

Ikonische Parallelität oder indexikalisch-kausale Beeinflussung? : Literatursemiotische Überlegungen zu Henrik Ibsens Wenn wir Toten erwachen (1899)

Autor(en): **Askedal, John Ole**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **37 (2004)**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858221>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

JOHN OLE ASKEDAL, OSLO

**Ikonische Parallelität oder indexikalisch-kausale
Beeinflussung?
Literatursemiotische Überlegungen zu Henrik Ibsens
Wenn wir Toten erwachen (1899)¹**

1. Einleitung

Im folgenden soll Henrik Ibsens letztes Drama *Når vi døde vågner* 'Wenn wir Toten erwachen' (1899) unter dem literatursemiotischen Aspekt der Unterscheidung von ikonischer Ähnlichkeit oder Parallelität vs. kausaler Indexikalität betrachtet werden.

Ähnlichkeit bzw. Parallelität und Beeinflussung sind traditionelle Stichwörter für zwei Formen der literarischen Rezeption oder Semiosis (Peirce 1960:156-173). Die Frage nach Ähnlichkeiten und Parallelen weist in den Bereich der Ikonizität. Bei der Suche nach Einflüssen geht es aber um etwaige Kausalitätsbeziehungen, wie sie für die semiotische Dimension der Indexikalität konstitutiv sind. Der ikonische Bereich der Ähnlichkeiten bzw. Parallelen und der kausal-indexikalische Bereich der Beeinflussung stellen die Grundlage für zwei verschiedene Arten vergleichender Textstudien dar. Der strukturell-interpretativ arbeitende Literaturwissenschaftler kann sich im Prinzip mit dem Nachweis von Ähnlichkeiten und Parallelen begnügen, wobei freilich unübersehbar ist, dass schon literaturgeschichtliche Epocheneinteilungen mit einer Vielzahl von Fragestellungen indexikalisch-kausaler Art behaftet sind. Der literaturgeschichtliche Biograph wird sich grundsätzlich mit Fragen der Beeinflussung auseinandersetzen haben, die jedoch ohne vorausgehende literarische, Ähnlichkeiten und Parallelen mit einbeziehende Interpretation weder gestellt noch beantwortet werden können. Für die literarische Analysearbeit deutet sich eine Interdependenz von ikonizitäts- und indexikalitätsbezogenen Sehweisen und Verfahren an, die sich beim literarisch informierten Rezipieren eines Textes als reizvolles Schillern zwischen ikonizitätsbasiertem Erkennen von Ähnlichkeiten und Parallelen

¹ Überarbeitete Fassung meines am 8.10.1999 in der Sektion 'Intersemiotics – intersemiosis – intertextuality' auf dem „7th International Congress of the International Association for Semiotic Studies 'Sign Processes in Complex Systems'“, TU Dresden, gehaltenen Vortrags „Henrik Ibsens *Wenn wir Toten erwachen*, Carl Arnold, Michail Vrabel und Andrej Rubljow“. Ich danke meiner Frau Anne Martha Aarsæther Heli für viele anregende Gespräche zu der hier vorgestellten Ibsen-Thematik.

einerseits und weiter gehender Suche nach indexikalisch-kausalen Beziehungen andererseits auswirken kann. Der Reiz vieler literarischer Texte liegt eben darin, dass sie verschlüsselte indexikalisch-kausale Geheimnisse erahnen lassen.

Henrik Ibsen beobachtete zeit seines Lebens intensiv seine Mitmenschen, und ihm waren auch grosse Teile der klassischen europäischen und zeitgenössischen Literatur sehr wohl vertraut. Im Hinblick auf die Quellen seiner Werke und Figuren gilt er aber dennoch als grosse literarische Sphinx, denn über inhaltliche Beziehungen zwischen seinen eigenen Werken und denen anderer Autoren hat er sich konsequent ausgeschwiegen, obwohl beispielsweise auf fast jeder Seite von *Peer Gynt* literarische Anleihen und Andeutungen zu ermitteln sind.²

Vor diesem allgemeinen Hintergrund ist die Frage nach Spuren menschlicher, künstlerischer und literarischer Erfahrungen und Beobachtungen in Ibsens letztem Drama zu stellen. Das Vorhandensein solcher Spuren erscheint umso wahrscheinlicher, weil dieses Drama einem Künstlerschicksal gewidmet ist.

Zunächst dürften die Parallelen zwischen den beiden Hauptpersonen – dem Bildhauer Arnold Rubek und seinem früheren Modell Irene – in *Wenn wir Toten erwachen* und dem europaweit bekannten Verhältnis zwischen dem Bildhauer Auguste Rodin und seinem Modell bzw. seiner Geliebten Camille Claudel kaum auf Zufall beruhen (Haakonsen 1981:260; vgl. auch Paris 1989). Darüber hinaus sind viele andere mögliche Parallelen bzw. Quellen zu *Wenn wir Toten erwachen* erwogen worden: die Bibel (Jacobsen 1994; Detering 1999:86, 90); Wagners *Parsifal* (Paul 1999:43, 48); das bürgerliche Melodrama des 18. und des 19. Jahrhunderts (Ottesen 1999); Fin-de-siècle-Psychologen und -autoren wie Cesare Lombroso, Richard von Krafft-Ebing, Jean Martin Charcot, Havelock Ellis, Sigmund Freud, die Brüder Goncourt, Emile Zola, Joris-Karl Huysmans, Gabriele d'Annunzio, Leopold von Sacher-Masoch, Catulle Mendès, Marcel Prévost, Félicien Champsaur, des weiteren Oscar Wilde (*Salome*), Richard Strauss (*Salome*), die Maler Félicien Rops, Gustave Moureau, Henri Regnault (Buvik 1999:192-196); mittelalterliche Moralitäten (Wærp 1999:96); die Antike (Østerud 1963; Helland 1997); die norwegischen Landschaftsmaler Dahl, Eckersberg und Cappelen (Paul 1999:51); die Bildhauer Auguste Rodin (Haakonsen 1981:258-265), Jules Dalou, Constantin Meunier, Gustav Vigeland und die Maler Edvard Munch, Paul Gauguin, Jens Ferdinand Willumsen (Ystad 1999:62f.); der Renaissance-Maler Luca Signorelli (Helland 1997:93-97).

Manche Vorschläge dieser Art sind wegen fehlender Problematisierung der Unterscheidung zwischen ikonisch-typologischer Ähnlichkeit und indexikalischer Kausalbeziehung methodologisch unbefriedigend. Wenn im folgenden auf weitere Parallelen bzw. zu erwägende Beeinflussungsmöglichkeiten hingewiesen wird, so geschieht dies grundsätzlich im Hinblick auf die theoretische Notwendigkeit einer derartigen Unterscheidung.

