

UWE EBEL

AMBIGUITAS

ZUR SYMBOLISTISCHEN WENDE IN
HENRIK IBSENS DRAMATIK

“Ich verlange hiermit auf das bestimmteste, daß *kein* Gedicht von mir in der Sammlung erscheint, die Bjørnsons Namen trägt. Ich wünsche nicht, die Kategorie ‘[und] andere Dichter’ zu vertreten. Bisher war ich gewohnt, für mich allein zu stehen, und ich hoffe, daß es dabei bleibt.”
(Ibsen am 12. November 1880 in einem Brief an Edmund Lobedan bezügl. des von Lobedan geplanten Bandes *Ausgewählte Gedichte von Bjørnstjerne Bjørnson und anderen Dichtern*)¹

In der Ankündigung eines Symposiums zur hundertsten Wiederkehr von Ibsens Todestag wird der mit nicht weniger als sieben Orden hoch dekorierte und immer wieder mit seinen Medaillen posierende norwegische Dramatiker² — offenbar werbend — als ‘Skandalautor’ eingestuft. Die Veranstalter bedienten damit eine wenngleich irri- ge, so doch nichtsdestoweniger zur Konvention gewordene Einschätzung von Autor und Werk. Wie problematisch diese Einordnung allerdings ist, zeigt sich darin, dass, doch wohl zum Beleg für die Korrektheit solcher Einordnung, die Ankündigung mit jener zu Ruhm gelangten Tischkarte illustriert war, die von den gesellig Speisenden erbat, nicht über Nora zu sprechen. Nun

¹ Hirsch, Rudolf u. Vordtriede, Werner. (Edd.) *Dichter über ihre Dichtungen*. Vol. 10, T. 1 – 2: *Henrik Ibsen*. Übertr. und hg. von Verner Arpe, s.l., s.a.; hier: T. 1, p. 264.

² Cf. Ferguson, Robert. *Henrik Ibsen. Mellom evne og higen*. Oversatt av Bjørn Alex Herrman. Oslo, 1996, p. 339.

exponiert sich gerade diese Auswertung der Tischkarte als textwissenschaftlich defizitär, wird doch übersehen, dass das "Skandalon" im expliziten Hinweis kokettierend aufgerufen und zum Anlass locker heiterer Unterhaltung genommen wird. Konfrontiert man vollends die Identifizierung Ibsens als Skandalautor mit dem Befund, dass den Dramen des Norwegers *intentionaliter* nie und *de facto* lediglich einmal eine Schockwirkung zukam, erweist sie sich als Folge einer Perzeptionsverweigerung.

Die Ursachen liegen zunächst in der für Disziplin und Generation der Einladenden spezifischen Fixierung auf eine identifikatorisch herausgehobene Gesellschaftskritik und sodann in der isolierenden Betrachtung von Botschaften, von Themen und Problemen, die es erlaubt, das im Text verhandelte Gesellschaftliche ohne jede analytische Bemühung zu identifizieren. Die Argumentation kann dabei auf die Gruppe von Dramen zurückgreifen, die Ibsen in Erfüllung des von Georg Brandes aufgestellten Programms einer 'Debattenliteratur', einer *littérature engagée* schrieb, sie kann das aber nur unter zwei methodisch-sachlichen Missgriffen: Zum einen appliziert sie unreflektiert das Literaturkonzept, das die Dramatik der 70er Jahre bestimmt, auf die Texte der folgenden Jahrzehnte und zum anderen schließt sie das spezifisch Literarische, die literarische Spezifik der unter dem Eindruck der brandesschen Epochendiagnose geschriebenen Arbeiten aus der Betrachtung aus und ist dadurch blind für die Funktionalität von deren Charakter als Beiträge zur Gesellschaftsdiskussion. Es will ja schon bedacht sein, dass Ibsen, der zudem lediglich zwei Dramen nach dem von Brandes vorgegebenen Schema schrieb, zunächst wartete, bis Bjørnstjerne Bjørnson 1875 mit *Ein Bankrott* seine Umsetzung des brandesschen Literaturkonzepts vorgelegt hatte: Ibsen positioniert seinen eigenen Beitrag zur 'Debattenliteratur' in dem Konkurrenzverhältnis, das ihn mit dem jüngeren Bjørnson seit je verband. Bjørnson nun hatte das brandessche Programm durch die Dramatisierung eines Bankbankrotts gefüllt, dem er darüber gesellschaftliche Signifikanz verlieh, dass er eine Intrige aufbaute, die die Geheimhaltungsstrategie des Bankchefs

zunichte macht. So kann er das Gewebe von Vertuschen und Betrug thematisieren, das sich zum Syndrom der Heuchelei zusammenschließt. Ibsen, der in Hermann Hettners 1852 erschienenem Buch über *Das moderne Drama* die mokante Bemerkung über das jüngere bürgerliche Drama lesen konnte: "Das Schicksal ist in diesen Stücken ein Bankerott"³, radikalisiert in seinen beiden Beiträgen zur Debattenliteratur das bei Bjørnson Vorgegebene und behandelt das für die viktorianische Gesellschaft signifikante Phänomen der 'Fassade' und sodann das für die gesamte Epoche zentrale Problem der Emanzipation, die so genannte Frauenfrage. Das Ergebnis ist eine idealtypische Erfüllung des brandesschen Programms, die idealtypische Erfüllung des Literaturkonzepts, das damals als das avancierteste im Bewusstsein war, sprich die brandessche Formel von der Debattenliteratur wurde aufgegriffen als Ermöglichungsformel für eine innovative Literatur.

Wie schon diese Zusammenhänge auf eine literarische Begründung der sozialkritischen Ausrichtung von Ibsens Debattendramen verweisen, so noch die spezielle politische Orientierung der Darstellung von Gesellschaftlichem. Ibsen wurde bekanntlich bis zum Erscheinen von *Stützen der Gesellschaft* der konservativen Fraktion Norwegens zugeordnet, weshalb sich die Frage nach der Fundierung des nun werkbestimmenden Modells der Progressivität stellt. Auch sie ist literarisch begründet, auch sie verweist in die Diskursform Literatur.

Die Spezifik des Paradigmenwechsels, der zu den gesellschaftskritischen Dramen der 70er Jahre führt, ergibt sich aus der Spezifik des Konservativismus des voraufgehenden Werks, des Werks der in *Peer Gynt* und *Kaiser und Galiläer* ausklingenden Phase. Zu deren Verständnis muss bedacht sein, dass Ibsen *Peer Gynt* und *Kaiser und Galiläer* so markant und markiert an Goethes *Faust* orientiert, dass diese Orientierung in die Bedeutungskonstituierung der Texte eingeht. Wie die Figur des Faust als Verkörperung des Deutschen erlebt

³ H., H. *Das moderne Drama. Ästhetische Untersuchungen*. Ed. Merbach, Paul Alfred. (*Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*, Nr. 151. Vierte Folge Nr. 1). Berlin u. Leipzig, 1924, p. 71.

wurde, so sollte die Figur des Peer Gynt den Typus des Norwegers verkörpern; wie das goethesche Doppeldrama als durch Gedanken-tiefe ausgewiesen, als Anlass zu 'philosophischer Weltichtung'⁴ gelesen wurde, so auch das ibsenske Doppeldrama, das sich als 'ein weltgeschichtliches Schauspiel'⁵ empfiehlt und dessen Konflikt aus einem Antagonismus zwischen den beiden Prinzipien entwickelt ist, die in der zeitgenössischen Diskussion als Widerstreit zwischen Hellenismus und Nazarenertum — so die Begrifflichkeit Heinrich Heines — präsent war und als zentral für die gesamte okzidentale Geschichte und Kultur begriffen wurde.

Die Ausrichtung auf Goethe ist für den hier verfolgten Zusammenhang darin entscheidend, dass sie sich zum Syndrom des Nationaldramas fügt. Während *Peer Gynt* das Drama darstellt, das der Konsolidierung der nationalen Identität im Inneren dienen sollte, so stellt *Kaiser und Galiläer* das Drama dar, mit dem Norwegen sich nach außen als Kulturnation präsentieren konnte. Die hier anwesende Rollendefinition von Dichter und Dichtung hat H. C. Andersen in der Erzählung *Der Gärtner und die Herrschaft* aus dem Jahr 1872 dargestellt. Andersen konstituiert eine spezielle Rolle des Dichters dort darüber, dass der Dichter seiner Nation zu Ansehen und Ruhm ver helfe, dass die Nation sich — so darf man weiterdenken — über den Dichter als Kulturnation empfehle. Dieser Rollenzuweisung kongruent ist die Nation als Referenzrahmen, in dem die älteren Dra-

⁴ Gerhart Hoffmeister spricht mit Blick auf die Bedeutung von Goethes Drama für die europäische Literatur von der "philosophische[n] Weltichtung [. . .], wie sie sich von Goethes *Faust* inspiriert (damals ausgebildet hat." (H., G. *Goethe und die europäische Romantik*, (UTB, 1295). München, 1984, p. 180. Hoffmeister bezieht Ibsen nicht ein, seine Ausführungen belegen aber, dass Goethe so gelesen wurde, dass Ibsens 'welthistorisches Schauspiel' sich in eine mit *Faust* einsetzende Reihe einordnen lässt.

⁵ Cf. hierzu: Hettner, H. *Das moderne Drama*. Hettner spricht in seinem Konzept der historischen Tragödie von "Weltragödie" (p. 37), von "geschichtlichen Prinzipientragödien" (p. 48), ja von "prinzipiellen Welttragödie[n]" (p. 95). Goethes *Faust* wird ihm zur "Tragödie der Menschheit" (p. 103).

men Ibsens fungieren. Der Konservatismus dieses Werkabschnitts wird damit jenseits seiner Rückkoppelung in einer weltanschaulich-politischen Position Ibsens definierbar als literarisches Korrelat der nationalliberalen Ära. Entsprechend lässt sich auch die Produktion der nun folgenden gesellschaftskritischen Phase Ibsens aus einer Rollenbestimmung des Dichters und des dichterischen Werks ableiten, einer Rollenbestimmung, die sich in den 70er Jahren als Folge einer Veränderung der Rahmenbedingungen wesentlich verändert.

Diese Veränderung stellt sich mit Georg Brandes' Vorlesungsreihe über die europäische Literatur des 19. Jahrhunderts ein. Über diese Vorlesungen holt Dänemark, holt Skandinavien geradezu schlagartig die anderswo bereits ratifizierte Verschiebung des Referenzrahmens von dem der Nation auf den Europas nach. Die historisch anstehende Überwindung des nationalen zugunsten des transnationalen Rahmens, der seinerseits unter den Bedingungen der Epoche einstweilen nur als europäisch denkbar war, hatte in Brandes' Konzept der Debat-tenliteratur eine Methode, eine handliche Formel gefunden. Der über das Programm der Debattenliteratur formulierten Therapie, die Brandes seiner Diagnose der zeitgenössischen dänischen Literatur als rückständig, als epigonal beifügte, wuchs deshalb eine Fanal-wirkung zu. Die Frage danach, ob Ibsen seine politische Überzeugung geändert habe, verkannte diesen Befund. Wie der nationale Rahmen das konservativ nationalliberale Konzept als eines des Werks generiert, so der transnationale das eines liberalen, ja latent sozia-listischen Konzepts.

Die so definierte Relation von Botschaft und Literaturkonzept wird unterstrichen durch Beobachtungen zu Autor und Werk. So begegnet Robert Ferguson der Annahme, Ibsens politische Einstellung habe sich in dieser Phase grundlegend gewandelt, unter Hinweis auf einen Brief Ibsens an Brandes mit Skepsis.⁶ Ibsen rät dem Adressaten darin ab, John Stuart Mill zu übersetzen, und zwar mit dem auffäl-ligen Argument, dass es Besseres zu tun gebe. Fergusons Beobach-

⁶ F., R. *Henrik Ibsen*, p. 250.

tung erschöpft sich nicht in einer biographischen Pointe, figuriert auch nicht in einer Erörterung der politischen Position eines Autors. Sie gewinnt ihre literarhistorische, ihre diskursgeschichtliche Valenz vielmehr darüber, dass sie die traditionelle Einschätzung von Ibsens Dramen als vehikulär gerichteter Texte destabilisiert, als Texte, deren Modernität sich über die Aktualität ihrer politischen, ja parteipolitischen Botschaften definiere. Dabei hebt Ferguson noch ein weiteres Moment heraus, das die auf Politisches fixierte Interpretation noch von *Ein Puppenheim* zu falsifizieren geeignet ist. Ferguson entdeckt hinter dem Nora-Drama einen "fatalistischen Imperativ", den Ibsen "als Dramatiker"⁷ genutzt habe, um dem Aufbau seines Schauspiels Geschlossenheit zu vermitteln. Vor diesem Hintergrund erscheint auch Ibsens Widerspruch gegen eine Lektüre seines Dramas als Beitrag zur Frauenfrage in neuem Licht. Dieser Widerspruch richtet sich nicht gegen die Emanzipationsbewegung; er richtet sich gegen eine Fixierung von *Ein Puppenheim* auf den Charakter eines politischen Pamphlets. Die Relation von Literaturkonzept und Botschaft definiert sich nicht über einen Primat der letzteren. Es ist umgekehrt das Literaturkonzept, in das die Botschaft als integrierender Faktor eingeht, und da sich dieses Konzept an das Programm der Debattenliteratur anschließt, ist auch die ideologische Orientierung der Texte nicht mehr beliebig, schloss Brandes' Formel doch eine spezielle Vorgabe bezüglich der politischen Ausrichtung und Position ein.

Ibsens Œuvre ist insgesamt bestimmt durch eine Folge von Verwerfungen, von Neueinsätzen und Brüchen. Sie gewinnen jedoch darüber Konsistenz, dass sie dem Gesetz einer progressiven Assimilation folgen, die sich schließlich zur progressiven Antizipation radikalisiert. Die Werke schreiben sich, und zwar über Gestus und Textur, nicht über vordergründig mitgegebene Botschaften, immer erneut in die wechselnden Aktualitäten ein, schmiegen sich dem Wandel des Literaturbegriffs an. Schon indem sie sich diesem Nomos

⁷ F., R. *Henrik Ibsen*, p. 260.

unterstellt, ordnet sich die Entwicklung des ibsenschen Lebenswerks der Moderne in einem emphatischen Sinn zu, mochte sie sich zunächst auch aus einem Wettstreit um die führende Position in der Literatur, in der Literaturgeschichte Norwegens ergeben haben. Die Art der Positionierung zeigt sich markant in der Reaktion, mit der Ibsen den Angriffen Knut Hamsuns zu Beginn der 1890er Jahre begegnet. Angesichts der Tatsache, dass der Jüngere das Werk des Älteren einer radikalen Kritik ausliefert und ihm die Arbeiten Strindbergs als zeitgemäß entgegenhält, wendet Ibsen sich nicht etwa trotzig, beleidigt oder auf seiner Position beharrend ab. Er passt im Gegenteil das folgende Werk dem von Hamsun als zukünftig empfohlenen Schreibverfahren an und versieht sein Arbeitszimmer mit einem Bild des von Hamsun gepriesenen Strindberg, doch wohl, um bei der Arbeit die Konkurrenz vor Augen zu haben. Die beständige Positionierung an der vordersten Front der jeweiligen Avantgarden bestimmt mehr als alle 'geistesgeschichtlichen', mehr als alle theoretischen Neulandgewinnungen den Wandel dessen, was Ibsen seine dramatische Methode nannte.

Indiziert solche Akkomodation bereits einen Primat, eine Autonomie des Literarischen, und zwar in einer Weise, die zugleich Moderne durchschimmern lässt, verstärkt sich der Befund noch durch deren Spezifik. Ibsen gewinnt seine Themen und Theorien in der Reibung mit Literatur, ja in der Reibung mit dem eigenen Werk, das ostentativ auf Selbstreferenzialität abgestellt ist, indem Ibsen immer wieder seine eigenen Texte neu schreibt, sie umformuliert, die einzelnen Dramen gerade nicht zu einer Geschichte wechselnder und fremder Problemlagen, sondern zu einer Geschichte des eigenen Werks reiht.

So lässt Ibsen in der Figur der Nora Helmer die der Selma Bratsberg aus *Der Bund der Jugend* wieder aufleben, in der Figur der Helene Alving wiederum partiell die Figur der Nora Helmer. So gibt *Ein Puppenheim* ein Problem vor, das in *Gespenster* und *Die Frau vom Meer* aufgegriffen und dessen Formulierung bis zur Zitatgrenze beibehalten wird. So wird die 'Lebenslüge' in *Stützen der Gesellschaft*

in *bonam partem*, in *Die Wildente* in *malam partem* ausgedeutet, wobei *Die Wildente* über das Motiv der 'idealen Forderung' noch echohaft auf *Brand* reagiert. Der Begriff des 'Wunderbaren / Seltsamen' (*underlig*) wird in *Ein Puppenheim* wie in *Die Wildente* aufgerufen und in beiden Dramen wird das Problem einer 'echten' beziehungsweise 'wahren Ehe'⁸ in je anderer Aktualisierung behandelt. Selbsttötung wird in *Die Wildente* wie in *Rosmersholm* zum 'Zeugnis'⁹, ist schon in *Die Wildente* als Opfertod konzipiert, um dann in *Rosmersholm* zudem verdreifacht zu werden. Das 'Opfer' eines Kindes wird in *Die Wildente* wie in *Klein Eyolf* thematisch. *Rosmersholm* liefert schließlich eine zentrale Dramenfigur für *Baumeister Solness*.

Dieser Anschluss an das eigene Werk führt zu Varianten, zu antithetischer Gestaltung, so dass die 'Aussagen' in einer Leistung als Respons auf Texte liegen, nicht darin, etwa eine veränderte Welt- und Menschensicht zu dokumentieren. Brach so die sich emanzipierende Frau in *Ein Puppenheim* aus ihrer Ehe aus, findet sie in *Die Frau vom Meer* über die Emanzipation in die Ehe zurück; verließ sie in *Ein Puppenheim* neben dem Mann sogleich auch die Kinder, nahm sie in *Die Frau vom Meer* sogar noch die Kinder aus der ersten Ehe ihre Mannes als die ihren an; führte in *Rosmersholm* der Wunsch nach dem Tod eines Menschen zu Schuld und Sühne im eigenen Tod, führte er in *Klein Eyolf* zu einem entschiedenen Weiterleben.

Das, um mit Annette Simonis zu sprechen, 'modernetypische Format'¹⁰ dieses Verfahrens wird darin ansichtig, dass es über Kategorien erfassbar wird, die sich in der Reflexion von Texten und Textverfahren eingestellt haben, die sich auf der Linie anordnen, die in die jüngeren Varianten der Moderne führte. Verwiesen sei auf die Karriere der Kategorie der 'Lektüre', auf Roland Barthes' in *S/Z*

⁸ Henrik Ibsen. *Samlede digter verker. Standardutgave* ved Didrik Arup Seip. Vol. 1 – 7. København, 1918. Hier: vol. 5, p. 73 und p. 74.

⁹ 'Vidnesbyrd': cf. Henrik Ibsen. *Samlede digter verker*, vol. 5, p. 101 (*Die Wildente*); p. 187 (*Rosmersholm*).

¹⁰ S., A. *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne. (Communicatio, 23)*. Tübingen, 2000, p. 12.

vorgetragenes Konzept des 'schreibbaren' Texts, an die sich das von Ibsen praktizierte Bemühen um mehrfache Um-Schreibungen, um mehrfache Remakes der eigenen Texte anschließen ließe. Es ließe sich insbesondere jener Tendenz zur "Modalform der *Kontingenz*"¹¹ zuordnen, die Niklas Luhmann für die 'neuzeitliche Gesellschaft' herausgearbeitet hat und die, um in Skandinavien zu bleiben, Søren Kierkegaard in das Schreibkonzept des 'Fragments', des 'Nachlasses', der Exposition des 'Desultorischen' und des 'Anakoluthischen'¹² umgesetzt hatte. Im beständigen Umformen und Umformulieren der eigenen Texte kündigt Ibsen ganz im Gestus solcher Moderne das Prinzip der "Letztendlichkeiten" (Luhmann) auf.



Die mit den Dramen der 70er Jahre gegebene Verlagerung des Bezugsrahmens von dem der Nation auf den Europas radikalisiert sich noch einmal in *Gespenster*, dem 1881 erscheinenden Drama. Es ist die Wende zum symbolistischen Drama, die Wende, die zur späten Dramatik Ibsens und damit zu der Werkgruppe führt, mit der sich ihr Autor in die Weltliteratur eingeschrieben hat. Sie führt zu einer Orientierung an der europäischen literarischen Moderne und als Konsequenz dieser Orientierung zu einer Werkstruktur, die den empirischen Wirklichkeitsbegriff als Basis suspendiert und sich von dem traditionellen Mimesiskonzept entfernt.

Dieser Vorgang wird von der Forschung eher abstrakt wahrgenommen und ohne dass sie den literarischen, den strukturellen Neueinsatz, der sich nach 1880 einstellt, beschreiben könnte. So schrumpft er etwa im Blick auf *Rosmersholm* darauf zusammen, dass dort auf "Tiefenlotung" befunden wird, die dem Text "universelle

¹¹ L., N. *Die Kunst der Gesellschaft. (stw, 1303)*. Frankfurt a. M., 1997, p. 151.

¹² K., S. *Enten – Eller. Et Livs-Fragment*. Udgivet af Victor Eremita. Vol. 1 – 2. Copenhagen, 1962; hier: vol. 1, p. 141.

Gültigkeit”¹³ verleihe. So wird das mythisch–mystische Moment auf die Leistung beschränkt, “ungeheuerlich genug für seine Zeit” zu sein, eine “Herkulestat der Literatur”¹⁴ zu belegen, ja eine solche Herkulestat, mit der Ibsen sich als “Wagner [. . .] nicht nur ebenbürtig, sondern [. . .] vielleicht sogar überlegen“ erwiesen habe. *Gespenster* wird als “literarisches Meisterwerk” gedeutet, ja als “eines der gelungensten Stücke Ibsens überhaupt”, “sogar eines der besten Dramen der Weltliteratur”¹⁵, als ein Drama, in dem der “implizite Autor” es verstanden habe, “die verschiedenen Bedeutungen” des Begriffs ‘Gespenster’ “virtuos gegeneinander auszuspielen”¹⁶. Das Drama weise eine ‘ausgeklügelte Konstruktionsmaschinerie’¹⁷ und ein ‘meisterhaft eingesetztes Verfahren’ auf¹⁸, es ende grandios – “Unübertroffen der letzte Akt”¹⁹ — und münde in einen Schluss, der ein “Zeichen zutiefst ‘tragischer Ironie’ (wie man es genannt hat)”²⁰ darstelle.

¹³ Paul, Fritz. “Familie als Fatum. Ibsens Rosmersholm — eine untragische Tragödie?”. In: Deppermann, Maria, Burtscher–Bechter, Beate, Mühlegger, Christiane, Sexl, Martin. (Edd.). *Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus*. Kongreßakten der 8. internationalen Ibsen–Konferenz, Gossensaß, 23.–28. 6. 1997, Frankfurt a. M., 1998, pp. 217–233; hier: p. 231.

¹⁴ Paul, F. “Familie als Fatum“, p. 230: “Denn die Einbindung des Mythischen in einen realistischen Text kann man durchaus als eine bis dahin noch kaum geleistete Herkulestat der Literatur bewerten.”

¹⁵ Rühling, Lutz. “Triumph des Zeichens. *Gespenster*“. In: *Interpretationen. Ibsens Dramen*. (RUB, 17530). Stuttgart, 2005, pp. 88–106; hier: p. 88.

¹⁶ *Ib.*, p. 103.

¹⁷ *Ib.*, p. 89.

¹⁸ *Ib.*, p. 90.

¹⁹ *Ib.*, p. 94.

²⁰ *Ib.*, p. 100. Die gesamte Bemerkung krankt daran, dass nicht erkannt wird, dass es sich bei dem Begriff der ‘tragischen Ironie’ um einen *terminus technicus* handelt, der auf Sprache abzielt, weshalb es kein ‘Zeichen tragischer Ironie’ geben kann; auch das hinzugefügte Adverb wie die Klammerbemerkung lassen erkennen, dass der Begriff nicht verstanden wurde. Der Hinweis ist lediglich Bestandteil eines enkomiastischen und nicht analytischen Textzugangs.

Befragt man die Arbeiten, denen die Zitate entnommen sind, daraufhin, was sie an Interpretationen der jeweiligen Texte anbieten, gelangt man nicht etwa auf eine Explikation der auf einen Charakter als ‘Herkulestat’ fixierten Schicht des Texts. Die Deutung ist vielmehr auch hier wieder von der Reduktion der Dramen auf eine über sie transportierte Botschaft geleitet. So ist die Rede davon, dass der Schluss von *Rosmersholm* wie bereits der von *Gespenster* “zugleich aber auch das Ende einer Epoche vorgeblicher Familienidylle und beständigen Familienglücks”²¹ spiegle, was zu der Evaluierung der Texte als “Zeitstücke mit hoher diagnostischer Zuverlässigkeit für die Gebrechen des 19. und 20. [sic] Jahrhunderts”²² führt; so wird *Gespenster* “als *Indignationsstück* [. . .] — darin ähnlich den früheren Dramen *Die Stützen der Gesellschaft* und *Nora (Ein Puppenheim)*”²³ eingestuft und nach der “*Tendenz des Stückes*”²⁴ gefragt, die dann sogar gefunden wird.

So operierende Zugänge lesen das ibsenske Spätwerk unverdrossen unter den Prämissen einer auf “Dienstleistungen“ (Luhmann²⁵) fixierten Literatur, wie sie das von Georg Brandes propagierte Programm trugen. Sie bedenken freilich nicht, dass dieses Programm — 1871 als Ergebnis einer Lektüre der zwischen 1789 und 1848 geschriebenen Literatur vorgetragen — schon für die Zeit der brandeschen Vorlesungen, der Phase also, in der der Prozess der Autonomisierung der Literatur seinen Höhepunkt erreichte, als rückwärts orientiert gelten muss. Sie bedenken nicht, dass es auch in den beiden Debattendramen nur deshalb und kurzfristig aufgegriffen wurde, weil es im spezifischen Kontext der skandinavischen Literatur noch neuartig zu sein, der künstlerischen Arbeit neue Bahnen zu eröffnen schien.²⁶

²¹ Paul, F. “Familie als Fatum“, p. 231.

²² *Ib.*

²³ Rühling, L. “Triumph des Zeichens“, p. 95.

²⁴ *Ib.*, p. 93.

²⁵ L., N. *Die Kunst der Gesellschaft*, p. 43.

²⁶ Enrique Bernárdez schränkt die Progressivität des dänischen Kritikers

Es wäre deshalb, um die Formulierung von Annette Simonis noch einmal aufzugreifen, nach dem 'modernetypischen Format'²⁷ der Textspezifika zu fragen, die das mit *Gespenster* einsetzende Spätwerk prägen. Es wäre zu erarbeiten, was die in der referierten Bemühung um *Gespenster* isolierten Momente wie Gesellschaftskritik und Skepsis gegenüber einem aufklärerischen Welt- und Menschenbild im Verbund aller Textmomente, aller Textzüge leisten.

Gespenster rief nun in der Tat einen Skandal hervor und die Theater lehnten es — zumindest anfänglich — ab, das Stück aufzuführen. Selbst und gerade die Liberalen hatten das Bedürfnis, ein Einverständnis mit dem über *Stützen der Gesellschaft* und *Ein Puppenheim* offenbar aus dem Lager der Konservativen zu ihnen hinübergewechselten, seiner Berühmtheit wegen zunächst willkommenen Bundesgenossen ostentativ wieder aufzukündigen. Liegt hier auch eine Schockwirkung vor, so verdankte sie sich gerade nicht einer politischen Botschaft des Stücks. *Gespenster* unterschied sich bezüglich des in das Drama integrierten politischen Moments von den unmittelbar vorausgehenden Dramen nicht. Es sind andere Momente des Dramas, die die Öffentlichkeit eine Zeit lang schockierten, und wenn Ibsen hier wirklich einmal zum Skandalautor wurde, dann nicht, weil er den Schockeffekt geplant hätte.

Ibsen erlebt die Ablehnung durchaus enttäuscht, registriert sie als Misserfolg, auf den er mit zwei Strategien reagiert. Die eine besteht darin, die Aufregung trotzig als provoziert zu verbuchen, so zu tun, als habe er mit der Entrüstung gerechnet. Diese Strategie diskursiviert den Misserfolg über ein Avantgarde-Konzept, wie es dann in *Ein Volksfeind* auch eine literarische Gestaltung fand. Dass es sich um

dahin gehend ein, dass sie nur im Rahmen eines so reaktionären Umfelds wie des dänischen als progressiv erlebt werden konnte. Das brandesche Denken "era sólo progresista y revolucionario con relación a lo reaccionario de la política danesa". (Zitiert nach: Dulce, José Andrés. *Dreyer*. Prólogo de Juan Cobos. Madrid, 2000, p. 11sq. Dulce entnimmt das Zitat der mir nicht vorliegenden Arbeit *La novela escandinava en el siglo XIX*. Prefacio de Enrique Bernárdez, 1984.)

²⁷ S., A. *Literarischer Ästhetizismus*, p. 12.

eine Positur, um eine Strategie handelt, wird beim Einbezug einer weiteren Verarbeitung des Misserfolgs durchschaubar. Sie zeigt, wie sehr Ibsen an einer anderen Wirkung gelegen war.

Sofie Adlersparre, eine zeitgenössische schwedische Schriftstellerin, hatte in einem Vortrag bei grundsätzlich positiver Gewichtung von *Gespenster* vermerkt, weiter könne man allerdings nicht gehen. Diese Formel, die eine Möglichkeit anbietet, aus der Position der Zustimmung dennoch die künftige Entwicklung von der hier gewählten Dramenform wegzubewegen, greift Ibsen in einem dankenden Brief an die Verfasserin auf und lässt sie in die Formulierung eingehen, ein Dichter dürfe sich von "seinem Volk" nicht zu weit entfernen.²⁸ Im Kontrast zur Degradierung dieses 'Volks' zur Masse, wie es *Ein Volksfeind* vornahm, erweist sich der Rückgriff auf eine solche nationalromantische, sprich anachronistische Begründungsfigur als Hilfskonstruktion, als Rettungsanker. Die Sorge, nicht anzukommen, war denn auch in der Konzeption der weiteren Dramen werkbestimmend und Ibsen begleitete die Mitteilung über deren Fertigstellung stereotyp mit der Feststellung, dass von ihnen keine Provokation ausgehen werde.



Nun kann sich die auf Skandale ausgerichtete Lektüre von *Gespenster* darauf berufen, dass das Stück in der Tat zunächst die durch die gesellschaftsorientierten Dramen gesetzte Machart auf-

²⁸ Brief vom 24. Juni 882 in: *Dichter über ihre Dichtungen*. Henrik Ibsen. Teil 2, p. 76: "Nur eines möchte ich bemerken, nämlich daß ich vollkommen Ihrer Meinung bin, wenn Sie sagen, weiter als in *Gespenster* darf ich nicht gehen. Ich habe selbst gespürt, daß das allgemeine Bewußtsein in unseren Ländern es nicht dulden würde, und ich empfinde auch keine Lust, weiter zu gehen. Ein Dichter darf sich nicht so weit von seinem Volk entfernen, daß das gegenseitige Verstehen aufhört. Aber *Gespenster* mußte geschrieben werden. Ich konnte nicht beim *Puppenheim* stehenbleiben, nach Nora mußte unbedingt Frau Alving kommen."

greift. Das Schauspiel spricht sozialkritische Themen an und ordnet mit Helene Alving einer Dramenfigur die Aufgabe einer Reflexionsinstanz zu, über die im Stil der Debattenliteratur die gesellschaftlichen Implikate der dramatisch entfalteten Tragik unter dem Blickwinkel ihrer Veränderung bewusst gemacht werden. Indem aber die Konsequenz des gesellschaftlich bedingten Fehlverhaltens eine in ihrem Verlauf nicht beeinflussbare Krankheit ist, verlagert sich der Iktus von der Gesellschaftstheorie auf die Naturwissenschaft. Interessanterweise lag das Provokationspotential exakt in dieser Verlagerung, wie es die Gegenprovokation jenes Arztes signifiziert, der nach einer Aufführung von *Gespenster* eine Geburtszange auf die Bühne warf. Da es im Drama nicht um Probleme der Geburt geht, muss man diese Reaktion als Folge eines Erlebens dechiffrieren, der gemäß Ibsen mit dem unmittelbar auf das Nora-Drama folgenden Werk die Beantwortung der so genannten 'Frauenfrage' erneut aufgreift, aber unter Kompetenzverlagerung von der Gesellschaftstheorie auf die Gynäkologie. Die naturwissenschaftliche Konstituierung des zentralen Problems wie seiner 'Lösung' streicht die utopische, die auf Reform von Verhältnissen abzielende Tendenz aus und unterstellt das Geschehen einer nicht kontrollierbaren Kausalität, eben der der Naturgesetze.

