

Nora – Ein Puppenheim

Henrik Ibsens (1828-1906) Studie zur Hysterie

Jede Zeit bringt ihr Leitsymptom hervor. In unserer heutigen dürften es die Süchte sein, die in üppiger Vielfalt wuchern. Dem Arzt gibt das Leitsymptom ersten Aufschluss darüber, nach welcher ihm zugrundeliegenden Krankheit er zu forschen hat. In der homöopathischen Heilkunde ergab sich daraus das „Mittel der Wahl“. Über derartige Arzneien verfügen Tiefenpsychologen nicht. Sie schauen vielmehr am aufmerksamkeitheschenden Symptom vorbei. Sie fragen nach der Art und Weise, wie sich der Patient gegenüber dem Leben mit all seinen Anforderungen einstellt. Treibt man diese biographische Forschung weit und auch breit genug, dann wird Psychoanalyse notwendig zur Kulturanalyse. Hierbei müssen Fragen nach dem Wohin und Wozu des Menschenlebens beantwortet werden. Auf der Couch liegt die Gesellschaft, die ja die Kehrseite des individuellen Seelenlebens abgibt. Die großen Vorbilder in Sachen einer so weitgesteckten Psychoanalyse in der noch kurzen Geschichte der Tiefenpsychologie bleiben weiterhin Sigmund Freud und Alfred Adler.

Freuds wegweisende *Studien über Hysterie* (1895) bildeten den Auftakt zu dieser neuartigen Betrachtung von Krankheit in einer anthropologischen und gesellschaftskritischen Perspektive. Was Freud betrieb, war zunächst noch keine gesicherte Wissenschaft, die auf eine gesicherte Methode zurückgreifen konnte¹. Er war noch intuitiv auf der Suche nach einer Vorgehensweise, die dem zu erforschenden Gegenstand angemessen wäre. Was man damals „Hysterie“ nannte, erschien als neuartige Krankheit, die nicht auf irgendwelche ursächlichen Krankheitserreger zurückgeführt werden konnte. In der Kunst behandelte man das Phänomen schon des längeren. Insbesondere der norwegische Dramatiker Henrik Ibsen ist hier zu nennen. Bereits vor seinen österreichischen Schriftsteller-Kollegen begann er 1877 mit den *Stützen der Gesellschaft* die Reihe seiner gesellschaftskritischen Dramen. Mit *Nora – Ein Puppenheim* wurde unübersehbar, dass diese Hysterie mehr war als nur eine Frauenkrankheit

Was die Literatur entdeckt und zur Anschauung bringt, das wird irgendwann wegweisend für die Wissenschaft. Sie greift das Neue als Problemstellung auf und gibt ihm einen Namen. Im ausgehenden 19. Jahrhundert entstand so ein neues Krankheitsbild, die Hysterie. Wie eine Infektion schien sie vorwiegend bürgerliche Frauen zu ‚befallen‘.

Vergeblich suchte die traditionelle Medizin nach den ‚Ursachen‘ des Übels, um ihm nach bewährter Weise Herr zu werden. In Frankreich bahnten zwei Ärzte, Charcot und Janet, andere Wege zu einem Verständnis des Phänomens an. Bei ihnen lernte 1885 Sigmund Freud, um zehn Jahre später dann seine *Studien* vorzulegen, mit denen er die von der Literatur gestellten Rätsel wissenschaftlich zu lösen suchte. Hierzu aber musste zuerst eine völlig neue Art der Herangehensweise erfunden werden – die Psychoanalyse. Vorbild waren ihm dabei weniger die Naturwissenschaften als die Kunst: Er erforschte nicht mehr Krankheiten – ihn interessierten die Kranken und ihr Leben, was die Lektüre seiner Darstellungen zum Literaturgenuss macht. „Schon in den monotonen *Studien über*

Hysterie stellt sich zuweilen eine fast romanhafte Spannung ein, ... wenn (er) ... mit eindrucksvoll behutsamer Gebärde die Decke über dem Seelendunkel lüftet“ (W. Muschg).

Freuds Seelenbetrachtung ging weit über die akademische Psychologie hinaus. Seine Psychoanalyse wollte zwar den Menschen in der Biologie verankern, aber seine Gedankenwelt erschloss historische und letztlich mythologische ‚Tiefen‘-Dimensionen. Der Psychoanalytiker Freud vereinte den unbestechlichen Blick des medizinischen Pathologen mit der Optik der historischen Schule des 19. Jahrhunderts. Dieser genialen Synthese lag eine geistige Hingabefähigkeit zugrunde, deren intuitive Ganzheitsschau an den Dichtern der Weltliteratur geschult war.

Über Henrik Ibsens Rolle als Schöpfer einer ‚psychoanalytischen‘ Dramatik ließe sich Ähnliches sagen, nur eben in umgekehrter Reihenfolge. Er war durch den Bankrott des wohlhabenden Vaters früh mit den Härten des kapitalistischen Wirtschaftslebens konfrontiert. Der angesehene Kaufmann verfiel dem Alkohol; sein melancholischer Sohn musste statt des angestrebten Medizinstudiums vorerst eine Apothekerlehre absolvieren. Doch auf diesem erzwungenen Umweg wurde Ibsen zu dem Dichter, der das Abgründige der bürgerlichen Welt auf die Bühne brachte. Vor den Augen der Zuschauer eröffneten sich Einblicke in ein seelisch-geistiges Beziehungsgefüge, das gewissermaßen nur noch darauf wartete, auch von der Wissenschaft ernst genommen zu werden.

Deshalb betrachten wir nachfolgend vor allem Ibsens Theaterstück *Nora* nicht, indem wir das Instrumentarium irgendeiner Schulrichtung der Tiefenpsychologie anwenden, um in den Seelentiefen der Protagonisten zu forschen. Uns interessiert vielmehr Ibsens ‚Methode‘. Beschrieben werden hierzu die Assoziationen, die sich dem aufmerksamen Leser bei der Lektüre des Dramas einstellen. Was durch die szenische Gestaltung auf den Zuschauer unmittelbar wirkt, muss hierbei durch erläuternde Hinweise ersetzt werden. Immer wieder wird dies von Reflexionen und kleineren Exkursen unterbrochen. Damit verfolgen wir die Absicht, manches zu begründen, was dem Leser bei diesen Kommentaren vielleicht als abwegig oder weit hergeholt erscheint. Denn auf der Bühne wird nur das Puppenheim sichtbar; die Lebenswelt der männlichen Protagonisten – die Berufsarbeit – erscheint nur indirekt, wo von ihr die Rede ist. Ohne diesen nur latent anwesenden Hintergrund aber ist das dramatische Geschehen sinnlos. Seine Bedeutung muss vom Publikum erschlossen werden. Der Zuschauer hat gleichsam die Rolle des Psychoanalytikers, wenn er mit freischwebender Aufmerksamkeit intuitiv die Beziehungsfäden aufgreift, um daraus das Band von Sinn und Bedeutung zu knüpfen.

Tiefendimensionen eines Puppenheimes – Was ein Ersteindruck erschließen kann

Auf eine Inhaltsangabe des Theaterstückes wird hier bewusst verzichtet; der Leser dieser Kommentare möge sich weitgehend in die Situation eines teilnehmenden Beobachters begeben, der sich von Ibsens Präsentation leiten lässt. Im ersten Akt des Dramas – der „Exposition“ – erscheint vor uns das gehoben bürgerliche Heim des jungen Ehepaars Helmer: Ein *gemütlich, geschmackvoll, aber nicht luxuriös* eingerichtetes Wohnzimmer ist der Schauplatz für das kommende Geschehen. Vom Wohnzimmer als dem zentralen Ort der Handlung gehen im Hintergrund mehrere Türen ab: eine zu Torvalds Arbeitsraum;

daneben die zum Flur mit dem Briefkasten, über dessen Schlüssel nur der Hausherr verfügt. Ein Ofen sorgt für heimelige Wärme; vergleichbares gilt auch für den Bücherschrank: *Prachteinbände* verweisen auf deren bloß Atmosphäre stiftende Funktion.

Vor diesem wohnlichen Hintergrund erscheint nun *Nora* – eine überaus anmutige junge Frau, die gerade vom Weihnachtseinkauf zurückkehrt. Ibsen lässt sie *vergnügt summend* mit ihren Päckchen beladen eintreten; ein Bote folgt ihr – Nora tritt herein als eine Verkörperung von Glück und Heiterkeit. Nach acht Ehejahren mit dem gerade zum Bankdirektor aufgestiegenen Juristen *Torvald Helmer* wirkt sie immer noch wie frisch verheiratet. Die Einkaufstüten, das an den Stadtboten leichthin ausgehändigte doppelte Salär, lassen von ihr eine beschwingte Großzügigkeit und unbeschwerter Leichtigkeit ausgehen. Wenn nun noch drei allerliebste Kinder aus den Armen des Kindermädchens auf die Mutter zufliegen, greift das Familienglück von der Bühne in den Zuschauerraum über.

Bei dieser Nora assoziieren wir keine resignierte Ehefrau; eher schon verführerisch naive Natürlichkeit. Eine *Makronentüte*, aus der sie noch *schnell einige* vor unseren Augen nascht, lenkt die Aufmerksamkeit kaum merklich, aber konsequent auf ein Hauptmotiv des Stückes: Nora hat *kleine Heimlichkeiten*. Denn ihre unbekümmerte Haltung verändert sich, als sie sich *vorsichtig* der Tür des Ehemanns nähert, dort aufmerksam *lauscht*, um sich dann zufrieden *summend* zurückzuziehen. Ein Verdacht beginnt in uns aufzusteigen und wird schließlich auch bestätigt als *ihr Torvald* eintritt. Schon am Begrüßungsritual wird deutlich, welche Rolle er seiner Frau zgedacht hat: *Ist da die Lerche, die da draußen zwitschert?... Ist es das Eichhörnchen, das da rumort?*

Dieser Mann ist offenbar von genau dem fasziniert, was auch uns sofort an Nora ansprach. Doch gleich erregt *Torvalds* possierliches Spielzeug sein Missfallen und der Tonfall wird lehrerhaft: *Ist mein lockerer Zeisig wieder ausgewesen und hat Geld verschwendet?* Mit diesem Überlegen-Väterlichen reagiert er offenbar auf eine Quelle der Gefahr: Noras weibliche Naturhaftigkeit ist ihm nicht nur höchst reizvoll, sondern bedarf der pädagogischen Domestizierung durch ein überlegenes Wesen: den Mann.

Wir erleben hier, wie der patriarchalische Ehemann all die bekannten Attribute männlich-überlegener Fürsorge in Anschlag bringt. Dieser eher nachgiebig-weiche Mann beansprucht für sich die Rolle des souverän Führenden; er will das rationale Wesen sein. In der Sprache Jean Paul Sartres: Torvald möchte als Mann *Transzendenz* verkörpern: zielgerichtete Handlung, Vorausschau, Überlegenheit sichernde Intellektualität, Weltveränderung. Nora hingegen soll reine *Immanenz* sein, eingeschlossen in den Leib und seine Objektrolle. In dieser patriarchalischen Optik ist sie die Unreife, dem kindlich-naiven Wunschdenken ausgeliefert; logische Zusammenhänge hätten für solche Weibchen bestenfalls spielerische Bedeutung.

Noch keine Minute haben Nora und Torvald miteinander gesprochen und schon bekundet sich dem Zuschauer in einem kurzen Wortwechsel die zentrale Thematik dieser Ehe; man könnte auch sagen, es erscheint für uns Zuschauer das Unbewusste der beiden Protagonisten auf der Bühne:

N.: Du bekommst doch nun ein großes Gehalt und wirst viel, viel Geld verdienen. –

T.: Ja, von Neujahr an. Aber es dauert noch ein ganzes Vierteljahr, bis das Gehalt fällig ist. – N.: Ach was, so lange können wir ja borgen. – T.: Nora! (Tritt

zu ihr und nimmt sie scherzend am Ohr.) Geht dein Leichtsinn wieder mit dir durch? Nimm an, ich borgte heute tausend Kronen, du brächtest sie in der Weihnachtswoche durch und ich bekäm am Sylvesterabend einen Dachziegel auf den Kopf und läge da – Nora, du weißt, wie ich in dieser Beziehung denke. Niemals Geld leihen! Es kommt etwas Unfreies und damit Unschönes in ein Heim.

Auf derartige pädagogische Bemühungen antwortet Nora lapidar, doch vermutlich mit unüberhörbar resignativem Tonfall: *Ja, ja, wie du willst Torvald*. Schon diese Botschaft zeigt beim Hausherrn volle Wirkung. Verunsichert weicht er zurück: *Nun, nun, meine Lerche, musst nicht gleich die Flügel hängen lassen*. Wir ahnen bereits, wie es um die männlich-rationale Durchsetzungsfähigkeit dieses Bankdirektors bestellt ist. Er gibt mehr als das von ihr Gewünschte. Ibsens Regieanweisung lautet lakonisch: *Nora nimmt seinen Geldbeutel*. Psychoanalytischer lässt sich kaum artikulieren, worin im Patriarchat die Überlegenheit der Unterlegenen begründet liegt. Wir sind uns nicht mehr so sicher, ob diese Nora zu den hingebungsvoll nach Anlehnung strebenden Frauen gehört, deren Leben dem „Reiz der Liebe“ folgt. Im neopsychoanalytischen Konzept Karen Horney steht der „Reiz der Meisterschaft“ als zweite unserer grundlegenden Haltungen der Welt gegenüber zur Wahl.

Das eheliche Gespräch wird nun über drei Akte hinweg den immer gleichen Verlauf nehmen: *Leckermäulchen* hat wieder einmal *keine einzige* Makrone geknabbert und Torwald wird ihr aufs neue *Glauben schenken*; denn er hatte *es natürlich nur im Scherz* gemeint. In der Regieanweisung fordert Ibsen von Noras Körpersprache, sie solle zuerst vom Ehemann weg an den Tisch zur Seite ausweichen. Parallel hierzu heißt es im vollendet unschuldigen Tonfall: *Wie könnte mir's einfallen, etwas gegen deinen Willen zu tun!* Damit füllt sie die ihr zugedachte Rolle der Unmündigen aus und zugleich zeigt sie sich von der moralischen Stärke des Mannes beeindruckt. Torwald wiederum setzt das Spiel fort, wie es sein Charakter verlangt: *Das weiß ich doch. Du hast mir ja dein Wort gegeben*. Und Ibsens Regieanweisung lautet: *Tritt zu ihr*. Unter dem Schleier seiner vermeintlichen Gutgläubigkeit kann Torwald vor sich selbst die eigene Hilflosigkeit verbergen; nicht aber seine Schwäche – das deutet sich hier an – dieser Torwald weicht immer zurück, wenn ein Konflikt für ihn bedrohlich wird.

