen: *Nora*. S. 90.

<sup>14</sup> Diese Szene – Szene 13 – erlaubt es erneut, eine intertextuelle Beziehung zur Tradition der Weiblichkeitsdarstellung wahrzunehmen, wenn man an Leopold Sacher-Masochs Roman *Venus im Pelz* (1869) denkt: „Die Hiebe fielen rasch und kräftig auf meinen Rücken, meine Arme, ein jeder schnitt in mein Fleisch und brannte hier fort, aber die Schmerzen entzückten mich, denn sie kamen ja von ihr, die ich anbetete, für die

demaskieren, indem sie Torvald physisch ausnützt und vergewaltigt, als ob er das Objekt ihrer verdrängten Lust wäre, und so wie er sie selbst als seine Lieblingspuppe behandelt hat.<sup>16</sup> „Jetzt brauch ich meine Augen und meine feinen kleinen Hände nicht mehr so anzustrengen. *Nimmt die Maske ab.* Torvald! Hier spricht dein Zeisig“ (WN 57) – dies sind nicht Noras Worte, wie Jelinek uns glauben lassen möchte, sondern Torvalds Worte aus Ibsens Stück. Der ‚Zeisig‘ singt jetzt Torvalds damaligen Singsang der kindlichen Verdinglichung ihm gegenüber. Die Wirkung von Noras sprachlicher Selbstbefreiung ist ihre radikale Zerstörung als Frau und ihre Neugeburt als ‚Mann im Weibe‘. Was schon Friedrich Hebbel in einigen seiner Dramen – u.a. in *Judith* (1840) sowie *Herodes und Mariamne* (1845) – als die Vermännlichung des Weibseins inszeniert hatte, betont hier auch Jelinek. Die Worte „Du hast noch die Tarantella im Blute, das merk ich. Und es macht dich noch verführerischer“ (WN 58) wurden bei Ibsen zunächst von Torvald<sup>17</sup> und bei Jelinek von Weygang vorgetragen (WN 25), bevor sie von Jelineks Nora gegenüber Helmer wiederholt werden. Jelineks Nora lebt aber nicht nur nach Ibsens, sondern auch nach Freuds<sup>18</sup>, Mussolinis<sup>19</sup> und Hitlers<sup>20</sup> Zitaten. Von Männern stammende Zitate weisen weniger darauf hin, dass Noras Identität als Frau ausgelöscht würde – wie eine ‚traditionelle‘ feministische Deutung postulieren dürfte –, sondern präsentieren Nora als sprachliche Doppelgängerin des Mannes. Nora existiert nicht mehr als geschlechtsspezifische Natur, weil ihre Weiblichkeit durch das Mechanische ihres Arbeitsplatzes und ihre politisch und sozial orientierte ‚Aufstellung‘ – d.h. ihr Emanzipationswunsch – zerstört wurde. Deswegen kann sie auch nicht als Vertreterin des Feminismus betrachtet werden, sondern nur als Leiche des Feminismus.<sup>21</sup>

Ich bin eine Frau! Die Geschichte der Frau war bis heute die Geschichte ihrer Ermordung. Ich sehe nicht, wie man Ermordung wieder ausgleichen kann, wenn nicht durch einen Akt neuerlicher Gewalt! (WN 64)

Die Männer spüren die riesige innere Potenz von Frauen. Aus Furcht davor vernichten sie daher dieselben Frauen. (WN 65)

Alles ist immer noch besser als ein sexueller Parasit sein, der ich nur nicht mehr sein will. (WN 65)

Die Frau ist enthauptet und zerteilt. Man gestattet ihr nur den Körper und schlägt ihr den Kopf ab, weil sich dort etwas denken ließ. (WN 67)

---

ich jede Stunde bereit war, mein Leben zu lassen.“ Sacher-Masoch, Leopold: *Venus im Pelz*. Frankfurt am Main: Insel 1997. S. 53.

<sup>15</sup> Von großer Bedeutung ist bei Jelinek die Mode. Sie besitzt eine kommunikative Funktion; sie stellt eine zweite, non-verbale Sprache dar, die die schon lange leblose konventionelle Sprache ersetzt. Die Mode erlaubt es, das Ich stimmlos zu inszenieren. Vgl. Mayer, Verena u. Roland Koberg: *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006. S. 175 f. Interessant ist auch Sacher-Masochs Darstellungsart Wandas, die an die sado-masochistische Nora bei Jelinek erinnert: „Ein schönes Weib [...] nackt in einem dunkeln Pelz auf einer Ottomane; ihre rechte Hand spielte mit einer Peitsche, während ihr bloßer Fuß sich nachlässig auf den Mann stütze, der vor ihr lag wie eine Sklave, wie ein Hund [...]“. Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. S. 4.

<sup>16</sup> Vgl. Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. S. 83: „Ich befinde mich in der Gewalt eines gewissenlosen Menschen; er kann mit mir machen, was er will, von mir verlangen, was ihm beliebt, mir gebieten und befehlen, wozu er gerade Lust hat. – Ich muß es mir gefallen lassen.“ In Jelineks Stück findet sich ein Pendant dazu in der dreizehnten Szene, S. 53 f.

<sup>17</sup> Ibsen: *Nora*. S. 76.

<sup>18</sup> WN 16: „NORA: [...] es bemerkt den auffälligen, sichtbaren und großen Penis eines Bruders oder Gespielen, erkennt ihn sofort als überlegenes Gegenstück seines eigenen, kleinen und versteckten Organs und ist von da an dem Penisneid verfallen, kann nichts Kulturelles mehr schöpfen.“

<sup>19</sup> WN 66: „NORA: Wenn eine Frau eine Maschine bedient, verliert sie in dem Moment ihre Weiblichkeit, entmännlicht gleichzeitig den Mann und nimmt ihm, ihn demütigend, das Brot aus dem Munde. Mussolini.“

<sup>20</sup> WN 16: „NORA: Das Volk ist in seiner überwiegenden Mehrheit angeblich so feminin veranlagt, daß weniger nüchterne Überlegung als vielmehr gefühlsmäßige Empfindung sein Denken und Handeln bestimmt, sagt Adolf Hitler.“

<sup>21</sup> Groddeck, Georg: „Nora.“ In: *Il teatro di Ibsen. Tragedia o commedia?* Hg. von Roberto Alonge. Napoli: Guida Editori 1985. S. 7-41. Bei Groddeck ist Nora als Bild des Verfalls des Feminismus zu lesen, denn ihr Wunsch nach Selbstbestimmung und Befreiung von einer männlich dominierten familiären Situation endet in patriarchalischer Ausnützung der Protagonistin, die am Arbeitsplatz auf einen Funktionsträger des industriellen Systems reduziert wird.

Diese vier Zitate Noras, deren feministischer Ursprung deutlich erkennbar ist, weisen auf eine seelische Befreiung der Frau vom Mann hin; sie muss nicht gegen den Mann kämpfen, um finanzielle Selbständigkeit zu erreichen. Die Folgen dieses auf der Sprache aufgebauten Geschlechtertausches betreffen sowohl die männliche als auch die weibliche Position<sup>22</sup>, führen aber keine Änderungen in der Meinung des Mannes über die Frau herbei. Sowohl Ibsens als auch Jelineks Torvald fürchten als Folge von Noras physischer und sprachlicher Demaskierung bzw. Befreiung nur den eigenen sozialen Verfall. Bei Ibsen heißt es: „Mein ganzes Glück hast du vernichtet. Meine ganze Zukunft hast du verdorben. Oh, der Gedanke ist furchtbar! [...] dann komm ich vielleicht in der Verdacht, von deiner verbrecherischen Tat gewußt zu haben. Man wird vielleicht glauben, ich hätte dahinter gesteckt – ich hätte dazu verleitet!“<sup>23</sup> Bei Jelinek sagt Torvald: „Außerdem bin ich gesellschaftlich ruiniert, wenn herauskommt, was aus meiner früheren Frau geworden ist...du zerstörst hiermit auch eine keimende neue Beziehung, Nora!“ (WN 57)

Sowohl in Ibsens als auch in Jelineks Stück wird Noras Menschwerdung aus männlicher Sicht nur als katastrophale Ursache der Zerstörung von Torvalds Ruf gesehen, da die Voraussetzungen des weiblichen Befreiungsprozesses von den Männern nicht verstanden werden. Der Grund dieses männlichen Nicht-Verstehens liegt in der Existenz von zwei einander gegenüberstehenden Gesetzen des Lebens.

Es gibt zwei Arten geistiger Gesetze, zwei Arten Gewissen, eins für den Mann und ein ganz anderes für das Weib. Sie verstehen einander nicht; aber das Weib wird im praktischen Leben nach dem Gesetz des Mannes beurteilt, als ob sie nicht ein Weib, sondern ein Mann sei. [...] Ein Weib kann sich selbst nicht treu sein in unserer heutigen Gesellschaft, die eine ausschließlich männliche Gesellschaft ist, mit Gesetzen, die von Männern geschrieben sind, und mit Anklägern und Richtern, die die weibliche Handlungsweise vom männlichen Standpunkt aus beurteilen.

Dies schrieb Ibsen am 19.10.1878 aus Rom in seinen *Aufzeichnungen zu einer Tragödie der Gegenwart*. Es scheint, dass dieses Zitat 100 Jahre nach Ibsens *Nora* auch noch in Jelineks *Was geschah* Gültigkeit besitzt. Es gibt das männliche Gesetz bzw. die männliche Logik des egoistischen Interesses von Torvald und Weygang, und es gibt eine weibliche Stimme – die von Ibsens Nora und die von Jelineks Arbeiterinnenwelt –, die die Sprache des Herzens und der uneigennütigen Liebe d.h. des freiwilligen oder unterdrückten Opfertums spricht. So lauten die Worte von Ibsens Nora:

Eine Tochter sollte nicht das Recht haben, ihren alten todkranken Vater vor Kummer und Sorgen zu verschonen? Eine Frau nicht das Recht, ihrem Mann das Leben zu retten? Ich kenne die Gesetze nicht so genau; aber ich bin sicher, irgendwo steht darin, daß so etwas erlaubt ist. Das wissen Sie nicht, Sie als Rechtsanwalt? Sie müssen ein schlechter Jurist sein, Herr Krogstad.<sup>24</sup>

Diese Worte zeigen die Naivität und Utopie des Lebens in einer zeitlosen und traumhaften Gesellschaft und spiegeln das Sprechen der Vertreterinnen von Jelineks Arbeiterinnenwelt rund um Nora wider. Das Sprechen Evas<sup>25</sup>, der Arbeiterin<sup>26</sup> und Annes<sup>27</sup> kann nur als vollkommene Bestätigung der Naivität und der Schwäche der alltäglichen Frau (aber nicht

---

<sup>22</sup> Die Sprache Torvalds ahmt weniger die Sprache Noras nach, als deren untergeordnete Position und gefügte Haltung. Vgl. WN 53 f.

<sup>23</sup> Ibsen: *Nora*. S. 83.

<sup>24</sup> Ebd., S. 35.

<sup>25</sup> Vgl. WN 13: „Angeblich soll die erste Teilung der Arbeit diejenige von Mann und Frau zur Kindererzeugung sein. Die Arbeit mit den Kindern aber hat die Frau allein. So wird sie wieder ganz gemacht und wie neu.“

<sup>26</sup> Vgl. WN 15: „Wenn man sich einem Mann hingibt, ist das ein Höhepunkt im Leben, leider gewöhnt man sich daran.“

<sup>27</sup> Vgl. WN 36: „Sie werden sich recht freuen, ihr Mütterlein wieder zu haben. Ich wage gar nicht, daran zu denken, aber Nora, wenn Sie bald ein süßes Geheimnis in sich fühlten...? Wenn Sie sich bald sogar zum vierten Male Mutter fühlten...?“

einer außergewöhnlichen Frau wie Nora) gewertet werden, die sich vortäuscht, unter den Gesetzen der männlichen Gesellschaft leben zu können.

Mann und Frau verstehen sich in Ibsens Familiendrama nicht<sup>28</sup>, wie auch Jelineks Nora sich nicht mit proletarischen Frauenfiguren wie Eva, die Arbeiterin und Anna versteht. Bei Ibsen sprechen die Geschlechter eine unterschiedliche Sprache; sie sprechen zwar, bleiben aber auf Distanz voneinander. Bei Jelinek hängen die proletarischen und bürgerlichen Figuren unterschiedlicher Auffassungen von der Frau resp. von Geschlechterrollen an (WN 42 f.). In beiden Fällen gibt es abgründige sprachliche Schwierigkeiten im kommunikativen Prozess zwischen Mann und Frau, die die Geschlechterdichotomie noch verstärken. Es geht um einen sprachlichen ‚Seelenkampf‘ zwischen der Welt der Protagonistin und der ihrer Nebenfiguren. Die kommunikative Gegenüberstellung der Geschlechter führt Nora sowohl bei Ibsen als auch bei Jelinek dazu, die äußeren Gesetze zu verletzen und sich mit Schuld zu beflecken. Bei Ibsen ist es Noras Sorge um Torvalds Gesundheitszustand, die die Protagonistin dazu bringt, eine illegale Aktion zu unternehmen und die Unterschrift des Vaters auf einem Wechsel zu fälschen; bei Jelinek ist es die Aktivität der Titelheldin als Prostituierte im Dienst von Weygangs skrupelloser Karrieresucht und Spekulationslust. Torvalds und Weygangs Charaktere zeigen ähnliche Züge; sie sind begierig nach Geld, Macht und Ruhm, und Nora ist ihr einziges kostenloses Instrument für ihren Aufstieg: ihr ‚Kapital‘, ihr steuerfreies Investment.

Während Jelineks Nora in Weygangs Projekt des Fabrikkaufs und des Eisenbahnbaus eine spekulative finanzielle Funktion hat, spielt sie in der Familienlogik von Ibsens Torvald die Rolle der Mutter und Ehefrau. Ohne die verführerischen Eigenschaften Noras hätte der Konsul Weygang Torvald nicht in seinen Dienst ‚versklavt‘ und hätte Torvalds Familie ihre Einheit und Ordnung verloren. Wenn auch zu unterschiedlichen Zwecken ausgenutzt, bleibt Nora eine ‚Stütze‘ – im einen Fall der ökonomischen, im anderen Fall der familiären männlichen Welt.<sup>29</sup> Jelineks Nora bleibt eine ‚Bürgerliche‘, Privilegierte in den Augen der Arbeiterinnen, eine Person, die es sich erlauben kann, ihr Frausein im Sinne von Mutter und Ehefrau zu definieren und ein feministisches Engagement abzulehnen. Das ihr von der Arbeiterin zugeschriebene Privileg, eine nicht geschlechtsrollenkonforme Existenz führen zu können, ist Teil von Jelineks Konstruktion einer sexuell dekonstruierten Gesellschaft. Die

---

<sup>28</sup> Ibsen: *Nora*. S. 86: „Ich verstehe dich nicht“, sagt Torvald und Nora antwortet: „Das ist es eben. Du verstehst mich nicht. Und ich habe dich auch nie verstanden – bis heute abend.“

<sup>29</sup> Der Vergleich von Jelineks Theaterstück mit Ibsens *Stützen der Gesellschaft* (1877) gründet nicht nur auf der thematischen, sondern auch auf der strukturellen Ebene. Es wird deutlich, dass die Gestalt des Konsuls Bernick eine Reproduktion von Weygang ist. Beide sind bekannte, reiche und bürgerliche ‚Stützen‘ ihrer Gesellschaft und beide nützen Opfer wie Johann - der Bruder von Bernicks Frau - und Nora für ihre skrupellosen finanziellen Spekulationen aus. Unterschiedlich ist jedoch die geschlechtsspezifische Komponente in Ibsens und Jelineks Stück. Während Ibsen ein männliches Opfer wählt, entscheidet sich Jelinek für ein weibliches Opfer. Dadurch wird Jelineks Versuch deutlich, die Emanzipationsanstrengungen in Frage zu stellen. Nicht Jelinek, sondern Ibsen vertritt die Frauenemanzipation; er analysiert das Patriarchat als Instrument im Dienste der privilegierten kapitalistischen und bürgerlichen Gesellschaft. Hinzuzufügen ist die unterschiedliche Darstellungsstruktur der Gestalten. Während Ibsen die Gestalten noch in einer ganz traditionellen monolithischen Perspektive darstellt, verwendet Jelinek eine polyphone Darstellungsweise, in der die Figuren mehrstimmig sind. Dies ist bei Nora und bei Torvald der Fall, deren Stimmen sich kaum mehr unterscheiden, sondern ein und derselben Tonart angehören. Vgl. die Tatsache, dass Nora mit Torvalds Worten und Torvald mit Noras Worten spricht. Vgl. auch Hugo von Hofmannsthal's Beitrag „Die Menschen in Ibsens Dramen“ (1893), wo Folgendes zu lesen ist: „Trotzdem gibt es in diesen Theaterstücken auch Menschen, das heißt, wenn man genauer zusieht, einen Menschen, Varianten eines sehr reichen, sehr modernen und sehr scharf geschauten Menschentypus. Außerdem Hintergrundfiguren, flüchtige Farbenflecke für den Kontrast, Explikationsfiguren, die den Haupttypus kritisieren und Details hinzufügen, und Parallelfiguren, in die einzelne Züge der Hauptfigur projiziert sind [...] Alle diese Menschen leben ein schattenhaftes Leben [...]“. Hofmannsthal, Hugo von: *Brief des Lord Chandos. Poetologische Schriften, Reden und erfundene Gespräche*. Hg. von Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt am Main: Insel Verlag 2000. S. 39.

Konsequenz dieser Konstruktion liegt in Jelineks Stück darin, dass dieses Stück sozusagen die vollkommene Erfüllung der tiefen Überzeugung von Ibsens Nora, ‚das Wunderbare‘ zu verwirklichen, repräsentiert. Von zentraler Bedeutung für diese Interpretation sind die zwei letzten Szenen der beiden Stücke. Das Gespräch zwischen Torvald und Nora bei Ibsen über ihre Enttäuschung sowie über Noras Anerkennung der Unmöglichkeit der Verwirklichung des ‚Wunderbaren‘ als Metapher für eine Aufhebung der geschlechtsspezifischen Eigenschaftszuschreibungen in Ehe und Familie<sup>30</sup>, findet ein Gegenstück, wenn Torvald und Nora sich in der achtzehnten Szene von Jelineks Stück wieder in der Idylle einer ‚regenerierten‘ Familie befinden. Ohne ihr Zuhause verlassen zu müssen, schreit Nora diesmal Torvald ihre wiedergefundene starke Identität als ‚Mann im Weibe‘ ins Gesicht – „Du bist ein Nichts im Vergleich zu dem, was ich hätte haben können!“ (WN 75) –, während der ruhige, fast naive und kindliche Torvald antwortet: „Für mich zählt nur, daß du es nicht hast.“ (WN 75) Das ist nichts anderes als die Verwirklichung des ‚Wunderbaren‘ von Ibsens Nora: Eine Frau, die so stark spricht wie ein Mann, und ein Mann, der sich wie eine Frau beschützt fühlt.

Die auf die drei Ebenen Textgattung, Sprache und Inhalt bezogene Rezeption Ibsens in Jelineks Stück bietet eine Antwort auf Szondis Frage, ob die modernen Dramaturgen mit ihrer Entscheidung für eine Übereinstimmung von Form und Inhalt den Weg für das zukünftige Theater eröffnet haben. Jelineks Art, das Theater zu inszenieren, ist die lebendige Bestätigung dafür, dass die dramatische Tradition nicht gestorben ist. Sie hat sich im Zeichen einer epochalen Kontextualisierung renoviert. Dank dieser Verwandlung ist das Theater heute noch am Leben. Ohne Renovierung hätte das Publikum den Wert des klassischen Theater nicht verstanden und geschätzt. Der Grund für die Modernisierung ist die Wandlung des historischen und sozialen Hintergrundes. Dank Jelineks ‚Collagen-Theater‘ ist die richtige Antwort auf die Frage von Ibsens Nora, „Wie kann ich das wissen? Ich weiß doch gar nicht, was aus mir wird“, gefunden.

Was Jelineks Aktualisierung von Ibsens Stück dem Publikum heute mitteilen kann, ist die konkrete Verwirklichung des „Weiterlebens“ eines traditionellen Stoffes wie desjenigen von Ibsens *Nora*. Jelineks Stück bietet dem heutigen Publikum mit Nora das Porträt einer Frau an, die eine von uns sein könnte, einer Frau, die trotz des Wunsches nach Freiheit und Selbständigkeit in ihrer Rolle verankert bleibt. Frauen wollen sich heute zwar emanzipieren, aber sie sind nicht immer frei von einer inneren Verpflichtung, Mutter und Frau im traditionellen Sinn zu sein. Ganz selten findet man Frauen, die ihre Familie verleugnen oder verlassen, um sich voll und ganz zu emanzipieren wie in Ibsens Stück. Häufiger gibt es hingegen Frauen, die ihre Emanzipation im Rahmen ihrer Familie durchsetzen wollen. Genau dies hat Jelineks Nora verwirklicht.

---

<sup>30</sup> Ibsen: *Nora*. S. 91: „Es war heut abend, als das Wunderbare nicht kam [...] Ich habe acht Jahre lang so geduldig gewartet; denn – Gott, ich sah ja ein, daß das Wunderbare nicht so wie etwas Alltägliches kommt. Dann brach dieses Unglück über mich herein; und da war ich unerschütterlich fest überzeugt: jetzt kommt das Wunderbare!“