² Vgl. allgemein Bull (1956:32, 49-56, 75-84, 88-168), des weiteren Ibsen (1993:260-262 mit Einzelkommentaren auf S. 195-259) sowie Askedal (1995).

2. Der Name *Arnold Rubek*

Der heuristische Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist die – zunächst triviale – Beobachtung, dass Teile bzw. Fragmente des Namens der Hauptperson *Arnold Rubek* sich in drei anderen Künstlernamen wiederfinden. Vgl. (mit Hervorhebung der betreffenden Namensbestandteile durch Fettdruck):³

– Carl **Arnold** (1794-1873). Deutscher Musiker und Komponist: Oper *Irene* (Werk 39); Uraufführung in Berlin am 15.10.1832, teilweise Aufführung (einzelne Arien und Chöre) in Christiania am 16.1.1850 (Herresthal 1993:74, 271). Eine weitere Oper *Der Liebe Macht* (Werk 48, teilweise Aufführung in Münster am 9.11.1839) blieb unvollendet (Herresthal 1993:92, 279-289). Nach seiner Übersiedlung nach Norwegen 1848 wurde Arnold schnell eine führende Persönlichkeit im jungen norwegischen Musikleben. Er war 1848-1863 Musikdirektor in Christiania und der gute Freund und kluge Mentor aller bedeutenden norwegischen Komponisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und erhielt für seine vielseitige Tätigkeit eine Reihe Auszeichnungen. 1853 erhielt er den ehrenvollen Auftrag, eine Kantate zur Genesung des Königs Oscar I. und der Geburt des Erbprinzen zu komponieren (Werk 66). Eine weitere Kantate anlässlich des Todes von Oscar I. wurde 1859 in Christiania aufgeführt (Werk 71 A). 1860 wurde Arnold aufgetragen, die Musik zur Krönung Königs Carl XV. am 8.8. in Drontheim zu komponieren (Werk 74 A, B), woraufhin ihm am 14.9. der schwedische Vasaorden verliehen wurde.

– Michail **Wrubel** (1856-1910). Bedeutender russischer Maler (u.a. *Sitzender Dämon*, *Schwanenkönigin*), der an der Syphilis erkrankte, ab 1903 nur beschränkt und während der letzten vier Jahre seines Lebens nicht mehr arbeitsfähig war und 1910 in einer Heil- und Pflegeanstalt starb.⁴ Einige seiner bekanntesten Werke befinden sich in der Moskauer Tretjakow-Galerie.

– Andrej **Rubljow** (ca. 1360-1430). Bekanntester russischer Ikonenmaler. Er gehörte der Moskauer Schule an und ist der Urheber zahlreicher Meisterwerke (Alpatow 1972). Eine Reihe seiner berühmtesten Werke sind in der Tretjakow-Galerie in Moskau zu sehen.

Ibsen machte bekanntlich in einer Reihe seiner Werke von ‘sprechenden’, bestimmte Konnotationen hervorrufenden Personennamen Gebrauch. Es handelt sich dabei um *Propria*, die sich im dramatischen Kontext infolge teilweiser appellativer Remotivation als charakterlich beschreibend oder zumindest Charaktereigenschaften konnotierend auffassen lassen (z.B. *Stockmann*, *Brack*, [*Hedda*] *Gabler*, *Begriffenfeldt*).

³ Die Schreibung russischer Namen folgt im allgemeinen der im Deutschen üblichen aussprachenahen Praxis mit zwei Ausnahmen: Namen in Zitaten werden unverändert übernommen, und Buch- und Werktitel werden phonemisch transliteriert.

⁴ Zum Leben Wrubels vgl. z.B. Kaplanowa (1975) sowie insbesondere *Vrubel'. Peregiska. Vospominanija o chudožnike* (1976).

Im Kontext von *Wenn wir Toten erwachen* erweckt der Name *Ulfheim* vitalistische Konnotationen. Des weiteren lassen *Maja* und vor allem *Irene* 'Göttin des Friedens' mythische oder mythologische Vorstellungen wach werden (Østerud 1964:81f., 83-85).

Den drei Namen *Carl Arnold*, *Michail Wrubel* und *Andrej Rubljow* ist gemeinsam, dass ihre Namensträger einen Bezug zur slawischen Welt, insbesondere zu Russland und zur russischen Kunst haben. Dies ist bei Andrej Rubljow und Michail Wrubel offensichtlich und bedarf keines weiteren Kommentars. Es ist aber auch in hohem Masse bei dem Musiker, Komponisten und Wahnorweger Carl Arnold der Fall, der vor seiner Niederlassung in Norwegen in Osteuropa konzertierte und vor allem dort erheblichen Ruhm erwarb (vgl. insgesamt Herresthal 1993): Prag, Breslau, Warschau, Krakau 1816-1817; St. Petersburg 1819-1820; Warschau, Wilna, Riga 1821; St. Petersburg, Riga 1823-1824; Warschau, St. Petersburg 1846-1847. Darüber hinaus beziehen sich einige seiner Werke auf russische Themen: Variationen für Pianoforte über das russische Volkslied „Schöne Minka“ (1815, Werk 10; 1817 der Grossfürstin Anna Pawlowna nach Weimar übersandt), Drei Divertissements für Pianoforte (Russisches und baskir'sches Liedchen 1829/30, Werk 34, Aufführung 1832; vgl. noch sein Potpourri über russische National-Melodien, Konzert in Berlin 1825).

Henrik Ibsen interessierte sich in hohem Masse für Russland und russische Verhältnisse. Er schätzte russische Autoren sehr hoch ein, hielt Turgenjew für hervorragend und bewunderte Tolstois *Anna Karenina* sehr, sein russischer Lieblingsroman war aber Dostojewskis *Schuld und Sühne* (Meyer 1971:322, 378, 395, 469). Als Ibsen 1873 als Mitglied der skandinavischen Kunstjury die Weltausstellung in Wien besuchte, begeisterte er sich vor allem für die dort gezeigten russischen Maler (Meyer 1971:378f.). Anders als die Mehrheit der zeitgenössischen Kunstkritiker hielt er die derzeitige russische Malerkunst der französischen, deutschen und englischen für ebenbürtig. Auch über die politischen Verhältnisse in Russland war er gut informiert und schockierte einmal den dänischen Kritiker Georg Brandes mit der paradoxen Aussage, das russische Unterdrückungssystem müsse grossartig sein, da es so viel echte Freiheitsliebe hervorrufe und die Menschen zu so grossen Opfern ansporne (Meyer 1971:395).

Im folgenden soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern sich in Ibsens *Wenn wir Toten erwachen* mit Werken von Carl **Arnold**, Michail **Wrubel** und Andrej **Rubljow** gemeinsames Gedankengut nachweisen lässt.

3. Carl Arnold

Henrik Ibsen und Carl Arnold haben sich vermutlich persönlich gekannt. Am 25.10.1859 waren sowohl Ibsen als auch Arnold auf einem Konzert in Christiania anwesend. Am 29.10.1859 nahm Ibsen an der Sitzung teil, wo sich „Det norske Selskab“ ('Die norwegische Gesellschaft') konstituierte und über die Gründung einer

norwegischen Musikschule diskutiert wurde. Der Anlass war, dass der berühmte Philosoph, Kritiker u.a.m. Marcus Jacob Monrad am 3.10. Carl Arnold für eine musikwissenschaftliche Dozentur vorgeschlagen hatte. Ab 1854 wohnte Carl Arnold zusammen mit seiner Familie in dem bekannten Mietshaus Maltheby direkt gegenüber der Dreifaltigkeitskirche in Christiania, wo Arnold als Domorganist tätig war (Herresthal 1993:155). Von Arnold und seiner Frau wird berichtet, dass sie sich in alten Jahren gerne und häufig über ihre Erlebnisse in Russland, kaum aber über die Zeit in Deutschland unterhielten. Im selben Mietshaus Maltheby bezog auch Henrik Ibsen eine Zeitlang eine Wohnung. Es muss einem weiter auffallen, dass eine der zwei weiblichen Hauptpersonen, und zwar die wichtigere, in *Wenn wir Toten erwachen* den gleichen Namen trägt wie die Hauptperson in Carl Arnolds einziger vollendeter Oper *Irene* (die Oper *Der Liebe Macht* wurde von Arnold nicht fertiggeschrieben). Das Libretto der Oper basiert auf der mythischen Erzählung von der Entführung Irenes durch Achill (Herresthal 1993:74-82, 254-272) und zeigt keinen inhaltlichen Zusammenhang mit Ibsens Drama.

Ähnlich wie Arnold, der nur die eine Oper *Irene* zustande brachte, hat auch Rubek nur ein grosses Werk – *Oppstandelsens dag* ‘Der Tag der Auferstehung’ – geschaffen. Sein dadurch erworbener Ruhm bringt ihm aber gut bezahlte Porträtbüstenaufträge (1. Akt). Hier liegt es nahe, an die königlichen Aufträge Carl Arnolds zu denken (auch wenn Rubek, sich gegen die Vorwürfe seiner Frau Maja verteidigend, auf die in seinen Büsten verborgen enthaltene charakterliche Entlarvung engagiert hinweist; ähnlich auch im 2. Akt).

Im Hinblick auf die slawischen und russischen Beziehungen Arnolds ist darauf hinzuweisen, dass Rubeks ehemaliges Modell Irene, dem er die von ihr ersehnte Liebe verweigerte und mit dem er sich im Fjordhotel wieder trifft, den slawisch klingenden Namen (Madame de) Satow trägt.⁵ Vgl. Rubeks Bemerkung dazu im 1. Akt:⁶

PROFESSOR RUBEK [‘schüttelt den Kopf’]: [...] Satow? Det klinger som russisk. Eller som slavisk i alle fald. [...] Hvad sprog taler hun?⁷ (S. 226)

Der angesprochene Hotelinspektor antwortet, dass Frau de Satow und die sie begleitende Diakonissin eine ihm unbekannte – d.h. wohl keine geläufige westeuropäische – Sprache sprechen. Im Laufe ihrer kurz danach stattfindenden ersten Begegnung teilt Irene Rubek mit, dass ihr zweiter Mann ein von ihr erdolchter russischer Goldminenbesitzer gewesen sei.

⁵ Im 2. Akt nennt Rubek sie im Gespräch mit seiner Frau Maja „fru von Satow“ ‘Frau von Satow’.

⁶ Der im folgenden zitierte Text von „Når vi døde vågner“ ist der von Ibsen (1928), auf den sich die Seitenzahlen beziehen.

⁷ R.: ‘[...] Satow? Das klingt nach Russisch. Oder jedenfalls Slawisch. [...] Welche Sprache spricht sie denn?’

4. Michail Wrubel

Der erst 1856 geborene Michail Wrubel war selbstverständlich nicht auf der von Ibsen besuchten Wiener Ausstellung 1873 vertreten. Jedoch finden sich in Werken von Wrubel nicht wenige Parallelen zu Stellen in *Wenn wir Toten erwachen*.

Irene ist offensichtlich psychisch krank und in einer Heilanstalt eingesperrt gewesen. Sie wird ständig von einer Diakonissin begleitet, in der man ihre Pflegerin erkennt. Von ihrer Krankheitsgeschichte berichtet Irene im Gespräch mit Rubek zuerst im 1. Akt:

IRENE [...]: Jeg var død i mange år. De kom og bandt mig. Snørte armene sammen på ryggen –. Så sænkte de mig ned i et gravkammer med jernstænger for lugen. Og med polstrede vægge. Men nu begynder jeg så halvvejs at stå op fra de døde.⁸ (S. 235f.)

Im 2. Akt hat Irene während des Gesprächs mit Rubek einen Anfall, von dem sie sich aber schnell erholt:

IRENE: [...] Nu slap de mig. For denne gang.⁹ (S. 258)

Im 3. Akt taucht das Wahnsinnsmotiv bei der Begegnung der beiden Paare Ulfhejm/Maja und Rubek/Irene wieder auf. Dass Ulfhejm angesichts des drohenden Unwetters von Männern mit Rettungsseilen („tau“) zu sprechen anfängt, löst bei Irene eine traumatische Psychose aus:

IRENE [‘schaut Rubek mit erschrockenen Augen an’]: Hørte du det, Arnold? – Der vil komme mænd op og hente mig! Mange mænd vil komme herop – !

[...]

IRENE [‘in steigender Angst’]: Og hun, den sortklædte, – hun vil også komme. For hun må ha’ savnet mig for længe siden. Og så vil hun gribe mig, Arnold! Og lægge mig i spændtrøyen. Ja, for den har hun med sig i kufferten. Jeg har selv sét den –¹⁰ (S. 280f.)

Im 2. Akt reden Irene und Rubek über ihre Wochenendausflüge an den Taunitzer See. Irene erinnert Rubek daran, dass sie dort zusammen Vögel beobachtet haben:

⁸ I. [...]: ‘Ich war viele Jahre tot. Sie haben mich gebunden, mir die Arme zusammengeschnürt. – Dann versenkten sie mich in eine Grabkammer mit eisernen Stangen vor der Luke. Und mit Polsterwänden. Aber jetzt bin ich halbwegs dabei, von den Toten aufzuerstehen.’