Was gerade beschrieben wurde, ereignet sich in den ersten Minuten des Stückes. Ibsen präsentiert eine scheinbar belanglose Szene, von der wir Zuschauer diffus spüren, dass es hier um viel mehr geht als nur um ein Missverständnis zwischen zwei Ehepartnern. Vor unseren Augen hat sich – in der Sprache der Tiefenpsychologie – ein „Originalvorfall“ (Lorenzer) ereignet. Es beginnt ein Prozess, dessen Bedeutungsschwere schlaglichtartig sichtbar wird, zumal der Zuschauer Vergleichbares aus dem eigenen Leben kennt. Dass die beiden Protagonisten mit dieser Ehedynamik nur zu gut vertraut sind und die Hoffnung auf Klärung der Angelegenheit schon aufgegeben haben, bewies ihre Routine im Umgang mit diesem Sprengstoff ihrer Beziehung. Wir Zuschauer sind jetzt bereits mittendrin in den Szenen einer Ehe. Unsere spontane Sympathie gilt vermutlich mehr Nora als Torwald.

Mit überaus schlichten künstlerischen Mitteln exponierte Ibsen sein Thema, die alltägliche Entfremdung zweier Eheleute, ihr gemeinsames „neurotisches Arrangement“, wie es bei Alfred Adler heißt. In einer folie à deux korrelieren charakterliche Verstrickungen, ein „Unbewusstes“ mit dem dazu komplementären des Partners. Der Zuschauer hat zwei Menschen vor sich, die einerseits Zuneigung verbindet und doch zugleich eine rätselhaft-Roswitha Neiß-Rattner / Matthias Voigt (2016)

unüberwindbare Kluft trennt. Vor unseren Augen sind beide verstrickt in einem Netz verborgener größerer und kleinerer Heimlichkeiten, Unstimmigkeiten, Unaufrichtigkeiten. Diese scheinbar so unbedeutenden Doppelbödigkeiten werden zur unerschöpflichen Quelle einer wechselseitigen Verstimmtheit, die über die nächsten Akte nicht versiegen wird.

Gespeist wird diese Dynamik offenbar durch illusionäre Vorstellungen, die beide Eheleute von sich selbst und vom Gegenüber haben. Dieses ständige ‚Missverstehen‘ des anderen und der eigenen Person nimmt zumindest Nora nicht so bald ihre liebenswürdige Seite; und doch lässt es beide zu betrogenen Betrügnern werden. Ihre ursprüngliche Sehnsucht nach Bejahung muss durch ihr reaktives Verhalten immer unbefriedigt bleiben. Irgendetwas ist offenbar jedem von ihnen wichtiger als die ersehnte Bejahung durch den Partner.

Schon der skizzierte erste Auftritt der Bewohner dieses *Puppenheims* lässt ahnen, welches Dynamit in diesen unbekanntenen Kräften liegt und wie viel Kraft beide aufwenden müssen, um wenigstens den schon aufgeworfenen Graben unkenntlich zu machen. Was aber in den nächsten Akten diese Kluft zum unüberwindlichen Abgrund vertiefen soll, hat Torvald – töricht ahnungslos bis zum bitteren Schluss – bereits angekündigt: *Nora, du weißt wie ich in dieser Beziehung denke. Niemals Geld leihen! Es kommt etwas Unfreies und damit Unschönes in ein Heim.*

Der Zuschauer beginnt nun zu ahnen, welche höheren Werte hier für Torvald auf dem Spiele stehen. Der neue Geist der bürgerlich-kapitalistischen Weltanschauung steht ungeschrieben mit auf der Besetzungsliste des Theaterstückes. Zum Verständnis des Kommenden sei hier noch kurz der Inhalt des Dramas nachgetragen, gewissermaßen als erste anamnesticke Hinweise zur ehelichen Vorgeschichte:

Nora und *Torvald Helmer* leben seit zehn Jahren im wechselseitigen Bewusstsein eines Eheglücks, dessen materielle Basis nun endlich gesichert erscheint. Der junge Rechtsanwalt, ein Aufsteiger, der sich strebsam hochgearbeitet hat, wird zum Jahresbeginn die Leitung der Aktienbank übernehmen. Eine geschmackvolle Wohnung, das Dienstmädchen *Anne-Marie* – ursprünglich *Noras* Amme, nun die Erzieherin dreier reizender Kinder – komplettieren die Idylle. Zu erwähnen ist noch ein *Dr. Rank* in der Rolle des Hausfreundes. Dieser von einer mysteriösen Krankheit (Syphilis) gezeichnete Arzt pflegt eine eigentümlich vertraute Beziehung zu beiden Eheleuten. Er ist Teil dessen, was anfangs nur atmosphärisch spürbar wurde: das die Ehe bedrohende Geheimnis. Denn *Nora* hatte im ersten Ehejahr die Unterschrift für ein Darlehen gefälscht, um dem damals lebensgefährlich erkrankten *Torvald* ein Jahr Italien zur Genesung finanzieren zu können. Der wiederum sollte im Glauben gelassen werden, das Geld stamme vom gerade verstorbenen Schwiegervater.

In *Noras* Vorstellung, durch eine kühne Aktion ihrem Mann das Leben gerettet zu haben, liegt ihr ganzer Stolz. Was sie nicht sehen kann, sind die Risiken, die sie durch ihr Husarenstück eingegangen ist: die Abhängigkeit von *Nils Krogstad*. Der heimliche Darlehensgeber, ein Jugendfreund und später dann Berufskollege von *Torvald Helmer*, geriet auf Abwege. *Torvald* zog sich von ihm zurück, um seinen Weg in die besseren Kreise nicht zu gefährden. Als Winkeladvokat und gescheiterter Ehemann, geächtet von der ‚guten Gesellschaft‘, muss *Krogstad* sich und seine Kinder durchbringen. Er weiß um *Noras* Fälschung und weiß, dass er in *Torvald* einen solventen Schuldner hat. Da die

dilettantische Fälscherin neben die Unterschrift des Vaters als Datum einen Termin nach dessen Tod eingetragen hatte, hat sie selbst den Beweis ihrer Schuld geliefert. Deshalb lässt Krogstad sie im naiven Glauben, mit den von ihr zusammengesparten Beträgen die hohe Summe tilgen zu können.

Als dann jedoch der neue Bankdirektor als erste Amtshandlung Krogstads Stellung in ,seiner 'Bank kündigt, bringt er damit ahnungslos das Unheil in Gang. Um die letzte Chance gebracht, seinen guten Ruf wiederherstellen zu können, ist der Gedemütigte entschlossen, sein Wissen um die Urkundenfälschung zur Erpressung einzusetzen. Nora gerät dadurch in den Strudel einer sich rasch zuspitzenden Krise. Ort der Handlung ist die Wohnung der Helmers.

Ibsens Dramaturgie – ‚Setting‘ zur Selbstenthüllung der Lebenslüge

Bevor wir nun dort beobachten werden, wie die Dinge ihren verhängnisvollen Lauf nehmen, noch ein paar Anmerkungen zur Perspektive unserer Analyse. Bisher gingen wir weitgehend textimmanent vor. Der Blick richtete sich auf das, was dem Zuschauer ins Auge fällt und darauf, was sich im Verhalten und Sprechen der Beteiligten sinnfällig ankündigte. Dabei reflektierten wir unser Erleben des Geschehens und behielten im Blick, wodurch Ibsen als Gestalter dieser Szenen jene Wirkungen hervorbringt. Wir versuchten eine Art der Ganzheitsbetrachtung. Das Arrangement der Helmer'schen Wohnung beispielsweise wurde in Beziehung gesetzt zum Erscheinungsbild Noras und Torvalds bzw. zu dem von ihnen Gesagten oder auch nur nonverbal Mitgeteilten, das uns die Regieanweisungen verrieten. Mit diesem Hervorheben von Verbindungslinien brachten wir gewissermaßen die auf der Bühne erscheinende Situation zum ‚Sprechen‘.

Diese ‚Methode‘ entspricht nun den Verstehens-Bewegungen in der Psychotherapie. Ein solches Vorgehen ist weniger auf ein Erklären als auf ein intuitives Erfassen hin angelegt. Als „hermeneutisches“ Verfahren sucht es die Phänomene nicht auf vermeintliche Ursachen zurückzuführen. Man forscht nach dem Band, das die sich an der ‚Oberfläche‘ zeigenden Phänomene verknüpfen kann und einordnen soll. Der Therapeut gelangt zu Einsichten, indem er Verbindungsstränge zieht zwischen dem aktuellen Verhalten in der gemeinsamen Gesprächssituation, dem Erscheinungsbild des Patienten und dem, was er über sein derzeitiges und über sein früheres Leben berichtet. Ideal wäre es, wenn wir als Therapeuten mit unserer Imaginationsfähigkeit ungefähr das vollbringen könnten, was Henrik Ibsens Phantasie beim Schreiben eines Stückes leistet: Die Vergegenwärtigung des Patienten in seinen Weltbezügen und damit zugleich das Sichtbar-Werden seines Bildes, das er von sich selbst hat.

Deshalb befinden wir uns beim Betrachten des Dramas in der Position des teilnehmenden Beobachters. Wir sind zwar emotional affiziert, jedoch legt es der Autor nicht darauf an, uns affektiv in die Handlung mit hineinzuziehen. Diese Haltung gleicht in Manchem der des Psychotherapeuten, nur dass letzterer selbst dazu beitragen muss, den nötigen Abstand gegen ein beide Seiten überforderndes Maß an Nähe aufrechtzuerhalten. Würde Ibsen durch die Gestaltung der Bühnensituation für uns nicht diesen (therapeutisch bedeutsamen) Abstand herstellen, erginge es uns wie seinen Darstellern. Wir nähmen Partei für oder gegen Torvald bzw. Nora und sähen so wenig wie sie, worin das Netz

besteht, in dessen Maschen sie sich verfangen haben. Psychoanalytisch gesprochen: Auch wir erliegen der affektiven Macht der „Übertragungsbeziehung“.

Dass wir so viel mehr sehen können als die Beteiligten im Geschehen, ist gerade das Merkwürdige an der Wirkung eines Werkes der Dichtkunst. Deshalb richten wir ein besonderes Augenmerk auf die Weise, wie dieses unsere Erkenntnis ermöglichende Moment vom Dichter induziert wird. Worin liegen die Bedingungen, die solche intuitive Einsicht ermöglichen? Denn um ebendies geht es auch im psychotherapeutischen Geschehen: Es verhilft zuweilen dazu, sich mit eigener Kraft aus zuvor schicksalhaften Verstrickungen zu lösen.

Deshalb wollen wir versuchsweise Ibsens Dramaturgie unter dem Aspekt des therapeutischen „Settings“ betrachten. Wie konstelliert also der Autor den Auftritt seiner Protagonisten, zwischen denen sich die „Übertragungsbeziehung“ aufbauen soll? Aus diesem Beziehungsgeschehen, das sich im Behandlungsraum zwischen Therapeut und Patient ereignet, förderte Freud das Material, mit dem er sich Einblick in das Leben des Analysanden verschaffte. Auf sein Konzept der sogenannten „Übertragungsanalyse“ können wir nicht explizit eingehen. Indirekt kann aber die nun folgende Sicht auf die Exposition der Figuren unseres Dramas als Kommentar zu Freuds Theorem verstanden werden. Was also fällt ins Auge am „Setting“ von Ibsens *Nora* ?

Konstitutiv für den weiteren Verlauf des Geschehens wird neben Nils Krogstad noch die Rolle der Schulfreundin Noras, Frau Christine Linde. Schon mit der Wortwahl baut sich ein Gegensatz zur Freundin auf, die sich eher als Weibchen zeigen will. Christine und Nils sind als Komplementärfiguren zu Nora und Torvald angelegt: Freudianisch gesprochen verkörpern sie das *Realitätsprinzip*. Ibsen setzt die Beiden kontrastierend ein, als Maßstab, an dem das Empfinden, Fühlen und Denken der Bewohner des *Puppenheims* gemessen werden. Mit dem Eintreten Christine Lindes in das Helmer'sche Wohnzimmer verändert sich spürbar die Atmosphäre. Wer als Zuschauer zuvor noch nicht das Bedrohliche erspüren konnte, wird spätestens jetzt beunruhigt: Das Eheglück der Helmers löst sich vor unseren Augen auf.

Was anfangs noch glaubhaft schien, zerbröckelt, weil seine Basis als illusionär entlarvt wird. In die anheimelnde Wärme des Wohnzimmers strömt stoßweise Kälte von außerhalb, aus der harten Realität jenseits der Wohnungstür. Was von dort hereindrängt, so kann es der Zuschauer erkennen, davon wollen weder Nora noch Torvald Genaueres wissen. Mit allen Mitteln, die ihren Charakteren zur Verfügung stehen, sollen solch unbillige Ansprüche herausdrängt werden. Beide, Nora und Torvald, wollen offenbar mit der bitteren Schule der Erkenntnis, die Christine und Nils bereits absolvieren mussten, nichts zu tun haben.

Als junges Liebespaar hatten Krogstad und Christine Linde erste Bekanntschaft mit der Härte eines von Lohnarbeit geprägten Lebens gemacht. Christine musste sich damals gegen ihr Gefühl für eine ‚Vernunftehe‘ entscheiden. Sie scheute offenbar das Risiko der Partnerschaft. Als Verantwortungsbereite „Älteste“ sorgte sie stattdessen für die alte Mutter und die Ausbildung der jüngeren Brüder. Von Krogstad löste sie sich mit einem unerbittlichen Abschiedsbrief und *verkaufte* sich an einen vermeintlich wohlhabenden alten Herrn. Dieser starb wunschgemäß, jedoch ohne die erwartete Hinterlassenschaft. In harter Arbeit erreichte Christine dennoch ihr Ziel: Die Mutter kann beruhigt sterben, die Brüder sind nun selbständig.

Roswitha Neiß-Rattner / Matthias Voigt (2016)

Christine ist berechtigt stolz, denn es waren ihre eigenen Leistungen. Sie hat sich in der Welt bewährt und hierbei die Gesellschaft ‚von unten‘ kennengelernt. *Frau Linde* ist jetzt kein Mädchen mehr, dem man etwas vormachen könnte. Das gibt ihr schließlich die Stärke bei der Wiederbegegnung mit dem ehemals zurückgewiesenen Liebhaber Krogstad. Im entscheidenden Dialog wagt sie gradlinig und ohne jede Phrase eine gewagte Liebeserklärung:

Ich habe gelernt, vernünftig zu handeln. Das Leben und die harte, bittere Notwendigkeit haben mich das gelehrt. Krogstad, wenn wir beiden Schiffbrüchigen zueinander gelangen könnten... Geben Sie mir jemanden und etwas, wofür ich arbeiten kann! ... Ich wage alles, zusammen mit Ihnen.

Ibsens *Frau Linde* ist zu klarsichtiger Vernunft gekommen. Sie vertraut ihrem Gefühl, das in harter Lehrzeit hatte reifen können. Dieses innere Wertungs-Organ gibt ihr die Unterscheidungsfähigkeit zwischen bloßem Sentiment und echter Emotion. Hierin u.a. liegen ihre therapeutischen Ressourcen.

Krogstad hatte vor Jahren wie Nora auch in seiner Not Unterschriften gefälscht. Mit *Kniffen* konnte er sich einem Strafverfahren entziehen, der bürgerliche Ruf jedoch war verloren. Einmal ‚unten‘ angekommen braucht er sich und anderen nichts mehr vorzumachen. Auch er besitzt wie Christine Lebens- und Menschenkenntnis: das feine Gespür für die Psychodynamik, wie sie sich in sozialen Situationen entwickelt, die er am eigenen Leibe erleben musste. Um seiner Kinder willen hatte er sich den kleinen Posten in jener Bank verschafft, deren neuer Chef nun Torvald Helmer wird. Jedoch hat Direktor Helmer für gescheiterte Winkeladvokaten bloß Abscheu übrig. Vor aller Welt soll diese moralische Standhaftigkeit dokumentiert werden. Krogstad aber weiß aus der gemeinsamen Studienzeit um die Schwächen dieses Saubermannes; er kennt dessen Anlehnsbedürftigkeit und Beeinflussbarkeit. Im Zuschauer beginnt die Sympathie für Torvald merklich zu schwinden, indes Nils Krogstads Realismus authentisch sowie ausgesprochen männlich wirkt.

Mancher Leser wird nun irritiert auf die Zuschreibungen derartig positiver Charakteristik von Christine Linde und Nils Krogstad reagieren. Deshalb sollten wir an dieser Stelle innehalten und die Vorbehalte prüfend in den Blick nehmen. Tatsächlich erleben wir die beiden bei erster Analyse zunächst nicht wirklich als anziehend. Frau Linde wirkt eher herb und unterkühlt mit altruistischer Überlegenheitsattitüde, während uns Krogstad als skrupelloser und unerbittlicher Wechseleintreiber erscheint. Allerdings zeigt sich im Verlauf der Handlung ein ganzheitlicheres Bild von Linde und Krogstad mit vielfältigeren Wesenszügen. Diese noch undeutlichen Persönlichkeitsfacetten werden für das weitere Szenarium konstituierend.

Krogstad hat Nora gegenüber die überlegene Position; er nutzt diese aber nicht aus, sondern legt sie vor ihr ohne taktisches Kalkül offen. Bisher hatte er sie den Kredit in Raten abstottern lassen, die sie mit kleinen Handarbeiten verdiente. Während er sich bisher mit ihren winzigen Zahlungen begnügt hatte, konfrontiert Krogstad sie in der aktuellen Krise Schritt für Schritt mit der Wahrheit ihrer eigenen Situation: Nora hat sich mit der Fälschung nicht nur strafbar, sondern auch den eigenen Mann erpressbar gemacht. Krogstad, durch die Kündigung in die Enge getrieben, ist entschlossen, durch Helmer eine angemessene Stellung zu erhalten und eröffnet Nora:

Er tut es; ich kenne ihn. Er wagt nicht zu mucksen. Und bin ich erst mit ihm zusammen drin, dann sollen Sie sehen! Ehe ein Jahr um ist, bin ich die rechte

Hand des Direktors. Nils Krogstad und nicht Torvald Helmer wird die Aktienbank leiten.

Wenn Krogstad und Christine zunächst als die gesellschaftlich Unterlegenen erschienen – Torvald und Nora stehen in der Sonne des bürgerlichen Lebens – zeigt sich dem Zuschauer dieses Licht bald als bloßer Schein. Dagegen haben Christine und Krogstad ihre schwere Lektion – die Anerkennung des Realitätsprinzips in dieser Gesellschaft – gelernt. Wenn auch Christine, verglichen mit Krogstad, die stärkere Persönlichkeit ist, so sind doch beide konfliktfähig geworden, sie können arbeiten und sind dabei auch für die Liebe gereift. Während die Zwei aus ihren Fehlern Selbsterkenntnis gewinnen konnten, steht Torvald und Nora die harte Selbstkonfrontation noch bevor. Sie sind die eigentlich Unterlegenen, gefangen in einer von ihnen selbst verschuldeten Verstrickung.

Krogstad hat allerdings noch eine Hürde auf dem Weg zu sich selbst vor sich. Auf die herbe Kränkung durch Christines Rückzug hatte er keine gute Antwort gefunden (sich übereilt verheiratet, Kinder in die Welt gesetzt, in der Not Unterschriften gefälscht). Auch jetzt findet er in seiner Verzweiflung wieder nur die falsche Antwort, die Erpressung. Damals ging ihm der Boden unter den Füßen verloren; heute weiß er jedoch mehr um seine Schwächen und vor allem steht er in der Verantwortung für seine Kinder. Seine Gangart wird für uns transparenter, wenn man ihn typologisch betrachtet. Er vertritt den Typus des „Reiz der Meisterschaft“, dessen „rachsüchtige“ Variante mit narzisstischem Einschlag. Damit beschrieb Karen Horney in ihrer Charakterologie einen aktiv nach außen orientierten Menschen, der für seine Leistung nach Anerkennung strebt. Das ist Krogstads durchsetzungsfähige Seite. Abgemildert wird diese aggressive Tendenz vom Umstand, dass er sich in zwischenmenschlichen Beziehungen von Christine leiten lässt und dadurch seinen eigentlich *guten Kern* entfalten kann. Nicht ganz so sicher scheint Krogstad sich zu sein, als Mann eine Frau für sich gewinnen zu können. Als er bei Christine auf Zurückweisung traf, reagierte er zu schnell überkompensierend.

Christine Linde ist charakterologisch der klassische Typus einer „älteren Schwester“. Durch Fürsorge und Verantwortungsübernahme will sie ihren Platz im Leben erobern. Dazu bedarf es der Empathie für andere. Ihres Wertes als weibliches Wesen scheint sie sich nicht ganz sicher; denn sie meidet leib-seelische Abhängigkeit. Deshalb tendiert sie in Lebenskrisen zu altruistischen Lösungen: Sie wählt den Partner nach vermeintlichen Vernunftkriterien, verzichtet vorschnell auf das eigene Glück und engagiert sich lieber für das der anderen. Wie man diese Entscheidung auch bewerten mag; Christine hat mit dieser Einstellung gelernt, ihre Existenz unter schwierigen Bedingungen aus eigener Kraft zu sichern. Die durchaus leidvolle Lebenserfahrung hat sie zur erwachsenen Frau gemacht, der man die Spuren dieser Anstrengung ansieht, aber auch den berechtigten Stolz auf das Tapfere dieser Leistung. Sie hat die unerbittlichen Härten des Lebens am eigenen Leibe spüren müssen und dabei gelernt, die Logik des zwischenmenschlichen Zusammenlebens hinzunehmen, aber auch vorausschauend im eigenen Interesse ernsthaft zu nutzen.

... unser schönes glückliches Heim wäre nicht mehr, was es jetzt ist

Rückblickend können wir nun unsere „negativen Gegenübertragungsreaktionen“ einordnen, die den Zuschauer die beiden Eindringlinge vermutlich als neidische Störenfriede erleben lassen. Der genauere Blick auf ihren

Lebensweg zeigt sie als die am Kampf mit den Lebensaufgaben gereiften Persönlichkeiten. Sie haben es nicht mehr nötig, die eigenen Mängel durch eine zwanghafte Heiterkeit zu übertönen. Hierin liegt die reale Überlegenheit der beiden über Nora und Torvald. Deshalb darf Ibsen auch ihre schwächeren Seiten zeigen, ohne dass hierdurch die von uns aufgezeigte Funktion im dramatischen Geschehen gefährdet werden könnte.

Unser Blick auf das Kommende ist auf die antagonistische Dynamik gerichtet, die sich aus der Konfrontation von Nora und Torvald aufbaut: mit der Welt des *Puppenheims*, mit der Welt Frau Lindes und Krogstads. Diesen beiden Personen haben wir sozusagen eine ‚therapeutische‘ Funktion zugeschrieben. Ihre Wahrheitsfähigkeit ist in der Schule der gesellschaftlichen Realität zu einer Größe gewachsen, die für den Zuschauer Maßstäbe setzt. Henrik Ibsen nötigt uns gewissermaßen dazu, alle Beteiligten an dieser Messlatte zu bewerten. Dazu hat der Autor offenbar Christine Linde als Gegentyp zu Nora angelegt. Sinnfällig wird dieser Kontrast beider Charaktere in der Wiederbegegnungsszene, die nun genauer betrachtet werden soll.

Die latente Aggressivität in dieser Szene kann leicht übersehen werden; denn Noras plappernde Liebenswürdigkeit überdeckt oft das Verletzende, das von ihrer habituell heiter-gehobenen Stimmung ausgeht. Nach 10 Jahren sieht Nora unverhofft ihre einstige Schulfreundin Christine wieder. Es steht eine sichtbar gealterte Frau vor ihr, von der Nora nur spürt, dass sie diese irgendwie kennt. Die Eintretende muss erst ihren Namen selbst nennen. Das Unangenehme dieser Situation überspielt Nora mit aufgesetzter Wiedersehensfreude. Ihre reaktive Selbstrechtfertigung – *aber, wie konnt ich auch – (leiser) Wie du dich verändert hast Christine!* – geht wiederum zu Lasten der anderen. Angesichts des augenfälligen Unglücks der Freundin vermischen wir bestürzt das Mitgefühl Noras. Mangel an Teilnahmefähigkeit am Leben der ehemaligen Freundin zeigte sich schon früher: Nora hatte einfach nicht auf die Briefe geantwortet, in denen Christine der Freundin ihr Schicksal berichtete. Nun sucht Nora, zwischen Ausreden und Selbstbezeichnungen wechselnd, ihr Gewissen zu entlasten – *hatte damals oft vor, dir zu schreiben ... und immer kam etwas dazwischen – es war abscheulich von mir*. Doch Noras zu beredete Worte werden durch ihr reales Tun entkräftet: Ihre mehrfach wiederholte Aufforderung – *aber nun musst du mir alles erzählen* – endet ebenso oft mit dem Ausruf – *aber eins muss ich dir noch erzählen!*

Wir sehen in Nora ein immer noch pubertäres Schulmädchen vor uns, das ohne Mitgefühl für die aktuelle Notsituation das Gegenüber für sich einnehmen will. Nora möchte für den gesellschaftlichen Aufstieg Torvalds und das nun angebrochene sorgenfreie Leben offenbar bewundert werden. Man kann verstehen, wenn Christine versucht ist, die Taktlosigkeit der Freundin mit einem unterschwelligem Tadel zu beantworten: (lächelnd) *Nora, Nora, bist du noch immer nicht vernünftig geworden? In deiner Schulzeit warst du eine große Verschwenderin*. Derartige Kritik scheint Nora vertraut; zur Selbstbehauptung aufgefordert, demonstriert sie nun gelassene Überlegenheit: *Ja, das behauptet Torvald jetzt noch* (Droht mit dem Finger). *Aber „Nora, Nora“ ist nicht so toll wie ihr glaubt*. Und zum Beweis plaudert sie der Freundin ihr Geheimnis aus, ihre Geschichte von der verwegenen Rettung des Ehemannes.

Im Folgenden hört Christine mit zunehmender Verwunderung, was die Freundin als Belege ihres Reifungsprozesses vorbringt: Nicht nur Christine, auch sie habe schließlich *die Welt kennen gelernt*. Um ihren Erklärungen Nachdruck zu verleihen, fordert Ibsen in Roswitha Neiß-Rattner / Matthias Voigt (2016)

der Regieanweisung, Nora solle dabei *den Kopf in den Nacken* werfen. Christine aber hält an ihrer Einschätzung fest, dass Nora aus eigener Kraft eine Schuld von 4800 Kronen – so viel kostete damals das standesgemäße Leben in Italien – niemals werde zurückzahlen können. Auf ihr in mütterlich-besorgtem Tonfall entgegnetes – *Hör mal, liebe Nora, du hast doch wohl nicht unbesonnen gehandelt?* – trumpft die Kritisierte auf – *Ist es unbesonnen, seinem Mann das Leben zu retten?*

Diese kurze Episode ist psychodynamisch leicht nachvollziehbar: Beide Beteiligte geraten in ein Beziehungsmuster, das vermutlich zwischen ihnen bereits Tradition hat. Beide treten sich irgendwie zu nahe, wodurch ihr Selbstwertgefühl irritiert wird. Nicht nur Nora reagiert wenig souverän, auch Christines Belehrungsattitüde zeigt Verunsicherung. Man darf ihr jedoch zubilligen, dass ihre Bittsteller-Rolle deutlich schwieriger ist als diejenige Noras.

Solche Kollisionen erleben wir häufig gerade mit den Menschen, zu denen wir in irgendeinem näheren Verhältnis stehen. In der Psychotherapie sprechen wir hier von „Übertragung“ – genauer: eine „negative Übertragung“ ist zustande gekommen, in der man „frühkindliche Beziehungsmuster“ reaktiviert. Die Affektivität der Beteiligten ist gesteigert; sie erleben ihren Wert vom anderen bedroht und reagieren mit Abwehrmaßnahmen. Wo jedoch die Affektivität dominiert, wird ein Verstehen unmöglich. Denn jeder ist damit beschäftigt, das Absinken seines Persönlichkeitswerts zu verhindern. In diese Auseinandersetzung werden auch wir Zuschauer hineingezogen, denn Affektivität ist ansteckend. Sie trägt hier mit dazu bei, Partei zu ergreifen. Wenn wir der munter-koketten Nora mehr zugetan waren als der strengeren Christine, dann dürfte uns die Replik: *Ist es unbesonnen, seinem Mann das Leben zu retten?* als angemessene Antwort auf den latenten Vorwurf: *Hör mal, liebe Nora, du hast doch wohl nicht unbesonnen gehandelt?* erscheinen.

Wie ist nun Noras Liebesdienst zu bewerten? In ihrer Überzeugung hatte sie durch die beherzte Aktion Schlimmstes verhütet. Diese gute Absicht ist ihr hoch anzurechnen; allerdings werden wir beim erwachsenen Menschen nachfragen, ob die erwünschte Angelegenheit so zu bewerkstelligen ist. Der bedeutsame Unterschied von Gut-Gemeint und Gut-Gemacht ist im kindlichen Bewusstsein noch nicht verankert. Für den hysterischen (in heutiger Terminologie: histrionischen) Persönlichkeitstypus ist charakteristisch, dass die Grenzen zwischen Erwünschtem und Verwirklichtem nicht scharf gezogen sind. In dessen lebhaftem Vorstellungsvermögen erscheint die mögliche Realisierung so, als ob sie bereits vollzogen sei.

Bis wir Menschen ein realistisches Selbstbild entwickelt haben, das heißt, bis wir auseinanderhalten können, ob wir bloß ‚gute Absichten‘ hatten oder ob wir die Sache auch wirklich zum guten Ende führen können, dazu bedarf es im Jugendalter langer Lern- und Reifungsprozesse. Geraten wir in überfordernde Lebensaufgaben, dann werden wir leicht rückfällig und demonstrieren in solcher Bedrängnis ähnlich Nora, wer hier *unbesonnen* ist. Wir drohen dem störenden Gegenüber damit, dass es sich mit seiner Skepsis moralisch ins Unrecht setzt. Nora hält Christine implizit vor, neidisch auf ihr Glück zu sein und es ihr nicht zu gönnen. Als Zuschauer geraten wir mitten in diese Verunsicherung zwischen Wahrheit und Illusion. In Ibsens Drama wird uns diesbezüglich einiges an Selbsterkenntnis zugemutet, denn auch unser Wahrnehmungsorgan für Schein und Sein ist nicht frei von derartigen Tendenzen.

Welche Folgen diese Weise des Umganges mit unangenehmen Sachverhalten zeitigen, kann der Zuschauer miterleben, wenn Nora in Verteidigung ihres absinkenden Selbstwertgefühls ungewollt ihre wahre Lebenssituation verrät. Im Gespräch mit Christine stellt sich zunächst heraus, dass Nora nicht einmal den aktuellen Tilgungsstand ihres Darlehens kennt. Von diesem Umstand, der wie kein anderer maßgeblich ist für die Erkenntnis, in welcher realen Lage sie sich befindet, will Nora nicht belastet werden. Gegen solche Zumutungen lässt Ibsen sie Gegenargumente ins Feld führen, die das kindliche Bewusstsein seiner Protagonistin ins Licht rücken: Nora belehrt Christine, dass sie sehr wohl auch ihre Erfahrungen in der Arbeitswelt gemacht habe: *Du musst wissen, im Geschäftsleben gibt es so etwas, was Abzahlung und etwas, was Quartalszinsen heißt; und die sind immer schrecklich schwer herbeizuschaffen.*

Wir ahnen, dass es bei kindlichen Bemühungen blieb, ebendiese Zinsen per Hand- und Schreibearbeiten mühsam abzustoppeln. Und doch hat Nora in ihren gewiss mühevoll-heimlichen Tätigkeiten etwas sehr Bedeutsames erleben dürfen – den Zuwachs an Selbstachtung durch diese von ihr geleistete Arbeit. Echte Einsicht spricht aus Nora, wenn sie berichtet: *Ach, oftmals war ich so müde, so müde. Aber es machte trotzdem Spaß, so zu sitzen und zu arbeiten und Geld zu verdienen. Mir war fast, als wäre ich ein Mann.*

Diese Aussage wirft ein helles Licht auf eine wesentliche Ursache des Leidens der Frau im Patriarchat: Das Leben im *Puppenheim* lässt Selbstwertung und Zuwachs an Selbstwert durch produktive Tätigkeit nicht zu. Alle Möglichkeiten der Transzendenz liegen außerhalb des goldenen Käfigs und sind ihr verwehrt. Und doch sollte man Nora nicht zum bloßen Opfer patriarchalischer Lebensverhältnisse deklarieren. Ibsens Blick geht tiefer. Er richtet unser Augenmerk auf die Beziehungsdynamik von Mann und Frau. In dieser erweiterten Optik verwandeln sich Nora und Torvald gleichermaßen in die ‚Opfer‘ der Verhältnisse, an deren Aufrechterhaltung sie jedoch beide selbst beteiligt sind.

Erinnern wir uns an die Nora der Eingangsszene: Diese Frau ist durchaus einverstanden mit den Umständen ihres Daseins. Sie erfreut sich verständlicherweise an den schönen Annehmlichkeiten ihres Familienlebens. Wo sehen wir dann Noras Mitverantwortung für das sich anbahnende Schicksal? Ibsens Leitbegriff der „Lebenslüge“ weist uns die Richtung. Man käme ja nicht auf die Idee, bei Nora oder Torvald nach bewusst-gewohnheitsmäßiger Lügenhaftigkeit zu forschen. Es geht vielmehr um eine Art der habituellen Unaufrichtigkeit, wie sie später J.P. Sartre mit der begrifflichen Wendung „la mauvaise foi“ (dt. wörtl.: schlechter Glaube) aufgegriffen hat. Um eine Form von ‚Leichtgläubigkeit‘ und des leichtfertigen Umganges mit der Wahrheit geht es offenbar bei dem Phänomen, das Ibsen mit „Lebenslüge“ umschreibt. Als Psychologen interessiert uns in diesem Zusammenhang die Frage, welche Bedeutung Noras allgegenwärtigen Heimlichkeiten zukommt.

Geradezu leitmotivisch lässt Ibsen Noras Genäschigkeit bereits von der ersten Szene an das Drama durchziehen; Nora erscheint so als das oral-triebhaftere Wesen, das sich keinen Genuss versagen kann. Hierbei handelt es sich offenbar um die Variation eines Hauptmoments im dramatischen Geschehen: Noras Geheimnis – ihre kleinen und größeren Heimlichkeiten. Nicht nur von den Makrönchen darf Torvald nichts wissen; diese Geheimniskrämerei erscheint recht harmlos, zumal sie Nora bewusst ist. Doch auch ein verspielter Umgang mit der Wahrheit birgt Gefahren; denn jedes Verheimlichen gründet eine Macht über den anderen. Damit wird wechselseitiges Vertrauen, das Wesen einer

partnerschaftlichen Beziehung, untergraben. Die damit erlangte Überlegenheit basiert auf einem habituellen Irreführen des anderen, das mit dem Begriff der Lüge falsch bezeichnet wäre. Wer lügt, weiß um die Wahrheit. Noras leichtfertiger Umgang mit dem Wahren und dem Unwahren geschieht nicht in betrügerischer Absicht, sondern aus Gewöhnung heraus. Nora weiß nicht, welche Wand sie in zehn Ehejahren zwischen sich und ihrem Torvald errichtet hat.

Christine dagegen hat die Folgen dieser Art des unwillentlichen Selbstbetruges am eigenen Leibe durchlitten. Was sie nach ihrer vermeintlichen Vernunfttheirat hatte durchstehen müssen, hat sie sehend gemacht. In ihren Augen erscheint es unerträglich bzw. unbegreiflich, warum Nora nicht sehen mag, was die nächstliegenden Folgen ihres Geheimnisses Torvald gegenüber sein werden. Christine überblickt die realen Dimensionen des Problems und erfasst intuitiv, dass angesichts des juristischen Sachverhalts die ökonomische und private Existenz der Helmers bedroht ist. Noras Argumente gegen diese Bewertung sind eindrücklich naiv: *Und abgesehen davon – Torvald, mit seinem männlichen Selbstbewusstsein – wie peinlich und demütigend wäre für ihn der Gedanke, dass er in meiner Schuld steht. Das würde unser Verhältnis zueinander völlig verschieben; unser schönes glückliches Heim wäre nicht mehr, was es jetzt ist.*

Ungewollt spricht Nora damit aus, dass die Beziehung und Liebe zu Torvald auf Illusionen gründet. Sich selbst hält sie für die kluge und tolerante Ehefrau, die ihrem Mann geflissentlich die Illusion seiner Männlichkeit lässt. Sie durchschaut ihren Torvald und rechtfertigt das Für-sich-Behalten ihres Wissens damit, indem sie es zum Ausdruck liebenden Mitgefühls erhebt. Wenn aber ein Sachverhalt durch Verheimlichung der Kommunikation entzogen wird, entfaltet sich seine Wirkungskraft unkontrolliert unter der Oberfläche des Schweigens, um dann abrupt in die Wirklichkeit einzubrechen.

Das gefährdete Nest *eines Singvögelchens*

Von Noras Auftreten, so zeigte sich immer wieder, geht ein magischer Einfluss auf andere und auch auf uns Zuschauer über. Das neckische Singvögelchen, das in seiner scheinbar vollendet naiven Ahnungslosigkeit ihre Makronen nascht, weiß seine Umgebung zu verzaubern. Diese Kräfte sind Männern gegenüber offenbar wirksamer als den eigenen Geschlechtsgenossinnen. Mit dieser Befähigung, um sich herum eine Atmosphäre von positiver Gestimmtheit zu erzeugen, die zuweilen ins Kokett-Sexuelle übergeht, hat Nora Torvald betört und mit ihm gemeinsam den Traum eines bürgerlichen Heimes verwirklicht. Zu dieser Welt des Privaten gehört auch *Dr. Rank*, von Beruf Arzt und seit jeher Torvalds *besten Freund*. Er füllt die Rolle des „Dritten im Bunde“ der Liebesinszenierung des Ehepaars Helmer aus. Als Noras *guter Freund* besucht er die beiden täglich. Von seinem leichtsinnigen Vater hat Rank die *Rückenmarksschwindsucht* geerbt. Er weiß, dass er nicht mehr lange leben wird. *In seiner Einsamkeit* ist er gleichsam *der bewölkte Hintergrund für das sonnige Glück* des Paares.

Rank genießt die demonstrative Leichtigkeit Noras und ihren kapriziösen Vorwitz. Die latent sexualisierte Atmosphäre wirkt auf ihn wie eine Verheißung kommenden Glücks und lässt ihn für Momente seine verzweifelte Lebenssituation vergessen. Das geheimnisvoll wissende Nichtwissen Noras gepaart mit inszenierter Kindlichkeit wirkt auf die Männer offensichtlich als ständiger Reiz zur Eroberung.

Von ihrer Schulfreundin Christine hörten wir, dass Nora immer schon eine gewisse Leichtfertigkeit an den Tag legte. Im Verlauf des Theaterstückes erfahren wir darüber, wie diese eigentümliche ‚Frühreife‘ als Kindheitsschicksal begann, bei dem Noras Charakter zu schnell fertig werden musste. Bevor wir nun weiter der Frage nachgehen werden, warum will – oder genauer – warum darf Nora sich ihrem Mann um keinen Preis anvertrauen, soll zuvor noch ein gewissermaßen anamnestischer Blick auf ihre Kindheit geworfen werden. Im Drama gibt uns Ibsen dazu einige deutliche Hinweise.

Nora war das einzige Kind aus der Ehe eines Lebemannes, der auf großem Fuße lebte. Laut Torvald hat Nora von ihm seine Leichtlebigkeit *geerbt*. Die Mutter starb bei der Geburt, und ihr Mann ist somit von der ehelichen Aufgabe befreit. Ihn zieht es zu den schönen Frauen. Natürlich ist auch das Dienstmädchen Marie hübsch, das von einem *Unbekannten* schwanger ist. Das eigene Kind muss sie in Pflege geben, um als Noras Amme ihre Existenz zu bestreiten. An dieser zärtlich-liebevollen Ersatzmutter hängt Nora und wird also in früher Kindheit kaum Entbehrungen erlitten haben. Kritisch wurde es für ihre Entwicklung um das zweite/dritte Lebensjahr. Zu diesem Zeitpunkt rückt die Vaterwelt in den Blick jedes expansiven Kindes. War Noras Vater schon als Mutterersatz denkbar ungeeignet, so nun gleichermaßen als derjenige, der dem Kind den Weg ins Leben außerhalb der privaten Welt hätte bahnen können; seine Männlichkeit bestand maßgeblich darin, als Don Juan die Konkurrenten bei den Frauen aus dem Felde zu schlagen, ohne selbst Verantwortung tragen zu müssen. Diesen Mann konnte Nora nur für sich zu gewinnen, wenn sie sich ‚weiblicher‘ Mittel bediente.

Über Marie bekam Nora Kontakt zur geheimnisvollen Welt der Dienstleute *in der Mädchenkammer*. Wir ahnen, welche Früh-Aufklärung dem kleinen Töchterchen des Hauses zuteil wurde. Als Einzelkind war sie zudem darauf angewiesen, die Dienstboten zu ihren Gespielen zu machen. Dazu besitzt Nora beste Voraussetzungen: Sie ist hübsch, sie ist anmutig, sie ist verführerisch und sie übt intuitiv die magischen Kräfte, mit denen sich männliche Aufmerksamkeit bannen lässt. Nora lässt sich beeindrucken und sie kann beeindrucken. Der Kontrast von kindlicher Naivität und einem nur angedeuteten Wissen um die Geheimnisse des Sexuellen erzeugte Wirkungen, mit denen sogar die Aufmerksamkeit des Vaters zu fesseln war, *der die Frauen liebte*.

Diese erste Lehre ihrer Kindheit hat Nora damit lange vor dem Eintritt in die Schule absolviert. Die nachfolgenden Jahre scheinen unter Bildungsgesichtspunkten weniger erfolgreich gewesen zu sein. In der Schule war das Mädchen kaum so aufmerksam bei der Sache wie in der Gesindeküche. Hier hörte man von den prickelnden, aber für ein Kind letztlich unverständlichen Geheimnissen zwischen Mann und Frau. Hier ließ sich üben, welche Effekte das Spiel einer unschuldigen Lerche oder eines possierlichen Eichhörnchens hervorbringen kann. Das Mädchen machte sich früh zu dem wunderbaren ‚Spielzeug Frau‘, zur Verheißung einer scheinbar natürlichen Leiblichkeit, die bereit ist zur Hingabe an den Mann. Diesen Traum des Mannes im Patriarchat scheint Nora zu verkörpern.

Jedoch ist das nur die Außenseite des Phänomens. Der Schein von Hingabebereitschaft übertönt die Machtkomponente, die ihrer Wirkung zugrunde liegt: Die Selbstinszenierung als Weibchen ist Quelle von Überlegenheit dem Mann gegenüber. Das ‚starke‘ Geschlecht unterliegt der Magie. Nur in der männlichen Phantasie existiert dieses Wesen,

das sich als sein Besitz darbietet. Er ‚besitzt‘ demnach nur ein Wunschbild. Die reale Frau kennt weder er, noch kennt sie sich selbst. Die reale Nora kann mit dieser habituellen Vorspiegelung ihr Persönlichkeitsgefühl stabilisieren, indem sie (unbewusst) ihre Macht über Torvald genießt.

Worin sehen wir nun die Entwicklungsmängel, von denen bisher die Rede war? Noras Schicksal bahnte sich in dem Lebensabschnitt an, der entwicklungspsychologisch als „ödpale Phase“ durchlaufen wird. Bekanntlich stehen hier die Themen der Sexualität, der Geschlechtsidentität und damit die künftige Rolle des Kindes im Zentrum, für dessen Orientierung jetzt die Weichen gestellt werden. Wir sahen, wie Noras Aktionsradius sich in dieser Zeit beträchtlich erweiterte und ihr Bewusstsein schon weit in die Welt der Erwachsenen hinein reichte. Unweigerlich stößt das Kind hier in seiner Neugier und wachen Beobachtungsgabe auf unerklärliche Dinge. Zu deren Deutung ist es angewiesen auf die Hilfe von Mutter und Vater. Nora jedoch ist allein mit einer Realität, für die jedem Kind noch die Kategorien fehlen, mit der das Beobachtete verstehend ins Gemüt aufgenommen werden könnte. Es stößt dabei auf Dinge, deren Entdeckung normalerweise von den Eltern mit Beunruhigung, Widerspruch oder Ablehnung quittiert werden. Was Partnerschaft und Liebe als Beziehungsphänomen bedeuten, konnte Nora ohne elterliches Vorbild nicht erleben. Sie musste sich anhand des Liebeslebens, wie es ihr bei den Dienstleuten und beim eigenen Vater begegnete, selbst ihren Reim darauf machen.

Dies bedeutet nun, dass sich zwischen Kind und Erwachsenenwelt ein Bereich des Erlebens etabliert, der der offenen Kommunikation entzogen ist: das Geheimnis. Einen solchen Bereich, mit dem das Kind sein Ich von dem der anderen abgrenzt, gehört zu jeder Entwicklung einer eigenständigen Persönlichkeit. Dazu bedarf es aber schon der Ich-Stärke. Wenn schwache Eltern von der Vitalität ihres Kindes überfordert sind, dann wird es bei der Frage nach der Bedeutung der neu entdeckten Dinge allein gelassen, da der Dialog darüber nicht geführt werden kann. Es passt sich den Gewohnheiten an aus dem dringenden Bedürfnis, die Beziehung zu dem nicht zu gefährden, auf dessen Bestätigung es angewiesen ist.

In diesem Sachverhalt liegt für die kindliche Entwicklung eine gefährliche Klippe; hier entscheidet sich nämlich, ob wir lernend zu unseren individuellen Wahrnehmungen stehen. Zudem spürt ein Kind schnell, dass sich Eltern meist schon damit begnügen, wenn ihrer Sicht auf die Dinge nicht offen widersprochen wird. Vom Leben überforderte Eltern möchten nicht beunruhigt werden und geben sich leichtgläubig mit dem Anschein der Übernahme ihrer Wertvorstellungen zufrieden. Kinder lernen so ihr Anders-Sein zu verbergen.

Sigmund Freud hatte in diesem Zusammenhang die sexuelle Thematik in den Vordergrund des kindlichen Erkundungsverhaltens gerückt. Dieser Erfahrungsbereich unterlag im bürgerlichen Bewusstsein des 19. Jhdts. manchem Tabu, so dass die Psychoanalyse mit Recht im Sexuellen eine Quelle von „Denkhemmungen“ sah. Doch zeigt Ibsens Drama, dass die sexuelle Thematik nur Teil einer viel umfassenderen Hemmung in den zwischenmenschlichen Beziehungen ist. Gehemmt wird die Fähigkeit des Einzelnen, sich am eigenen emotionalen Erleben zu orientieren.

Nora war als Kind dem Problem von Sinn und Bedeutung der Erwachsenenwelt allein gegenübergestellt; sie hatte niemanden, mit dem sie ihre Erlebnisse teilen konnte. In der

Gesindestube begegnete sie dem Sexuellen allenthalben. Dessen Sinn und Gehalt musste ihr allein aufgrund ihres Alters verschlossen bleiben. Umso mehr imponiert es als prickelnde Angelegenheit. Ihre sicht- und fühlbare Oberfläche lernte Nora genau zu beobachten, um sie sich spielerisch anzueignen. In der Selbstinszenierung war sie bald das ‚Weibchen‘. In dieser hysterischen Rolle wuchsen ihr sozusagen magische Kräfte zu. Sie werden zu Noras Zaubermittel, das ihr jederzeit zuhanden ist und all das ersetzen muss, das dem Mädchen unzugänglich war: das Erforschen der Welt jenseits des Privaten. Die Geheimnisse des realen Lebens können nur in gleichwertigen Beziehungen und in der Selbstverwandlung des eigenen Wesens in Lernen und Arbeit erschlossen werden. können. Hier gelten Spielregeln, die allgemeine Geltung haben. In der wohltemperierten Welt des schönen Scheins machen sie sich als Kälte bemerkbar.

„jetzt brennt ŝ“ – Nora begegnet ihrem Unbewussten

Wir Zuschauer erlebten deshalb den Auftritt von Christine Linde als Störung der weihnachtlich verzauberten Stimmung. Im Vergleich mit Noras gewinnendem Wesen gerät diese realistisch-klare Frau leicht ins Hintertreffen. Man läuft Gefahr, in ihr die vom Neid verhärmte, gefühllos-nüchterne Spielverderberin zu sehen. Es wurde schon darauf hingewiesen, dass Ibsen dieser Christine eine quasi-therapeutische Rolle in seinem Projekt zuweist. Sie lässt sich wenig beeindruckt vom schönen Schein der heilen Welt. Christine will verstehen, wie die Dinge zusammenhängen. Sie kann sich in die Lage des anderen einfühlen und kann ihre Erkenntnisse dabei in Worte fassen. Die Sprache dient ihr nicht primär als Mittel zur Beeinflussung, sondern als Brücke zum Gegenüber. Christine sucht nach Sinn und Bedeutung des Gehörten und sie weicht der Verantwortung für das Gemeinte nicht aus. Sie lässt sich auf Situationen ein, denen schwächere Persönlichkeiten aus dem Wege gehen. Phrasen und Klischees beeindruckt sie nicht; denn sie hat gelernt, ihre Maßstäbe an der Lebensrealität zu überprüfen. Deshalb kann sich Christine auf ihr eigenes Fühlen und Denken verlassen und zielgerichtet handeln. Wer die Realität und ihre allgemeinverbindliche Logik in Rechnung stellen kann, der besitzt zudem die Fähigkeit vorzuschauen; und er kann sein Nicht-Wissen ertragen.

Im Sinne Alfred Adlers könnten wir sagen: Christine hat lernen können, mit den Augen des anderen zu sehen, mit dessen Ohren zu hören und mit seinem Herzen zu fühlen; sie verfügt also über ein hohes Maß an „Gemeinschaftsgefühl“. Deshalb kann sie in Ibsens „Setting“ ihre ‚psychotherapeutische‘ Aufgabe erfüllen. Ihr Auftritt taucht den harmonischen Schein des Puppenheims vor den Augen des Zuschauers in ein Zwielflicht. Denn mit ihrer Person kommt etwas Neues ins Spiel: die eigentümliche Macht des den Blick klärenden Gefühls. Gefühl nämlich, wenn es echt ist, wirkt wie ein Prüfstein für Schein und Sein. Echtheit aber provoziert den Widerstand von Seiten derer, die ein Interesse an der Undurchsichtigkeit, am Geheimnis haben. Dieses Interesse am Schein ist seinem Träger selbst zum Großteil unbewusst. Wüsste Nora, wozu sie ihr Geheimnis tatsächlich braucht und was sie damit letztlich anrichtet, dann verlöre sie alle Zauberkraft.

Christine konfrontiert zunehmend mit ihrer nüchtern-realistischen Sicht auf die Dinge. „*Du musst es ihm sagen!*“ heißt ihre Intervention. Und nachdem dies ausgesprochen ist, verlässt sie sich darauf, dass ihre Worte Wirkung in der Zeit haben. Dagegen neigt Krogstad (darauf wurde schon hingewiesen) in solch kritischen Momenten aufgrund Roswitha Neiß-Rattner / Matthias Voigt (2016)

seiner leichteren Kränkbarkeit stärker zu gewaltsamer Selbstdurchsetzung. Durch ihn lässt Ibsen unbarmherzig die harte Realität in die Wohnung der Helmers einbrechen. Diese unerwünschte Wirklichkeit drängt sich bezeichnenderweise durch die Flurtür, aus der Welt des Wirtschaftslebens draußen: Gemeldet wird der kleine Bankangestellte Krogstad, der ein Gespräch mit dem Herrn Bankdirektor wünscht.

Dass es nun gefährlich wird, kündigt die ungebührliche Anrede „*Verzeihung, Frau Helmer*“ an. Krogstads anmaßendes Auftreten wie ein Bekannter, ist von ihm wohlkalkuliert. Schon bei dieser ersten Begegnung verliert Nora ihre Fassung. Statt seine Unhöflichkeit als Dame zurückzuweisen, fragt sie erschrocken nach seinem Anliegen. Krogstads bagatellisierende Antwort, *nur langweilige Geschäfte, gnädige Frau; weiter gar nichts*, zeigt sogleich Wirkung. Nachdem er in Helmers Arbeitszimmer verschwindet, wendet sie sich wieder der anwesenden Christine zu. Was in Nora vorgeht, sagt die Regieanweisung: *Dann geht sie zum Ofen und sieht nach dem Feuer um festzustellen: Jetzt brennt's*. Sie hat offenbar gespürt, dass es nun brenzlich werden wird.

Noch weiß Nora nicht, dass Krogstad in Torvalds Arbeitszimmer vom unwiderruflichen Verlust seiner Stelle erfährt und damit das Verhängnis seinen Lauf nimmt; denn bevor sich Nils Krogstad nochmals aus der bürgerlichen Gesellschaft ausstoßen lässt, wird er zur Erpressung greifen.

Bei genauem Hinsehen zeigt sich, dass Nora nicht ganz unbeteiligt daran ist, wenn Krogstad zu diesem letzten Mittel greift. In der gegebenen Situation kann er nur davon ausgehen, seine Stelle in der Bank durch eine Intrige Christines verloren zu haben. Nora bestätigt ihm diese Vermutung indirekt durch ihr trotziges: *Ja, ich habe mich für sie (Christine) eingesetzt, Herr Krogstad. Nun wissen Sie es*. Mit diesem feindseligen Aufbegehren will Nora ihr eigenes Erschrecken vertuschen. Angesichts dieser Verslossenheit geht Krogstad jählings in einen Tonfall latenter Drohung über. Noch überschätzt er die Souveränität seiner Schuldnerin. Er lässt sich von Noras Ausflüchten verwirren, bei denen sie sich von einem Moment auf den anderen widerspricht und zwischen Drohgebärden und Hilflosigkeitsdemonstration wechselt. Immer wieder schwankt er zwischen ironischen Kommentaren und einem letzten Versuch der Beziehungsaufnahme. Zuletzt bekennt er sich – zwar bagatellisierend – zur eigenen anrühigen Vergangenheit, um ihr so die Not seines Anliegens nachfühlbar zu machen:

Meine Söhne wachsen heran; um ihretwillen muss ich versuchen, wieder so viel bürgerliche Achtung wie möglich zu gewinnen. Diese Stelle bei der Bank war gewissermaßen die erste Stufe für mich. Und nun will ihr Mann mich wieder von der Treppe in den Schmutz zurückstoßen!

Dieser Selbstoffenbarung begegnet Nora ausweichend, ohne eigentliches Mitgefühl: *Aber um Gotteswillen, Herr Krogstad, es steht ganz und gar nicht in meiner Macht, Ihnen zu helfen*. Kurz zuvor hatte sie ihm gegenüber eben diese Überlegenheit mit dem Einwurf für sich beansprucht: *Man hat doch auch ein klein wenig Einfluss, sollt' ich meinen*.

Erst auf diese Zurückweisung seiner verzweifelten Offenheit droht Krogstad, sein Wissen als Machtmittel einzusetzen. Noras spontane Reaktion enthüllt das selbstbezogen-infantile Niveau ihres Selbstverständnisses: *Das wäre schändlich von Ihnen*. (Mit unterdrückten Tränen.) *Das Geheimnis, das meine Freude, mein Stolz ist! Er sollte es auf so plumpe Weise erfahren – und gar noch von Ihnen? Sie würden mich den schrecklichsten Unannehmlichkeiten aussetzen*. Krogstad wird jetzt schlaglichtartig

deutlich, dass Nora das Rechtsbewusstsein für die Bedeutung ihrer Rolle als Schuldnerin völlig fehlt. Er wird sie deshalb wie ein Kind behandeln.

Und nun beginnt der Anwalt Krogstad in geradezu väterlichem Verhörstil die Überführung der Delinquentin. Auf seine vermeintlich unverfänglichen Fragen hin plaudert Nora ahnungslos aus, dass sie selbst es war, die das falsche Datum in die Schuldverschreibung eingesetzt hatte. Als dann Krogstad in rhetorischer Naivität seine Hoffnung ausdrückt, dass doch wenigstens die Unterschrift echt sei, tritt Nora kindlich die Flucht nach vorn an. Und wir erleben zum wiederholten Male die für sie typische Reaktion mit der sie in höchster Gefahr durch eine demonstrativ inszenierte Geste die Situation auflösen will, um den Knoten zu durchschlagen: *(nach kurzem Schweigen; wirft den Kopf zurück und sieht ihn trotzig an.) Nein – ich habe Papas Namen geschrieben.*

Auf Krogstads Einwand hin, ob ihr denn nicht klar gewesen sei, dass sie ihn durch die Fälschung betrogen habe, antwortet aus Nora das verwöhnte Kind, das gegen unbilliges Leid Ausnahmerechte geltend machen darf:

Darauf konnte ich überhaupt keine Rücksicht nehmen. Ihretwegen machte ich mir überhaupt keine Gedanken. Ich konnte sie nicht ausstehen wegen all der hartherzigen Schwierigkeiten, die sie machten, obgleich sie wussten, wie schlimm es mit meinem Mann stand.

Krogstads Einlassung, sein eigenes Vergehen, das ihm die bürgerliche Existenz gekostet habe, sei gewiss nicht schwerwiegender gewesen als das ihre, veranlasst Nora zu erneutem kindlichen Aufbegehren:

N.: „Sie wollen mir einreden, Sie hätten eine mutige Tat gewagt, um Ihrer Frau das Leben zu retten?“

K.: „Die Gesetze fragen nicht nach Beweggründen.“

N.: „Dann müssen es aber sehr schlechte Gesetze sein. (...) 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.“

Doch die Wirkung solch reaktiver Drohgebärden verfliegt üblicherweise in dem Moment, wenn der eigene Affekt abklingt und der Bedrohende sich entfernt hat. Allein auf sich selbst geworfen, ist nun Nora ihrer andrängenden Angst ausgesetzt: Es stellt sich Verwirrung ein, gegen die sie vergeblich versucht, durch bewusstes Nachdenken Herr zu werden. Zuletzt aber rettet sie sich regelhaft in die kindliche Haltung, indem sie die unabweisbare Gefahr einfach trotzig verleugnet: *(eine Weile nachdenklich; dann wirft sie den Kopf zurück): Ach, was! Mir Angst machen wollen! So einfältig bin ich doch nicht.*

Das ist die prototypische Reaktion im hysterischen Weltverhältnis. Das in seinen Grundfesten verunsicherte Ich inszeniert demonstrativ eine Stärke, die es liebend gerne hätte. Im Rampenlicht der äußeren Bühne zeigt dieses Spiel oft die gewünschte Wirkung. Doch ohne Publikum bricht die innere Kulisse schnell zusammen und die verdrängte Angst wird unkontrollierbar. Hysterische Charaktere sind angewiesen auf ein Gegenüber, das sie in ihrer Weltsicht bestärkt. Bleibt die Bejahung durch den anderen aus oder beharrt dieser gar auf der Verneinung, dann muss dieser aus der eigenen Welt ausgeschlossen werden.

Im bisherigen Verlauf des Dramas wurde sichtbar, dass Nora offenbar alles daransetzt, ihr Geheimnis dem eigenen Ehemann nicht preisgeben zu müssen. Was sie hierfür als Gründe und Motive anführen konnte, erschien ihr selbst als so überzeugend, dass sie

Christines Beharren als Akt von Unverständnis oder gar der Feinseligkeit auffasste. Es war für den Zuschauer zu spüren: Von alledem, was ihre Freundin vorbrachte, wollte Nora nichts hören. Es mag für eine Frau im Patriarchat durchaus nützlich sein, für die Zeit nach dem Verblühen der eigenen Attraktivität – *wenn ich nicht mehr hübsch bin* – noch einen Trumpf in der Hinterhand zu wissen. Mit dieser Äußerung zeigen sich Noras tiefere Beweggründe – aufschlussreich auch, weil damit ihre Vorstellung von Liebe sichtbar wird. Sie entspricht dem, was sie bei ihrem Vater erleben konnte: wechselseitige Funktionalisierung im erotisierenden Machtspiel.

Aber in Noras Äußerung scheint ein noch tieferes Motiv auf. Es geht ihr offenbar um die Aufrechterhaltung eines Beziehungsmodus', an dem unter keinen Umständen gerührt werden darf. Sonst nämlich, so Noras ungewollte Selbstoffenbarung, würde sich *unser Verhältnis zueinander völlig verschieben; unser schönes glückliches Heim wäre nicht mehr, was es jetzt ist*. Die Aufdeckung des gehüteten Geheimnisses würde also Noras ganze Existenz bedrohen.

Die Schuld der Unschuldigen – Die unheimliche Dynamik der *kleinen Heimlichkeiten*

Bevor wir nun auf den eigentlichen Höhepunkt des dramatischen Geschehens eingehen, soll durch einige psychopathologische Erläuterungen unser tiefenpsychologischer Blick geschärft werden. Bei Nora sind wir immer wieder auf eine spezifische Art gestoßen, mit der sie den allfälligen Schwierigkeiten begegnete. Im heutigen Sprachgebrauch der dynamischen Psychologie, einer histrionischen Konfliktverarbeitung. Wesentlich ist dabei das Moment der unbewussten Inszenierung. Wenn die Situation für Nora schwierig wurde, dann extemporierte sie völlig spontan eine Szene, die die eigene Person in einem von ihr bestimmten Licht erscheinen ließ: Je nach Bedarf erschien sie dann besser, stärker, schöner, gewinnender oder aber auch umgekehrt schwächer, hilfsbedürftiger, kränker, kindlicher, ahnungsloser, als sie tatsächlich war. Bei alledem handelt es sich um Inszenierungen, die in doppelter Hinsicht unbewusst ablaufen. Der Erfolg solcher Aufführungen hängt davon ab, dass Spieler und Adressat der Szene nicht bemerken, dass sie ‚gemeinsames Spiel machen‘. Was beide davor bewahrt, das Manipulative hierbei wahrzunehmen, ist die Magie der Affektivität. Es handelt sich um eine ganz alltägliche Zauberei, die von der Stimmung solcher Menschen ausgeht. Sie erfasst das Gegenüber und hindert zu sehen, was nicht gesehen werden soll: Die Bedrohung des Selbstwertgefühls durch den Einblick des anderen soll so abgewendet werden.

Das hier skizzierte Verhaltensmuster verdeutlicht den Sinn der eigentümlich verspielten Weltfremdheit Noras. Ihre Naivität ist insofern authentisch, als ihre habituelle Selbstinszenierung die fehlende persönliche Integrität überspielt. Noras Stärke, ihre Fähigkeit zu verzaubern, besteht im intuitiven Erfassen der Suggestibilität des Gegenübers. In ihrem Agieren lässt sie sich assoziativ von der Situation leiten, wobei sie wenig oder gar keine Aufmerksamkeit auf die Sachzusammenhänge ihres Tuns verschwendet. Und genau in diesem Leichtsinne liegt der nicht versiegende Quell von Noras Unglück. Eben diese missachtete Realität zeitigt unerwartete Folgen, die dann aus vermeintlich heiterem Himmel ins Leben dieses Persönlichkeitstypus einzubrechen scheinen.

Für Nora sind „Fehlleistungen“ wie das falsche Datum unter dem Schuldschein *unbedeutende Kleinigkeiten*, gegen die sie ihren kindlich heiteren ‚guten Willen‘ in Rechnung stellt. Wer wie Nora nicht lernen konnte, mit den unerbittlichen Härten der Realität, mit der Logik des menschlichen Zusammenlebens zu rechnen, für den eskalieren *unbedeutende Kleinigkeiten* unvermutet zu Schicksalsschlägen. Die wiederum werden als ungerechtfertigte Zumutung erlebt. Wie verwöhnte Kinder halten wir am Anspruch fest, die Welt möge sich auf uns und unseren vermeintlich guten Willen einstellen. Wer dem nicht nachgibt, den trifft dann das Verdikt, böswillig eingestellt zu sein.

Insofern wird auch verständlich, warum für Nora Wertvorstellungen bloß relative Gültigkeit, quasi bloß metaphorische Bedeutung, besitzen. Ihr Umgang mit dem Vorwurf der Urkundenfälschung und des Betruges zeigte, dass sie juristischen Sachverhalten kaum überpersönliche Geltung beimisst. Die eigene gute Absicht gilt ihr schon als Beweis der moralischen Rechtmäßigkeit ihres Handelns. Die Abwesenheit von böser Absicht ist gleichbedeutend mit Schuldlosigkeit und jede unerwünschte Forderung des anderen erscheint dann als moralische Zumutung, also als „schändlich“.

Wenn wir uns an dieser Stelle an den Exkurs über die Kindheit zurückerinnern, dann erscheint Noras gegenwärtige Situation derjenigen ihrer Kindheit verwandt. Wie vormals den leichtfertigen Vater, so versucht sie heute den Ehemann an sich zu binden. Anders als der Vater zeigt sich Torvald Helmer als ein Mann von *festen Grundsätzen*. Er brüstet sich geradezu seiner bürgerlichen Ehrgefühle. Doch schon in der ersten Begegnung beider Eheleute demonstriert Ibsen, dass diese Männlichkeit nur eine angemäÙte ist. Torvalds Ästhetizismus und sein moralischer Rigorismus formen die Fassade, hinter der sich seine Schwäche verbirgt. Er scheut wie Nora die Auseinandersetzung mit unerwünschten Realitäten und wehrt sie bloß weniger elegant ab. Das *Hässliche*, *Unschöne* oder das *Unmoralische* sollen in seine Welt keinen Zugang bekommen. Schlimm genug, dass er sich männlich-heldenhaft im Berufsalltag *draußen* erwehren muss. Den Lebensraum seiner kleinen *Lerche* aber will er davon unbefleckt und rein wissen.

Sentimentalität ersetzt bei Torvald den Mangel an Gefühl. Sein hypertropher Moralismus ist bloÙe Gewissensfassade, hinter der sich Wertunsicherheit und Gefühlsverwirrung, also seelische Blindheit, verbergen muss. Nur so ist es erklärlich, dass er Nora gegenüber jahrelang in Unwissenheit und Ahnungslosigkeit über die Herkunft des unglaublichen Reichtums verharrt. Wo Auseinandersetzung mit unliebsamen Realitäten erforderlich wäre, hört man von Torvald nur klischeehafte Phrasen. Verdrängen, Verurteilen, Rationalisieren – nur nicht hinsehen! – das sind seine bevorzugten Abwehrmechanismen.

Was für Noras Vater die Eroberung von Frauen war, ist für ihren Ehemann der gesellschaftliche Aufstieg. Seine Erkrankung vor acht Jahren – von Nora als *Überarbeitung* deklariert – kann man gewiss auch psychosomatisch verstehen. Sie war wohl eher Ausdruck der Selbstüberforderung eines höchst ehrgeizigen Menschen. Als erfolgreicher Aufsteiger stand Thorvald vor wachsenden Entscheidungsspielräumen, die ihn mit der eigenen Unsicherheit konfrontierten. Was Torvald dazu an Durchsetzungskraft und Mut fehlte, musste er überkompensieren durch die völlige Identifikation mit der herrschenden Weltanschauung. Diese habituelle Selbstüberforderung in Beruf und Partnerschaft dürfte sich in hohem Maße schwächend auf seine Gesundheit ausgewirkt und ihn gewissermaßen verzehrt haben.

In diesem Zusammenhang wird Nora die ungestillte Sehnsucht Torvalds nach einer kreatürlichen Existenz verkörpert haben. Er bewunderte ihre vitale Überlegenheit und musste sie zugleich wieder bekämpfen, indem er sie in das Weibchen umdeutete, das des eigenen Intellekts nicht mächtig ist. Die Frau im Patriarchat soll das Defizitwesen sein, das in seiner Leiblichkeit aufgeht, und der männlich-vorausschauenden Vernunft bedarf, die Führung und Schutz gewährt. Dieser angemessenen Erzieherrolle begegnet der Zuschauer allenthalben. Wir können immer wieder miterleben, dass dieses Verhalten geradezu zwanghaft erfolgt.

Aber auch Nora ist aktiv daran beteiligt. Sie bestätigt Torvalds fiktive Überlegenheit, zumal sie ihr keine unmittelbaren Nachteile bringt. Hierdurch wird ebenso sein realer Berufserfolg gedanklich zu ihrem eigenen. Sie bestärkt ihn damit zugleich in der Rolle, der er offensichtlich nicht gewachsen ist und sie kann sich in der Fiktion sonnen, seine Retterin gewesen zu sein. Ibsen bringt in der Beziehungsdynamik des Ehepaars Helmer die eigentümliche Wechselseitigkeit des Entfremdungsprozesses misslingender Partnerschaft zwischen Mann und Frau ans Licht. Nora ist eben nicht einfach nur das Opfer irgendeiner realen Überlegenheit des Mannes. Sie profitiert kurzfristig von der Übernahme ihrer Unterlegenheitsrolle, die in ihrem Bewusstsein als Überlegenheit erlebt wird. So redet Nora von den Erfolgen und der Machtposition Torvalds, als wären es die ihren. Sie benutzt unbefangen das „Wir“ und macht sich damit zur imaginären Teilhaberin seines Berufserfolges, wenn es heißt: *Ja, der Gedanke, dass wir – dass Torvald jetzt auf viele Menschen einen sehr großen Einfluss bekommen hat, macht mich wirklich vergnügt.* Spricht sie jedoch von der Kehrseite jener patriarchalischen Weltanschauung, dann heißt Torvald nur noch *er*. Und Nora hält sich schadlos, indem sie ihren ursprünglich geliebten Partner als *der mit seinem männlichen Ehrgefühl* belächelt.

Sexualität als Inszenierung

Latent ist das Thema der Sexualität in Ibsens Drama beinahe ständig anwesend. In den Vordergrund rückt es anlässlich einer festlichen Einladung, bei der eine Tanzdarbietung der Gattin des neuen Bankdirektors den Höhepunkt des Abends bilden soll. Diese Einladung in höchste Kreise bestätigt, dass Torvald nun ganz oben angekommen ist. Dort soll Nora zum Abschluss kostümiert eine Tarantella tanzen und damit Torvalds Aufstieg krönen. Die Vorbereitungen hierzu laufen parallel zu der sich zuspitzenden Krise; denn im Briefkasten liegt bereits Krogstads kompromittierender Brief. Obwohl Nora an der Grenze ihrer seelischen Kraft ist, begeistert sie ihr Publikum – bei Ibsen heißt es: *um ihr Leben tanzend* – mit einer eigentümlich erotisch-sexuellen Präsenz.

Von der Bedeutung dieses *Tanz auf dem Vulkan* erfahren wir Zuschauer nur aus dem anschließenden Gespräch im Wohnzimmer der Helmers. Wir begreifen jetzt, was Torvald mit dieser Inszenierung bewusst und unbewusst im Sinne hatte. Entgegen Noras dringlicher Bitten hatte nämlich der stolze Besitzer dieser verführerischen Frau darauf bestanden, nach dem Beifallsturm die Veranstaltung unmittelbar zu verlassen. Die männlichen Bewunderer Noras sollten durch das Etwas-zu-viel-an-Natürlichkeit ihrer Darbietung sexuell affiziert werden, um dann aber voller Neid auf den, der über dieses Wesen verfügen darf, zurückzubleiben. Diesen heimlichen Triumph, seine von allen Männern begehrte Frau diesen Konkurrenten entziehen zu können, will Torvald auskosten. Seine Nora erfährt nun von ihm, er verhalte sich so, als sei er nicht ihr

Ehemann, sondern der heimliche Geliebte. Es errege ihn überaus, dass sein Besitz den anderen nicht zugänglich sei – „*da kochte mein Blut*“.

Man vergegenwärtige sich die Gemütsverfassung von Nora: Erschöpft von der Anspannung der Ereignisse der letzten zwei Tage, innerlich völlig zerrissen, jeden Moment die drohende Katastrophe erwartend. Der von seiner Verführer-Phantasie sexuell stimulierte Torvald versucht die entsetzt vor ihm zurückweichende Ehefrau gefügig zu machen. In einer absurden Szenerie verfolgt er die vor ihm Fliehende um den Wohnzimmertisch. Das unerwartete Erscheinen des Hausfreundes Dr. Rank beendet die makabre Szene.

