

UWE EBEL

HENRIK IBSEN IM STREIT DER PARTEIEN

NEBST EINER ANNOTATION

ZU EINER VERABSCHIEDUNG IBSENS DURCH BOTHO STRAUß

Wenn der Pöbel aller Sorte
tanzet um die goldnen Kälber,
halte fest: du hast vom Leben
doch am Ende nur dich selber.

(Aus Theodor Storms, des älteren
Zeitgenossen Ibsens, Gedicht 'Für
meine Söhne')

Der spanische Schriftsteller Gonzalo Torrente Ballester berichtet in seinen Jugenderinnerungen, dass zu den Lektüren seiner Gymnasialzeit, also der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts, das Werk Henrik Ibsens gehört habe. Für den hier zu verfolgenden Zusammenhang ist daran von Interesse, dass der Gymnasiast die Arbeiten des Norwegers in der 'Bibliothek des Arbeiter-Kulturzentrums' auslieh.¹ Das Œuvre Ibsens hatte bis nach Spanien Eingang in den Kanon einer sozialistisch orientierten Leserschaft gefunden. Fragt man nach den Gründen, so wird wohl der Umstand, dass Ibsen sich gelegentlich als Sozialdemokrat bekannte sowie dass er die Gleichberechtigung der Geschlechter verteidigte, zu ihnen gehört haben. Andererseits werden die Sozialdemokraten von damals nicht übersehen haben, dass Ibsen seine Sympathien für ihre Gruppierung durch anders gewichtete Äußerungen auch wieder konterkarierte sowie dass sein reifes Werk sich jeder ideologischen Vereinnahmung widersetzt. Man darf davon ausgehen, dass die frühere Sozialdemokratie, zu der Intellektuelle vom Rang eines Ernst Cassirer gehörten, das Spätwerk Ibsens nicht als eine Folge von parteipolitischen Pamphleten erlebt hat. Es 'genügte' damals noch, dass dieses Werk in seiner spezifischen Ästhetik als Bahn brechend, als Horizont erweiternd und in diesem Sinn als 'progressiv' verstanden wurde und da es zu den zentralen Programmpunkten der frühen Sozialdemokratie gehörte, den Zugang zu Bildung, zu Kultur und Wissen zu verbreiten, fanden auch solche Werke Eingang in ihre Bibliotheken, die sich als progressiv in einem nicht parteipolitisch verengten Sinn empfahlen.

¹ Cf. Gonzalo Torrente Ballester, *Dafne y ensueños*, Madrid, 2007 [Erstausgabe 1982], p. 319: "Bibliotheca del Centro Obrero de Cultura".

Dieser Rahmen für die Einordnung von Ibsens Dramen als 'progressiv' hat sich verloren. Gruppierungen, die sich selbst als 'links' einstufen, leiten die Progressivität eines künstlerischen Werks nicht mehr aus dessen ästhetischem Gewinn ab, sondern aus einem plakativen Engagement für eine Haltung, die ihrer Position vorarbeitete. So wird Ibsen in der jüngeren Rezeption seines Werks zum 'Skandalautor' im Dienste dessen, was mittlerweile der *mainstream* ist, fügt sich die Berufung auf Ibsen in die Strategie der subversiven Konformisten² unserer Tage, sich über ablenkende Schleifen ins Vergangene als mutige Protestler zu empfehlen. Diese Rezeption findet nun ihre Kehrseite in einem Umgang mit Werk und Wirken Ibsens, wie er sich bei Gegnern eines 'progressiven' Standorts herausgebildet hat; die banausischen Claqueurs haben einen nicht weniger banausischen Buhrufer auf den Plan gerufen.