Gespenster endet, anders als die Gesellschaftsdramen, tragisch. In der vorherrschenden Vorstellung von Tragik, von dem, was die Tragödie zu vermitteln habe, spielte die Annahme einer festen Weltordnung, die durch Vernünftigkeit bestimmt war, eine zentrale Rolle. Die Tragödiendiskussion bei Hermann Hettner und Gustav Freytag ordnete der Tragödie die Leistung zu, die so definierte Ordnung zu bestätigen, das Bewusstsein einer solchen Ordnung zu konsolidieren. So bestimmt Hettner in unhinterfragter Aporetik die Leistung der Tragödie, ja des Dramas, dahin gehend, dass sie "sittliche Kämpfe" darstelle, um in ihnen "die Unverletzlichkeit der ewig vernünftigen Weltordnung"²⁹ zu bekunden. So vermerkt Gustav Freytag in ebensolcher Selbstverständlichkeit, "daß dem Dichter obliegt, diesen Kampf

²⁹ H., H. *Das moderne Drama*, p. 107.

zu einem Schluß zu führen, welcher die Humanität und Vernunft der Hörer nicht verletzt, sondern befriedigt."³⁰ In der Herleitung der Tragik aus naturgesetzlich begründeten Zwängen wird deren Bezug zu dem Komplex, der hier mit dem Begriff der Humanität abgerufen ist, renunziert. Die Theorieanleihe bei der Medizin destabilisiert die geltende Basis der Gattung, wenn man hier denn, ohne dass Ibsen diese Zuordnung vornimmt, von einer Tragödie sprechen will. Und von hieraus versteht sich auch der Dramenschluss. Er hebt im Kontrast zwischen dem *Unter-Gang* Osvalds und dem *Auf-Gang* der Sonne jene kosmische Harmonie auf, die in literarischen Texten der Epoche noch als Symmetrie von Klima und Stimmung, als Einklang von Natur und Mensch Gestalt gewinnt, und er hebt das aktive, das bewusste Verfolgen überindividuell gültiger Ziele — Beleg für die sittliche Persönlichkeit — in einer Formulierung von Glücksverlangen auf, die in den letzten Worten Osvalds — paranoid — Wirklichkeit über deren metaphorische Berufung erlebt.

Über die spezielle Theorieanleihe, die die Konstituierung des Tragischen in *Gespenster* lenkt, meldet sich 'Literaturverdacht' an. Einmal ermöglicht sie eine Plausibilisierung des Determinationszusammenhangs und damit des von Ferguson schon für *Ein Puppenheim* reklamierten 'fatalistischen Imperativs', aus dem sich eine dramatische Gestaltungsform ergebe. Sodann verdankt sich die Theorieanleihe nicht einer Hinwendung zur Medizin, zu medizinischen Traktaten, sondern einer Literaturtheorie, der Theorie, die Émile Zola im Jahr vor Erscheinen von *Gespenster* unter dem Titel *Le Roman expérimental* publiziert hatte und in der die Medizin als die entscheidende Theoriespenderin auch für die Literatur installiert wird. Wie schon in den gesellschaftskritischen Dramen passt Ibsen auch hier die Formensprache seiner Dramen an das allerneueste Literaturkonzept an, was dadurch noch unterstrichen wird, dass die Adaption des zolaschen Konzepts so rapide erfolgt, dass man von

³⁰ F., G. *Dramatische Werke. Technik des Dramas*. Leipzig, s. a., p. 569.

Zeitgleichheit sprechen kann. Ibsen beeilt sich, die weltweit erste Umsetzung des bei Zola dem Roman zugeordneten Verfahrens in einem Drama vorzulegen — *Gespenster* wird, und zwar gewollt, zum Prototyp einer neuen Form des Schauspiels, zum Prototyp des naturalistischen Dramas.³¹

Die Anleihen bei zeitgenössischen Theorien fungieren in allen Dramen Ibsens in der Weise, die in *Gespenster* zu beobachten war. Sie schließen die literarische Formensprache an den jeweils neuesten Stand der Entwicklung, an den neuesten Trend an und sichern damit nicht nur dem in die Texte hineingerufenen Bewusstsein Aktualität, sondern unterstützen im Sinn des für *Gespenster* geltenden Verfahrens die Fortschrittlichkeit der literarischen Gestaltungsprinzipien. So war es in den Gesellschaftsdramen die politische Theorie John Stuart Mills, die die Konstituierung des dramatischen Vorgangs steuerte, so war es in *Gespenster* die Medizin, wie sie Émile Zola der Literatur verordnet hatte, so wird es in *Die Wildente* und *Die Frau vom Meer* die psychoanalytische Variante der Medizin sein, in letzterem Drama angereichert zudem durch die Evolutionslehre in ihrer aktuellsten Fassung bei Ernst Haeckel, so sind es, ebenfalls in *Die Frau vom Meer*, aber auch in anderen Dramen, der damals in Mode kommende Spiritismus und die sich als wissenschaftlich inszenierende

³¹ Zolas Literaturtheorie gibt Ibsen die Möglichkeit, das Gesellschaftsstück zur Tragödie und damit zu einer Gattung weiterzuentwickeln, die als Höhepunkt der Bühnenkunst galt, sie gibt ihm ferner die Möglichkeit, die Tragödie in der Reprobation der geltenden, der idealistischen Definition von Tragik an den Bewusstseinsstand der Epoche anzupassen. Das verweist auf eine Koinzidenz der Leistung, die die Theorieorientierung bei Zola wie bei Ibsen übernimmt. Pierre Bourdieu wertet Zolas Orientierung des Romans an der Medizin als Versuch, dem Roman angesichts eines Prestigeverlusts des als trivial eingestuften realistischen Schreibens literarischen 'Anspruch' zu sichern. Wie bei Zola so dient die Adaption der medizinischen Theorie, der medizinischen Methode auch bei Ibsen einer Überwindung des 'egalitären' Literaturkonzepts der Boulevard-Bühne. Cf. Bourdieu, P. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer. (stw, 1539). Frankfurt a. M., 2001 [Original 1992], p. 192.

Parapsychologie, deren Vorgaben in die Werke einbezogen werden, so wird in *Rosmersholm*, verstärkt aber ab *Baumeister Solness* im Gefolge des durch Brandes initiierten Nietzsche-Taumels auch die Begrifflichkeit dieses Philosophen in das Werk übernommen.

Was hier zu beobachten ist, ist ein Vorgang wechselnder Diskursallianzen, die jeweils und in schnellem Wechsel zu dem Zweck eingegangen werden, den Verlust der Diskurshegemonie zu kompensieren, dem sich 'Dichtung' und 'Poesie' im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert faktisch ausgesetzt sahen und der schon die Aufarbeitung der Position des Dichters in einem auf die Nation ausgerichteten Rahmen bei H. C. Andersen, eben in jener Erzählung *Der Gärtner und die Herrschaft*, bestimmte. Die Diskurse der Theorie und der Literatur werden — bei Ibsen wie bei Zola — deutlich hierarchisiert, und zwar so, dass dem der Literatur der Vorrang zukommt; das hohe Ansehen sowie die Aktualität des Entwicklungsstands, das den diversen Theorieangeboten zukam, soll bestätigend und unterstreichend auf den literarischen Diskurs ausstrahlen.

Von hier her wird ein weiterer und auffälliger Zug des Dramas interpretierbar, der sich darüber ergibt, dass der tragische Verlauf des Geschehens in *Gespenster* nur begrenzt über dessen Ausrichtung an medizinisch definierten Abläufen gesichert ist. Sprengte schon alles, was sich in das Wiedergängerformular einschreibt, und damit alles, was sich im Fokus des im Titel mitgegebenen Deutungsschemas ansiedelt, die über die Reflexion der Figur der Helene Alving mitgelieferte Perspektivierung, so fallen einige darin benannte Momente zusätzlich aus der naturwissenschaftlichen Perspektive heraus. Es wäre schließlich medizinisch unverständlich, dass nur der Protagonist durch die Syphilis des Kammerherrn affiziert ist und dass weder dessen Mutter noch dessen Halbschwester oder deren Mutter entsprechende Krankheitssymptome zugeordnet werden. Das wird dadurch aggraviert, dass die Dramatik durch eine Reihe von Zügen und Motiven bestimmt ist, die für den Verlauf der Krankheit irrelevant sind. So ruft der Umstand, dass Oswald sich in Regine verliebt, dass er sie ausgerechnet dort sexuell bedrängt, wo eine

Generation zuvor sein Vater die Mutter Regines sexuell bedrängt hatte, ebenso wenig medizinische, ebenso wenig übrigens auch gesellschaftliche Zusammenhänge auf wie der Zug, dass Oswald ausgerechnet die Pfeife seines Vaters raucht und dass das Asyl ausgerechnet am 10. Todestag des Kammerherrn in Flammen aufgeht.

Von hier aus wird ersichtlich, dass die Schlüssigkeit des Bühnengeschehens weder über Vorgaben einer politischen noch über Vorgaben einer naturwissenschaftlichen Logik gesichert ist, so sehr diese Logiken mitbestimmend eingearbeitet sind. Diese beiden Logiken, die einer planenden beziehungsweise einer analysierenden Vernunft zugeordnet werden, werden von einer dritten Logik überlagert, die sich als die Logik einer "anderen" Vernunft begreifen lässt, einer Vernunft, die mit der Vernunft endgültig nicht mehr in Einklang steht, die in der damals noch vorherrschenden Vorstellung von einer zünftigen Tragödie das Moment Weltordnung berührte. Ins Geschichtsphilosophische gewendet — und das trifft das Drama durchaus — ist es die Negierung des Prinzips der List der Vernunft durch die Installierung einer List der Antivernunft.

Es ist die Logik, auf die der Titel, den Bühnenvorgang etikettierend, mit der Chiffre von den 'Gespenstern' verweist. Heuristische Leistung und Erklärungspotential dieser Chiffre erschöpfen sich nicht darin, das Verhaftetsein des Gegenwärtigen im Vergangenen zu indizieren, wie es Helene Alvings Rede von den Gespenstern nahe legte. Sie entwirft vielmehr Welt als mystisch-mythische, als eine Welt, in der die Elemente und das Elementare, in der die Triebe und die Boshaftigkeit triumphieren.

Unter den *dramatis personae* ist es der Tischler Engstrand, die der planenden Vernunft, wie sie durch Helene Alving repräsentiert ist, die andere und Anderes planende Vernunft an die Seite, ja entgegenstellt. Wenn der Figur des Tischlers die Funktion zugewiesen ist, die Tragödie der Familie Alving zu komplettieren, mag man auch darin zunächst noch eine naturwissenschaftliche Erklärung durchschimmern sehen, insofern diese Figur als sozialdarwinistisch konstituiert wahrgenommen werden kann, als eine Figur, der eine, weil

zweckrational gesteuert, rational erklärbare Arrivierungsabsicht zugeordnet ist. Aber wie schon die utopische und die medizinische Rationalität, so wird auch die sozialdarwinistisch operierende Rationalität dem Verlauf des Bühnengeschehens nicht gerecht. Es ist die historische Komponente, die Ibsens Drama, indem es sie anspricht, sogleich auch wieder eskamotiert. Der den entscheidenden sozialen Antagonismus der Epoche zitierende Widerstreit zwischen den Plänen Helene Alvings und denen des Tischlers wird über mehrere Verfahren aus der historischen Dimension in eine ahistorische verlagert und indirekt auf transhistorisch geltende moralische Kategorien bezogen. So ordnet der Text ausschließlich Helene Alving ein Bewusstsein gesellschaftlicher Implikate zu, lässt er ausschließlich Helene Alving eine auf die Gesellschaft bezogene Zukunftsvision formulieren und zieht diese Linie noch darüber aus, dass Helene Alving in der Entfernung des Sohns und in der Transsubstantiation des an Schuld gekoppelten Geldes in eine karitativ gerichtete Stiftung aktiv an einer auch sozial gewichteten Veränderung arbeitet. Geschichtswilligkeit koppelt der Text an die bürgerliche Sphäre, desavouiert diese Geschichtswilligkeit mitsamt dem Konzept Geschichte aber, insofern er das Scheitern der Zukunftspläne dialektisch an ein Gelingen von Plänen bindet, die sich nicht an ein Gesellschaftskonzept anschließen, sondern in den Bereich der ahistorischen, der an die Natur gebundenen Triebe verweisen. Über die Figur des Tischlers kommen durchweg andere Momente ins Spiel, Momente, auf die man über den die Lektüre präjudizierenden Titel vorbereitet ist.

Das erste Auftreten Engstrands gleich zu Beginn des Dramas ist als Eindringen eines auf das Draußen Verwiesenen in das als Drinnen Konstituierte semantisiert. Was es ist, was da außen vor gehalten wird, vermittelt sich über die sachlich und sprachlich hergestellte Kontiguität von Figur und Wetter, spezieller von Figur und Regen, von Figur und Wasser. Das Durchnästsein Engstrands wird mit den Worten abgerufen: "Du tropfst ja nur so", und der Regen — in den Worten des Tischlers "der Regen des Herrn" — über eine Replik Regines als "Regen des Teufels" verbucht. Über die so hergestellten

Konnotate gewinnt Engstrand die Seinsweise eines Nöck, eines Wassermanns, der bekanntlich schöne junge Frauen zu sich holt, und des Teufels, was dadurch unterstrichen wird, dass Regine mit Bezug auf den verkrüppelten Fuß des Tischlers von 'Pied de mouton' spricht. Subtil wird eine Ebene eingeblendet, die die weitere Formulierung des Texts als die etabliert, auf der Entscheidungen gelingen.

Wird Engstrand hier mit dem Wasser in Verbindung gebracht, so gegen Ende des Dramas mit dem Feuer. Diese Verbindung wird dadurch spezifiziert, dass der Text die Rolle Engstrands beim Brand des Asyls nicht eindeutig klärt. Indem in der Schweben gehalten wird, ob der Tischler den Brand gelegt hat, rückt das Feuer in die Rolle eines Subjekts, wird es, nachdem es den Tischler in der Nacht zuvor bereits in der Werkstatt 'besucht' hatte, zum Komplizen bei der Erfüllung seiner 'teuflischen' Pläne. Der Tischler wird zum Verbündeten der 'Elemente'. Die 'Elemente', das 'Elementare', spricht das Vorrationale der Triebe und der Triebhaftigkeit werden zum entscheidenden Faktor der Geschehenskonstitution.



Der so sich einstellende semantische Effekt ist Konsequenz des literarischen Verfahrens, Konsequenz der symbolistischen Textstruktur. An dieser speziellen Struktur geht eine Forschung vorbei, die wie Lutz Rühling Regen und Sonne in *Gespenster* die Leistung einer traditionellen Metapher zuordnet und sie in der Deutungsfigur 'x steht für y' angeht. Das führt zu banalen Feststellungen wie der, dass die aufgehende Sonne die 'Aufklärung' repräsentiere und dass der Widerspruch zwischen dem Aufgang der Sonne und dem Untergang Osvalds indiziere, dass Aufklärung — offensichtlich speziell für Norweger — nicht habbar sei, weil man 'aufgrund der Naturgesetze'³² Osvald die Sonne nicht geben könne. Das könnte man als

³² R., L. "Triumph des Zeichens", p. 101.

interpretatorische Hilflosigkeit abtun, es gewinnt aber darüber ein Interesse, dass hier ein generelles Missverständnis vorliegt: In solcher an der Metapher ausgerichteten Lektüre wird der Schritt zwischen der tropischen Verwendung von Realitätspartikeln in *Ein Puppenheim* und *Gespenster* aufgehoben und der entscheidende Wandel, der sich zum Symbolismus vollzieht, verdeckt. Gerade die Titel der beiden Dramen zeigen diesen Wechsel. So berief der Titel des Nora-Dramas einen Begriff, den der Text dann aus seinem Charakter als Metapher, sprich als einer Identität vindizierenden Figur, in die des Vergleichs, sprich in die eine Ähnlichkeit, eine Analogie exponierende Figur, zurückübersetzt. Das im Titel Abgerufene wurde über das ironisch gerichtete Aufbrechen der in der Metapher verdeckten Relation so der Reflexion zugeführt, dass es in seiner Ambivalenz erscheint. Das Verfahren galt ähnlich schon für *Die Stützen der Gesellschaft* und bestimmt somit die Phase der gesellschaftskritischen Dramatik Ibsens. Der Titel von *Gespenster* nun funktioniert völlig anders. Er verweist auf einen Aspekt von Welt, nicht auf eine ironisch zu desillusionierende Apperzeption. War das Verfahren in der Titelfindung von *Ein Puppenheim* dadurch bestimmt, dass es die Rhetorizität der Metapher durch deren Hinüberspielen in eine andere rhetorische Figur markierte, so wird die Rhetorizität des Titels in *Gespenster* gerade überdeckt und das metaphorisch Aufgerufene als Signatur des damit Benannten präsentiert. Das der okzidentalen Literatur prinzipiell inhärierende Moment der Metaphorizität gewinnt die Leistung einer Weltrepräsentation.

Dieses Verfahren setzt sich fort in der texteigenen Hierarchisierung von Denotat und Konnotat, von Substanz und Akzidenz. Sie ist so organisiert, dass sich diese Hierarchie reziprok zum Drinnen bzw. Draußen der Welt des alvingschen Herrnsitzes verhält. Was sich im Drinnen als Konnotat, als Akzidenz darstellt, ist im Draußen Denotat bzw. Substanz. Der Effekt ist der, dass das auf Vernünftigkeit der Welt rekurrierende bürgerliche Apperzeptionsmuster, geltend für das, was aus der Warte des alvingschen Landsitzes als das Drinnen erlebbar ist, irritiert wird. Dem fügt es sich, wenn Engstrand die dort

herrschende Vernünftigkeit in der Form der Heuchelei adaptiert und dabei etwa für eine Figur wie die des Pastors nicht durchschaubar ist.

Das Verfahren ist das der Verrätselung, wie Ibsen es in seiner philosophischen Phase bereits kultiviert und in der Phase der Debattenliteratur vorübergehend suspendiert hatte.³³ Es ist aber dennoch von dieser älteren Verwendung unterschieden. In den älteren Texten schlägt sich eine Literaturlauffassung nieder, die dann auf Poesie befindet, wenn im Bild gesprochen wird.³⁴ Wenn Ibsen auf diese Technik in der symbolistischen Phase zurückgreift, verändert er nun deren Funktion und Leistung für die Sinnkonstituierung seiner Texte. Während die Dramen der philosophischen Phase die ihnen mitgegebene und in planen Worten paraphrasierbare **Botschaft** über deren literarische Vermittlung verrätseln, verrätseln die symbolistischen Dramen die fiktional entworfene **Welt**, die fiktional entworfene **Wirklichkeit**. Das Verfahren läuft nun darauf hinaus, Rhetorik — so die Figur der *ambiguitas* — unter Ablenkung von deren Rhetorizität, Poesie unter Ablenkung von deren Poetizität einzusetzen. Auf diese Weise verlagert sich die Mehrdeutigkeit, die Mehrdimensionalität des Zeichens, der Sprache auf das Bezeichnete, auf Welt.

Zur differenzierenden Einordnung dieses Verfahrens sei daran erinnert, dass Annette Simonis darauf verwiesen hat, dass es für die *l'art pour l'art*-Bewegungen wesentlich ist, dass die "wahrnehmbare Komplizierung und Vervielfältigung der textuellen Beobachtungen [...] zugleich eine auffallende Verschlüsselung bzw. *Hermetisierung* ästhetizistischen Schreibens" bewirken.³⁵ Geht Simonis aber aufgrund des von ihr analysierten Korpus an Texten sowie an theo-

³³ Es bliebe von hieraus zu fragen, ob nicht auch die für die Gesellschaftsdramen so zentrale Scheidung nach Fassade und Verdecktem nach dieser Matrix entwickelt ist.

³⁴ Zur so genannten 'philosophischen Phase' Ibsens cf: Ebel, Uwe. *Henrik Ibsen. Zwei Vorträge. (Wissenschaftliche Reihe, IX)*. Metelen, 1998, p. 14sq.

³⁵ S., A. *Literarischer Ästhetizismus*, p. 39.

retischen Arbeiten von einem innerliterarisch begründeten Verfahren aus, sprich von einer Tendenz der Werke, sich opak zu halten, so wird man bei Ibsen eine andere Funktion desselben Verfahrens ausmachen können. Die bei Simonis wie insgesamt in der neueren Forschung zum späten 19. Jahrhundert prinzipiell zu Recht betonte Tendenz zu einer amimetischen Kunst- und Literaturlauffassung muss mit Bezug auf Ibsen, wohl insgesamt bei Einbezug Ibsens, neu durchdacht werden.

Simonis entwickelt durch Weiterführung der Theorien Niklas Luhmanns und des dort entfalteten 'Beobachtungs'-Konzepts eine Neudeutung und neue Valorisierung der von ihr untersuchten Epoche. Sie kann so den Zug zur Unverständlichkeit, zur Esoterik mit der von Luhmann behandelten Entwicklung zur Autonomisierung der einzelnen gesellschaftlichen Teilsysteme harmonisieren, ihn aus dieser Entwicklung herleiten. So gelingt ihr eine Einordnung der Tendenz zu Ornament und Arabeske, die prinzipiell der entspricht, die Luhmann im Begriff des "retroactiven Lesen[s] (wenn man dies überhaupt noch 'Lesen' nennen will)" erfasst.³⁶ Es entsteht eine Welt, die sich — eben Beobachtung, nicht Abbild — aus 'Formentscheidungen' (Simonis) aufbaut und bildet.

Die scharfsichtigen Analysen Luhmanns und Simonis' bieten in der Tat einen geeigneten Ausgangspunkt für die historische Einordnung des literarischen Verfahrens, das das symbolistische Werk Ibsens bestimmt. Allerdings wird in folgender Einschätzung die spezifische Differenz von Ibsens Dramatik deutlich. Simonis schreibt:

Auf ihren 'Informationswert' hin befragt, bleiben die ästhetizistischen Texte in ihrer artistischen Stilisierung sowohl hinter traditionellen, realistischeren Erzählungen als auch den neuen journalistischen Präsentationsformen notwendig zurück. Dies macht sie noch im unmittelbaren Epochenkontext anfällig für

³⁶ L., N. *Die Kunst der Gesellschaft*, p. 201; cf. auch p. 196: "Die Ornamentik, der eine nur dienende Funktion zugeordnet war, übernimmt die Last der Sinngebung. Wenn man Kunstwerke als Kunstwerke auf ihr Formenspiel hin beobachten will, muß man nach ihrem Ornament fragen."

Kritik und prädestiniert sie dazu, um 1900 zum wohl beliebtesten Gegenstand von Satiren und Parodien zu werden. Noch im Zerrspiegel der Kritik, die gezielt mit außerästhetischen Maßstäben an die Texte herangeht, wird allerdings das bevorzugte selbstreflexive Moment des *l'art pour l'art* mit besonderer Prägnanz ersichtlich, als dessen visuelles Analogon und wirkungsvolle symbolische Verkörperung die Figur des Ornaments gelten kann.³⁷

Mehr noch als für *Gespenster* gilt für das kommende Werk Ibsens, dass es in der Tat 'außerästhetischen Maßstäben', etwa solchen, die im *basso continuo* der Verweise auf thematisch definierte gesellschaftskritische Momente der Dramen angesetzt werden, nicht gerecht wird. Ibsens Dramen präsentieren ihren formalen Charakter, ihre Literarizität allerdings als einen Respons auf Welt, als Deutung von Welt, jedoch als einen Respons, der speziell literarisch, man sollte sagen, 'poetisch' ist. Die den Dramen des ibsenschen Spätwerks eigene Weltrepräsentation ist lediglich nicht mehr an einem auf Wiedergabe empirisch erfahrbarer Welten abhebenden Mimesis-Konzept orientiert. Das von Ibsen entwickelte Verfahren wird deutlicher profilierbar, wenn man es vor dem Hintergrund der Entwicklung betrachtet, die Silvio Vietta in seiner 2005 erschienenen *Europäischen Kulturgeschichte* entfaltet hat. Ibsens Dramen fügen sich ein in die dort nachgezeichnete Tradition der durch die griechische Antike initiierten Logos-Kodierung in deren Spezifizierung durch die platonische Philosophie. Als Folge einer solchen Logos-Kodierung platonischer Prägung hat sich in der Neuzeit ein Wirklichkeitszugang eingestellt, bei dem sich der Iktus von der Mimesis auf die Konstruktion von Welten verlagert hat. Vietta schreibt:

Die Umstellung von der Nachahmungstheorie — Erkenntnis als Widerspiegelung der Dinge — zur produktiv-präskriptiven Theorie der Vernunft macht den eigentlichen Kern der philosophischen Revolution der Aufklärung aus und wird zur Systemvoraussetzung auch der modernen ästhetischen Theorie.³⁸

³⁷ S., A. *Literarischer Ästhetizismus*, p. 124.

³⁸ V., S. *Europäische Kulturgeschichte. Eine Einführung*. München, 2005, p. 356.

Und:

Geradezu erdrutschhaft hat sich in der Philosophie der Aufklärung der Wirklichkeitsbegriff verändert. Wirklichkeit in der abendländischen Bewusstseinsphilosophie der Neuzeit wird zu einem Produkt in der Wissensproduktion der Subjektivität. Das meint die kopernikanische Wende in der Philosophie der Ästhetik: von der Wahrnehmungs- zur Produktionsästhetik.³⁹

Aus der von Vietta herausgearbeiteten Tradition kann die Autoreferentialität des künstlerischen Texts mit der den Signifikanten *per definitionem* auszeichnenden Heteroreferentialität zusammengedacht werden. Ästhetische Konstruktion fiktiver Welten, wie Ibsen sie im Spätwerk anvisiert, suspendiert den Anspruch der Werke auf Abbildhaftigkeit gerade nicht und wenn Ibsen in Briefen und Entwürfen seine Dramen über einen durch sie hergestellten Weltverweis erörtert und bedenkt, während seine Praxis durch Erhöhung der Artifizialität der Texte geprägt ist, dann mag man erkennen, dass das Spätwerk exakt aus der auf Zusammenklang abgestimmten Spannung zwischen einer ästhetischen Konstruktion fiktiver Welten und deren Anspruch auf Abbildhaftigkeit lebt. Indem Ibsen die Sinnkonstituierung den innerliterarischen Verfahren und nicht der Repräsentanz eines empirisch vorgegebenen in dessen Abbild anvertraut, dabei aber im Berufen von Realitätsmomenten einen Bezug auf Welt indiziert, wird die Relation zwischen dem Prinzip der Referenzialität und dem der Selbstbezüglichkeit des literarischen Sprechens so geregelt, dass Poesis sich als Noesis konstituiert. Die spezielle noetische Leistung der Literatur tritt in Konkurrenz zu der noetischen Leistung anderer auf Erkenntnis abzielender Geistestätigkeiten, also denen der diversen Wissenschaften; in solcher Konkurrenz definiert Literatur zur Zeit des späten Ibsen ihre Stellung über die in den *l'art-pour-l'art*-Bewegungen, wenngleich nicht ohne eine gewisse Trotzgebärde, anhaltende Valorisierung von Literatur als 'Poesie', mit all den indirekt-direkten Rückkoppelungen des in diesem Begriff sedi-

³⁹ V., S. *Europäische Kulturgeschichte*, p. 363.

mentierten Gehalts an Ästhetik und ästhetischer Theorie aus der romantischen, der idealistischen Phase.

Dieses Schreibverfahren, das das Spätwerk Ibsens bestimmt, wird mit *Gespenster* entdeckt, hier wird mit dem 1881 erschienenen Drama Neuland gewonnen. Es ist der Übergang der im Titel von *Gespenster* anwesenden Trope, die Radikalisierung der Metapher zur Chiffre, zu einer Chiffre für die Verfasstheit der Welt, der auf die kommende Entwicklung dieser Dramatik vorausweist.



Die (Re-)Inthronisierung einer speziell künstlerischen, einer speziell literarischen Weltdeutung führt auch zu einem das Drama zentral mitgestaltenden und mittragenden Strukturzitat. Georg Brandes hat eine Ahnung von diesen Zusammenhängen entwickelt, wenn er in einem seiner Ibsen-Essays auf der Suche nach Parallelen zwischen der ibsenschen Dramatik und der anderer Autoren der Zeit u. a. zum Werk von Otto Ludwig gelangt, der damals offensichtlich noch im Bewusstsein der literarischen Intelligenz war.⁴⁰ Das führt indirekt auf einen wichtigen Zusammenhang, in den sich *Gespenster* stellt. Hermann Hettner hatte in seinem von Ibsen stark beachteten Buch über das moderne Drama Otto Ludwigs seinerzeit verbreitetes Drama *Der Erbförster* behandelt. Er behandelt es in seiner kritischen Auseinandersetzung mit der Schicksalstragödie, der Gattung, von der er 1852 sagen konnte, dass deren "Geister noch immer gespenstisch unter uns umgehen"⁴¹. Ludwigs Beitrag zu diesem Genre wird Hettner zum Negativbeispiel der ihm insgesamt suspekten Gattung — "Und siehe da! auch hier fehlt der Spuk nicht."⁴²

⁴⁰ B., G. "Henrik Ibsen (1898)". In: B., G. *Udvalgte skrifter*. Under redaktion af Sven Møller Kristenen. København, 1984 – 1987. Vol. 4: *Nordiske moderne* (1985), pp. 7 – 50; hier: p. 49.

⁴¹ H., H. *Das moderne Drama*, p. 111.

⁴² *Ib.*

Es war Matthias Sträßner, der in seiner Untersuchung zum analytischen Drama eine Verbindung zwischen *Gespenster* und der Gattung der Schicksalsdramas hergestellt und nachgezeichnet hat, dass Ibsen hier die für die Schicksalstragödie gattungstypischen Motive und Züge nutzt: da wären das Motiv des Inzests, der 'fatale Gegenstand' in Gestalt der Pfeife, die Oswald von seinem verstorbenen Vater übernimmt, da wäre das Motiv des Familienfluchs sowie mit dem zehnten Todestag des Kammerherrn das 'fatale Datum'. Sträßner diskutiert den qualitativen Sprung von der gesellschaftsbezogenen Dramatik der 70er Jahre zu dem Dramentypus, der in *Gespenster* vorliegt, über die Umfunktionalisierung der drameninternen Leistung eines in der Vergangenheit liegenden Ereignisses. Ordneten, so Sträßner, die vorausgehenden Texte diesem Ereignis die Funktion eines *Skandalwerts* zu, so *Gespenster* die eines *Fatalwerts*. Dabei bleibt auch für Sträßner die gesellschaftsbezogene Dramatik das Muster, an dem er seine Deutung der kommenden Dramen ausrichtet, wenngleich mit der Nuance, dass er den Skandalwert der Öffentlichkeit, den Fatalwert der Familie zuordnet. Sträßner hält fest: "Immer ist es einseitig die Lebenslüge, welche in der Gegenwart fatale Konsequenzen zeitigt."⁴³ Dieses Schema werde durch das Inzest-Motiv durchbrochen, das Sträßner zwar als 'anachronistisch' und 'klischee-verdächtig'⁴⁴, aber dennoch als entscheidendes Moment erarbeitet: "Die ergänzenden schicksalsdramatischen Züge der vorangegangenen Dramen", heißt es da, "übernehmen jetzt selbständig die 'Führung' des Dramas."⁴⁵ Angesichts eines solchen Widerspruchs zwischen der modernen Aufgabe und anachronistischen wie klischee-verdächtigen Zügen stellt sich die Frage nach dem Sinn und Zweck einer Orientierung des ibsenschen Dramas an der Gattung der Schicksalstragödie.

Um hier eine Klärung herbeizuführen, sei noch einmal auf die Erörterung der Gattung bei Hermann Hettner verwiesen. Liest man

⁴³ St., M. *Analytisches Drama*. München, 1980, p. 219.

⁴⁴ *Ib.*, p. 220.

⁴⁵ *Ib.*, p. 219.

Hettners einschlägige Argumentation, wird deutlich, dass die dort entfaltete Kritik an der 1880 endgültig obsoleten Gattung sich nicht aus einer moderneren als die durch die Schicksalstragödie vertretene Literaturkonzeption einstellte, dass sie sich vielmehr aus der schon 1852 obsolet werdenden idealistischen Ästhetik herleitete, deren Axiomatik das folgende Diktum aus dem Anfang des Kapitels über die Schicksalstragödie nach wie vor bestimmt:

Natur soll das Drama sein, aber ideale Natur. Es stellt sittliche Kämpfe dar, in diesen Kämpfen aber bekundet es die Unverletzlichkeit der ewig vernünftigen Weltordnung. Die Welt des Dramas also ist die Welt innerer Notwendigkeit, es ist die schlechthin vernünftige Welt; ein streng geschlossener Kreis, der nirgends durchbrochen sein darf durch die hereinragenden Fäden eines anderen, außer ihm stehenden Weltlaufs.⁴⁶

Wenn Ibsen nach eigenem Bekunden in *Gespenster* einen Nihilismus zu gestalten beabsichtigte, der 'unter der Oberfläche' brodelt,⁴⁷ dann tritt diese Gestaltungsabsicht mit den Konzepten, die in den zitierten Sätzen noch als selbstverständlich gesetzt wird, in Konflikt. In Ibsens *Gespenster* wird exakt dargestellt, dass in den Kreis des durch Vernünftigkeit ausgewiesenen Weltlaufs "Fäden eines anderen, außer ihm stehenden Weltlaufs" hineinragen. Es sind jene "Tiefverhüllte[n], finstre[n] Mächte", die in Franz Grillparzers Beitrag zur Gattung der Schicksalstragödie, *Die Ahnfrau*, gleich zweimal berufen und für den Geschehensablauf verantwortlich gemacht werden,⁴⁸ denen auch Ibsen das Bühnengeschehen unterstellt. Es ist — wie Grillparzer es einer der Figuren seines *Gespenster*-Dramas in den Mund legt — 'des Schicksals gift'ger Hohn'⁴⁹, der auch in Ibsens

⁴⁶ H., H. *Das moderne Drama*, p. 107.

⁴⁷ Brief vom 6. 1. 1882 (*Dichter über ihre Dichtungen. Henrik Ibsen*. T. 2, p. 74): "Weiter hat man gesagt, das Stück verkünde Nihilismus. Keineswegs! Es verkündet überhaupt nichts. Es weist nur darauf hin, daß Nihilismus unter der Oberfläche gärt, zu Hause und anderswo."

⁴⁸ *Grillparzers Werke*. Ed. Franz, Rudolf. Krit. durchges. und erl. Ausg. Vol. 1 – 5. (*Meyers Klassiker-Ausgaben*). Leipzig u. Wien, s. a., Vol. 1, p. 335, V. 2557 u. p. 350, V. 3008.

Gespenster die Relation von Planung, von Reflexion und Geschehensablauf definiert.

Die Schicksalstragödie hatte bekanntlich nach großen Erfolgen in ihrer Entstehungszeit in der Epoche Ibsens ihre Attraktivität seit langem verloren. Es war erst das national rückgebundene Interesse an Grillparzer als 'dem bedeutenden Dichter Österreichs', die in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts zu einer (Neu-)Würdigung nun auch der *Ahnfrau* führte. Die Wiederentdeckung des österreichischen Dramatikers allein gab jenseits des nationalen Diskurses allerdings keinen ausreichenden Grund dafür ab, dass speziell der grillparzerische Beitrag zur Schicksalstragödie wieder auf die Bühne und ins Bewusstsein der Literaten gelangte. Noch 1862 hatte Gustav Freytag die Schicksalstragödie, ohne dass er den Begriff benutzte, als überholt eingeordnet. In seiner *Technik des Dramas* führte er eine Reihe von einschlägigen Schauspielen, darunter auch *Die Ahnfrau*, als Beispiel für Tragödien an, deren "tragische Wirkung [. . .] für das freie Geschlecht der Gegenwart schwächlich oder gar unleidlich" sei.⁵⁰ Man kann daran die Spezifik der Epochenschwelle erkennen, die sich nicht zuletzt mit und über Ibsens *Gespenster* ein- und herstellt. Das 'freie Geschlecht', die Generation Helene Alvings, tritt historisch zugunsten einer Generation ab, in deren Welt- und Menschenbild das Konzept des Determinismus zentral wird. Und so konnte Rudolf Franz 1903 in der Einleitung zu seiner Ausgabe der *Ahnfrau* schreiben, dass "unsere Zeit den geheimnisvollen Kräften auf der Bühne wieder eine größere Macht einzuräumen und das Übergewicht der Notwendigkeit über die menschliche Freiheit stärker zu betonen geneigt ist."⁵¹ Wenn er diese Feststellung durch die Feststellung relativiert, dass "der Versuch der Meininger, [. . . das Stück] aufs neue zu beleben, [. . .] keinen Widerhall gefunden" habe,⁵²

⁴⁹ *Grillparzers Werke*, Vol. 1, p. 334, V. 2537.

⁵⁰ F., G. *Dramatische Werke*, p. 578.

⁵¹ F., R. "Einleitung des Herausgebers". In: *Grillparzers Werke*. [Vorwort des Herausgebers, datiert auf den 1. August 1903]. Vol. 1, p. 234.

⁵² *Ib.*, p. 234.

dann unterschätzt er die Wirkung dieser ‘Versuche’. Immerhin führte die Theatertruppe des Herzogs von Sachsen–Meiningen *Die Ahnfrau* ab 1878 nicht weniger als neunundsiebzig Mal auf.⁵³ Die Tatsache an sich wie der Umstand, dass ein symbolistischer Dichter wie Aleksander Blok sich durch eine dieser Aufführung in Moskau dazu anregen ließ, *Die Ahnfrau* ins Russische zu übersetzen und mit Kommentaren zu versehen, zeigt, dass Grillparzers Beitrag zur Schicksals-tragödie erneut aktuell geworden war.⁵⁴

Gerade die Inszenierung des Dramas durch die Meininger ist für unseren Zusammenhang von besonderem Interesse, hatte der Herzog von Sachsen–Meiningen doch wesentlich zur Verbreitung von Ibsens Werk beigetragen und den Dichter 1876 sogar zum Ritter erster Klasse des sächsischen Ernestine–Ordens geschlagen und auf seinem Schloss beherbergt. Ibsen fühlte sich dem Herzog und seiner Theatertruppe tief verbunden und man kann mit Sicherheit annehmen, dass er von der Aufführung erfahren hat. *Gespenster* bildet gleichsam seinen Beitrag dazu, dass — um die Worte von Rudolf Franz aufzugreifen — die ‘Zeit den geheimnisvollen Kräften auf der Bühne wieder eine größere Macht einzuräumen und das Übergewicht der Notwendigkeit über die menschliche Freiheit stärker zu betonen geneigt ist’.

Ibsen konnte bei Grillparzer sehen, dass Determiniertheit so gestaltet werden konnte, dass sie nicht die der Naturgesetze, erst

⁵³ Zur Aufführungsgeschichte des grillparzerschen Dramas in der Zeit von Ibsens *Gespenster* cf. Fuerst, Norbert. *Grillparzer auf der Bühne. Eine fragmentarische Geschichte*. Wien u. München, 1958, p. 29: “Zur Feier von Grillparzers achtzigstem Geburtstag, 1871, wußte man nichts Besseres als ‘Die Ahnfrau’ wieder in ihre Wiege zu legen. Und bald begann, nicht die erste, aber eine der weiteren Grillparzer–Renaissancen mit den Ahnfrau–Aufführungen der Meininger, jener Hofschauspieler des Herzogs Georg von Meiningen, die mit ihren Gastspielreisen ein neues Leben, ein neuentdecktes historisches Kostüm, vor allem ein ganz neues Ensemblespiel ins deutsche Theaterwesen brachten. Sie spielten die ‘Ahnfrau’ zum erstenmal 1878 in Berlin, zum fünfzigstenmal 1883 in Dresden, im ganzen neunundsiebzigmal in 25 Städten.”

⁵⁴ Cf. Pavlova, Nina S. “Germanistik im Dienste der Komparatistik”. In: *Wort — Germanistisches Jahrbuch der GUS*, 2004, pp. 109 – 120.

recht nicht die eines medizinisch definierten Krankheitsverlaufs war. Die Anschließbarkeit an diesen Text ergab sich also daraus, dass hier zwar prinzipiell der durch die Naturwissenschaft der Zeit Ibsens als durchgängig angesetzte Determinismus formuliert wurde, aber in einer Weise, die die naturwissenschaftliche Begründung nicht aktualisierte. Die Enträtselung der Welt, wie sie die Naturwissenschaft anstrebte, wurde durch Rückgriff auf die Requisiten der Schicksals-tragödie, sprich auf im engeren Sinn literarische Mittel, textimmanent wieder rückgängig gemacht.

Schon in Grillparzers Text tritt die handlungskonstitutive Determiniertheit in unmittelbarem Konflikt mit der herrschenden Interpretation der Relation von Handlungsmotivation und Handlungserfolg. Sie war um 1800 religiös wie geschichtsphilosophisch über eine Differenz konzeptualisiert, aber so, dass der Mensch zum ‘Werkzeug einer höheren Macht’ wird; das formuliert sich, ins Geschichtsphilosophische gewendet, über die Wendung von der ‘List der Vernunft’, über die sich die auf Böses gerichtete Intention in einen auf Güte und Sinnhaltigkeit hin orientierten Verlauf integrieren und neutralisieren ließ. Dem widersprach die Schicksalstragödie, also auch Grillparzers Text, indem sie die ‘finsternen Mächte’ den Sieg davontragen lässt und indem sie, damit nicht genug, Gott als Gegeninstanz zwar ausdrücklich anruft, ihm aber über die Handlungsfügung keine Gewalt mehr gegen das Böse zugesteht.

Wie in *Gespenster* rückt das grillparzersche Drama die Differenz zwischen Handlungsabsicht und Handlungsfolge als Ort der speziellen Tragik ins Zentrum. Auf der Ebene der Figurenrede wird dazu folgende Deutung mitgeliefert:

Zwischen Handlung und Erfolg
Dehnt sich eine weite Kluft,
Die des Menschen grübelnd Sinnen,
Seiner Willensmacht Beginnen,
Alle seine Wissenschaft,
Seines Geistes ganze Kraft,

Seine brüstende Erfahrung,
 Die nicht älter als ein Tag,
 Auszufüllen nicht vermag;
 Eine Kluft, in deren Schoß
 Tiefverhüllte, finstre Mächte
 Würfeln mit dem schwarzen Los
 Über kommende Geschlechter.
 Ja, der Wille ist der meine,
 Doch die Tat ist dem Geschick,
 Wie ich ringe, wie ich weine,
 Seinen Arm hält nichts zurück.
 Wo ist der, der sagen dürfe:
 "So will ich's, so sei's gemacht!"
 Unsre Taten sind nur Würfe
 In des Zufalls blinde Nacht —⁵⁴

Die Relation von Willensfreiheit, von Freiheit der Entscheidung über seine Handlungen einerseits und ein als Fremdbestimmtheit reflektiertes Eingebundensein in die diversen anderen Kausalreihen andererseits wird hier, in einer noch christlich tingierten Phase, auf die Matrix von Schuld und Unschuld bezogen und da diese Matrix als integrales Moment in das Problem- und Themeninventar der Epoche, in der Grillparzer sein Drama schrieb, eingeht, spinnt der Sprecher bei Grillparzer den Faden folgendermaßen weiter — die Rede ist von unwissentlich begangnem Vatermord — :

Ob sie frommen, ob sie töten?
 Wer weiß das in seinem Schlaf?
 Meinen Wurf will ich vertreten,
 Aber das nicht, was er traf!
 Dunkle Macht, und du kannst's wagen,
 Rufst mir: Vatermörder! zu?

⁵⁴ Grillparzers Werke, Vol. 1, p. 349sq., V. 2998 – 3018.

Ich schlug den, der mich geschlagen,
 Meinen Vater schlugest Du! —⁵⁵

Um 1880 hat dieser Komplex seine Valenz verloren und der Schuldzusammenhang tritt in der Rezeption, die der Grillparzersche Text in der veränderten Theorie- und Literatursituation des späten 19. Jahrhunderts bei Ibsen erlebt, in den Hintergrund. Der Vatermord ist denn auch, wie der Komplex 'Schuld' insgesamt, aus der Konzeption von Ibsens Drama herausgehalten.

Grillparzers Drama entwirft eine rein innerliterarische Welt und lebt nicht vom Verweis auf eine außerhalb der literarischen Gestaltung vorgegebene Weltordnung. Der Streit, den die Tragödie sogleich entfachte, legt davon Zeugnis ab. Im "Vorbericht zur ersten Auflage" heißt es, dem Verfasser sei "es nicht in den Sinn gekommen, Verbrechen durch Verbrechen entsöhnen zu lassen und in der Verkettung von Schuld und unglücklichen Ereignissen, welche den Inhalt seines Trauerspiels ausmacht, ein neues System des Fatalismus darzustellen. Shakespeare und Calderon haben den abergläubischen Wahn finsterner Zeiten mit ungleich größerer Kühnheit zu poetischen Zwecken benutzt, als es in der 'Ahnfrau' geschehen ist, ohne daß man sie deshalb verketzert hätte."⁵⁶

Dieser Aspekt wird bei Ibsen reaktiviert, aber so, dass nun ein im engeren Sinn literarisches Verfahren, eine Ausrichtung der Geschehenslogik an der Logik eines sich von der Abbildleistung emanzipierenden poetischen Weltentwurfs gewählt wird, um denn doch eine Strukturgleichheit von Textwelt und Realität aufzubauen. Es entsteht eine Welt, die in der schauerlichen Variante des Begriffs rätselhaft ist.

Es handelt sich um literarische Verfahren, die die spezifische Weltrepräsentation des Dramas bedingen. Die Frage nach solcher Weltrepräsentation wird sich deshalb wenden zu der Frage nach der Relation von Werk und im Werk Repräsentiertem, strenger gefasst

⁵⁵ Grillparzers Werke, Vol. 1, p. 350, V. 3019 – 3026.

⁵⁶ *Ib.*, p. 237.

nach der von Signifikant und Signifikat. Da das Werk als Signifikant unaufhebbar und essentiell auf ein Signifikat verweist, generiert die Arbeit an diesem Signifikanten ein Signifikat, provoziert das Zeichen als sein *alter ego* Sinn, auch wenn diese Arbeit nicht unter dem Primat des Signifikats steht. So bedingt die Autoreferentialität des Texts eine eigene Heteroreferentialität; der literarische Text konstituiert Welt mit Mitteln, die jenseits der Dichtung nicht zur Verfügung stehen. Es entsteht eine speziell literarische, eine der Dichtung vorbehaltene Weise der Weltrepräsentation. Ibsen und mit ihm die Epoche fügt sich darüber in den Prozess der Autonomisierung der Literatur, dass er solche Autonomie als eine setzt, die einen eigenen, einen autonomen Weltbezug besitzt.

Das Verfahren in *Gespenster* ist darin für das Verständnis des nun kommenden Spätwerks so aufschlussreich, dass hier die Konstruiertheit des ästhetischen Gebildes noch eindeutig auf eine außer-literarische Welt bezogen bleibt, insofern man die Hineinnahme des 'Bösen', der dunklen Mächte, noch sozial bzw. soziologisch belasten kann.⁵⁷ Wenn in den kommenden Dramen das Konstruierte sich steigert, so sehr, dass sich darüber ein Sinn zu verlieren scheint, so setzt sich darin dieses Konstruktionsprinzip radikalisiert fort.



Zum Abschluss der Überlegungen zu *Gespenster* sei Folgendes angefügt. Die für die ältere Forschung typische Relationierung von Naturalismus einerseits und Ästhetizismus wie Symbolismus andererseits über das Konzept der Gegenbewegungen ist in der neueren

⁵⁷ Die Figur des Schreiners lässt sich erörtern vor dem Hintergrund des Versuchs bürgerlicher Autoren, die aufstrebenden sozialschwachen Schichten abzuwehren, so Gustave Le Bons 1895 erschienene *Psychologie des foules*. Cf. Bauer, Franz J. *Das 'lange' 19. Jahrhundert (1789 – 1914). Profil einer Epoche. (Universal-Bibliothek, 17043)*. Stuttgart, 2004, p. 47. Le Bons Arbeit hat bekanntlich noch Ortega y Gasset für seine Arbeit über *La rebelión de las masas* wichtige Anregungen gegeben.

Erforschung des späten 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts dahin gehend überwunden worden, dass hier eine Gemeinsamkeit erkannt wurde. Sie liegt darin, dass die traditionelle Weltbegegnung als konventionell und an Muster gebunden erlebt wird, die deshalb durch neue Wahrnehmungsmöglichkeiten ersetzt werden sollte. Damit tritt das Medium entschieden ins Zentrum der Reflexion, aber so, dass es seine Leistung als Medium, als Mittel zur Erkenntnis darüber nicht verliert. Die Arbeit an der Gestaltung, das Ziselieren der künstlerisch-literarischen Form gewinnt — so beschreibt es Pierre Bourdieu — bei aller Selbstbezüglichkeit darüber eine semantische Qualität, dass es sich der Konvention des Sprechens über die Welt widersetzt.⁵⁸ Rainer Maria Rilke hatte einen Blick dafür, wenn er in der Ibsen gewidmeten Passage seines *Malte Laurids Brigge* die Verzerrung als Darstellungsmoment der Dramatik des Norwegers herausstellt, eine Verzerrung, die Verdrängtes darstellbar mache. Rilke spricht von Gläsern, stellt indirekt den Zusammenhang zum Mikroskop und damit wiederum zur Naturwissenschaft her. Damit ordnet er das Werk Ibsens indirekt, aber markant dem das gesamte Zeitalter prägenden Wunsch nach Einsichten in bislang unzugängliche Aspekte von Welt zu. Es ist die Zeit der noch jungen Fotografie und des frühen Films. Siegfried Kracauer sieht in seiner *Theorie des Films* die Bedeutung der Fotografie in einer "Errettung der äußeren Wirklichkeit" und rechnet die "enthüllende[n] Funktionen" zu den Leistungen des jungen Films.⁵⁹ Dieser Aspekt ist es, der — wohl nicht allein — über Ibsen in die einschlägige Diskussion einzubringen wäre und der, was in der jüngeren Forschung bereits geschieht,⁶⁰ auch die Bezogenheit von Naturalismus und Symbolismus nicht länger über das Raster der Gegenströmungen erfasste.

⁵⁸ Dass der Effekt ein semantischer war, mag man an den Gerichtsprozessen erkennen, denen sich Flaubert und Baudelaire ausgesetzt sahen.

⁵⁹ Cf. K., S. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. (stw, 546). Frankfurt a. M., 1985 (Original 1960), p. 77 sqq.

⁶⁰ Cf. etwa: Hoffmann, Paul. *Symbolismus*. (UTB, 526). München, 1987, pp. 23sq.: "[. . .] wird es unsere Aufgabe sein, hinter dem Disparaten das

II

Die literarischen Gestaltungsformen, die oben als spezifisch für den Neueinsatz ermittelt wurden, der mit *Gespenster* in Ibsens Werk gegeben ist, werden in *Rosmersholm* noch einmal radikalisiert. Das betrifft nicht nur die spezielle Form des tropischen Sprechens und der Geschehenslogik; es betrifft auch die darüber verfolgten Intentionen und Absichten, so die deutliche Distanznahme gegenüber aller dienend-vehikulären Bestimmung von Literatur und — als deren Komplement — die Inauguration von Dichtung als eines eigen-gesetzlichen Organons der Weltdeutung. Auch in *Rosmersholm* werden Realitätspartikel, werden Momente der außerliterarischen Wirklichkeit poetisch umformatiert, indem ihnen Valenzen zugewiesen werden, die die etablierten Perzeptions- und Apperzeptionsformen ausschließen. Es entsteht der Effekt größerer Komplexität.

Wie das funktioniert, kann an einer idealen Genese von *Rosmersholm* nachgezeichnet werden, die nicht mit der realen Entstehungsgeschichte des Dramas verwechselt werden darf. In einem Brief, geschrieben knapp einen Monat nach der Erstaufführung von *Rosmersholm*, hat Ibsen einen Kommentar zu seinem Schauspiel gegeben, in dem er das Stück unter Isolierung der über Rebekka West gegebenen dramatischen Entwicklung als Gestaltung eines Normenkonflikts erläutert, den er wiederum als Ausdruck eines geschichtlichen Vorgangs vorstellt. Es heißt dort:

Der Anspruch auf Arbeit geht ganz gewiß durch *Rosmersholm*. Außerdem aber handelt das Stück von dem Kampf, den jeder ernsthafte Mensch mit sich selbst zu bestehen hat, um seine Lebensfüh-

Verbindende [von Naturalismus und Symbolismus] zu entdecken, das durch den Zusammenhang der Zeitgenossenschaft, der Determination durch die gleiche reale Situation und allgemeine Bewußtseinslage gegeben war. [...] Das Verhältnis der beiden Epochen darf nicht antithetisch begriffen werden.”

rung mit seiner Erkenntnis in Einklang zu bringen.

Die verschiedenen Geistesfunktionen entwickeln sich nämlich weder nebeneinander noch gleichmäßig in ein und demselben Individuum. Der Aneignungstrieb jagt von Gewinn zu Gewinn. Das Moralbewußtsein, das 'Gewissen', ist dagegen sehr konservativ. Es ist tief in den Traditionen und der Vorzeit überhaupt verwurzelt. Daher der individuelle Konflikt.

Aber vor allem ist das Stück natürlich eine Dichtung über Menschen und deren Schicksale.⁶¹

Mit 'Kampf' und 'Konflikt' ruft Ibsen das gattungsspezifische Konstruktionsverfahren des Dramas ab und vermittelt ihm eine historische Perspektive, indem er einen der antagonistisch relationierten Pole zum Vertreter von 'Traditionen', von 'Vorzeit' disponiert, wodurch der andere Pol durch deren Aussetzung definiert ist. Auf diese Weise sind die in Konflikt versetzten Normenkomplexe so angeordnet, dass die einen als gestrig, die anderen als modern gewichtet sind. Das Kategoriensystem dieser Selbstdeutung von *Rosmersholm* lässt Rebekka West und ihre ursprüngliche Verhaltensweise, ihre "Lebensführung", als zukunftsorientiert, als mit ihrer "Erkenntnis in Einklang" stehend aufscheinen, wohingegen die Normen, die sie dabei verletzt, als überholt konzeptualisiert sind. Konsequenterweise ersetzt Ibsen den transhistorisch gewichteten Begriff der 'Moral' durch den historisch gewichteten des 'Moralbewusstseins'.

Die Opposition von 'gestrig' und 'heutig/modern' wird mit der Opposition von 'konservativ' und 'progressiv' kombiniert und so auf eine politische Matrix bezogen. Das entspricht dem Verfahren, das man von den voraufgehenden Dramen Ibsens gewöhnt ist. Wenn allerdings Rücksichtslosigkeit, der 'Aneignungstrieb', mit der das Drama seine Figur ausstattet, zum Signum von deren Modernität wird, unterscheidet sich *Rosmersholm* doch in einer durchaus verblüffenden Weise von den Dramen der gesellschaftskritischen Phase. Nun gibt Friedrich Nietzsche, dessen *Jenseits von Gut und Böse* zeitgleich mit Ibsens Drama erschien, den Ton an. Nietzsche-Sätze wie die folgenden lesen sich jedenfalls wie Kommentare zu *Rosmersholm*:

⁶¹ *Dichter über ihre Dichtungen. Henrik Ibsen. Teil 2, p. 148.*

“[. . .] man muss noch den größten Theil des bewussten Denkens unter die Instinkt-Thätigkeiten rechnen, und sogar im Falle des philosophischen Denkens”⁶²; “Leben selbst ist Wille zur Macht”⁶³; “Leben selbst ist wesentlich Aneignung [cf. ‘Aneignungstrieb’], Verletzung, Überwältigung des Fremden und Schwächeren [. . .]”⁶⁴ Auch in *Rosmersholm* wird man wieder Zeuge der Absicht, den jeweils jüngsten Theoriestand literarisch umzusetzen, dem Text dabei allerdings nicht die Rolle eines Propagators anderswo entwickelter Theorien zuzuweisen.

Das Novum, das in *Rosmersholm* vorliegt, wird augenfällig, wenn man das Drama vor den Hintergrund von *Gespenster* stellt. In *Gespenster* sichert Ibsen dem Verhalten Helene Alvings Sympathie über die spezifische Modellierung der diesem Verhalten zugrunde liegenden Motive. Noch das Ausbrechen aus der Ehe und damit der für die Epoche wohl skandalöseste Aspekt im Verhalten dieser Figur wird durch zwei flankierende Strategien akzeptanzfähig gehalten — einmal darüber, dass der Kammerherr sich auch vor dem Normenhorizont der Epoche als schlechter Ehemann und Familienvater erwiesen hatte, sodann darüber, dass Helene Alving aus einer solchermaßen enttäuschenden Ehe zu dem Mann flieht, den sie liebt und von dem sie annehmen musste, dass diese Liebe erwidert wurde. Was Helene Alving aussetzt, ist nicht das Prinzip ‘Moral’, sondern lediglich eine historische Aktualisierung dieses Prinzips, eben ein ‘Moralbewusstsein’, ein ‘Moralbewusstsein’ zumal, das über diese Handlungsfügung als sinnleer und überholt präsentiert und gewichtet wird.

Eine solche Sympathiebindung ist in *Rosmersholm* aufgegeben, ja die vorherrschenden Wertvorstellungen und Normen werden hier

⁶² N., F. *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*. Kritische Studienausgabe. Edd. Colli, Giorgio u. Montinari, Mazzino. (N., F. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, 5). München, 1988, p. 17.

⁶³ *Ib.* p. 27.

⁶⁴ *Ib.* p. 207.

geradezu verletzt, so wenn die Protagonistin, die nun nicht mehr vor die Wahl zwischen Konventionsehe und Liebeshehe gestellt ist, eine fremde Ehe zerstört, die Rivalin in den Selbstmord treibt und deren Ehemann schließlich für ihre eigenen Zwecke funktionalisiert. Ibsen ordnet Rebekka West Verhaltensmotive zu, die nicht als Aussetzen einer im schlechten Sinn zeitbedingten Verhaltensnorm erlebbar waren, sondern als Aussetzen des Prinzips Moral schlechthin. Wie schwer hier Zustimmung wurde, zeigt die Reaktion eines Zeitgenossen wie Emil Reich, der das Hinüberwechseln Rebekka Wests vom Prinzip Gamvik zum Prinzip Rosmersholm im Sinn einer Entwicklung zum Besseren hin vereindeutigt, wenn er zu folgendem Urteil findet: “‘Rosmersholm’ erscheint auch deshalb besonders bedeutsam, weil der Dichter sich von jener grenzenlosen Überschätzung der persönlichen Selbstständigkeit und Unabhängigkeit zu befreien beginnt, ein Prozeß, der sich in der ‘Frau vom Meere’ vollendet.”⁶⁵

Eines dürfte deutlich sein: *Rosmersholm* ist in der zitierten Eigencharakteristik Ibsens unzulänglich beschrieben. Der Grund dafür liegt jedoch zunächst in der Differenz der Medialität, in der Differenz zwischen solch diskursiver Beschreibung und ihrem literarischem Analogon. Wenn also die Konstruktion des Dramas von dem von Ibsen theoretisch fixierten Konflikt ausgehen mochte, so entfernt sich das Ergebnis essentiell von einem solchen Entwurf. Die im Drama vorgeführte Welt lebt von Gnaden der spezifischen Medialität künstlerischer Texte und der für sie konstitutiven Gestaltungsmomente. Damit verlieren aber auch die aus der außerliterarischen Wirklichkeit in den Text übernommenen Partikel wie Politik, Parteiungen und so genannte ‘Sittlichkeitsdebatte’ eine Leistung als unmittelbarer Verweis auf die gesellschaftliche Realität, sie werden zu innertextuell fungierenden Momenten der fiktional entworfenen, der fiktiven Welt. Das bedeutet nicht, dass der Text sich von der Absicht entfernt, die außerliterarische Welt zu erschließen, er verwirklicht diese Absicht allerdings nicht im unmittelbaren, sondern

⁶⁵ R., E. *Henrik Ibsens Dramen*. Zwanzig Vorlesungen, gehalten an der Universität Wien. 7. u. 8. verm. Aufl. Berlin, 1910 [1893], p. 306.

im mittelbaren, über die strukturellen, die 'poetischen' Mittel hergestellten Verweis.

Noch im späten Dialog zwischen Rosmer und Rebekka, der um das Phänomen des Willens kreist und die Veränderung, die sich an Rebekka vollzogen hat, als substantiellen Wandel dieses 'Willens' gewichtet, wird das unmittelbar verhandelte Thema in ein literarisches, in ein rhetorisches Spiel hinübergeführt und damit von einer jenseits des Texts weiterzuführenden Diskussion fern gehalten. Es sei daraus das Folgende zitiert:

Rebekka [...] Gestern, — als du mich fragtest, ob ich deine Frau werden wollte, — da jubelte ich auf —

Rosmer Ja, hast du das nicht getan, Rebekka! Ich hatte doch den Eindruck, dass ich es so verstehen müsste.

Rebekka Einen Augenblick, ja. In Selbstvergessenheit. Denn beinahe hätte sich der ehemalige unbefangene Wille wieder frei gemacht. Aber jetzt hat er keine Macht mehr — auf die Dauer, nicht.

Rosmer Welche Erklärung hast du für das, was mit dir vorgegangen ist?

Rebekka Es ist die Lebensanschauung derer auf Rosmersholm, — oder auf jeden Fall deine Lebensanschauung, — die ansteckend auf meinen Willen gewirkt hat.

Rosmer Ansteckend?

Rebekka Und ihn hat krank werden lassen. Ihn zum Sklaven von Gesetzen gemacht hat, die für mich früher nicht galten. Du hast meinen Sinn geädelt, du und das Zusammenleben mit dir.

Rosmer Ach, könnte ich das nur wirklich und wahrhaftig glauben.

Rebekka Das kannst du schon ruhig glauben. Die rosmersche Lebensanschauung adelt. Aber — (schüttelt den Kopf) — aber. — aber —

Rosmer Aber? Nun?

Rebekka — aber sie tötet das Glück, du.

Rosmer Das sagst du, Rebekka?

Rebekka Zumindest was mich betrifft.⁶⁶

Die Repliken, die sich in einen längeren Dialog einfügen, entfalten sich über einen unaufgelösten Wechsel von Affirmation und Ne-

⁶⁶ Henrik Ibsen. *Samlede digter verker*, vol. 5, p. 184sq.

gation. So reflektieren die Worte Rebekkas die in der Passage thematisierte Wandlung einerseits als Verlust der Fähigkeit, zu handeln, also über Negativformulierungen, andererseits in Positivwendungen. Schließlich wird der Komplex des als überwunden Begriffenen zunächst in positiv gewichtenden Vokabeln wie 'unbefangen' benannt, um dann negativ gewichtet, abgewertet und abgewehrt zu werden. Die damit ihrerseits positiv gerichtete Abwehr wird über Formulierungen, die mit Vokabeln wie "krank", "anstecken" und "versklavt", "töten" arbeiten, erneut ins Problematische verschoben. Das Abrufen des neu gewonnenen Standpunkts wird über die mehrfache Verwendung der Adversativkonjunktion 'aber' geleistet und das jeweils gewonnene Sinngefüge so durch dessen Gegenteil ersetzt.

Die Kategorie des Willens wird in zwei heteronome Subkategorien aufgespalten, die nach dem Muster von These, Antithese und Synthese dialektisch in Bewegung, sprich in eine Dramatik versetzt werden, die letztlich in den Tod führt. Die Motivation für diesen Tod lässt sich endgültig nicht mehr aus weltanschaulich relevant gehaltenen Diskussionen herleiten, sie führt vielmehr unmittelbar zu der speziellen Dimensionierung des auf die Bühne Gestellten hinüber. Man vergleiche die folgenden Repliken — wir befinden uns in einem fortgeschrittenen Stadium desselben Dialogs:

Rebekka (sieht ihn finster an) Wie willst du dann das Leben leben können?

Rosmer Ja, das begreife ich selbst nicht. Ich glaube nicht, dass ich es leben kann. — Und ich weiß ja auch nichts in der Welt, das es wert wäre, dafür zu leben.

Rebekka Ach, das Leben, — es trägt Erneuerung in sich. Lass uns daran festhalten, du. — Wir schaffen es schon noch.

Rosmer (springt unruhig auf) Dann gib mir den Glauben wieder! Den Glauben an dich, Rebekka! Den Glauben an deine Liebe. Ein Zeugnis, ein Zeugnis will ich haben.

Rebekka Ein Zeugnis? Wie kann ich dir ein Zeugnis geben — ?

Rosmer Du musst es! (er geht hin und her) Ich ertrage diese Öde nicht, — diese schreckliche Leere, — dieses, — dieses — (Es klopft fest an der Eingangstür)

Rebekka (fährt vom Stuhl auf) Oh, — hast du das gehört!⁶⁷

Der hier mit 'Wir schaffen es schon noch' übertragene Satz muss einen Aspekt des Originals aufgeben. Im ibsenschen Text lautet er "Vi kommer tidsnok ud af det" und stellt damit einen Zusammenhang her, der in der idiomatisch korrekten deutschen Übersetzung verloren gehen muss. Indem das Pronomen 'det' sich auch auf 'livet' des vorausgehenden Satzes beziehen lässt, klingt eine zweite Bedeutungsebene an, auf der die Wendung 'komme ud af det' zum Hinweis auf den baldigen Selbstmord wird. Ibsen nutzt die rhetorische Figur der Ambiguität, die gleichsam zum Signum von *Rosmersholm* und der symbolistischen Dramen des Norwegers überhaupt wird. Dass es dann noch an die Tür klopft, 'fest' zudem, unterstreicht diese Gewichtung der Repliken, und Brendel, der so vorbereitet über die Schwelle tritt, wird in dem sich nun entfaltenden Gespräch einen Vorschlag machen, aus dem sich der Entschluss Rebekkas entwickelt, sich das Leben zu nehmen. Der Text etabliert eine zweite Sinnenebene, die sich dem Bewusstsein der Figuren entzieht, die deren Sprechen und Handeln als gelenkt durch eine ihnen fremde, aber entscheidende Handlungsmotivation erscheinen lässt.

Eine Lektüre des anzitierten Dialogs als Beitrag zu einer weltanschaulichen Diskussion, als Auseinandersetzung etwa mit Positionen wie der Nietzsches, wird durch die Gestaltung der Szene und die Integration des Dialogs in den Werkkosmos des Texts unterlaufen. Die hier herrschende Dialektik entspricht nicht der der diskursiven Entfaltung von Argumenten, das dialektische Inbezugsetzen ist vielmehr dem musikalischer Formexperimente wie der Fuge mit ihrer Behandlung gegenläufiger Themen angepasst. Ibsen verselbständigt in der Gestaltung des Dramas insgesamt die Opposition, die sich über dem Antagonismus von gestrig und künftig aufbaut und verlässt die Logik der mimetischen, empirisch rückgebundenen Realitätsfiktion zugunsten der internen Logik des literarischen Texts, der literarischen Konstruktion. Die Realitätsbasis verkümmert so zum Anlass, ohne jedoch eliminiert zu werden. So wird das von den

⁶⁷ Henrik Ibsen. *Samlede digter verker*, vol. 5, p. 187.

Konservativen vertretene Prinzip der Affektbeherrschung hier so radikalisiert — entwirklicht —, dass der Text davon spricht, dass auf Rosmersholm selbst die Kleinkinder weder weinen noch lachen. Ja, die Opposition von Ausleben und Beherrschung der Affekte wird so ins Extrem getrieben, dass Rebekka West außereheliches Gezeugtsein und — damit nicht genug — ein sexuelles Verhältnis mit ihrem Vater und, im Gegenzug dazu, Rosmer Frigidität zugeordnet wird. Damit propagiert der Text keinen der in Konflikt versetzten Erotikbegriffe, weder den, der über Rebekka West und ihren Vater präsent ist, noch den, der über Rosmersholm definiert ist, und erst recht nicht den, den Rosmer vertritt.

Das Drama baut seinen Konflikt über die Opposition zweier Räume auf. Wenn Rebekka West sich auf Rosmersholm niederlässt, um sich dort eine Wirkungsstätte zu sichern, dann figuriert dieses Handlungsmoment als feindliches Eindringen des Repräsentanten eines fremden Raums in den durch Rosmersholm gesetzten Bezirk, ein Eindringen, das als Zerstörung der auf Rosmersholm geltenden Normen vermittelt und einer Gegenwehr ausgesetzt wird, die erfolgreich auf die Restituierung der Integrität von Rosmersholm abzielt. Die dramatische, die literarische Gestaltung verleiht diesem Wechselverhältnis einen so ausgeprägt eigengewichtigen Anspruch, dass jede Dechiffrierung als Auseinandersetzung mit den damaligen politischen Parteien ebenso irritiert wird wie eine Positionierung der beiden in Konflikt gebrachten Bereiche auf der Matrix einer historischen Entwicklung.⁶⁸

⁶⁸ Es ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich, was Emil Reich, der die Dramen Ibsens als Zeitgenosse erlebte, in seinen Vorlesungen zu Ibsen über die Wirkung vermerkt, die von *Rosmersholm* ausging. Da heißt es: "Bei der Ausführung trat der individuelle Konflikt ebenbürtig neben den prinzipiellen, so daß die reiche Ausgestaltung der Hauptpersonen für manche Beschauer das Hauptthema verdeckt." (R., E. *Henrik Ibsens Dramen*, p. 309) Was in der gegen den Text vorgenommenen Hierarchisierung von drameninternen Konflikten sich niederschlägt, ist die Erwartungshaltung eines auf Botschaften eingestellten Rezipienten ebenso wie die Einsicht darein, dass die Erwartung nicht erfüllt wird. Was so der Wahrnehmung entgegen gehen muss ist exakt das in *Rosmersholm* bestimmende litera-

Die Opposition der beiden Räume, von denen Rosmersholm den dramatischen Vorgang dominiert, konstituiert als deren Zentrum den innertextuell entfalteten Antagonismus, und zwar so radikal, dass die Identität der konfligierenden Figuren aus ihrer Relation zu Rosmersholm abgeleitet ist. Indem der tragisch zu Ende gebrachte Konflikt sich an diese Relation bindet, aus ihr entwickelt wird, erlangt der Lebensraum Rosmersholm den Status eines Agens, eines Subjekts der dramatischen Handlung. Ibsen dynamisiert nun diesen Antagonismus zwischen Rosmersholm und Gamvik zu einem dramatischen Konflikt, in den er die diversen Textmomente, die er einerseits der Wirklichkeit, andererseits der Literatur entnimmt, integriert. Die Logik des dramatischen Vorgangs wird auf diese Weise, bei und trotz Wahrung einer Bezogenheit auf die außerliterarische Wirklichkeit, von der Logik empirisch-rationaler Wirklichkeitsdeutung in die Logik einer spezifisch literarischen Wirklichkeitskonstruktion transformiert. Es sind Strukturen und Verfahrensweisen, die als literarisch verbürgt sind, die den gesamten Text tragen, sie werden ostentativ als die Sinnkonstituierungsmittel und -möglichkeiten des Texts exponiert. Da werden Namen zu Bedeutungsträgern, da werden Tropen ontologisiert, da werden Modelle literarischer Gattungen wie das der Schicksalstragödie zum Modell von Welt, eben einer Welt von Gnaden der Poesie.

Der Dramenschluss und damit der Textabschnitt, der dem Vorausgegangenen eine Finalität vermittelt, vermag das zu belegen. Gerade indem der abschließende Kommentar der als abergläubisch konstituierten und als Haushälterin sozial einer unteren Schicht zugeordneten Figur der Madame Helseth überlassen wird, wird der Begründungszusammenhang dem im Aberglauben dieser Schicht aufbewahrten Wissen zugeordnet, einem Wissen, in dem die rationale Welterklärung keine Geltung besitzt, in der sie versagt. Die Wahl des Namens 'Beate' bereitet es vor, dass die Schlussreplik "Die Selige

rische Verfahren mit seiner Transformation der Realitätspartikel, die deren Weltverweis destabilisiert, die sie zu bloßen Realitätsvokabeln werden lässt.

hat sie geholt"⁶⁹ heißen kann. Die Sprecherin ihrerseits wird über ihren Nachnamen gleich zweifach dem Bereich der Toten zugeordnet: einmal über die im ersten Namenselement *Hel* geleistete Anspielung auf die nordische Vorstellung vom Reich der Toten, sodann über die in *Seth* geleistete Anspielung auf den Mörder von Osiris, dem Herrscher der Unterwelt, der seinen Bruder, nachdem er ihn ermordet hatte, ins Wasser des Nils geworfen hat. Das Verfahren, Namen als sprechend zu konstituieren, gilt auch für Rebekka, die über ihren Vornamen mit jener leidenschaftlich um Vormacht kämpfenden Bibelfigur und über den Namen ihrer Mutter Gamvik mit dem Bereich des Außerrationalen, des 'Zauberischen', verbunden wird. Der Text stellt mit den der Literatur vorbehaltenen Mitteln eines doppelbödigen Sprechens, *in casu* mit dem Mittel sprechender Namen, eine andere als die empirisch-rationale Ebene her.

Der Kommentar der Haushälterin wird flankiert von dem Kommentar, mit dem Rosmer seinen Entschluss begründet, sich seinerseits das Leben zu nehmen, und der da lautet: "Der Mann soll seiner Frau folgen, wie die Frau ihrem Mann." Die Leistung dieser Replik ergibt sich daraus, dass deren Sinn, wie er dem Bewusstsein der Figur zugeordnet wird, in Widerstreit zu dem Sinn gerät, der dem Satz im Gefüge des Dramas zugewiesen ist. Rosmer ist nach wie vor der, wengleich verwitwete, Ehemann Beates, wodurch das hier Gesagte mit dem Kommentar Madame Helseths zusammenklingt.

Ibsen bedient sich hier der Figur der 'tragischen Ironie' und damit einer Figur, über die eine Diskrepanz vermittelt wird, die Diskrepanz zwischen Selbstbestimmtheit und Fremdenkung. Sie leistet also Ähnliches wie schon die Figur der Ambiguität; beide fügen sich in die Gesamtgestaltung des Dramas, die darauf abzielt, zwei Motivationsreihen zu etablieren, die so hierarchisiert sind, dass die der Normalwahrnehmung zugängliche als vordergründig, als vehikulär aufscheint. Das konnte oben bereits an jenem Dialog zwischen Rebekka und Rosmer gezeigt werden, in dem je nach De-

⁶⁹ "Salig fruon har tatt dem."

chiffrierung der Wendung 'komme ud af det' die von der Sprecherin beabsichtigte Aussage oder eine von ihr nicht erkannte Aussage über das Ende des Dramas herausgehört werden muss.

Diese Doppelbödigkeit bestimmt auch die textintern definierte Leistung jenes Schals, an dem Rebekka häkelt, bis er gegen Ende fertig gestellt ist. Die Spezifik des literarischen Verfahrens lässt sich erkennen, wenn man die Leistung des Tannenbaums in *Ein Puppenheim* mit der vergleicht, die in *Rosmersholm* der Schal übernimmt. Die Kausalverbindung ist in erstem Fall die der Metapher, gegebenenfalls des Interpretaments: Der als real fingierte Tannenbaum wird darin zum Bild für ein Anderes, dass er, zunächst einmal integraler Bestandteil einer bürgerlichen Wohnung zur Weihnachtszeit, ebenso 'zerrupft' ist wie die Lage der in diesem Ambiente Agierenden. Die Rezeptionslenkung stellt keine andere als eine metaphorische Kausalität her und die Leistung wäre vage als emblematisch zu bezeichnen.

Im Fall des Schals ist der Vorgang komplizierter und komplexer. Die auf einer realistischen Ebene als 'Damenarbeit' der Präsentation der dargestellten sozialen Schicht zugeordnete und damit scheinbar zu den Atmosphärien gehörende Vorgang des Häkelns folgt einer Motivation und einer Logik, die gerade nicht in dieser Realistik vorgegeben ist. Auch die Interpretation als Metapher wird diesem Zug von *Rosmersholm* nicht gerecht. Nicht wie Rebekka West einen Schal häkelt, so zieht sich das Schicksal um sie zusammen, sondern *indem* sie diesen Schal häkelt, vollendet sich ihr Schicksal. Das Requisite verliert die Leistung einer Realmetapher und wird zum integrierenden Bestandteil eines anderen als des rational bestimmten Weltzusammenhangs. So wird der ostentativ literarisch, der artifiziell hergestellte Zusammenhang von *factum brutum* und Sinn als ontologisch gegebener Zusammenhang inszeniert.

Es ist dieses Verfahren, das auch die Konstituierung des Raums bestimmt. Rosmersholm wird als Raum einer bestimmten Verhaltensnorm und zugleich Verhaltensform zum Subjekt des dramatischen Vorgangs und seine Bewohner werden zu Handlangern, über

die er sich dafür 'rächt', dass die Repräsentantin des antagonistisch entgegengesetzten Raums in ihn zerstörend eingedrungen ist. Die Zerstörung verkehrt ihre Zielrichtung, schlägt auf den Eindringling zurück. Indem sich hier der Gejagte zum Jäger entwickelt, restituiert sich die bedrohte Welt.

Die Veränderung, die Rebekka erfährt, die sie an sich erlebt, wird denn auch beständig über einen expliziten Hinweis auf Rosmersholm reflektiert. Die in die Vorgeschichte verlagerte Handlung setzt sich so in die auf die Bühne gestellte Handlung fort, dass letztere als postmortal fortgesetzte Rache Beates — und über sie als Rache Rosmersholms — begreifbar ist. Das wird bereits markiert in der Peripetie des Dramas zu Ende des zweiten Akts. Nachdem der Text Rebekka auf den Heiratsantrag Rosmers mit Jubel als dem Signal ihres Triumphs reagieren lässt, ordnet er ihr unmittelbar darauf ein Hinüberwechseln in eine Verhaltensweise zu, die die Regieanweisung über das Adverb 'beherrscht' erfasst. Rebekka übernimmt den von solcher Beherrschung geprägten Normenkomplex Rosmersholms, das Prinzip 'Gamvik' weicht dem Prinzip 'Rosmersholm'. Projiziert man diesen Umschlag auf die Rachehandlung, stellt er sich als erster Schritt der Verlagerung des Siegs von Rebekka auf Beate dar. Das unterstreicht der Text noch dadurch, dass er Rosmer seinen Heiratsantrag aus der anhaltenden Bindung an Beate begründen lässt, eine Bindung, die durch die Ehe mit Rebekka überwunden werden soll. Noch der Umstand, dass die Beziehung zwischen Rosmer und Rebekka asexuell bleibt, ist als Teil der Rache Beates fungibel gehalten, insofern Rebekka durch die Übernahme des über Rosmersholm definierten Normenkomplexes das vorenthalten bleibt, was schon Beate in ihrer Ehe vorenthalten war. Das wird verdeutlicht, indem der Text es Rebekka ausdrücklich zuordnet, den Verzicht auf eine sexuelle Beziehung mit Rosmer zu bedauern.

Es ist nicht nur das postmortale — 'gespenstische' — Eingreifen Beates, das auch in *Rosmersholm* auf das Modell der Schicksalstragödie verweist. Ibsen setzt dieses Modell erneut Sinn stiftend und

Sinn tragend ein. Er entnimmt dem bei Grillparzer vorgegebenen Muster Momente und Züge wie die Definition des Schauplatzes als Schloss der Ahnen, hier zum Herrensitz modernisiert.⁷⁰ Er entnimmt ihm mit dem Mühlteich das Moment des fatalen Orts. In den Zusammenhang der Schicksalstragödie verweist das im Schal Rebekkas gegebene fatale Requisit; es findet sich der Inzest, indirekt noch der Fluch, der auf einer Familie lastet und zu deren Aussterben führt. Schließlich ersetzt das Motiv der weißen Pferde strukturell das Auftreten der Ahnfrau in Grillparzers Drama. Hier wird auch deutlich, wie Ibsen die Vorgaben des Modells seiner Epoche anbequemt. Bei Grillparzer hieß es:

[. . .]

Wandelt doch die Ahnfrau wieder;
Und man weiß aus alten Zeiten,
Daß das Große zu bedeuten,
Schweres anzukünden hat,
Unglück oder Freveltat!⁷¹

Ibsen verlagert die Rede von den weißen Pferden in das Bewusstsein seiner Figur und koppelt es empirisch über den Anblick des weißen Schals zurück, der nun in einer gänzlich anderen Weise Sinn bildend eingesetzt ist.

Niklas Luhmann vermerkt zur 'Ästhetik': "Zur Phänomenologie der Welt gehörte [. . . in der Tradition, die "die im Wahrnehmen erzeugten Objekte ontologisiert,"] ein ästhetischer Kunstbegriff, der es der Kunst erlaubte, Welt zu repräsentieren, in ihren perfekten Idealformen wahrnehmbar zu machen und sie mit neuen Informa-

⁷⁰ Zum Bühnenbild in *Rosmersholm* cf. *Die Ahnfrau*, V. 2430sqq.: "Graf. [. . .] Hier, wo meiner Ahnen Geister | Mich mit leisem Flug umschweben, | Hier, wo von den hohen Wänden | Eine lange, würd'ge Reihe, | Die noch jetzt der Ruhm erhebt, | Niederschaut auf ihren Erben; | Wo die Väter einst gelebt, | Soll der letzte Enkel sterben." (*Grillparzers Werke*, Vol. 1, p. 330.)

⁷¹ *Grillparzers Werke*, Vol. 1, p. 319, V. 2191 – 2195.

tionsqualitäten auszustatten, die sich nicht von selbst einstellen.⁷² Das beschreibt ein Kunstverfahren, das Ibsen in dialektischer Verkehrung beibehält. Die Deutungsleistung der Dramatik seiner symbolistischen Phase ergibt sich nicht durch das verdeutlichende Ausfiltern von Wesentlichem, es ergibt sich aus der Radikalisierung des künstlerischen Eigenprozesses bei der Produktion fiktionaler Welten. Da aber in platonischer Denktradition eine solche Poiesis die Reproduktion der Ideen wäre, schafft er eine nicht außerkünstlerisch parallelisierbare Weltdeutung, wird seine Poiesis zur Noesis.

❖ ❖ ❖

Es bleibt das Problem zu diskutieren, dass Ibsens Drama durchaus auf eine außertextuelle Wirklichkeit verweist. Eine Lektüre, die diesen Verweischarakter in den Fokus verlagert, fragt denn auch danach, wie sich der Text zur 'Welt' relationiert. So denunziert der zum Marxismus konvertierte Georg Lukacs jeglichen Symbolismus unter direktem Hinweis auf das ibsenske Spätwerk als unfähig, Welt, sprich politisch-gesellschaftliche Wirklichkeit, zu spiegeln. Das Problem, dass Kunst und Literatur hier einer regierungsamtlich geregelten Legitimationspflicht ausgesetzt wurde, sei erwähnt, aber vernachlässigt, um nach den Suppositionen zu fragen, die Lukacs' Anathema generieren. Sie wiederholen sich in Lukacs Analyse der Epoche, der auch das Werk Ibsens sich zuordnet und die er bekanntlich unter das Lemma von 'der Zerstörung der Vernunft' stellte. Herbert Schnädelbach ist der bei Lukacs vorgegebenen Nachzeichnung des philosophischen Denkens im 19. Jahrhundert mit dem Argument begegnet, sie verhindere, "daß die Frage nach der Wahrheit des Irrationalismus überhaupt gestellt werden kann"⁷³. "Warum also", fährt er fort, "ist 'Irrationalismus' ein Vorwurf? Könnte er

⁷² L., N. *Die Kunst der Gesellschaft*, p. 16.