⁹ I.: ‘[...] Nun haben sie mich losgelassen. Für diesmal.’

¹⁰ I. [...]: ‘Arnold, hast du es gehört? – Es kommen Männer hierher, um mich abzuholen! Es kommen viele Männer hier hoch – !’

[...]

I. [...]: ‘Und sie, die schwarzgekleidete [die Diakonissin], – sie wird auch dabei sein. Und sie wird mich greifen, Arnold! Und mich in die Zwangsjacke stecken. Ja, die trägt sie im Koffer herum. Ich habe sie selbst gesehen –’

IRENE: [...] Se der, Arnold. Der svømmer vore fugle.
 PROFESSOR RUBEK: Hvad er det for fugle?
 IRENE: Kan du ikke sé det? Det er jo flamingoer. For de er rosenrøde.
 PROFESSOR RUBEK: Flamingoer svømmer ikke. De bare vader.¹¹ (S. 265)

Rubek kann sich aber an andere Vögel aus ihrem gemeinsamen Phantasienreich erinnern, die Wagnertöne anklingen lassen (vgl. auch Østerud 1964:85-92):

PROFESSOR RUBEK [‘als hörte er nichts’]: Da lod du også fugle svømme i bækken. Det var vandliljer som du –
 IRENE: Hvide svaner var det.
 PROFESSOR RUBEK: Jeg mente svaner, ja. Og jeg husker at jeg fæsted et stort loddent blad til en af svanerne. [...]
 IRENE: Så blev det til Lohengrins båd – med svanen foran.
 PROFESSOR RUBEK: Hvor glad du var i den leg, Irene.
 IRENE: Vi legte den ofte om igjen.
 PROFESSOR RUBEK: Hver eneste lørdag, tror jeg. Hele sommeren udover.
 IRENE: Du sa’ jeg var svanen som trak din båd.
 PROFESSOR RUBEK: Sa’ jeg det? Ja, det kan godt være. [...] ¹² (S. 265)

Das Schwanenmotiv erscheint wieder im 3. Akt, wo Irene und Rubek zum Gebirge unterwegs sind. In einer Bühnenanweisung heisst es, dass Irene u.a. eine Schwanendaunenhaube trägt („en svaneduns hette over hodet“). Kurz nach ihrem Wahnsinnsausbruch, wo sie befürchtet, abgeholt und in die Zwangsjacke gesteckt zu werden, bzw. als Verlängerung dieses Ausbruchs unterliegt sie einer illusionären Verwechslung des Erinnerungsgesprächs mit Rubek am selben Tag und der mit Rubek gemeinsamen Jugenderlebnisse am Taunitzer See:

IRENE: Da vi sad nede ved Taunitzer See i aftes –
 PROFESSOR RUBEK: Ved Taunitzer – ?
 IRENE: Udenfor bondehuset. Og legte med svaner og vandliljer –
 PROFESSOR RUBEK: Hvad så, – hvad så?

¹¹ I. [...]: ‘... Schau mal, Arnold. Da schwimmen unsere Vögel.’
 R.: ‘Was für Vögel sind das?’
 I.: ‘Siehst du es wirklich nicht? Es sind Flamingos. Sie sind ja rosa.’

R.: ‘Flamingos schwimmen nicht. Sie waten nur.’
¹² R. [...]: ‘Da hast du auch Vögel im Bach schwimmen lassen. Es waren Wasserlilien, die du –’
 I.: ‘Es waren weisse Schwäne.’
 R.: ‘Ja, ich wollte Schwäne sagen. Und ich erinnere mich, dass ich ein grosses flauschiges Blatt an einem der Schwäne befestigte. [...]’
 I.: ‘Daraus wurde das Schiff Lohengrins – vorne der Schwan.’
 R.: ‘Wie du dieses Spiel geliebt hast, Irene.’
 I.: ‘Wir spielten es immer wieder.’
 R.: ‘Ich glaube, jeden Samstag. Den ganzen Sommer hindurch.’
 I.: ‘Du sagtest, ich sei der Schwan, der dein Schiff ziehe.’
 R.: ‘Das habe ich gesagt? Ja, es kann schon sein. [...]’

IRENE: – og da jeg hørte dig sige så isnende gravkoldt – at jeg ikke var andet, end en episode i dit liv –

PROFESSOR RUBEK: Det var dig som sa' det, Irene! Ikke jeg.

[...]

IRENE: [...] Vi sad der ved Taunitzer See, vi to klamme lig – og legte med hinanden.¹³ (S. 281)

Der Schwan ist seit der Antike ein Symbol der Reinheit; in der christlichen Vorstellungswelt wurde der Schwan zum Sinnbild für den auf dem Kreuz in Todesangst schreienden Heiland (vgl. Biedermann 1989:392f.). Das Schwanenmotiv hat somit in Europa sehr alte Traditionen, und es sollte nicht überraschen, dass es auch bei Ibsen erscheint. Interessant ist auf jeden Fall, dass sich Wrubel fast gleichzeitig mit Ibsen damit beschäftigt hat, und zwar in einem seiner berühmtesten Gemälde – *Die Schwanenkönigin* (1900; Kaplanowa 1975:44, Reproduktion Nr. 43, Text dazu auf S. 207; Tafel 1 im Anhang).¹⁴ Das Bild zeigt eine in ihr Märchenreich dahingleitende Frau, die mit glänzendem Kopfschmuck versehene, in Schwanenflügel übergehende Kleidung trägt (man denke an die Schwanendaunenhaube, die Irene im 3. Akt trägt!): „[In diesem Gemälde] blickt der Künstler träumerisch auf die zarte und zerbrechliche Schönheit einer geheimnisvollen weiblichen Seele, die von einer unruhigen und ungestümen Trauer durchdrungen ist“ (Kaplanowa 1975:44). Mit diesen Worten liesse sich auch Irenes Verhältnis zu Rubek charakterisieren.

Wie schon erwähnt, haben mehrere Ibsen-Interpreten Rubeks Selbstbildnis im *Tag der Auferstehung* (2. Akt) in Verbindung mit Rodins *Denker* gebracht (vgl. Haakonsen 1981:258-265; Helland 1997:92f., Lisbeth Pettersen Wærp 1999:104):

PROFESSOR RUBEK: [...] Foran ved en kilde, ligesom her, sidder en skyldbetyngt mand, som ikke kan komme helt løs fra jordskorpen. Jeg kalder ham angeren over et forbrudt liv.¹⁵ (S. 263)

Ähnlich zeigt Wrubels berühmtes Bild *Sitzender Dämon* (1890; Kaplanowa 1975:38f., Reproduktion Nr. 19, Text dazu auf S. 205; Tafel 2 im Anhang) von der Konzeption und Ausführung her eine gewisse Ähnlichkeit mit Rodins *Denker* und

¹³ I.: 'Als wir heute abend am Taunitzer See sassen –'

R.: 'Am Taunitzer –?'

I.: 'Vor dem Bauernhaus. Und mit Schwänen und Wasserlilien spielten –'

R.: 'Was denn, – was denn?'

I.: '– und als ich dich wie in einem Grab eisig kalt sagen hörte, ich sei in deinem Leben nichts als eine Episode gewesen –'

R.: 'Du hast das gesagt, Irene! Ich nicht.'

[...]

I.: '[...] Wir sassen dort am Taunitzer See, wir zwei feuchtkalten Leichen – und spielten miteinander.'

¹⁴ Zu diesem Bild hat sich Wrubel von seiner Frau, der Opernsängerin Nadjezda Sabela, inspirieren lassen.

¹⁵ R.: '[...] Im Vordergrund an einer Quelle, so wie hier, sitzt ein von Reue gequälter Mann, der sich von der Erde nicht ganz loszureissen vermag. Ich nenne ihn die Reue über ein verbrochenes Leben.'

auch mit Rubeks Selbstbildnis im *Tag der Auferstehung*. Das Dämon-Motiv hat Wrubel lange vor seiner Erkrankung, schon von 1885 an, beschäftigt. Er fasste den Dämon als gequälten romantischen Helden auf: „[...] the demon was poisoned by doubt and the consciousness of his spiritual isolation – the disease of the time keenly known to Wrubel himself“ (Mikhail Guerman in *Mikhail Wrubel* 1988:5). Das Bild *Sitzender Dämon* wird von Mikhail Guerman wie folgt beschrieben:

The demon is enclosed within an expanse created by his own overstrained imagination, and they are not stone flowers and gleaming rocks that appear on the canvas but a colorful substance that the impassioned thought has itself invented; his imaginings are morbid, exhausted and suicidal, and they are leading him towards complete isolation. The ruin and solitude of the demon seem to prefigure the fatal ruin of Wrubel's vast conception. For it was in this painting – the single one of all the cycle he in fact completed – that Wrubel saw only the preparations for tackling the 'monumental Demon' he intended to paint, 'in time yet to come'. He was to draw and model the demon without ceasing; most of the versions he destroyed, or altered beyond recognition. (*Mikhail Wrubel* 1988:6)

Ähnlich wie Ibsens Rubek in *Wenn wir Toten erwachen* sein Lebenswerk radikal umgestaltet hat, hatte Wrubel in seiner künstlerischen Wirklichkeit mit grossen Umgestaltungsproblemen gerungen. Eine weitere Ähnlichkeit zwischen Rubek und Wrubel kann man darin sehen, dass Rubek nach dem – im Verhältnis zur ideellen Ausgangskonzeption missratenen – grossen Lebenswerk gut verdienender Porträtbüstenhersteller wurde und dass Wrubel als zeitgemässer, sehr produktiver Fin-de-siècle-Maler wohl nicht nur Meisterwerke geschaffen hat; vgl. dazu Mikhail Guerman:

The works he produced were unequal in stature. Alongside pieces marked by true genius, there were others of uncertain taste or excessive refinement which on occasion almost verged on the qualities of art catering for the salons of higher society. In these triumphs and shortcomings one senses the dramatic progress of Wrubel's art closely related to his time. He worked in a period when the search for Grand Manner seemed to falter into detailed stylization: ... (*Mikhail Wrubel* 1988:3)

Was thematische Ähnlichkeiten mit Ibsens *Wenn wir Toten erwachen* betrifft, wäre noch hinzuweisen auf Wrubels Bild *Pan* (Kaplanowa 1975:42f., Reproduktion Nr. 38, Text dazu auf S. 206) aus dem Erscheinungsjahr von *Wenn wir Toten erwachen* (1899). Dieses Bild ist der gleichen vitalistischen Vorstellungswelt wie Ibsens Faungestalt Ulfheim (vgl. Østerud 1964:75-81) verpflichtet. Es ist auch ein Hinweis darauf angebracht, dass von Wrubel Studien zur unverwirklichten Wandmalerei mit Auferstehungsmotiv für die Wladimir-Kathedrale zu Kiew (1887) vorliegen (Kaplanowa 1975: Reproduktion Nr. 13, Text dazu auf S. 205; *Wrubel'* 1976: Reproduktion Nr. 35).

Von Wrubels *Schwanenkönigin* und *Pan* kann Ibsen aus zeitlichen Gründen beim Verfassen von *Wenn wir Toten erwachen* kaum Kenntnis gehabt haben. Angesichts seines grossen Interesses für russische Kunst und Literatur ist es indessen denkbar, dass er von der Person Wrubel bzw. möglicherweise auch von dessen Auferstehungs-

Vorarbeiten oder *Sitzendem Dämon* Nachricht erhalten hat – ab Mitte der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts war Wrubel im russischen Kunstleben eine herausragende Persönlichkeit, über dessen Werke in der Presse ausführlich berichtet wurde. Der künstlerische und intellektuelle Austausch zwischen dem Westen und dem Osten Europas war in diesen Jahren – bis zum Ersten Weltkrieg – sehr rege. Auch wenn ein direkter Einfluss Wrubels auf Ibsen nur mit grossen Vorbehalten erwogen werden kann, bezeugen die aufgezeigten Ähnlichkeiten und Parallelen Ibsens tiefe Eingebundenheit in die zeitgenössische künstlerische Vorstellungswelt, die sogar an bildlichen Einzelheiten sichtbar wird.

5. Andrej Rubljow

Ob Ibsen auf diesen berühmtesten aller russischen Ikonenmaler aufmerksam sein konnte, lässt sich m.W. nicht belegen und ist davon abhängig, wann Rubljows Ruhm nach Westen drang.¹⁶

Eine Art geistiger Verwandtschaft zwischen Ibsen und Rubljow kann man in den Titeln des einen Meisterwerkes von Rubek – *Oppstandelsens dag* 'Der Tag der Auferstehung' (im 1. Akt eingeführt) – und zweier Meisterwerke Rubljows – *Voznesenie* 'Himmelfahrt' (Alpatow 1972: Reproduktion Nr. 60 auf S. 102; Tafel 3 im Anhang) und *Voskreščenie Lazar'a* 'Die Auferstehung des Lazarus' (von der Kathedrale des Moskauer Kremls, vgl. Lasarew 1960 sowie Alpatow 1972: Reproduktion Nr. 11 auf S. 30; Tafel 4 im Anhang) – sehen. Während aber die bekannten Ikonen Rubljows einfach als vollendete Kunstwerke dastehen, wird in *Wenn wir Toten erwachen* Rubeks *Tag der Auferstehung* als das Ergebnis einer sich stark wandelnden Konzeption geschildert. Am Anfang war eine Allegorie der Auferstehung als aus dem Todesschlaf erwachende junge Frau geplant, zu der Irene Modell stand. So stellt sich auch Irene das fertige Werk vor (2. Akt). Rubek muss aber zugeben, dass er nach Irenes Weggang das Werk, für das sie ihre Seele und ihr ganzes Leben geopfert hat, auf entscheidende Weise verändert hat. Vgl. Rubek im 2. Akt:

PROFESSOR RUBEK: Jeg var ung dengang. Uden al livserfaring. Oppstandelsen, syntes jeg, måtte skildres skønnest og allerdejlignst som en ung uberørt kvinde, – uden et jordlivs oplevelser, – og som vågner til lys og herlighed uden at ha' noget stygt og urent at skille sig af med.

IRENE ['schnell']: Ja, – og således står jeg jo nu der i vort værk?

PROFESSOR RUBEK ['zögernd']: Ikke egentlig ganske således, Irene.

IRENE ['in steigender Spannung']: Ikke ganske –? Står jeg ikke således som jeg stod for dig?

PROFESSOR RUBEK ['ohne zu antworten']: Jeg blev verdenskløgt i de årene som fulgte efter, Irene. „Oppstandelsens dag“ blev noget mer og noget – noget mer mangfoldigt i min forestilling. Den lille runde plint, hvor dit billede stod rankt og ensomt, – den

¹⁶ Um die Jahrhundertwende (19./20. Jh.) machte sich unter russischen Avantgardekünstlern ein starkes Interesse für die altrussische Kunst geltend; vgl. z. B. Børtnes (1987:250) sowie Kaplanowa (1975:35; zu Wrubel insbesondere S. 32, 36).

gav ikke længer rum for alt det, jeg nu vilde digte til –

IRENE ['sucht nach dem Messer, aber unterlässt es']: Hvad digted du så til? Sig det?

PROFESSOR RUBEK: Jeg digted d e t til, som jeg rundt omkring mig i verden så med mine øjne. Jeg måtte ha' det med. Plinten vided jeg ud – så den blev stor og rummelig. Og på den lagde jeg et stykke av den buede, bristende jord. Og op af jordrevnerne vrimler der nu mennesker med dulgte dyreansigter. Kvinder og mænd, – slig som jeg kendte dem der ude fra livet.

IRENE ['in atemloser Erwartung']: Men midt i mylderet står den unge kvinden med lysglæden over sig? – Gør jeg ikke det, Arnold?

PROFESSOR RUBEK ['ausweichend']: Ikke ganske i midten. Jeg måtte dessværre rykke den statuen noget tilbage. For helhedsvirkningens skyld, forstår du. Den vilde ellers domineret altfor meget.

IRENE: Men lysglædens forklarelse stråler over mit ansigt fremdeles?

PROFESSOR RUBEK: Det gør den nok, Irene. På en måde da. Lidt afdæmpet kanské. Således som min ændrede tanke kræved det.

IRENE ['erhebt sich lautlos']: Dette billedet udtrykker det liv, du nu sér, Arnold.

PROFESSOR RUBEK: Ja, det gør vel det.

IRENE: Og i dette billede har du flyttet mig hen, lidt afbleget, – som en baggrundsfigur – i en gruppe.

PROFESSOR RUBEK: Ikke nogen baggrundsfigur. Lad os i det højeste kalde det en mellemgrundsskikkelse, – eller sådant noget.¹⁷ (S. 261-263)

Angesichts dieses Dialogs, wo Irenes tiefe Liebe zu dem, wie sie meint, mit Rubek gemeinsam geschaffenen Kunstwerk ('ihr gemeinsames Kind') zum Ausdruck

¹⁷ R.: 'Ich war damals jung. Ohne jegliche Lebenserfahrung. Mir schien, als sei die Auferstehung am schönsten und allerwundervollsten als junge unberührte Frau darzustellen, – ohne die Erlebnisse eines Erdlebens und ohne etwas Böses und Unreines, das abzustreifen wäre.'

I. [...]: 'Ja, – und so stehe ich ja nun in unserem Werk da?'

R.: 'Eigentlich nicht ganz so, Irene.'

I.: 'Nicht ganz –? Stehe ich nicht so da, wie ich für dich damals stand?'

R. [...]: 'In den folgenden Jahren wurde ich weltklug, Irene. „Der Tag der Auferstehung“ wurde in meiner Vorstellung zu etwas mehr – etwas Vielfältigerem. Die kleine runde Plinthe, auf der dein Bildnis rank und einsam stand – diese Plinthe war zu klein für alles, was ich hinzudichten wollte –'

I. [...]: 'Was hast du denn hinzugedichtet? Sag es bloss?'

R.: 'Ich dichtete das hinzu, was ich in der mich umgebenden Welt beobachten konnte. Ich musste es dabei haben. Die Plinthe habe ich ausgeweitet – sie wurde gross und geräumig. Und auf die Plinthe legte ich ein Stück der gekrümmten, berstenden Erde. Und aus den Rissen in der Erde wimmeln jetzt Menschen mit verhohlenen tierischen Gesichtern. Frauen und Männer, – wie ich sie im Leben da draussen kennengelernt hatte.'

I. [...]: 'Aber mitten im Gewimmel steht doch die junge Frau im Licht der Freude? – So ist es doch, Arnold?'

R. [...]: 'Nicht ganz in der Mitte. Leider musste ich die Statue etwas nach hinten rücken. Wie du verstehst, wegen der Gesamtwirkung. Sie wäre ansonsten zu dominant gewesen.'

I.: 'Aber die Verklärung durch das Licht der Freude strahlt doch noch aus meinem Gesicht?'

R.: 'Doch, Irene. Irgendwie. Vielleicht etwas abgedämpft. Wie es meine geänderte Vorstellung verlangt hat.'

I. [...]: 'Dieses Bild ist ein Ausdruck des Lebens, das du jetzt siehst, Arnold.'

R.: 'Ja, es ist wohl so.'

I.: 'Und in diesem Bild hast du mich als fahle Hintergrundgestalt in eine Gruppe versetzt?'

R.: 'Keine Hintergrundfigur. Wir wollen höchstens eine Zwischengrundgestalt sagen, – oder was Ähnliches.'

kommt, darf man daran erinnern, dass *Irene* der Name derjenigen byzantinischen Kaiserin ist (um 752, gestürzt 802, † 803), die auf dem Konzil von Nicäa (787) die Bilderverehrung wieder herstellte (Brockhaus 1997:669).

Die Entwicklung der Skulptur *Der Tag der Auferstehung* ist demnach die von einer klassischen Personenskulptur zu einer Gruppe ohne Zentralgestalt – die erstmalige Hauptfigur, die ‘mütterliche’ Gestalt, aus der die Ursprungskonzeption geboren wurde, ist an den Rand gerückt, und am Rande im Vordergrund ist auch ein Selbstbildnis des an die Erde gefesselten Künstlers hinzugefügt worden, der das Ergebnis des bildlichen Strukturwandels enttäuscht und reumütig betrachtet. Es ist konzeptionell bzw. ikonisch-diagrammatisch instruktiv, dies mit der Himmelfahrt-Ikone Rubljows zu vergleichen: Während in Rubeks *Tag der Auferstehung* die Mutterfigur – und Irene bezeichnet sich häufig genug als Mutter und den *Tag der Auferstehung* als ihr Kind – an den Rand und halbwegs in den Hintergrund gerückt ist, ist bei Rubljow die Zentralperspektive dominant: die Mutterfigur Maria steht zentral im Vordergrund, hinter ihr zwei weiße Engel, an ihren beiden Seiten je sechs ihr zugewandte Gefolgsleute.

Auch Rubek selbst nimmt im *Tag der Auferstehung* eine marginale Position ein; trotz seiner sozialen Erhöhung im wirklichen Leben sitzt er in der Skulpturengruppe klein und reumütig im Vordergrund (S. 263). In Rubljows *Voznesenie* wird Christus von zwei Engeln in den Himmel getragen. Die Beziehung zwischen der Frauengestalt und dem mit ihr verbundenen Mann ist sowohl bei Rubek wie auch bei Rubljow eine der Trennung. Aber die Trennung von Maria und Christus ist eine der Erhöhung Christi bei gleichzeitiger Wahrung der Zentralität Marias; das Verhältnis von Irene und Rubek ist dagegen eins der Zurückdrängung von Irene bei gleichzeitiger gestalterischer Erniedrigung von Rubek. Vom bildlichen Aufbau her erscheint die Skulpturengruppe *Der Tag der Auferstehung* fast wie eine in ihr Gegenteil verkehrte Himmelfahrt-Ikone. Interessanterweise erinnert der Aufbau von Rubeks *Tag der Auferstehung* vom Aufbau her mehr an Rubljows Ikone *Voskrešenie Lazar’a* ‘Die Auferstehung des Lazarus’, die auch ganz im Sinne der Zentralperspektive gestaltet ist. Die Zentralposition nimmt hier eine Menschengruppe ein, an deren Spitze Lazarus steht. Am Rande rechts und links davon stehen weitere kleinere Menschengruppen, und vorne befindet sich eine verkleinerte, der Zentralgruppe zugewandte und sie beobachtende Gestalt.

6. Schlussworte

Die Literatur über Beziehungen zwischen dem Schaffen Ibsens und den Werken anderer Schriftsteller und Künstler hat sich bisher auf Zentral- und Westeuropa beschränkt. Im Vorangehenden wurde an das in diesem Zusammenhang abseits gebliebene, aber durchaus bekannte Interesse Ibsens für Russland und die slawische Welt erinnert und die Frage gestellt, ob sich in *Wenn wir Toten erwachen* möglicherweise Spuren dieses Interesses nachweisen lassen. Heuristischer Ausgangspunkt dieser

Fragestellung war der bemerkenswerte Umstand, dass im Namen der männlichen Hauptperson des Dramas – Arnold Rubek – Elemente der Namen dreier Künstler enthalten sind, die entweder Russen sind oder Beziehungen zu Russland haben: Carl Arnold, Andrej Rubljow und Michail Wrubel. Angesichts der Biographie Carl Arnolds halte ich es für unwahrscheinlich, dass er zum Interesse des jungen Ibsen für Russland nicht beigetragen haben sollte; möglicherweise hat Carl Arnold dieses Interesse sogar erst angeregt. Mit der einen möglichen Ausnahme, dass Carl Arnold – wie Rubek – als von der Mitwelt verehrter Künstler mit nur einem grossen Werk dasteht, lassen sich zwischen Carl Arnold bzw. seinem Werk und *Wenn wir Toten erwachen* kaum inhaltliche Parallelen bzw. inhaltlicher Einfluss nachweisen.

Bei den beiden Russen verhält es sich geradezu umgekehrt: Bei Wrubel finden sich sowohl im Leben wie auch in seinen Werken mit Ibsen gemeinsame Fin-de-siècle-Motive: Wahnsinn (vgl. Gerland 1995), der grübelnde, sein Werk ständig umgestaltende Künstler, die Kluft zwischen weltlichem Erfolg und künstlerischer Verzweiflung und menschlicher Isolation, sogar eine vitalistische Faunsgestalt (*Pan* bzw. Ulfhejm) und der Schwan als mythische Symbolgestalt. Ein direkter Einfluss lässt sich bei alledem freilich nicht nachweisen und ist wohl bei dem Schwan als symbolischer Gestalt aus chronologischen Gründen auszuschliessen. Andererseits ist ein Hinweis darauf angebracht, dass Ibsens Werk Wrubel sehr wohl vertraut war: In einem Brief berichtet er von seiner grossen Begeisterung für eine Moskauer Aufführung von Ibsens Frühwerk *Die Helden auf Helgeland*, Freunden hat er die Dramen *Nora oder ein Puppenheim*, *Ein Volksfeind* und *Die Wildente* abends vorgelesen, und er war vor allem von Ibsens *Gespentern* zutiefst beeindruckt¹⁸ (vgl. *Vrubel* 1976:58, 207f., 317). Könnte es vielleicht trotz allem zu einem Kontakt zwischen Ibsen und seinem russischen Verehrer Wrubel, der mehrere Fremdsprachen beherrschte, gekommen sein?

Die Gemeinsamkeiten zwischen *Wenn wir Toten erwachen* und Ikonen von Andrej Rubljow betreffen grundlegende – diagrammatisch-ikonische – Gestaltungsmittel und -möglichkeiten optisch wahrnehmbarer Kunstwerke (Malerei, Skulptur), vor allem Zentralperspektive gegenüber Marginalposition, Normalgrösse gegenüber Verkleinerung, z.T. auch unterschiedliche Positionen in der vertikalen Dimension. Zwischen Rubeks *Tag der Auferstehung* und Rubljows *Voskrešenie Lazar'a* 'Die Auferstehung des Lazarus' besteht eine gewisse Strukturähnlichkeit, während das Verhältnis zwischen der Skulpturengruppe Rubeks und Rubljows *Voznesenie* 'Himmelfahrt' in struktureller Hinsicht vielmehr ein antithetisches ist. Ein direkter Einfluss von seiten Rubljows auf Ibsen ist indessen kaum nachweisbar, zumal das bezeugte Interesse Ibsens für russische Kunst der zeitgenössischen russischen Malerei galt.

¹⁸ Was angesichts des persönlichen Schicksals Wrubels unheimlich erscheint.

Das Ergebnis der vorangehenden Ausführungen ist gewissermassen ein paradoxes: Die mit aller Wahrscheinlichkeit anzunehmende Beeinflussung von Ibsen durch Carl Arnold ist, da sie kaum motivische Spuren hinterlassen hat, in literarischer und semiotischer Beziehung eher uninteressant, während die nicht auf nachweisbarer Beeinflussung beruhenden Parallelen zwischen *Wenn wir Toten erwachen* einerseits und Wrubel und Rubljow andererseits eher ein literarisch und semiotisches Interesse beanspruchen. Vor allem die Parallelen zu Werken von Wrubel weisen Ibsens letztes Drama von 1899 nicht nur vom Erscheinungsjahr, sondern auch im hohen Masse auch vom Inhaltlichen und Bildlichen her als ein typisches Fin-de-siècle-Drama aus.

Literaturverzeichnis

- Alpatow, M. (1972): *Andrej Rublev*. Moskva.
- Arien und Gesänge aus: Irene. Grosse Oper in drei Aufzügen*, mit Ballets von G. Hoguet. Musik von Carl Arnold. Berlin 1832.
- Askedal, John Ole (1995): „Ludwig Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen*, Bonaventuras *Nachtwachen* og Henrik Ibsens *Peer Gynt*.“ In: *Ergo* 26, Heft 1, S. 28-56.
- Biedermann, Hans (1989): *Knaurs Lexikon der Symbole*. München.
- Brockhaus. Die Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden*. Zwanzigste, überarb. u. aktualisierte Aufl. Zehnter Band HERR – ISS. Leipzig / Mannheim 1997.
- Bull, Francis (1956): *Henrik Ibsens Peer Gynt. Diktningens tilblivelse og grunntanker*. Oslo.
- Buvik, Per (1999): „Kunsten, kjønnet og kvinnen. Om Ibsens *Når vi døde vågner*.“ In: Wærp, Lisbeth Pettersen (ed.). S. 179-201.
- Børtnes, Jostein (1987): „Saints into signs: Semiotic reflections on icons and early saints' lives.“ In: *Livstegn* 4, Heft 2, S. 249-259.
- Detering, Heinrich (1999): „‘Pax vobiscum’. Allegorisering og metafysikk i Ibsens *Når vi døde vågner*.“ In: Wærp, Lisbeth Pettersen (ed.). S. 79-93.
- Gerland, Oliver (1995): „The Paradox of Memory: Ibsen's *When We Dead Awaken* and *Fin-de-siècle* Psychotherapy.“ In: *Modern Drama* 38, S. 450-461.
- Helland, Frode (1997): „Classicism and Anticlassicism in Ibsen – with Particular Reference to *When We Dead Awaken*.“ In: *Contemporary Approaches to Ibsen* 9, S. 83-100.
- Herresthal, Harald (1993): *Carl Arnold (1794-1873). Ein europäischer Musiker des 19. Jahrhunderts. Eine Dokumentarbiographie mit thematischem Werkverzeichnis*, Quellenkataloge zur Musikgeschichte 23. Wilhelmshaven.
- Haakonsen, Daniel (1981): *Henrik Ibsen mennesket og kunstneren*. Oslo.
- Ibsen, Henrik (1928): „Når vi døde vågner. En dramatisk epilog i tre akter.“ In: *Samlede verker. Hundreårsutgave*, XIII. Bull, Francis, Koht, Halvdan, Seip, Didrik Arup (eds.). Oslo. S. 187-344.
- Ibsen, Henrik (1993): *Peer Gynt. Et dramatisk dikt*. Kommentartutgave ved Asbjørn Aarseth. Oslo.
- Jacobsen, Arnbjørn (1994): „Ibsens bruk av bibelallusjoner i samtidsskuespillene.“ In: *Edda* 94, S. 209-224.
- Kaplanova, S. (1975): *Vrubel*, „Russian Painters“ Series. Leningrad.
- Lasarev, Victor (1960): *Andrej Rublev*. Moscow.
- Meyer, Michael D. (1971): *Henrik Ibsen. En biografi*. Oslo.
- Mikhail Vrubel* (1988), Masters of World Painting. Leningrad.

- Ottesen, Sofie Gram (1999): „Om at finde sin stemme. Melodrama som skepticisme i Ibsens *Når vi døde vågner*.“ In: Wærp, Lisbeth Pettersen (ed.). S. 149-178.
- Paul, Fritz (1999): „Mellom opera og film. Scenelandskapene i *John Gabriel Borkman* og *Når vi døde vågner*.“ In: Wærp, Lisbeth Pettersen (ed.). S. 41-58.
- Paris, Reine-Marie (1989): *Camille Claudel*. Paris.
- Peirce, Charles Sanders (1960): *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. I-II. Charles Hartshorne, Paul Weiss (eds.). Cambridge, Mass.
- Vrubel'. *Perepiska. Vospominanija o chudožnike*. Leningrad 1976.
- Wærp, Lisbeth Pettersen (1999): „Oppstandelsen som forførerisk morder. Personifika-sjon, allegori, parodi og ironi i *Når vi døde vågner*.“ In: Wærp, Lisbeth Pettersen (ed.). S. 94-121.
- Wærp, Lisbeth Pettersen (ed.) (1999): *Livet på likstrå. Henrik Ibsens Når vi døde vågner*, LNUs skriftserie 120. Oslo.
- Ystad, Vigdis (1999): „Livet som kunstverk. Henrik Ibsens *Når vi døde vågner*.“ In: Wærp, Lisbeth Pettersen (ed.). S. 59-78.
- Østerud, Erik (1964): „‘Når vi døde vågner’ på mytologisk bakgrunn.“ In: *Ibsenårbok* 1963-64, S. 72-97.

Anhang: Tafeln

Tafel 1: Michail Wrubel, *Die Schwanenkönigin*



Tafel 2: Michail Wrubel, *Sitzender Dämon*



Tafel 3: Andrej Rubljow, *Himmelfahrt*



Tafel 4: Andrej Rubljow, *Die Auferstehung des Lazarus*