Einen Beleg für diese Reziprozität bietet das Ibsen gewidmete Kapitel einer 1988 erschienenen Arbeit des englischen Historikers Paul Bede Johnson. Ibsen findet hier Eingang in eine Untersuchung über den Typus des Intellektuellen und rückt in die Nachbarschaft zu Rousseau und Shelley, zu Marx und Tolstoi, zu Hemingway, Brecht, Bertrand Russel, Sartre, Edmund Wilson, zu Victor Gollancz und Lillian Hellman sowie zu einer Gruppe von jüngeren Repräsentanten des Typus, unter ihnen Noam Chomsky. Das Kapitel über Ibsen entspricht seiner Extensität nach denen über die anderen der hier behandelten Intellektuellen und auch sonst ordnet Johnson dem Norweger eine große Bedeutung nicht nur für die Literatur, sondern – und das gewichtet Johnson stärker – für die öffentlichen Meinungsbildung zu: "[...] er revolutionierte nicht nur seine Kunst, sondern veränderte das gesellschaftliche Denken seiner und der folgenden Generation." So hoch gar veranschlagt Johnson diese Leistung, dass er Ibsens Rolle zu der Rolle in Parallele setzt, die Jean Jacques Rousseau für seine Zeit spielte: "Er leistete für das Ende des 19. Jahrhunderts, was Rousseau für das des 18. geleistet hatte."³

Johnson wertet für seine Präsentation Ibsens, wie übrigens auch für die der anderen 'Intellektuellen', ältere biographische Darstellungen aus. Die Leistung liegt also nicht darin, neue Biographica vorzulegen, sondern Bekanntes neu zu perspektivieren und auszudeuten. Die Spezifik dieser Perspektivierung erwächst aus einem konservativ-katholisch, aus einem jesuitisch rückgekoppelten polemischen Impuls gegen den Typus des 'Intellektuellen' im Allgemeinen und damit gegen Ibsen im Besonderen. Johnson kanalisiert die Wahrnehmung dieses Typus darüber, dass er ihn als Produkt

² Ich übernehme hier variierend die treffsichere Wendung "subversiver Konformismus" aus Botho Strauß, *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*, München, Wien, 1992, p. 103.

³ Mir liegt die spanische Übersetzung vor: Paul Johnson, *Intelectuales*, Übersetzung v. Clotilde Rezzano, Buenos Aires, Madrid, México, Santiago de Chile, 1990 [englische Fassung 1988], p. 93.

des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts, also der Aufklärung, bestimmt und dass er die Rolle übernommen habe, die bis dato die Priester und Kleriker innehatten. Das wiederum führt ihn zu dem Argument, dass die von den Priestern und Klerikern ausgehenden Neuerungen durch eine Bindung an 'Gott' sowie durch von außen vorgegebene Regeln und Traditionen determiniert und eingegrenzt gewesen seien, die der Intellektuellen dahingegen von selbstständigem Denken und Urteilen. Das assoziiert sich mit 'Wurzellosigkeit' und 'Anmaßung' bzw. in der katholischen Variante dieser Assoziation mit 'Individualismus' und 'Subjektivismus'.

Um die so anvisierte Abrechnung zu objektivieren, wählt Johnson eine spezielle Untersuchungsmethode: er kapriziert sich auf Diskrepanzen zwischen Schein und Sein, zwischen den theoretisch entworfenen Verhaltensmaximen und den Maximen, die die Lebensführung der Intellektuellen *in praxi* bestimmten. Dass er dabei auch Maximen beruft, die die Kritisierten nicht als verbindlich akzeptiert hätten, die sich vielmehr ausschließlich einem konservativ-katholischen Denken zuordnen, wird vertuscht. Der Verfasser begründet das Projekt wie dessen Anlage so:

Nach zwei Jahrhunderten, in denen der Einfluss der Religion beständig zurückgegangen ist und die intellektuellen Laien eine immer größer werdende Rolle bei der Ausgestaltung unserer Verhaltensformen und unserer Institutionen gespielt haben, ist nunmehr der Augenblick gekommen, in dem wir deren öffentliches wie privates Auftreten einer Prüfung unterziehen. Ich möchte mich insbesondere darauf konzentrieren, ob sich die Intellektuellen durch ihre Moral und ihre Grundsätze den Berechtigungsschein erworben haben, der es ihnen erlaubt, der Menschheit zu sagen, wie sie sich zu verhalten habe. Wie haben sie selbst ihr Leben geführt? In welchem Maß haben sie sich im Umgang mit der Familie, mit Freunden und Kollegen als rechtschaffen erwiesen? Haben sie sich in ihren Arbeiten gegenüber dem anderen Geschlecht und in ihren Geschäften als gerecht erwiesen? Haben sie die Wahrheit gesagt und geschrieben? Und haben ihre eigenen Systeme der Prüfung durch Zeit und Praxis standgehalten? (14)