Torvalds Sexualität darf man wohl onanistisch nennen: Er benötigt zur eigenen Erregung eine imaginäre Szene, in der er als männlicher Held seine ewige Braut und Beute in Besitz nehmen will. Hierzu muss notwendig immer ein Dritter anwesend sein, den es auszustechen gilt. Er braucht den imaginären Rivalen, an dessen begehrliehen Blicken er sich weidet. Das Sexuelle wird hierbei zum bloßen Medium, das dazu dient, sein Selbstbewusstsein zu erhöhen. Torvald fehlt jedes Gefühl und Verständnis dafür, dass er qua Phantasie die Frau zum Objekt seiner Begierden erniedrigt. Er strebt nicht nach sexuellem Genuss. Es geht hier um nichts als sexuell aufgeladene Machtphantasien. Vor der sexuell-leiblichen Nähe ängstigen sich beide gleichermaßen.

Deshalb ist in dieser Ehe auch der Hausfreund kein Zufall, sondern notwendig zur Inszenierung einer Dreieckskonstellation. Dieser für beide Partner imaginär verfügbare Dritte ermöglicht die vorher beschriebene Distanzierung. Dr. Rank kommt täglich zu den Helmers. Mit ihm kann Nora vergnüglich plaudern und flirten. Sie lässt ihn auch ein wenig an ihrem geheimen Leben teilnehmen und von den verbotenen Makronen kosten. Aber dieses Spiel hat seine Grenzen. Als Dr. Rank angesichts seines baldigen Todes wagt, Nora seine Liebe zu offenbaren, geht ihr dieses Spiel zu weit. Wenn es ernst wird, weicht Nora unangenehm berührt und verärgert zurück. Sie will nicht wissen, was sie zur Tändelei beigetragen hat, und sie will vor allem nicht wissen, was in dem todgeweihten Dr. Rank wirklich vorgeht. Mit seinem Liebesgeständnis hat er den Zauber unverbindlicher Vieldeutigkeit jählings zerstört.

Einiges spricht also dagegen, in Nora nur das Opfer der primitiven Bedürfnisse eines sexualisierten Mannes zu erblicken. Auch sie spielt nur mit dem erotischen Angebot. Sie macht verliebt, sie sexualisiert die Szenen mit einer kapriziös-kindlichen Weiblichkeit oder in der Rolle des schutzbedürftig-possierlichen Spielzeugs. Doch hinter dieser Neigung zur Erotisierung zwischenmenschlicher Situationen können wir ein ganz anders geartetes Verlangen vermuten – ein tieferes Bedürfnis, nämlich die ungestillte Sehnsucht nach Bejahung durch den anderen und nach Bedeutung der eigenen Person. Ebendies aber wird im histrionischen Beziehungsmodus verunmöglicht: Hier werden Beziehungen funktionalisiert und instrumentalisiert – nicht bewusst –, sondern aus einer unergründlichen Angst vor Nähe, einer Nähe wiederum, die gleichzeitig ersehnt wird.

Insofern zeigt uns Ibsen in einer bewunderungswürdig stimmigen Zusammenhangsbetrachtung, dass es nicht adäquat ist, Nora allein nur zum Opfer der patriarchalischen Lebensverhältnisse zu stilisieren. Ebenso gut könnte Torvald diesen Status für sich in Anspruch nehmen; denn er ist einem Mannes-Ideal unterworfen, an dem er zu zerbrechen droht. Seine zwanghaften Bemühungen, dem Phantom einer sogenannten Männlichkeit gerecht zu werden, sind ebenso komisch wie tragisch. Wenn

sich dieser Mann dazu berufen sieht, dem ‚Triebwesen Frau‘ durch seine pädagogischen Bemühungen Vernunft einzuhauchen, lässt ihn Ibsen zur lächerlichen Gestalt werden. Im Vergleich mit Nils Krogstad fehlt ihm alles Maskuline. Torvald entpuppt sich als Weichei, das seine mangelnde Männlichkeit mit gespreiztem Gehabe überdeckt. An diesem Helden lässt sein Autor kaum ein gutes Haar; Ibsens Sympathie gilt Nora. Doch, so wird sich im Kommenden zeigen, stilisiert er sie bei aller Zuneigung nicht zur emanzipierten Frau, die eine Protagonistin eines ernstzunehmenden Feminismus abgeben könnte.

Es war heut abend, als das Wunderbare nicht kam

Mit der bereits weiter oben beschriebenen Szene, in der Dr. Rank sein bevorstehendes Sterben ankündigt, ist die Peripetie des Stückes erreicht: Die Bewohner des *Puppenheims* sind unentrinnbar mit dem Lebensernst konfrontiert. Ranks Mitteilung steht wie eine letzte Warnung vor dem drohenden Schicksal. Die Vorwarnungen durch Frau Linde und Nils Krogstad hatte Nora von sich gewiesen. Noch musste sie ihren Selbstbetrug verteidigen. Ihre Illusionen durften noch nicht auf den Prüfstand echter Auseinandersetzung. Doch die Verunsicherung durch die aufgenötigten ‚Therapie-Gespräche‘ zeigt nun spürbare Folgen.

Bei Torvald sahen wir, dass er auf alles Unerwünschte im Sinne seiner ichbezogen-zwanghaften Tendenz reagiert. Er ideologisiert das Schicksal Ranks: Dessen bevorstehenden Tod deutet Torvald in den Beweis eigener Überlegenheit um; schließlich ist er doch der Überlebende, der männlich-potente Sieger. Dieses imaginär gestärkte Selbstbewusstsein spricht sich völlig ungehemmt von jedem Selbstzweifel frei. Ibsen lässt Torvald die Selbstüberhebung so weit treiben, dass er zuletzt als Wunsch ausspricht, was anschließend als Katastrophe in Erfüllung gehen soll: *„Weißt du, Nora – manchmal wünsch ich, es möchte dir eine wirkliche Gefahr drohen, damit ich Leib und Leben und alles, alles aufs Spiel setzen kann“*.

Wir ahnen, dass Nora diese Versprechung wie die Ertrinkende den rettenden Strohalm aufgreifen wird. Ibsen gibt uns einen Einblick in ihr Unbewusstes, wenn er sie sagen lässt, jetzt könne endlich das *Wunderbare* geschehen. Ihr Ehemann werde sich schützend vor sie stellen und gegenüber Krogstads erpresserischer Drohung mannhaft Stellung beziehen. Beherzt fordert sie Torvald auf, den verhängnisvollen Brief Krogstads zu lesen. Nora entschließt sich zu dem, was Christine Linde ihr vergeblich zugemutet hatte: Sie gibt ihr Geheimnis preis, in der Hoffnung, Torvald werde sich zuletzt doch als Mann erweisen. Während er sich zur Lektüre in sein Zimmer zurückzieht, bleibt sie verängstigt mit sich allein. Ihre Phantasie inszeniert eine neue Überlegenheitsrolle: Nora wird Selbstmord begehen, um Torvald durch ihren Tod zu schützen. An der Ausgangstür aber läuft sie dem völlig fassungslosen Ehemann in die Arme.

Wir werden nun zum Zuschauer einer erschütternd lächerlichen Szene. Ibsen demonstriert uns, wie ein außengeleitet-ichschwacher Mensch reagiert, wenn er unentrinnbar mit der eigenen Lebenslüge konfrontiert wird: Er verrät in kopfloser Panik alles, was ihm zuvor heilig schien. Fern von jedem gesunden Menschenverstand steht für Torvald fest, dass seine männliche Ehre nur dadurch zu retten ist, wenn er sich dem Erpresser fügt. Vor sich selbst tarnt er seine Feigheit, indem er sich zum Opfer seiner gewissenlosen Frau stilisiert, die seine Liebe und seine selbstlose Rettung aus den Händen des verkommenen Vaters nie verdient habe.

Roswitha Neiß-Rattner / Matthias Voigt (2016)

In Torvalds Angst vor der sozialen Ächtung besteht die Welt nur noch aus bedrohlichen Mächten des Bösen. Sich selbst hypostasiert er überkompensatorisch zur Verkörperung moralischer Größe. Durch diese wehleidige Selbstinszenierung sucht er sein irritiertes Persönlichkeitsgefühl anzuheben. Hinter der Fassade männlich-selbstloser Moral zeigt Ibsen den ich-schwachen Mann, der solche Anmaßung nötig hat. Torvalds Bekundungen erweisen sich als hohle Phrasen. Er entlarvt sich als der vollendete Konformist, als ein Mann, der nicht die Kraft und nicht den Mut zur Aufrichtigkeit aufbringen kann. Die hypertrophe Scheinmoral zeugt von dem Fehlen eines ethischen Zentrums seiner Persönlichkeit. Ohne diese innere Orientierung verliert er jeden Halt, wenn es ernst wird im Leben. Es dürfte offenbar geworden sein: Auch Ibsen sieht im Hysterischen nichts exquisit Weibliches.

Dieses traurige Exempel menschlicher Selbstentfremdung wird nun ins beinahe Absurde statuiert. Unmittelbar auf die beschriebene Verzweiflungsszene, in der Torvald seine geheiligte Moral samt seiner Liebe zu Nora über Bord geworfen hat, um wenigstens nach außen hin sein Ansehen wahren zu können, nimmt das Schicksal eine überraschende Wende: Krogstad gibt unerwartet den kompromittierenden Schuldschein an Nora zurück und prompt bricht Torvald in den lauten Jubel aus: „*Nora, ich bin gerettet! Ich bin gerettet!*“ – im Ohr des Zuschauers klingt derweil noch das „*Wir sind verloren!*“ nach, das ebenso echt aus Torvalds innerer Leere entströmte. Noras lapidares „*Und ich?*“ deutet an, dass sie jetzt ernüchtert zu begreifen beginnt. Bei ihr hat ein schmerzlicher Erkenntnisvorgang eingesetzt.

Hendrik Ibsen hat uns drastisch illustriert, zu welcher wahnhaften Selbstverkenntungsleistung dieser Charaktertypus fähig ist, wenn er seine soziale Außenseite bedroht sieht. Seine Ich-Stärke ist an das Beherrschen der Rolle gebunden, die er sich und der Welt gegenüber zu spielen gelernt hat. Das Phrasenhafte ist keine Zutat zu seiner Persönlichkeit, sondern vielmehr das, was sie ausmacht. Seine Existenz ist an den Erfolg des Lebens auf dem gesellschaftlichen Podium gebunden. Dazu orientiert er sich reaktiv an den Normen und Konventionen der Umwelt. Opportunistisch ringt er um soziale Anerkennung, sein Lebenselixier. Dadurch aber hat er seinen seelischen Schwerpunkt außerhalb von sich und gerät in Panik, wenn dieser Halt verloren zu gehen droht. Eine heillose Verwirrung erfüllt seine innere Leere. Beruhigung ist nur denkbar mit der Wiederherstellung seiner sozialen Bedeutung.

Nachdem das Unheil über Torvald hereingebrochen war und er alles verraten hatte, geschieht deshalb das schier Unglaubliche: Im vermeintlichen Moment der Rettung kehrt Torvald unberührt vom Schrecklichen ohne jedes Zögern zu seiner eingeübten Größenrolle zurück. Den Schuldschein, gewissermaßen das materialisierte Unbewusste des Puppenheims, wird einfach im Kaminfeuer entsorgt. Es reicht ihm, wenn das Unerwünschte unsichtbar wird: „*Nein, ich will ihn gar nicht sehen; das soll alles wie ein Traum für mich bleiben.*“ Auch ein Torvald bemerkt, dass seine Frau kurz vor dem Suizid stand; doch der eigene Affekt verschließt ihm den Gefühlszugang zur Situation. Seine seelenlose Bemerkung, *oh, das müssen drei entsetzliche Tage für dich gewesen sein*, verrät, wie fern ihm das Erleben der anderen ist. Noras knappe Antwort: „*Ich habe in diesen drei Tagen einen harten Kampf gekämpft*“, überfordert schlicht sein Einfühlungsvermögen. Nur die konsequente Verbannung der unerwünschten Realität, die konzessionslose Rückkehr ins Vorherige, kann ihn retten, kann seine hypostasierte

Männlichkeit wiederauferstehen lassen. *Nein, wir wollen gar nicht mehr an all diese hässlichen Dinge denken. Wir wollen nur jubeln ... Was soll denn das heißen, dieser starre Gesichtsausdruck? Ach arme liebe Nora, ich versteh schon: du kannst noch nicht recht glauben, dass ich dir vergeben habe.*

Torvalds bemerkenswertes Vergessen-Können verwandelt wie durch ein Wunder die gerade eben noch verachtete Ehefrau zurück in das unschuldige weibliche Wunschbild, das jetzt umso mehr seiner Großzügigkeit und seines männlichen Schutzes bedarf: *Ich müsste kein Mann sein, wenn nicht gerade diese Hilflosigkeit dich für mich besonders anziehend machte. Vergiss die harten Worte, die ich im ersten Schreck sagte, als alles über meinem Kopf zusammenzustürzen drohte. Ich habe dir verziehen, Nora... Ruh dich ein wenig aus; ich werde dich mit meinen breiten Flügeln schützen.* Vielleicht hat ja manch männlicher Zuschauer sich erschrocken in dieser Szene wiederentdeckt. Ihr Verfasser hätte vermutlich nichts dagegen einzuwenden gehabt.

Man mag die Torvald-Figur von Ibsen als psychologisch überzeichnet empfinden. Die zentrale pathologische Dynamik jedoch, deren gravierende Folgen für den Einzelnen und letztlich für die Gesellschaft, demonstriert Ibsen in voller Schärfe: Der Konformist kann sich auf die Wahrheit des eigenen Empfindens nicht verlassen. Ihm fehlt die geistige Orientierung, da er die ganze Bedeutung einer Situation nicht erfassen kann. Das, was ihm ursprünglich dazu dienen sollte, sich durch Konflikte durchzulavieren, seine Selbstdarstellung mit all ihrer Verschleierungstaktik, entfernen ihn in einem schleichenden Prozess immer weiter von sich selbst und den Mitmenschen. Er steht wie unter einem Zwang, so sein zu müssen, wie er es für vorbildlich zu halten gelernt hat. In der Sprache der Psychopathologie: Bei ihm schreitet die „Dissoziation“ von Empfinden und Bewusstsein, von Fühlen und Denken voran, ein sich fortsetzender Prozess der Entfremdung von den anderen und damit von sich selbst.

Dieser Prozess wird aus vielen Quellen gespeist und aufrechterhalten. Menschen wie Torvald sind emotional beeindruckbar und unter freundlichen Bedingungen arbeits- und lernfähig. Wo sie von Autoritäten gefördert werden, scheinen sie viel *versprechend* und können beeindrucken. Sie achten auf die Wirkung, weniger genau auf den Inhalt. Bei Torvald wird diese Gefahr kompensiert durch ein zweites Element seines Charakters: die Zwanghaftigkeit. Er will gewissenhaft wirken, man soll ihm glauben. Die eigene Leichtgläubigkeit, gepaart mit einer habituellen Unredlichkeit erlaubt ihm, Wunschvorstellungen von seiner persönlichen Größe als Faktum zu erleben. All dies ist der Überbau eines tiefsitzenden Minderwertigkeitsgefühls, das Torvald vor den anderen und auch vor sich selbst verbergen muss. Seine lächerlich anmutende Phrasologie soll übertönen, was ihm an Mut, Potenz und Durchsetzungsfähigkeit fehlt.

Aus diesem Zwang zur Stabilisierung eines illusionären Persönlichkeitsideals reißt er in der Not alle Brücken zu den anderen ein. Geschlagen werden können sie nur im Dialog, im Austausch über das gemeinsame Erleben. Dabei aber droht die Konfrontation mit den unverständenen Gefühlen. Da Torvald diese Begegnung mit sich selbst scheut, verbreitert sich zwischen ihm und den anderen der Graben zum Abgrund: Er kann nicht aus Erfahrungen lernen, weil er in zentralen Lebensbereichen keine echten Erfahrungen machen kann; denn dazu braucht es ein dialogisches Verhältnis zur Welt.

Setz dich, Torvald; wir haben viel miteinander zu besprechen

Noras bange Hoffnung, Torvald werde nach der Offenbarung ihres Geheimnisses zu ihr stehen, wird bitter enttäuscht – das sehnlich erwartete *Wunderbare* bleibt aus. Im 3. Akt erlebt der Zuschauer eine völlig verwandelte Nora. Ibsen lässt sie gewissermaßen die Rolle mit Torvald tauschen: Sie wird zur unbeirrbareren Lehrerin, während sie ihn in die Schülerposition befördert. Aus dem vormals vermeintlich Bewunderten wird der unmündige Knabe, der eindeutiger Hinweise bedarf. Sie spricht von jetzt an Klartext: *Setz dich. Ich habe über vieles mit dir zu sprechen... Nein, unterbrich mich nicht – Das ist eine Abrechnung, Torvald.* Offenbar ist diese Nora entschlossen, das Puppenheim zu zerstören.

Wir Zeugen dieser Szene werden vermutlich dem armen Kerl die Abrechnung gönnen. Aus Noras kompromissloser General-Revision der acht Ehejahre, gegen die Torvald immer zaghafter seine Einwände hervorbringt, erwächst beinahe so etwas wie ein ideologiekritisches Programm zur Analyse des Patriarchats. Es beginnt mit der lapidaren Feststellung: *„Fällt es dir nicht auf, dass wir beide, du und ich, Mann und Frau, heute zum ersten mal ernst miteinander reden?“* Im nächsten Schritt stellt Nora in Abrede, Torvald habe sie je geliebt. Auch ihr Vater habe sie *nie geliebt. Es machte euch nur Spaß, in mich verliebt zu sein.*

Dem folgt die Aufklärung des ahnungslosen Torvald darüber, welche Schuld beide Männer auf sich luden, indem beide Nora ihre männliche Weltanschauung aufgenötigt hätten. Eigene Ansichten habe sie unterdrücken müssen,

hatte ich andere, so verheimlichte ich sie; denn eigene Meinungen hätte er nicht geschätzt... Ich lebte davon, dass ich dir Kunststücke vormachte, Torvald... Du und Papa, ihr begingt eine große Sünde gegen mich. Ihr seid schuld, dass aus mir nichts geworden ist... Ich war deine Puppenfrau, wie ich Papas Puppenkind war. Und die Kinder wiederum waren meine Puppen. Ich war recht zufrieden, wenn du mit mir spieltest, so wie die Kinder zufrieden waren, wenn ich mit ihnen spielte. Das war unsere Ehe, Torvald.

An dieser Stelle lässt Ibsen den verwirrten Zögling für einen Moment einsichtig werden: *Es ist etwas Wahres an dem, was du sagst Nora – so übertrieben und überspannt es auch ist... Die Zeit des Spiels ist nun vorbei; jetzt kommt die der Erziehung.* Doch schon mit diesem Nachsatz versucht Torvald seine Lehrerrolle zurückzugewinnen. Dafür hat Nora bloß noch ein: *Wessen Erziehung?* und das resignierte: *Ach, Torvald, du bist nicht der Mann, der mich ... erziehen könnte.* Diese desillusionierten Sätze beordern den so Angesprochenen in die ihm nun zugedachte Rolle zurück. Er habe schon Recht, wenn er ihre Fähigkeit in Frage stelle, Erzieherin ihrer Kinder zu sein. Doch sie ziehe daraus andere Konsequenzen: *Der Aufgabe bin ich nicht gewachsen. Zuvor muss eine andere gelöst werden. Ich muss mich selbst zu erziehen versuchen. Und du bist nicht der Mann, um mir dabei zu helfen. Und darum verlass ich dich jetzt.*

Auf diese Demonstration von Unbeirrbarkeit seines ehemaligen *Singvögelchens* reagiert Torvald völlig kopflos. Noras Standhaftigkeit befördert ihn wie durch einen heftigen Stoß aus seiner bisherigen Rolle. Er versteht nicht eigentlich, was ihn aus der Fassung bringt. Verwirrung, Torvalds spontane Antwort auf derart unerwarteten Widerstand seiner Frau, ist ein Leitsymptom der hysterischen Reaktionsweise. Der in sich selbst Haltlose versucht vergeblich, sich an seine vermeintlich so feste Moral zu klammern. Dem Angreifer die Moral abzusprechen, wird sein letzter hilfloser Versuch männlichen Auftrumpfens:

Du bist wahnsinnig! Das erlaub ich dir nicht! Ich verbiete es dir! ... Bedenkst du nicht, was die Leute sagen werden? ... So kannst du dich über deine heiligsten Pflichten hinwegsetzen... Hast du nicht die Religion? ... Denn moralisches Empfinden hast du doch? Hast du das vielleicht auch nicht? ... Du verstehst die Gesellschaft nicht, in der du lebst.

Mit derartigen Phrasen lässt Ibsen seine männliche Hauptfigur des Dramas sich selbst als lächerlich entlarven. Zwischen Angriff und Unterwerfung schwankend wird Torvald zum Stichwortgeber degradiert, aus dem nichts als gesellschaftliche Konventionen sprechen. Nora dagegen ist zu Kompromissen nicht mehr bereit. Sie richtet sich an der Unterlegenheit Torvalds auf, entschlossen sich ihre Selbstachtung zu erobern. Sie durchschaut seine konfuse und hilflosen Rationalisierungen, die sie selbst zuvor noch Christine Linde gegenüber als Sachargumente ins Feld geführt hatte. Mit so einem *Torvald, mit seinem männlichen Selbstbewusstsein*, hieß es damals von Nora, müsse eine Frau nur taktisch geschickt umgehen.

Ach Torvald, dann müsste das Wunderbarste geschehen

Das klassische Drama endet bekanntlich mit der „Katastrophe“. In Ibsens zerbricht eine Ehe mit allen Folgen für die bürgerliche Existenz der ehemaligen Partner. Beiden droht der Abgrund, aus dem Nils Krogstad und Christine Linde sich unter schmerzhafter Selbstkonfrontation herausgearbeitet hatten. Als Zuschauer ist man sich nicht sicher, ob dies den beiden Bewohnern des zerbrochenen Puppenheims gelingen wird. Torvald mag man es am wenigsten zutrauen, dass er es wagen könnte, seinen moralischen Mantel auch nur probeweise abzulegen. Er macht einen Großteil seines Halts in der Welt aus. Ohne die Bestätigung durch die bewundernden und beneidenden Anderen ist er haltlos.

Wir hatten bezweifelt, ob Noras Entschlossenheit schon als Zeichen innerer Wandlung aufgefasst werden darf. Bewusst geworden ist ihr vieles an der Dynamik ihrer bisherigen Existenz. Doch zwischen reaktiv aufflackernder Einsicht und realer Bewährung in der Welt außerhalb des privaten Schutzraumes liegen schmerzliche Zeiten der Konfrontationen mit dem eigenen Unvermögen. Und es liegen mühsame Lehrjahre vor einer Frau, die bisher ganz anderes gelernt hat.

Die auf beide zukommende Situation wird spürbar, als Nora ihren Ehering und den Hausschlüssel zurückgibt. Von den eigenen Kindern wird sie sich nicht verabschieden. Erst jetzt ist Torvald mit dem ganzen Ernst der neuen Lebenslage konfrontiert. Erschrocken, beinahe weinerlich stellt er der Scheidenden die Frage, ob er denn für sie künftig *niemals mehr als ein Fremder* sein könne. Es kommt nun zu einem eigentümlichen Dialog.

Nora: *Ach Torvald, dann müsste das Wunderbarste geschehen.* – Er: *Nenne mir dieses Wunderbarste!* Nora: *Dann müssten wir uns beide, du und ich, uns so verändern, dass – ach Torvald, ich glaube nicht mehr an das Wunderbare.* Für einen Moment ist Torvald unmittelbar berührt. Auf seine Nachfrage nach der Bedeutung des Gemeinten, beendet Nora ihren Gedanken mit der Aussage: *dass ein Zusammenleben zwischen uns beiden eine Ehe werden könnte. Leb wohl.*

Ibsen lässt Torvald daraufhin auf seinem Stuhl zusammensinken. Die Hände vors Gesicht schlagend ruft er wie ein alleingelassenes Kind: *Nora! Nora!* Anschließend steht er auf: *Leer. Sie ist nicht mehr hier.* Laut Regieanweisung fällt jetzt die Haustür dröhnend ins

Schloss. Mit einer plötzlich aufzuckenden Hoffnung wiederholt Torvald nun fragend die letzten Worte des Dramas: *Das Wunderbarste – ?*

Vielleicht tun wir am besten daran, uns der Frage Torvalds anzuschließen. Was mag die implizite Botschaft dieser Aussage bedeuten? Dass sie bedeutsam sein soll, darauf weist verschiedenes hin. Von den Interpreten des Stückes wurde dieser eigenartige Schluss in der Regel so verstanden, dass nun die aus der Eheknechtschaft befreite Nora zu sich selbst gefunden habe. Sie wird künftig auf eigenen Wegen gehen. Man nahm Nora als Wegbereiterin weiblicher Selbstbefreiung in Anspruch. Von ihrem Autor aber ist bekannt, dass er die Frauenrechtsbewegung seiner Tage mit skeptischem Vorbehalt betrachtete. Diese skeptische Perspektive, die wir als ‚psychoanalytische Dramatik‘ apostrophiert haben, legt ebenfalls die Schlusszene des Dramas nahe. Welche Deutung haben wir also für diese irritierende Wendung am Ende?

Wenn Ibsen, ein Virtuose des realistischen Dialoges, seine Protagonistin so auffällig das Adjektiv „wunderbar“ variieren lässt, dann sogar vom *Wunderbarsten* spricht, muss dies eine tiefere Bewandnis haben. Zuletzt hatte Nora noch darauf gehofft, dass in ihrer Ehe ein Wunder geschehen möge. Nachdem sie den Traum vom Puppenheim aufgegeben hatte, ließ Ibsen eine ‚gereifte‘ Nora auftreten, die allen Illusionen abgeschworen zu haben schien. Ihre letzte Antwort auf Torvalds Frage nach der Bedeutung dieses Wunderbaren, enthält jedoch einen Klang, indem nicht mehr der vorausgegangene Kampf um Selbstdurchsetzung nachklingt. Selbst Torvald scheint etwas davon vernommen zu haben. Er hält irritiert inne, wenn er am Ende die Wendung *Das Wunderbarste – ?* vor sich hinspricht.

Unsere Deutung geht nun dahin, dass Ibsen mit diesem „Wunderbarsten“ etwas ins Spiel bringt, das jenseits von Selbstbehauptung und kurzfristigen Aktionen steht. Etwas Wunderbares ist nie ein reales Geschehen, sondern etwas, das durch ein Geschehen hindurch scheint: Hier ist es etwas, das in der Idee einer partnerschaftlichen Beziehung zwischen zwei Menschen aufleuchtet. Für Ibsen scheint diese Zielvorstellung göltigen Wert zu besitzen. Dass diese Art des verstehenden Umgangs miteinander selten oder vielleicht auch nie ganz realisiert werden kann, spricht nicht gegen die Gültigkeit des darin aufscheinenden Wertvollen. Es zeigt nur, welche realen Schwierigkeiten seiner Einlösung im Wege stehen. Leichtfertige Hoffnungen wie die, eine aus Erfahrungen klug gewordene Nora könnte die ersehnte Gleichwertigkeit von Frau und Mann auf kurzem Wege verwirklichen, nähren Illusionen, die wiederum neue Enttäuschungen hervorbringen.

Wenn Ibsen seine Protagonistin deklarieren lässt: *Die Zeit des Spiels ist nun vorbei; jetzt kommt die der Erziehung*, dann spricht er offenbar von der Selbsterziehung. Sie muss geleistet werden von all denen, die nicht mehr bereit sind, die innere Haltlosigkeit zu überspielen. Wie weit Nora diesen mühsamen Weg von Selbsterziehung und Selbstaufklärung gehen wird, den ihre Freundin Christine Linde und deren Partner Nils Krogstad vor ihr gegangen sind, ist ungewiss. Beide mussten den Traum eines privatistischen Glückes aufgeben, um sich einem Zusammenleben anzunähern, das der Idee einer Partnerschaft gerechter werden könnte. Das Puppenheim erweist sich als Bestandteil der großen Bühne des kapitalistischen Wirtschaftslebens, das die ungestillten Sehnsüchte nach einer sinnvollen Existenz mit seinen Mitteln beruhigt. Beide Seiten der patriarchalischen Inszenierung, Frau und Mann, werden zu betrogenen Betrügnern, denn

sie verfehlen den Sinn menschlicher Existenz. Sie lässt sich nur in zwischenmenschlich gleichwertiger Beziehung erringen.

Dieser (konkreten) Utopie scheint Ibsen verpflichtet. Auf den ersten Blick nur soll sein Drama zur skeptischen Selbstbegegnung verhelfen. Wir sehen mit seiner Hilfe, wie unser Leben und Erleben überall von Illusionärem durchdrungen ist. Doch Ibsens ideologiekritischer Blick auf die Alltagsphänomene würde nicht seine Tiefe erreichen, wenn er sich darauf beschränkte, analytisch das Pathologische zu enthüllen. Durch alle Pathologie hindurch dringt ein Licht, das von einem Wunderbaren ausgeht. Es leuchtet durch die gestaltete Phantasie des Dichters. Ibsens nur scheinbar trostloses Stück lässt den Traum einer partnerschaftlichen Beziehung von Frau und Mann aufleuchten – ein Traum, von dem auch der psychotherapeutische Dialog beseelt sein sollte.

Literatur:

Ibsen, H. *Nora - Ein Puppenheim*, 1879

Rattner, J./ Danzer, G. *Literatur und Psychoanalyse* Würzburg 2010