⁷³ Sch., H. *Philosophie in Deutschland 1831 – 1933*. (stw, 401). Frankfurt a. M., 1983, p. 174.

nicht die *Wahrheit* sein?“⁷⁴ und verweist auf die um 1880 verstärkt an Bedeutung gewinnende “philosophische Position, die etwas, was wesentlich im *Gegensatz* zu Rationalität, Vernunft, Begriff oder Idee steht, zur *Grundlage* und zum *Maßstab* von allem macht: *Leben als etwas Irrationales*. Man kann darum die Lebensphilosophie als *Meta-physik des Irrationalen* und so in einem *wertfreien* Sinne als *Irrationalismus* bezeichnen.“⁷⁵

Wie immer man den komplizierten und komplexen Wirklichkeitsbezug beurteilen mag, der in Ibsens Spätwerk Gestalt gewinnt, so liegt er auf einer Linie, die — anders als die bei Lukacs fortgesetzte — die Vorstellung von der Eindimensionalität der Geschichte, von deren Zielgerichtetheit aufgibt, was impliziert, dass er die Leistung der menschlichen Vernunft für diese Geschichte ebenso in Frage stellt wie die einer absoluten Vernunft. In Hermann Hettners *Das moderne Drama* konnte Ibsen noch lesen, dass in der Tragödie die vernünftige Weltordnung wiederhergestellt werde. Der historische Status von Ibsens Drama, seine historische Differenz zu diesem Begriff von Tragödie schlägt sich darin nieder, dass die Weltordnung, die sich hier restituiert, auf die Ordnung Rosmersholms zusammenschrumpft und deren Vernunft relativ zu anderen Formen der Vernunft ist, dass Vernunft sich nun in den Plural versetzen lässt. Endgültig hier positioniert sich nun *Rosmersholm*, positioniert sich das symbolistische Drama Ibsens auf einer Entwicklungslinie, die bei Lukacs als die der Heterodoxie, als ‘Zerstörung der Vernunft’ verhandelt wurde, der jedoch Jean-François Lyotard, der Theoretiker des postmodernen Wissens, mit dem Satz begegnete: “Aber man ist erstaunt, daß immer jemand kommt, um die Ordnung der ‘Vernunft’ zu stören.“⁷⁶ Ibsen lässt Welt, seine Welt als künstlich-künstlerische, als artifizielle Welt entstehen und kann sich so der Regelmäßigkeit der theoretischen Weltentwürfe entziehen. Indem

⁷⁴ Sch., H. *Philosophie in Deutschland*, p. 174.

⁷⁵ *Ib.*

⁷⁶ L., J.-F. *Das postmoderne Wissen*. Aus d. Franz. v. Otto Pfersmann. (*Edition Passagen*, 7). Wien, 2005, p. 177.

das Außertextuelle poetisch umformatiert wird, im Horizont der Poesie erscheint und aus all diesen Transformationen erst entsteht, wird die Alterität des Produkts als eine markiert, die einer anderen Wahrheit sich verdankt, einer Wahrheit, deren Begründung im poetischen Verfahren liegt und nirgendwo sonst, die aber ein Ergebnis generiert, dass darin auf einer ganz bestimmten theoriegeschichtlichen Linie sich anordnet, der Linie, auf der sich eine Auseinandersetzung mit der Annahme einer ‘List der Vernunft’ so vollzieht, dass sie das Prinzip der ‘List’ übernimmt, es aber an eine Unvernunft bindet. Das bedeutet allerdings auch, dass Ibsen die binäre Logik im Einzelwerk nicht aufgibt, dass noch die Verwendung der Ironie in ihrer Spezifizierung als ‘tragischer Ironie’ sich nicht in der Linie anordnet, die von der Romantik zur Postmoderne, von der Begrenztheiten sprengenden Ironie Friedrich Schlegels zum Polyzentrismus gegenwärtiger Theoriebildungen, führt. Die bei Ibsen gesetzte Polarität von Vernunft und Unvernunft gibt Letzterer überhaupt erst ihre Definition: so ist es zu verstehen, wenn das Verhaltensregulativ Engstrands gegen das Helene Alvings ausgespielt wird. ‘Tragische Ironie’ und Ambiguität verweisen auf ein Anderes, auf das Andere, nicht auf die Gegensätzlichkeit von Unendlichkeit und Endlichkeit. Wohl aber nähert sich die Totalität des Œuvres im oben beschriebenen Sinn dem in die Postmoderne weisenden Weg an.

In Ibsens hier behandelten Dramen entsteht eine Welt, in der menschliches Handeln zwar zielgerichtet, zweckhaft ist, die Ziele und Zwecke dieses Handelns aber — eben in Umkehrung der idealistischen Auswertung einer solchen Annahme — vom Menschen nicht definiert sind. Handeln wird somit einer ‘höheren Vernunft’ zugeordnet, aber einer, die eher die der Unvernunft wäre, der Unvernunft, solange man die bürgerliche Rationalität als Maßstab zur Bestimmung dessen gelten lässt, was Vernunft sei. Exakt dem zu widersprechen tritt das symbolistische Drama Ibsens an. Exakt darin parallelisiert es die ‘irrationalen’ Philosophien seiner Zeit, exakt darin liegt deshalb seine Welt erschließende Intention. Diese Dramatik bringt die Schicksalstragödie erst zu sich selbst. Und so sei denn

noch einmal Grillparzer mit dem bereits zitierten Satz angeführt, in dem er angibt, es sei ihm "nicht in den Sinn gekommen, Verbrechen durch Verbrechen entschuldigen zu lassen und in der Verkettung von Schuld und unglücklichen Ereignissen, welche den Inhalt seines Trauerspiels ausmacht, ein neues System des Fatalismus darzustellen." Grillparzers spätere Dramatik macht nun bekanntlich den Hiatus zwischen beabsichtigter und faktischer Konsequenz menschlichen Handelns immer erneut zum Ausgang von Tragik und entwickelt solchergestalt durchaus "ein neues System des Fatalismus", ein System, das Ibsen so weiterführt, dass er — was hier nicht ausgeführt wurde, aber nichtsdestoweniger nachweisbar wäre — auf Parapsychologie und Spiritismus zurückgreift.⁷⁷ Indem Ibsen Fremd-

⁷⁷ Es wäre eine wichtige Aufgabe, die Struktur der in Ibsens symbolistischem Werk fingierten Welt mit dem — wenn man ihn so nobilitierend benennen will — Weltentwurf esoterischer Autorinnen und Autoren in Bezug zu setzen. Ibsen wurde über seine Frau zumindest mit Arbeiten Helena Petrovna de Blavatsky bekannt und vertraut. Diese Spur führt freilich in Peinlichkeiten des ibsenschen Spätwerks, weshalb sie nur akribisch, kritisch und behutsam, jedenfalls nicht im Nebenhinein verfolgt werden kann. Der poetische Transformationsprozess wäre zum Ort der Seriosität für die Rezeption dieses klebrigen Weltanschauungssuds zu machen. Wenn Ibsen in *Die Frau vom Meer* den als Arzt zwischen Naturwissenschaftler und Parapsychologen angesiedelten Wangel die Zweifel Arnholms an der Richtigkeit der Darstellung, die Ellida von den Augen ihres verstorbenen Kinds gibt, mit den Worten kommentieren lässt: "Da steht Zeichen gegen Zeichen", dann verweist das, freilich klug uneindeutig gehalten, in diesen Zusammenhang. Dass Ibsen in diesem Drama zudem, wie etwa noch in *Klein Eyolf*, Gedankenübertragung handlungskonstitutiv sein lässt, wäre ebenfalls vor dieser Folie zu erarbeiten. Immerhin gerät Ibsen hier selbst in die Nähe derer, die er — etwa über den Tischler Engstrand — als dem Bereich des Irrationalen verhaftet konstituiert, wenn man denn mit Peter Washington den Erfolg von Blavatskys *Isis Unveiled* von 1877 folgendermaßen begründet sein lassen will: "El libro de Blavatsky respondía a necesidades muy sentidas en una época en que las dudas religiosas estaban impulsadas por la primera gran oleada de la educación de las masas. A finales del siglo XIX aparecieron numerosos lectores semieducados, con el apetito, las aspiraciones y la falta de formación intelectual imprescindible para consumir tales textos." (W., P. *El mandril de Madame Blavatsky. Historia de la Teosofía y del Guru Occidental*. Barcelona, 1995, p. 63.) Es gab freilich auch formal hoch Gebildete, die hier anfällig waren, und nicht nur solche wie die arme Edith Södergran. Es war der bis

stimmtheit nicht mit den Mitteln des Realismus auf die Bühne bringt, indem er sie poetisch konstituiert, definiert er den materialistisch oder soziologisch argumentierenden Determinismus seiner Zeit in einen idealistisch, eben poetisch argumentierenden Zusammenhang um. Das ist der Ort des späten ibsenschen Dramas, der ibsenschen Umsetzung der Schicksalstragödie.

Dieser historische Ort ist damit aber nicht gänzlich bezeichnet und es meldet sich weiterer Erklärungsbedarf an. Wird nämlich in solcher Beschreibung die Relation von Bild und Abbild, von Zeichen und Bezeichnetem auch thematisch, so bleibt deren Auswertung doch unbefriedigend, insofern sie die Entwicklung der Literatur von der der zeitgleichen Leitwissenschaften und damit vom theoretischen Stand der Epoche abkoppelt, ja die symbolistische Dichtung in die Nähe zur Parapsychologie, zu den esoterischen Strömungen und Neoreligionen rückt. Dieser Komplex sei abschließend noch einmal problematisiert.

Michel Foucault hat in seiner schon klassisch gewordenen Diskussion des Wandels, der sich um 1600 in der Relation von Zeichen und Bezeichnetem herstellt, auch die sich aus ihm ergebenden Konsequenzen für das dichterisch verwendete Zeichen, das dichterisch

zu seinem Lebensende in bestimmten Kreisen stark beachtete (und gar geschätzte) Ernst Bloch, der in *Das Prinzip Hoffnung* zu folgendem Enkomion fand: "Daß es dergleichen Erscheinungen und Anlagen [i. e. "ein Schuß medialer Anlage, eine atavistische Fähigkeit zu parapsychischen Erscheinungen, vor allem zu atavistischem Hellsehen"] noch gibt, kann nicht bezweifelt werden, desgleichen nicht, daß sie in Typen wie der Blavatzky und dem lunatischen Steiner recht hoch gestiegen sind. [. . .] konnten durch Steiner [. . .] Elemente und Geheimlehren hie und da berührt werden, die von außen her, aus dem Bewusstsein von heute her fast verschlossen sind; auch bei noch so philosophischer Einfühlung. Zuweilen besaßen Typen dieser Art, solch schale Meermädchen oder Minotauren aus Dreifuß und Journalistik zugleich wie die Blavatzky oder wie Steiner, in ihrem Bewusstsein ein Steigrohr aus dem Unbewußten, aus Längstvergangen-Nichtvergangenem." (B., E. *Das Prinzip Hoffnung*. In fünf Teilen. Fünfter Teil: *Identität. Wunschbilder des erfüllten Augenblicks (Moral, Musik, Todesbilder, Religion, Morgenland Natur, höchstes Gut)*, (B., E. *Werkausgabe*. Vol. 1 – 5. (stw, 554). Frankfurt a. M., 1985; hier: Vol. 5, p. 1396sq.

verwendete Wort herausgearbeitet. In dem Augenblick, in dem diese Relation nicht mehr durch eine Ähnlichkeit, sondern durch Repräsentation definiert ist, übernimmt das dichterische Wort die Leistung, die suspendierte 'Ähnlichkeit' von Zeichen und Bezeichnetem zu bewahren. Streng genommen etabliert sich Dichtung nun erst als ein eigener Bereich. Im *Don Quijote* sei die "getäuschte Fiktion der Epen [. . .] zur darstellenden Kraft der Sprache geworden. Die Wörter haben sich über ihrer Zeichennatur verschlossen."⁷⁸ Und: "Die Sprache zerbricht [. . .] ihre alte Verwandtschaft mit den Dingen, um in jene einsame Souveränität einzutreten, aus der sie in ihrem abrupten Sein erst als zur Literatur gewordene wieder erscheinen wird."⁷⁹ Die Folge für die so erst entstehende Literatur liegt darin, dass nun der "Dichter derjenige [wird], der unterhalb der [. . .] Unterschiede die verborgenen Verwandtschaften der Dinge und ihre verstreuten Ähnlichkeiten wieder findet."⁸⁰

Man kann den von Foucault aufgerufenen Zusammenhang für die in der vorliegenden Arbeit behandelte Problematik über den Umstand weiterdenken, dass es die spezifische Differenz literarischen Sprechens bezeichnet, *sinn*-voll zu sein. Das muss in einer Zeit, in der die Kategorie des 'Sinns' in allen seinen Varianten ununterbrochen attackiert wird, zu einer veränderten Rolle der Literatur führen. Entsprechend wird denn auch die Diskrepanz zwischen theoretischer Argumentationsform und literarischem Weltentwurf — auch im Bewusstsein vieler Schriftsteller — so reflektiert, dass Dichtung die Diskursform bilde, die den nun als 'verloren' konzeptualisierten 'Sinn' noch rette, noch erfassen könne. Das führt dazu, dass sich die Selbstdeutung der Autoren an Momenten der von ihnen produzierten Texte abmüht, die sich streng genommen gar nicht über die Intention der Verfasser, sondern über die Funktion von Literatur im kulturellen System, im System der diversen Textsorten, einstellt. Wenn

⁷⁸ F., M. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. (stw, 96). Frankfurt a. M., 1974, p. 80.

⁷⁹ *Ib.*, p. 81.

⁸⁰ *Ib.*

Grillparzer angesichts der Angriffe auf sein Schicksalsdrama sich damit verteidigen kann, dass der seinem Text immanente Sinn lediglich poetisch gestiftet sei, jenseits des poetischen Zusammenhangs hingegen nichts besage, bildet das die Kehrseite dieser Medaille. Dichten wird angesichts des Hiatus' zwischen Idealismus und Materialismus zum Spagat. Es stellt sich ein literarisches Verfahren ein, das Hugo Friedrich in seiner Darstellung der modernen Lyrik dazu veranlasst hat, von 'leerer Idealität' zu sprechen.⁸¹ Dieser Deutungsansatz müsste entsprechend zur näheren Einordnung der Übernahmen aus parapsychologischen und spiritistischen Arbeiten produktiv gemacht werden.

Es konditioniert die Literatur der okzidentalen Neuzeit, dass sie anders als nicht-literarische Texte, anders insbesondere als Theorie entfaltende Texte, einen Begriff von Zeichen perpetuiert, in der die Relation von Signifikat und Signifikant noch über Äquivalenz und Ähnlichkeit hergestellt ist, weshalb in ihr die Oberflächengestalt Träger von Sinn wird. Daraus resultiert eine spezielle Leistung, die eben auch die des Dramas des späten Ibsen wäre. Ob sie für andere Texte der Epoche, ob sie für jüngere Texte zutrifft, wäre zu überdenken.⁸² Insbesondere wäre zu überdenken, welche Konsequenzen

⁸¹ Fr., H. *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*. (rowohlts deutsche enzyklopädie). Hamburg, 1956, p. 35sq.

⁸² Foucault nimmt eine andere Entwicklung im 19. Jahrhundert an. Er nimmt dabei die Literatur in den Blick, die sich von dem Mimesisgebot entfernt. 'Literatur' entstehe erst nun und Sprache werde "schweigende, vorsichtige Niederlegung eines Wortes auf das Weiße eines Papiers, wo es weder Laut noch Sprecher geben kann, wo sie nichts anderes mehr zu sagen hat als sich selbst, nichts anderes zu tun hat, als im Glanz ihres Seins zu glitzern." (*Die Ordnung der Dinge*, p. 366). — Es ist ein konstantes Problem der Literaturgeschichtsforschung, dass sie die Strömung der Avantgarde im eng gefassten Sinn des Etiketts isoliert und zum Zentrum der einschlägigen Phase der Literaturgeschichte macht. Das gilt für eine Reihe der auch hier herangezogenen Theoretiker, also für Foucault, für Luhmann, für Bourdieu, für Simonis. Sie alle könnten ohne diese Supposition ihre jeweiligen Ergebnisse nicht argumentativ absichern. Da es in der vorliegenden Untersuchung um eine Analyse der späten Dramen Ibsens ging, war die Nutzung der in den Arbeiten der Genannten vorgelegten Ergebnisse möglich und das

sich daraus für die Entwicklung des kulturellen Systems in der jüngsten Zeit mit ihrer erweiterten Medienpalette ergeben. Es wäre zu überdenken, ob nicht eine Selbsttäuschung vorliegt, die einen sozial-spezifischen Literaturbegriff zu dem schlechthinnigen hypostasiert.⁸³ Es darf vermutet werden, dass die teilweise vehemente Abwehr solcher neuerer Medien wie der des Films, aber auch die Abwehr von nicht auf der Linie der Autonomisierung von Literatur liegenden Textformen wie denen der Popkultur sich vor diesem Hintergrund besser erarbeiten ließen. Aber das wäre ein eigenes Thema, das trotz seiner Relevanz für die Analyse der Epoche Ibsens, die immerhin in die unsrige mündet, hier nicht weiter verfolgt werden kann.

Problem konnte ausgeklammert werden. Es könnte sich jedoch herausstellen, dass eine Reihe der Schlüsse, die in diesen Arbeiten gezogen werden, sich als einseitig und falsch erweisen, wenn man diese Supposition als Supposition durchschaut hat.

⁸³ Zu diesem Problemkomplex cf. Ebel, Uwe. "Nationalphilologie und Avantgarde. Zur Historisierung der Germanistik", In: *Estudios Filológicos Alemanes*, 8 (2005), pp. 11 – 30.