Es sei dahingestellt, dass solche Fragen auch mit Bezug auf die Priester und Kleriker zu stellen wären, deren Rolle im öffentlichen Leben — so soll man wohl schließen: bedauerlicherweise — die Intellektuellen im 18. Jahrhundert übernommen haben. Es sei ferner dahingestellt, dass der Fragekatalog seinerseits Fragen aufwirft, etwa die nach dem, was denn in dem hier erörterten Zusammenhang unter 'der Wahrheit' zu

verstehen ist, die die Intellektuellen gegebenenfalls nicht gesagt haben, sowie die danach, was man unter 'gerecht' in dem hier angesprochenen Verhalten zu verstehen habe. Der Katalog verdankt sich ausschließlich der Suche nach Möglichkeiten, die als 'progressiv' oder vielleicht als 'links' eingestuften Intellektuellen zu desavouieren. Das sei nicht weiter verfolgt, geht es doch hier darum, zu erarbeiten, wie das *intentionaliter* negativ gestaltete Bild Ibsens bei Johnson gewonnen wird.

Johnson referiert nicht etwa eine 'Lehre' des Norwegers, auch bietet er keine ästhetische Würdigung von dessen Werk. Das Bild Ibsens erstet vielmehr in Form und Gestalt einer Charakterskizze, und zwar einer Charakterskizze, die belegen soll, dass Ibsen der Probe aufs Exempel eines tugendhaften Mannes nicht gewachsen war, dass die Öffentlichkeit auf einen Scharlatan hereingefallen ist. Der Darstellungsmodus ist der einer Personalinvektive. Wenn Henrik Ibsen hier über eine *chronique scandaleuse* vorgestellt wird, dann, weil Johnson auf das von der einschlägigen Rezeption gepflegte Image Ibsens als eines 'Skandalautors' fixiert ist, ein Image, zu dem sich seine Darstellung wie das Negativ zu seinem Positiv verhält.

Von den zitierten Leitfragen wird der nach dem Verhalten der Familie gegenüber breit nachgegangen, wobei alle Facetten solchen Verhaltens gegenüber Eltern, Brüdern und Onkel, gegenüber dem unehelichen Sohn, dessen Mutter und schließlich gegenüber Ibsens Ehefrau vorgeführt werden, wobei letztere zudem ausdrücklich als hässlich angeboten wird. Wichtig ist, dass der Norweger immer wieder in das denkbar schlechteste Licht gerückt werden kann. Seine Eltern bedeuteten ihm nichts – *Achtung: fünftes Gebot*; von einem Onkel hat er Schulden eingefordert und verschuldete Brüder hat er finanziell nicht unterstützt – *Achtung: 'Todsünde des Geizes'*; um seinen nicht ehelich gezeugten Sohn hat er sich nicht gekümmert, seine Ehe verlief eher schlecht, nicht zuletzt zahlreicher Affären mit 'jungen Mädchen' wegen – *Achtung: siebtes Gebot*. Noch schlimmer habe er sich Freunden gegenüber verhalten, so schlimm, dass man, wie es da ausdrücklich heißt, 'vielleicht' nicht von 'Freunden' sprechen sollte. Das gilt, so wird insinuiert, verstärkt für seinen Umgang mit Kollegen, sein Verhalten gegenüber Bjørnson sei gar 'undankbar' gewesen (*Der Bund der Jugend*). Aber damit nicht genug: Nicht nur, dass Ibsen sich Freunden und Kollegen gegenüber als kaltherzig erwiesen habe, seine Mitmenschen interessierten ihn grundsätzlich nicht, jedenfalls nicht als Individuen, sondern allenfalls als dramatisch auszuwertende Repräsentanten von Typen, und so gehe es in seinem Werk auch nie um die Menschen, die *dramatis personae* seien ihm allein als Träger von Eigenschaften oder Vertreter von Positionen bedeutend gewesen.

Breit wird die Darstellung auch dort, wo es um den Komplex 'Ibsen und die Frauen' geht, kann hier doch indirekt eine Abrechnung mit dem Verfasser von *Ein*

Puppenheim und unterschwellig insgesamt mit dem Verfechter einer Gleichstellung der Geschlechter vorgenommen werden. Entsprechend breitet Johnson die Geschichte um die Zeugung von Ibsens erstem Sohn detailreich aus, dann wird jenes bekannte Histörchen von der Abendgesellschaft nacherzählt, bei der Kitty Kielland Ibsen offenbar zu dessen Missfallen als Tischdame zugeordnet war. Auch das Verhalten gegenüber Laura Kieler wird berufen, um damit das Projekt des Dramas zur 'Frauenfrage' endgültig diffamieren zu können. Mit süffisanter Genüßlichkeit schlachtet Johnson alles aus, was in den Bereich von Sexualität und Erotik gehört. Diesem Bereich widmet er auch bei der Präsentation der übrigen von ihm behandelten Intellektuellen größte Aufmerksamkeit. Im Ibsen-Kapitel zielt die Thematisierung dieser Zusammenhänge auf die Pointe ab, dass der Dichter pädophile Neigungen gehabt haben soll. So figurieren die Frauen, denen man Beziehungen zu dem älteren und alten Ibsen nachsagt, unter dem Rubrum 'junge Mädchen', ja die einschlägigen Vorlieben Ibsens hätten gar zu Annäherungen an eine Zehnjährige geführt. Nun muss allerdings auch Johnson einräumen, dass Ibsen zu keiner dieser Frauen und 'Mädchen' sexuelle Beziehungen nachzuweisen sind. Bedenkt man ferner, dass die einzigen sexuellen Beziehungen Ibsens, von denen man weiß, die zu der zehn Jahre älteren Mutter seines ersten Sohns und die zu seiner Ehefrau waren, dann erweist sich die These von den pädophilen Neigungen als von Boshaftigkeit diktiert.

Johnson weiß ferner zu vermelden, dass Ibsen verlogen gewesen sei — *Achtung: neuntes Gebot*. Als Beleg fungiert ein Bittschreiben, in dem Ibsen, obwohl er doch ein Gegner der Monarchie gewesen sei, den König von Schweden um finanzielle Unterstützung angeht und dabei, obwohl er doch Atheist war, 'Gott' beruft.

Damit kommt Johnson auch zum Gebiet der Religion. Die Intellektuellen, so hatte er, wie referiert, zu Eingang geschrieben, traten an die Stelle der Priester und Kleriker, und aus seinem Unmut über diese Entwicklung erwächst ihm ein polemischer *furor*, der ihn nicht davor zurückschrecken lässt, eine logisch-rationale Steuerung der Argumentation zugunsten einer emotionalen zu suspendieren. So begründet er die Annahme: "Vielleicht glaubte er nicht an Gott, aber er fürchtete sich vor den Dämonen" (115) folgendermaßen, und es mag etwas länger zitiert werden:

In ein Exemplar des *Peer Gynt* schrieb er: "Leben heißt Krieg führen mit Trollen im Herzen und in der Seele." An Bjørnson schrieb ihm: "In Ihrem Herzen haben Sie viele Kobolde, die Sie beschwichtigen sollten [. . .] ein Heer, dessen Nähe gefährlich ist, wenn es sich gegen seine Herren wendet." Ibsen wusste das sehr wohl. Er sprach von

seinem "Überteufel". "Ich schließe meine Tür zu und ziehe den Schlüssel ab." Er sagte: "In dem, was ich schreibe, muss es etwas Übernatürliches geben. In seinem Schreibtisch verwahrte er eine Sammlung von kleinen Gummiteufeln mit roten Zungen. Nach einigen Gläsern Wein brach seine rationale Gesellschaftskritik zuweilen in Zusammenhangslosigkeit und Zorn zusammen, und er erweckte den Eindruck, von Dämonen besessen zu sein." (115)

Dass hier der Sinn des Zitierten bewusst entstellt wird, bedarf keiner näheren Erläuterung. Die Begründung für die Annahme, Ibsen habe an Trolle und Dämonen geglaubt, parodiert sich selbst und mag ohne weiteren Kommentar bleiben.

Noch über den durch seine Leitfragen gesetzten Rahmen hinaus bemüht sich Johnson, Negative in der Lebensführung Ibsens ausfindig machen. Da ist zunächst der haushälterische Umgang des Norwegers mit seinem schwer verdienten Geld, der hier zur Todsünde des Geizes uminterpretiert wird: "Wie in anderer Hinsicht, so war er auch ein Geizhals von heroischem Ausmaß."⁴ Da ist sodann seine Eitelkeit, die bis ins Lächerliche gesteigert gewesen sei. Ibsens Orden und Medaillen werden sorgfältig verbucht und der Umstand vermeldet, dass der Dichter diese Orden und Medaillen zu passenden und unpassenden Gelegenheiten trug, sogar bei Spaziergängen in Italien. Dass Ibsen von ausgesuchter Eleganz gewesen sei, wird als Vorwurf gewichtet und mit dem boshaften Hinweis garniert, dass all seine Eleganz ihm nichts genutzt habe — klein von Statur, wie er war, habe er sowieso keinen Eindruck gemacht.

Die Ausbreitung des Verhaltens gegenüber Familie, Freunden und Kollegen, des Umgangs mit Frauen, des Hangs zu Orden und Eleganz hat ihren Fluchtpunkt in dem Nachweis dessen, dass Ibsen von einem Egoismus bestimmt gewesen sei, der zur Egozentrik, ja zur Egotrie gesteigert war. Wie alle Intellektuellen, so wird bedeutet, habe auch Ibsen sein eigenes Ich an die Stelle von übergeordneten Zusammenhängen, von Bindungen und Traditionen gestellt.

Johnson vermittelt die politischen Ansichten Ibsens als ein Sammelsurium widersprüchlicher und vor allem unausgereifter Meinungen, die darin allerdings gefährlich gewesen seien, dass sie sich in eine Entwicklung einfügten, die zu Lenin und Hitler geführt hätten.⁵ Johnson setzt diese Überlegungen allerdings wie folgt fort: "Ibsen wäre angesichts der Exzesse des 20. Jahrhunderts erstaunt und

⁴ *Intelectuales*, p. 103.

⁵ Cf. *Intelectuales*, p. 109.

entsetzt gewesen, des Jahrhunderts, an dessen Gestaltung sein Geist mitgewirkt hatte.”⁶ Die Formulierung zeigt, dass Johnson Ibsen aus aller Nähe zum Faschismus, zum Rechtsfaschismus ebenso wie zum Linksfaschismus, denn doch herauszunehmen sich genötigt sieht. Er kann den Dichter also nur wider besseres Wissen in seine spezielle Konstruktion einer Geschichte der Intellektuellen einordnen.

Als Kuriosum sei angeführt, dass Johnson, der immer ein Verehrer Francos blieb, Ibsen vorwirft, die Demokratie gehasst zu haben.⁷

Johnsons Darstellung hält sich von jedem theoretischen Zugang frei. Entsprechend fehlt dieser Erarbeitung der historischen Erscheinung ‘Henrik Ibsen’ jeder Hinweis auf Zeittypik, auf Epochengeist und auf die Rolle, die Dichter und Dichtung zu Ibsens Zeit zugeordnet wurde. Der Dichter als Institution, also der Hintergrund für jede Deutung von Ibsens öffentlichem Auftreten, Medaillentragen eingeschlossen, ist bei Johnson ebenso wenig bedacht wie all das, was etwa Jürgen Habermas als ‘Strukturwandel der Öffentlichkeit’ erarbeitet hat. Auch die Geschichte der Konzepte von Persönlichkeit und Individuum, in die sich das Werk Ibsens in der Tat einfügen ließe, wird nicht einmal am Rande ansichtig. Schließlich fehlt in dieser kritisch orientierten Auseinandersetzung auch nur der geringste Ansatz einer Erschließung der Dramen unter dem Aspekt einer Einflussnahme der Intellektuellen auf die Öffentlichkeit.

Obwohl Georg Brandes nicht eigenständig behandelt wird, nutzt Johnson die Gelegenheit, auch ihn, den Bewunderer und Freund Ibsens, zu verketzern, freilich auf die ihm eigene Weise. Der Umstand, dass Brandes mit einer verheirateten Frau zusammengelebt hat, wird so präsentiert, dass der dänische Kritiker “in Sünde” gelebt habe⁸. Hier sei der Hinweis gestattet, dass Johnson seinerseits den Ansprüchen, die er an die von ihm präsentierten Autoren stellt, nicht gerecht wird. Paul Bede Johnson, der Ehemann, der als jesuitisch orientierter Katholik und Befürworter Francos wie Churchills in Dingen der Erotik das katholische Konzept der ