

eisodos

Zeitschrift für
Antike Literatur
und Theorie



**eisodos 2025 (1)
Sonderausgabe**

e i s o d o s

Zeitschrift für
Antike Literatur und Theorie

2025 (1) Sonderausgabe

e i s o d o s – Zeitschrift für Antike Literatur und Theorie

Herausgegeben von Sophie Emilia Seidler und Benny Kozian

Erscheinungsort: Gießen

ISSN: 2364-4397

eisodos erscheint unter dem Copyright CC BY.

www.eisodos.org

Wissenschaftlicher Beirat

Manuel Baumbach

Ruhr-Universität Bochum

Anton Bierl

Universität Basel

Stefan Büttner

Universität Wien

Ingo Gildenhard

University of Cambridge

Jonas Grethlein

Universität Heidelberg

Hans Ulrich Gumbrecht

Stanford University

Constanze Güthenke

Oxford University

Johanna-Charlotte Horst

Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

Rebecca Lämmle

University of Cambridge

Peter von Möllendorff

Justus-Liebig-Universität Gießen

Glenn Most

Scuola Normale Superiore, Pisa / University of Chicago

Gernot Michael Müller

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Heinz-Günther Nesselrath

Universität Göttingen

Maria Oikonomou

Aristotle University of Thessaloniki

Arbogast Schmitt

Philipps-Universität Marburg

Thomas A. Schmitz

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Monika Schmitz-Emans

Ruhr-Universität Bochum

Linda Simonis

Ruhr-Universität Bochum

Jörn Steigerwald

Universität Paderborn

Martin Vöhler

Aristotle University of Thessaloniki

Christian Vogel

Freie Universität Berlin

Michael Weißenberger

Universität Rostock

Sandro Zanetti

Universität Zürich

eisodos ist eine peer-reviewed, open-access Online-Zeitschrift und richtet sich an alle Literaturwissenschaftler*innen im B. A.-, M. A.- und Lehramtsstudium sowie Doktorand*innen. Thema von **eisodos** sind Fragen der Interpretation von antiker Literatur, insbesondere der griechisch-römischen Antike, und ihres Fortlebens sowie Literaturtheorien und deren Vergleich.

Eine Übersicht der in **eisodos** verwendeten Abkürzungen griechischer und lateinischer Autor*innennamen und Werktitel findet sich unter folgendem Link: https://de.wikisource.org/wiki/Paulys_Realencyclopedie_der_classischen_Altertumswissenschaft/Alle_Abk%C3%BCrzungen

Das **eisodos**-Titelbild zeigt einen Ausschnitt von Leonor Finis Bild mit dem Titel *Sphinx*.

e i s o d o s – Zeitschrift für Antike Literatur und Theorie

2025 (1) Sonderausgabe

Inhaltsverzeichnis

Vorwort des Herausgabeteams	1
This Sphinx Which Is Not One Johanna Böttiger	3
(Über-)Leben nach dem Krieg Milena Hofmeister	15
Innerfeministische Kollision in der Antike Marisa Simone Morell	30
Die ideale Frau als Skulptur in Ovids <i>Pygmalion</i> -Episode und Henrik Ibsens <i>Wenn Wir Toten Erwachen</i> Franziska Fritsch	42
Eine verkehrte Begegnung? Leonie Zinth	54

DIE IDEALE FRAU ALS SKULPTUR IN OVIDS *Pygmalion*-ÉPISODE UND HENRIK IBSENS *Wenn Wir Toten Erwachen*

Franziska Fritsch

Ludwig-Maximilians-Universität München

1.

Det skulde være jordens ædleste, reneste, idealeste kvinde, hun, som vågner. Så fandt jeg dig. Dig kunde jeg bruge i et og alt. Og du føjed dig så glad og så gerne. Og du gav slip på slægt og hjem – og fulgte med mig.¹

Sie, die Erwachende, die Auferstehende, sollte das edelste und reinste, das idealste Wesen auf Erden sein. Da fand ich dich. Du entsprachst in allem genau meiner Vorstellung. Und du warst so freudig bereit. Nahmst Abschied von deiner Familie, deinem Zuhause – und kamst mit mir.²

Mit diesen Worten definiert Henrik Ibsens Künstlerfigur Arnold Rubek seine Idealvorstellung einer Frau – und beschreibt diese Vision hier für Irene, die Modell für eben diese Skulptur gestanden hat. Es öffnet sich das Spannungsfeld zwischen der männlichen Erwartung bezüglich des weiblichen Verhaltens und der Wunschvorstellung auf Seiten der Frau. Aufgrund der klar patriarchalen Gesellschaftsstrukturen, die Ibsens Drama *Wenn Wir Toten Erwachen* (norwegisch: *Når vi døde vågner*) und auch Ovids einflussreicher *Pygmalion*-Episode zugrunde liegen, wird in diesem Artikel besonderes Augenmerk auf die von einem männlichen Künstler geschaffene Idealfrau in Form einer Skulptur und die Motivation und den Schaffungsprozess beider Künstlerfiguren geworfen.³ Das zentrale Interesse dieses Artikels bilden das Künstlertum und die künstlich konstruierte Frau, in physischer Form und als abstraktes Idealbild. Es wird diskutiert, warum vermeintlich ideale weibliche Eigenschaften aus feministisch-kritischer Sicht als problematisch aufgefasst werden können. Dabei wird an die Frage

¹ Die Zitate aus *Når vi døde vågner* stammen aus Ibsen (1899), hier 26.

² Für längere Passagen zitiere ich die Übersetzung von Hans Egon Gerlach (1973), hier 1043f.; die Übersetzungen von kürzeren Stellen im Text stammen von mir, Franziska Fritsch [Abk.: FF].

³ Im Folgenden wird bewusst die Form „Künstlerprozess“ verwendet, da nur männliche Künstler einbezogen werden.

angeknüpft, warum ausgerechnet eine unbewegliche Frau dem Ideal einer Frau aus der männlichen Perspektive entspricht.

2. Gail Finney liest aus Ibsens Rede bei einem Bankett zu seinen Ehren von der „Norwegian Women’s Rights League“⁴ heraus, dass Ibsen sich nicht klar für die Frauenbewegung positioniert und seine Forderungen einen eher sozialistischen und humanitären Hintergrund mit der Förderung benachteiligter Bevölkerungsgruppen zum Ziel hätten, wie z. B. getrennte Besitzrechte für Frauen innerhalb einer Ehe.⁵ Ausschlaggebend in Ibsens Leben seien die Einflüsse verschiedener Frauen wie z. B. eine der einflussreichsten norwegischen Kritiker*innen von patriarchalen Familienstrukturen, Camilla Collett,⁶ mit der er die gesellschaftliche Stellung der Frau diskutiert habe. Von großer Bedeutung sei nach Finney aber vor allem, in welcher Weise Ibsens Texte rezipiert und für feministische Zwecke verwendet werden.⁷ Toril Moi begreift diese Rezeption folgendermaßen:

Ibsen shocked because he showed that women’s so-called natural destiny – marriage and family – might not by themselves satisfy a woman’s desire for a morally responsible life.⁸

Aufgrund der gesellschaftlichen Ansicht von Mutterschaft als einem „pure and selfless act of female devotion“ fällt die konfliktreiche Darstellung dieser in Ibsens Stücken viel stärker ins Gewicht.⁹ Auf diese Weise wird gezeigt, so Finney, dass eine solche Auffassung primär von Männern vertreten worden sei und Mütter, die mit ihrer Mutterschaft in Konflikt stehen, als eine Bedrohung für das Patriarchat empfunden worden seien.¹⁰ Obwohl Ibsen nie Stellung zu politischen Diskursen, die man in heutiger Zeit feministisch nennen kann, bezogen hat, wird deutlich, dass viele der von ihm behandelten Themen patriarchal bedingte und geprägte Gesellschaftsstrukturen kritisch beleuchten und demnach zu einer breiten Verwendung in der Feminismus-Debatte geführt haben. Moi schließt ihre Argumentation passenderweise mit den Worten: „Ibsen himself may or may not have thought of himself as a feminist. But in his plays he thinks as a feminist“.¹¹ Ein direkter Bezug Ibsens auf Ovid konnte nicht nachgewiesen werden, allerdings ist das Ziel dieses Essays weniger, eine Verbindung herzustellen, als zu zeigen, dass beide Texte – die sich zeitlich in sehr unterschiedlichen Rahmen bewegen – ähnliche Strukturen bezüglich des männlichen Künstlers aufweisen und nach heutigen Maßstäben feministisch und vor allem kritisch gelesen werden können.

⁴ Finney (1994) 90.

⁵ Vgl. Finney (1994) 89f.

⁶ Müller-Wille (2016) 176.

⁷ Finney (1994) 92.

⁸ Moi (2021) 91.

⁹ Moi (2021) 94.

¹⁰ Vgl. Finney (1994) 97–101.

¹¹ Moi (2021) 97.

3. Die Erkenntnis, die im metaphorischen Erwachen im Titel steckt, beschreibt hier vor allem den Ausgang von Rubeks künstlerischer Arbeit. Ursprünglich sollte seine Skulptur *Oppstandelsens dag* („Der Auferstehungstag“)¹² eine junge Frau darstellen, die aus dem Todesschlaf erwacht, und das größte Meisterwerk seiner künstlerischen Karriere werden. Die Öffentlichkeit rezipiert das Kunstwerk tatsächlich auf diese Weise, während Rubek sich dessen nicht sicher zu sein scheint, was darauf hindeutet, dass die Skulptur sein persönliches künstlerisches Streben nicht vollenden konnte.¹³

This play is about an awakening – an awakening towards modern reality that did not reward idealism, nor found any beauty or truth in Romantic and classical ideals.¹⁴

Die Motivation Rubeks, sein Meisterwerk in Form des nackten Körpers einer Frau zu verwirklichen, spiegelt sowohl sein erotisches Verlangen als auch seine künstlerischen Triebe wider, wobei laut Erik Østerud weibliche Akt-Abbildungen in der Künstlerszene historisch bedingten Kriterien unterlägen, die eine idealistische Form des Frauenkörpers erfordern würden.¹⁵ Diese Kriterien sieht Rubek auch tatsächlich in seiner Vorstellung vereint und fügt hinzu, dass die Unschuld der „uberørt kvinde“ („unberührten Frau“)¹⁶ – die in diesem Artikel auch als Unwissen über die schlechten Seiten des Lebens und demnach als Mangel an Lebenserfahrung gelesen wird – letztlich seine eigene Verblendung beziehungsweise Naivität aufgedeckt hat. Dies wiederum führt zu einem uninspirierteren Schaffensprozess in den Jahren nach dem Verschwinden seines Modells Irene.¹⁷ Orley Holtan beschreibt den Vorgang passenderweise wie folgt:

The innocence of youth necessarily gives way to the recognition of evil, to the knowledge that all is not what it should be and that life is not full of infinite possibilities [...]. Earth-life's experience, as Rubek puts it, is exactly what cannot be avoided.¹⁸

Nachdem Rubek die Zeit mit Irene als „velsignet episode“ („gesegnete Episode“)¹⁹ abfertigt, kann infrage gestellt werden, inwiefern Irene tatsächlich unberührt bleibt, wenn sie sich nackt vor einem Mann präsentiert, der nicht ihr Ehemann ist. Die Verhandlung der Künstlerschaft Rubeks als solche wird durch seine vollständige Hingebung an die Kunst, die ihn psychisch zerstört, wiedergegeben. Daraus schlussfolgert

¹² Ibsen (1899) 26; übers. FF.

¹³ Vgl. Ibsen (1899) 9.

¹⁴ Markovska (2010) 256.

¹⁵ Vgl. Østerud (2005) 69.

¹⁶ Ibsen (1899) 48; übers. FF.

¹⁷ Vgl. Ibsen (1899) 48.

¹⁸ Holtan (1970) 161.

¹⁹ Ibsen (1899) 50; übers. FF.

Markovska, dass die Verschreibung zu einem Leben basierend auf konstruierten Idealvorstellungen den Verfall des Individuums bedeuten könnte.²⁰ Die übermäßige Konzentration Rubeks auf die Kunst – und demnach unrealistischen Idealen – führt ebenso zu sozialer Isolation, die ihn daran hindert, eine erfüllende Beziehung zu einer realen Frau aufzubauen.

In Ovids Pygmalion-Episode dagegen wächst die Einsamkeit des Bildhauers aus der Enttäuschung und Entrüstung über die unmoralischen und zügellosen Propoetiden. Pygmalion beginnt, eine Elfenbeinstatue in Frauengestalt zu kreieren. Auffallend ist, dass er von den Fehlern der Propoetiden auf das weibliche Geschlecht generell schließt; er ist „abgestoßen von den Fehlern, mit denen die Natur das Frauenherz so freigiebig beschenkt hat“.²¹ Alle ihm bekannten Frauen scheinen fehlerhaft zu sein, weshalb er das Bedürfnis hat, das für ihn ideale Abbild einer Frau künstlich zu erschaffen. Die Statue verkörpert Reinheit, Unschuld – symbolisiert durch das weiße Elfenbein – und „Sittsamkeit“.²² Nach Pygmalions Auffassung ist keine Frau von Natur aus sittsam, diese Tugend existiert für ihn nicht in der Realität und kann nur das Produkt der Kunst sein. Seine Statue – im Gegensatz zu den körperlich (und sexuell) aktiven Propoetiden – bewegt sich nicht, was das einzige Unterscheidungsmerkmal zu einer lebenden Frau zu sein scheint. Die Episode ist geprägt von einer Stilisierung Pygmalions als romantischem Liebhaber, der sein marmornes Liebesobjekt mit Zärtlichkeiten bedenkt und mit Geschenken überhäuft,²³ wobei sein Gesamtvorhaben nach einer modernen Lesart eine deutlich misogynen Perspektive aufweist. Ein selbstüchtig wirkender Zug an Pygmalions Schaffensprozess scheint nicht wie in Rubeks Fall der Wunsch nach meisterhaftem Künstlertum zu sein, sondern die Anmaßung, sich selbst als Richter über die Moralität des weiblichen Geschlechts zu verstehen. Eben diese Idealkriterien wendet auch Rubek an, allerdings geht es ihm um ein Stadium der Reinheit innerhalb des Lebens einer Frau, es wird keine explizite Wertung über eine Schlechtigkeit der Frauen *per se* vollzogen. Pygmalion sucht hingegen nicht nach Anerkennung, sondern nach einer Gefährtin. Er verliebt sich in sein eigenes Kunstwerk, sieht darin aber nicht sein Meisterstück, sondern ist verblendet und erotisch erregt von der Symbolik, die die Skulptur für ihn ausstrahlt:

Pygmalion steht bewundernd davor, und gierig trinkt seine Brust das Feuer
in sich hinein, das von dem Scheinbild ausgeht [...] und will immer noch
nicht wahrhaben, daß es nur Elfenbein ist.²⁴

²⁰ Vgl. Markovska (2010) 253f.

²¹ Ov. *Met.* 10,244f. Alle Übersetzungen aus *Met.*: stammen von von Albrecht (2013).

²² Ov. *Met.* 10,251.

²³ Vgl. Ov. *Met.* 10,259–269.

²⁴ Ov. *Met.* 10,252–255.

Da sich Pygmalion in die Statue verliebt hat, die er gemäß seiner Idealvorstellung einer tugendhaften und sittsamen Frau geschaffen hatte, bittet er die Gottheiten um eine Gattin, die seiner Statue zumindest „ähnlich“²⁵ sein soll. Dass Venus den Wunsch tatsächlich erfüllt, legt nahe, dass offenbar auch die Gottheiten seine unrealistischen Vorstellungen unterstützen. Pygmalions Kreation ist vollkommen, denn sie erfüllt den Anspruch, so natürlich auszusehen, dass sie vom tatsächlichen natürlichen Objekt nicht mehr zu unterscheiden ist.²⁶ Er ist illusioniert und deswegen glücklich – im Gegensatz zu Rubek, der die Wahrheit im Leben anerkennt und dadurch die Lebendigkeit und die Lust am Leben verliert.²⁷ Alison Sharrock geht hinsichtlich der künstlerischen Ebene bei Ovid darauf ein, dass hier im klassischen Sinn der Liebeselegien ein Objekt kreiert wird und die Liebe zu diesem in der Projektion bestimmter Eigenschaften und Wünsche auf das Objekt entsteht:

Pygmalion reflects and exposes the self-absorption of elegy, the heroization of the lover, and the painted nature of the woman [...]. Moreover, eroticism in this story can be read as displaying the way both that the love-object is seen-and-treated as an art-object and also that the art-object is seen-and-treated as a love-object. This exposure of the art-object as love-object has implications beyond the reading of elegy, implications for the male artist as lover of his own 'creation', that is, of the synthesis between his creative act and created object.²⁸

4. Die Tragweite der bewegungslosen Frau kommt vor allem bei Ovids Pygmalion besonders gut zur Geltung. Zunächst ist Pygmalions weibliche Statue nicht als Individuum geboren, sondern durch männliche Hände geformt. Sie kann auf keinerlei Erfahrungsreichtum zurückgreifen: Alles, was sie will und wollen kann, ist, Pygmalions Erwartungen zu erfüllen. Der Text geht allerdings primär darauf ein, dass Pygmalion „sie liebt“²⁹ und nicht, dass sie diese Liebe erwidert. Es ist davon auszugehen, dass sie seine Liebe innerhalb ihrer limitierten emotionalen Kapazität tatsächlich erwidert, aber eine Wahlmöglichkeit besteht nicht. Sie hat nicht die Chance, anders zu sein, da Pygmalion die Erfahrbarkeit der Welt in allen Facetten durch die Formung ihres Charakters ausgeklammert hat. Die Geschenke, die er ihr macht, und der Luxus, welchen er für sie bereitet, indem er ihren Nacken bettet,³⁰ können von ihr nicht wahrgenommen werden und ähneln den Opferriten am Festtag der Venus. Auffällig ist die Parallele zwischen der Statue und den Opferkühen, die „in den schneeweißen Nacken getroffen“³¹ und

²⁵ Ov. *Met.* 10,276.

²⁶ Vgl. Ov. *Met.* 10,250–252.

²⁷ Vgl. Ibsen (1899) 49.

²⁸ Sharrock (1991) 36f.

²⁹ Ov. *Met.* 10,249.

³⁰ Ov. *Met.* 10,260–269.

³¹ Ov. *Met.* 10,272.

dadurch getötet werden. Pygmalion scheint durch seinen überzeugten Wunsch, eine perfekte und ideale Frau haben zu wollen, den Gefallen der Venus erweckt zu haben; er vermittelt ihr das Bild eines gottesfürchtigen und frommen Mannes. Elaine Fantham bemerkt zu Recht, dass es Ovid ist, der erstmals den mythischen Pygmalion nicht als tyrannischen König darstellt, sondern ihn verwandelt „into a shy sculptor, alienated from living women by their assumed vulgarity and lechery“.³² Irene hat in *Wenn Wir Toten Erwachen* im Gegensatz zu Pygmalions Statue bereits vor dem ersten Kontakt mit Rubek ein Leben ohne seinen Machteinfluss erfahren. Wie dieses Leben genau aussieht, erfährt das Lesepublikum nicht. Allerdings beschreibt sie, mit dem Übergang in ihre Tätigkeit als Modell für Rubek habe sie ihre Kindheit aufgegeben, was impliziert, dass sie keine große Erfahrung mit Männern oder einem selbstständigen Lebensalltag gehabt zu haben scheint.³³ Genau aus diesem Grund ist sie als „høj-hellig skabning, som bare måtte røres ved i tilbedende tanker“ („ein heiliges Geschöpf, an das man nur in [...] anbetenden Gedanken rühren durfte“),³⁴ von so großem Nutzen. In Folge dieser fast religiös anmutenden Erläuterung wird klar, dass Irene noch unberührt ist und der Statue gleicht, die sie verkörpern soll. Ihre Idealität liefert sie Rubek, indem sie bei ihm bleibt und ihm hilft, seine Vision, im nackten Frauenkörper eine Wahrheit der Auferstehung zu finden, zu verwirklichen.³⁵ Nach der Erkenntnis, dass er sie sexuell und emotional nicht so begehrt wie sie ihn, verschwindet mit ihrem Fortgehen ihre unschuldige Perfektion für Rubek. Irene hat die Bitterkeit des Lebens geschmeckt, ihre Auferstehung bleibt nicht ohne „undrende over noget nyt og ukendt og uanet“ („Verwunderung über irgendetwas Neues, Unbekanntes oder Ungeahntes“),³⁶ sie übertritt nicht als reine „jordkvind[e]“ („irdische Frau“)³⁷ die Schwelle zu höheren bzw. heiligen Gefilden. Die Perfektion verkörpernde Statue muss in den Jahren danach in den Hintergrund rücken und für Figuren, die das wahre Leben repräsentieren, Platz schaffen, denn „den vilde ellers domineret altfor meget“ („[s]ie hätte sonst allzu sehr dominiert“),³⁸ was nicht mehr Rubeks Auffassung der Realität entspräche. Er inszeniert sich selbst in der Gesamtskulptur als reuevollen, von der Erkenntnis geplagten Mann.³⁹ Irene gibt ihm die Schuld, ihre Vorstellung eines idealen Lebens zerstört zu haben, indem er sie für seine Zwecke und Vision benutzt hat.⁴⁰ Nach all den Jahren scheint Irene verändert und ohne Lebendigkeit zu sein, wodurch sie nun tatsächlich

³² Fantham (2004) 59.

³³ Vgl. Ibsen (1899) 26f.

³⁴ Ibsen (1899) 27; übers. Gerlach (1973) 1044.

³⁵ Vgl. Langås (2004) 205.

³⁶ Ibsen (1899) 27; übers. Gerlach (1973) 1044.

³⁷ Ibsen (1899), 27; übers. FF.

³⁸ Ibsen (1899) 48; übers. Gerlach (1973) 1061.

³⁹ Vgl. Ibsen (1899) 49.

⁴⁰ Vgl. Ibsen (1899) 50.

kalt, steif und in weiß gekleidet auftritt.⁴¹ Sie ist, wie passenderweise bemerkt wird, „som en marmorstøtte“ („wie eine Marmorstatue“).⁴²

5. Es drängt sich die Frage auf, wie sich Pygmalions Hingezogenheit zu seiner Statue zusammensetzt. Lässt man die Tatsache, dass die Statue (noch) kein menschliches Individuum ist, außer Acht, bleibt ein fahler Beigeschmack, da Pygmalion keine Interaktion braucht, um Lust an ihr zu empfinden. Er scheint nicht den Wunsch zu hegen, von ihr begehrt zu werden, für ihn geschieht die sexuelle Interaktion in diesen Momenten offenbar vollständig einseitig.⁴³ Anhand der Materialeigenschaften Kälte, Unbeweglichkeit und weißer Farbe erotisiere Pygmalions Assoziation, Sharrock zufolge, die Statue unabhängig von ihrer Leblosigkeit.⁴⁴ Da ihre Lebendigkeit vor der tatsächlichen Erweckung durch die Gottheiten in Pygmalions Kopf stattfindet, habe er eine gewisse Macht über seine Schöpfung. Seine „prüfenden“⁴⁵ Hände erhalten durch die lateinische Bedeutungsvarianz des Wortes *temptantes* eine neue Dimension: „[it] betrays the poetic and erotic undercurrents in the story. *temptare* occurs in poetic contexts, and erotic contexts, where it has more than a hint of rape.“⁴⁶ Genau wie in der Pygmalion-Episode erscheint es auch in Ibsens Drama *paradox*, eine kalte, leblose Statue sexuell zu begehren. Allerdings findet Rubek in „Irenes levende, nakne kropp [...] et mål for sitt begjær, et begjær, han ikke vil eller kan leve ut i fysisk forstand“ („Irenes lebendigem, nackten Körper [...] ein Ziel für seine Begierde, eine Begierde, die er im körperlichen Sinn nicht ausleben kann oder will“),⁴⁷ da er um seines Kunstwerkes willen das Idealbild aufrechterhalten muss, vermutlich, da dieses essenziell für sein sexuelles Erregen ist. Sein Begehren werde, statt es auszuleben, künstlerisch in seine Skulptur gelenkt.⁴⁸ Lisbeth Wærp erläutert, dass die sexuelle Anziehungskraft, die von Irene ausgeht, für Rubek gerade in ihrer Doppeldeutungsmöglichkeit liege: ihr Auftreten als Idealfrau und ihr Dasein als reale, vor allem jungfräuliche und unberührte Frau.⁴⁹ Irenes Tätigkeit als Modell löst in ihr ebenso emotionales und körperliches Verlangen nach Rubek aus, ihrem einzigen Geliebten, ihrem „elskede hersker og herre“ („geliebten Herrn und Herrscher“),⁵⁰ von dem sie erst nach Herstellung der Statue feststellt, dass er ihre Gefühle nicht erwidert: „Der var én, som ikke havde brug for min kjærlighed. Ikke brug for mitt liv længer“ („Da war einer, der keine Verwendung hatte

⁴¹ Vgl. Ibsen (1899) 14.

⁴² Vgl. Ibsen (1899) 42; übers. FF.

⁴³ Vgl. *Ov. Met.* 10,252–296.

⁴⁴ Vgl. Sharrock (1991) 40.

⁴⁵ *Ov. Met.* 10,254.

⁴⁶ Sharrock (1991) 41.

⁴⁷ Langås (2004) 240; übers. FF.

⁴⁸ Vgl. Langås (2004) 241.

⁴⁹ Vgl. Wærp (2000) 540.

⁵⁰ Ibsen (1899) 55; übers. FF.

für meine Liebe. Der mein Leben nicht länger brauchte“).⁵¹ Die Erkenntnis bricht sie und sie gibt Rubek die Schuld daran, dass sie metaphorisch gestorben ist.⁵² Ihren Lebensweg setzt sie nicht als ‚reine‘ Frau fort, sondern, wie impliziert wird, mitunter als Prostituierte, wobei nicht erwähnt wird, ob sie die Aufmerksamkeit der Männer, die ihr zuteilwird, erwidert.⁵³ In diesem Artikel wird aufgrund der leichtfertigen Erwähnung der Ermordung ihres zweiten Ehemanns sowie des angeblichen Suizids des ersten davon ausgegangen, dass dies nicht der Fall ist.⁵⁴ Wie glaubhaft ihre Schilderung ist, bleibt fragwürdig, da sie psychiatrisch behandelt wurde, wobei der angedeutete Klinikaufenthalt ihrerseits als Zeit in einer „gravkammer“ („Grabkammer“) beschrieben wird und sie jetzt „fra de døde“ („von den Toten“)⁵⁵ aufersteht. Bevor Rubek ihr Vorhaben, mit ihm gemeinsam zu sterben, begreift, bezeichnet er sie illusioniert als „den levendegjorte opstandelse“ („die leibhaftige Auferstehung“),⁵⁶ als Hoffnung auf eine Wiederbelebung seines künstlerischen Tatendrangs.

6. Rubek wird sich erst nach der Formung der Frauenskulptur und Irenes Fortgehen der Präsenz des Todes bewusst, er verliert die Lust an der künstlerischen Arbeit, stirbt innerlich und erlebt demnach das Gegenteil von Auferstehung.⁵⁷ Mit Irenes Wiederkommen erhofft er sich ein kreatives Aufleben.⁵⁸ Pavel Knappek erörtert, dass Irene nach Rubeks Eingeständnis seiner Schuld Rache an seinem erneuten Begehren, ihren Körper als mögliche Inspirationsquelle für ihn als Künstler zu nutzen, üben wolle und darüber hinaus einen Beweis für seine Liebe suche. Demnach besteht Rubeks letztlicher Todeswunsch in einem Versuch, seine Schuld wiedergutzumachen.⁵⁹ Beide wissen, dass sie ihre Möglichkeit, ein voneinander erfülltes Leben zu führen, verloren haben und Irene erkennt ihre Erlösung im titelgebenden Zitat:

Det uopprettelige sér vi først, når – [...] Når vi døde vågner. [...] Vi sér, at vi aldrig har levet.

Was nicht mehr gutzumachen ist, das sehen wir erst, wenn wir – [...] Wenn wir Toten erwachen. [...] Wir sehen, dass wir nie gelebt haben.⁶⁰

Paradoxerweise liegt ihrer beider Auferstehung im Tod. Da sie beide lebendige Tote waren, führt ihr realer Tod zum symbolischen Leben im beziehungsweise nach dem

⁵¹ Ibsen (1899) 22; übers. FF.

⁵² Vgl. Ibsen (1899) 24.

⁵³ Vgl. Ibsen (1899) 22.

⁵⁴ Vgl. Ibsen (1899) 22f.

⁵⁵ Ibsen (1899) 24; übers. FF.

⁵⁶ Ibsen (1899) 42; übers. FF.

⁵⁷ Vgl. Ibsen (1899) 9f.

⁵⁸ Vgl. Ibsen (1899) 41.

⁵⁹ Vgl. Knappek (2015) 5f.

⁶⁰ Ibsen (1899) 56; übers. Gerlach (1973) 1068.

Tod. Die anfängliche Faszination der Auferstehung, die der weibliche Körper in Rubek ausgelöst hat, schließt sich nach einem langen Erkenntnisprozess über die Härten des Lebens in einer Klimax der tatsächlichen Reinkarnation des Lebens, so zumindest die Hoffnung und Vorstellung der beiden. Sie feiern ihr „bryllupsfest“ („Hochzeitsfest“)⁶¹ kurz vor ihrem Tod. Ihre unterschiedliche Auffassung ist jedoch auch an diesem Punkt bezeichnend, so nennt Rubek Irene „min benådelses brud“ („meine Braut der Begnadigung“) und scheint also erleichtert, frei von Schuld zu sein, während Irene ihrem „hersker og herre“ („Herrscher und Herr“) „villig og gjerne“ („willig und gerne“)⁶² folgt, also nach wie vor unter seiner Macht steht. Die symbolische Hochzeit wird in diesem Artikel nicht als Akt der Liebe interpretiert. Beide erkennen die Unmöglichkeit einer gemeinsamen Zukunft an, und während bei Irene unerwiderte Liebe vorherrscht, kann Rubek sich keine echten Gefühle ihr gegenüber eingestehen und folgt der einzigen Möglichkeit „to walk into death out of love for her [...]. She follows him on his path into death [...]. Rubek’s guilt is paid off in Irene’s eyes at the end of the story“.⁶³ Rubeks selbstsüchtiges Verhalten als Künstler prägt seine Denkweise und Irene bleibt bis zum Ende, trotz ihrer Rached Gedanken, bei ihm. Das „barn“ („Kind“),⁶⁴ wie beide die Skulptur genannt haben, unterstreicht die Fähigkeit der Frau, durch Mutterschaft Leben zu geben, wobei Langås bemerkt:

[D]en mannlige kunstneren imiterer den kvinnelige evnen til å føde barn, men idet han inkorporerer den kvinnelige fruktbarheten, er kvinnen selv nødt til å dø.

Der männliche Künstler imitiert die weibliche Fähigkeit, Kinder zu gebären, aber dadurch, dass er die weibliche Fruchtbarkeit einbezieht, ist es die Frau selbst, die sterben muss.⁶⁵

Unter diesem Blickwinkel ist Irenes Körper erotisch und biologisch missbraucht und das Kind, das sie symbolisch gebiert, führt im Umkehrschluss zum doppelten Sterbe- bzw. Suizidvorgang, den Irene initiiert. Der weibliche Körper bildet Geburt und Tod des künstlerischen Gesamtprozesses des Dramas. Eben diesen roten Faden beschreibt auch Unni Langås treffend:

[E]t hovedtrekk ved dramaets motivstruktur er at både oppstandelsen, kunsten og døden er representert som kvinne. Kvinnekroppen inspirerer den

⁶¹ Ibsen (1899) 86; übers. FF.

⁶² Ibsen (1899) 68; übers. FF.

⁶³ Knapek (2015) 13.

⁶⁴ Ibsen (1899) 21; übers. FF.

⁶⁵ Langås (2004) 249; übers. FF.

mannliche kunstneren til å skape det sublime og utfordre døden, og på samme tid blir skulpturen nettopp det stedet døden må aksepteres.

Ein Hauptmerkmal der Motivstruktur des Dramas ist, dass sowohl die Auferstehung als auch die Kunst und der Tod als Frauen dargestellt sind. Der weibliche Körper inspiriert den männlichen Künstler dazu, das Erhabene zu schaffen und den Tod herauszufordern, gleichzeitig wird die Skulptur der Ort, an dem der Tod akzeptiert werden muss.⁶⁶

Während der Tod in *Wenn Wir Toten Erwachen* eine so wichtige Rolle spielt, ist bei Pygmalion die Verwandlung in Lebendiges zentral. Natürlich kann die Frauenstatue vor ihrer Verwandlung nicht wirklich tot gewesen sein, allerdings begründet die Verwandlung der Propoetiden in Kieselsteine⁶⁷ Pygmalions Entscheidung, aus Enttäuschung heraus eine bessere Frau zu kreieren. Aus dem ‚Tod‘ schlechter Frauen gebiert Pygmalion die Idee für seine perfekte Statue. Aufgrund ihrer Wirkung, erstaunlich echt zu sein, erstrahlt Pygmalion als Künstler⁶⁸ und seine Motivation wird von Venus belohnt, denn sie ist „ihm hold“⁶⁹ und bewirkt, dass seine erneute Berührung Leben in den Marmor haucht.⁷⁰ Dabei ist die Frau nicht nur eine sich bewegende Figur, sondern sie ist aus „Fleisch und Blut“⁷¹ und gebiert ihm ein Kind,⁷² sie ist also zudem auch biologisch fruchtbar. Der Ausgang dieses Textes scheint nicht so zwiespältig pessimistisch zu sein wie bei Ibsen, allerdings fällt hier ebenfalls auf, dass es der narzisstisch agierende Künstler ist, der durch die Verliebtheit in seine eigene Genialität belohnt wird. Die Frau ist perfekt, eine Wahl hat sie jedoch nie gehabt. Darüber hinaus scheint Venus als weibliche Göttin die Illusion der perfekten Frau zu unterstützen, wodurch alle realen weiblichen Wesen an Wert verlieren. Sharrock liest Pygmalions Schöpfungsakt als einen „misogynistic act to be resisted.“⁷³

7. Im Wirken als Künstler stellt in Rubeks Fall die Erleuchtung durch den reinen Frauenkörper seine Motivation dar, wobei er nach Irenes Fortgang scheitert. Dagegen ist Pygmalions Beweggrund, als Künstler eine Frau zu schaffen, die Frustration über die vermeintlich schlechte weibliche Natur: er verliebt sich in sein eigenes Kunstwerk, das Ideal einer Frau. Die unbewegte Frau ist damit eine, die nach Wunsch des patriarchal denkenden Mannes agiert und sich wie ein Automat beziehungsweise eine statuengleiche Person verhält. Der Mann, hier Pygmalion, ist sexuell von eben dieser

⁶⁶ Langås (2004) 239; übers. FF.

⁶⁷ Vgl. *Ov. Met.* 10,242.

⁶⁸ Vgl. *Ov. Met.* 10,288f., 10,250–252.

⁶⁹ *Ov. Met.* 10,278f.

⁷⁰ Vgl. *Ov. Met.* 10,283–285.

⁷¹ *Ov. Met.* 10,288f.

⁷² Vgl. *Ov. Met.* 10,297.

⁷³ Sharrock (2020) 36.

Idealvorstellung erregt, die gleichzeitig ein reines Konstrukt seiner egozentrisch motivierten Künstlertriebe ist. Diese Erregung ist ausschließlich einseitig. Die ideale Frau dient bei Ibsens Rubek als Antrieb für seine Vision, mit dem Verlust seiner zunächst perfekt scheinenden Vorlage schwinden auch seine künstlerischen Fähigkeiten. Irene war für ihn ein Mittel zum Zweck und ist durch ihn zu einer kalten, leblosen Statue geworden. Rubek sexualisiert Irene paradoxerweise auf zwei Arten, einerseits erregt ihn seine Vorstellung von ihr als Ideal, andererseits begehrt er ihren realen jungfräulichen Körper. Er kann sein Verlangen nicht physisch ausleben, da er durch seine Berührung beide Konzepte zunichtemachen würde. Die letztendliche Auferstehung bedeutet für Rubek und Irene Lebendigkeit durch ihren gemeinsamen Tod, da beide im Leben tot sind und nun erwachen. Der weibliche Körper steht sowohl als Auslöser für den Beginn des Schaffensprozesses bei Rubeks Vision und beendet ihn gleichzeitig. Rubeks Utopie der unberührten Frauenstatue hat sowohl ihn als auch Irene getötet. Für Pygmalion gibt es hingegen ein positiv anlautendes Ende: Durch Verwandlung wird sein Kunstwerk, seine perfekte Frau, lebendig und verbringt, seiner Wertvorstellung untergeordnet, ihr Leben mit ihm. In beiden Texten wird verdeutlicht, dass im realen Leben solch ein Frauenkonzept nicht existieren kann. In einem Text wird der Gedanke belohnt, während er im anderen dem Protagonisten zum Verhängnis wird.

f.fritsch@campus.lmu.de

ÜBER DIE AUTORIN Franziska Fritsch studiert Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft sowie Skandinavistik an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ihre Interessen sind skandinavische und deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts, Literatur der Jahrhundertwende und die Verhandlung geschlechterspezifischer Machtgefüge. Das akademische Jahr 2022 / 2023 hat sie an der Universität Bergen in Norwegen verbracht.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

Ibsen (1899): Henrik Ibsen, *Når vi døde vågner*, Hovedtekst, 1. utg., in *Henrik Ibsens skrifter*, Historisk-kritisk utgave, elektronisk versjon, Kopenhagen, URL = https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_NV|NVht.xhtml (zuletzt abgerufen am 08.03.2025).

Ibsen / Gerlach (1973): *Henrik Ibsen, Schauspiele in einem Band*, hrsg. v. Joachim Kaiser, übers. v. Hans Egon Gerlach, Hamburg.

Ov. *Met.*: Ovid, *Metamorphosen*, hrsg. und übers. v. Michael von Albrecht, Stuttgart 2013.

Sekundärliteratur

Fantham (2004): Elaine Fantham, *Ovid's Metamorphoses*, New York.

Finney (1994): Gail Finney, „Ibsen and Feminism“, in: James McFarlane (Hg.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge, 89–105.

Holtan (1970): Orley I. Holtan, *Mythic Patterns in Ibsen's Last Plays*, Minneapolis.

Knapek (2015): Pavel Knapek, „Love, Guilt, Death and Art in Ibsen's ‚When We Dead Awaken‘“, in: *ejss* 45, 1–15.

Langås (2004): Unni Langås, *Kroppens betydning i norsk litteratur*, Bergen.

Markovska (2010): Jasminka Markovska, „Portrayal of the modern self in ‚When We Dead Awaken‘“, in: Kwok-kan Tam et al. (Hgg.), *Ibsen and the Modern Self*, Hong Kong, 245–264.

Moi (2021): Toril Moi, „Feminism“, in: Fulsås Narve / Tore Rem (Hgg.), *Ibsen in Context*, Cambridge, 91–98.

Müller-Wille (2005): Klaus Müller-Wille, „Romantik – Biedermeier – Poetischer Realismus (1800–1870)“, in: Jürg Glauser (Hg.), *Skandinavische Literaturgeschichte*, Stuttgart, 176–187.

Østerud (2005): Erik Østerud, „Viewing the Nude: Body and Existence in Space and Time. A Study of Henrik Ibsen's ‚When We Dead Awaken‘“, in: *Ibsen studies* 5, 64–104.

Sharrock (1991): Alison R. Sharrock, „Womanufacture“, in: *The Journal of Roman Studies* 81, 36–49.

Sharrock (2020): Alison R. Sharrock, „Gender and Transformation: Reading, Women, and Gender in Ovid's *Metamorphoses*“, in: Alison Sharrock / Daniel Möller (Hgg.), *Metamorphic Readings: Transformation, Language and Gender in the Interpretation of Ovid's Metamorphoses*, Oxford, 33–53.

Wærp (2000): Lisbeth P. Wærp, „Skulptur og Drama i Ibsen's ‚Når vi døde vågner‘“, in: Malan Marnersdóttir (Hg.), *Nordisk litteratur og mentalitet. Foredrag fra den 22. studiekongres i International Association for Scandinavian Studies (IASS) arrangeret af Føroyamálsdeild, Fróðskaparsetur Føroya, Faerøernes Universitet 3.–9. august 1998*, Tórshavn, 534–554.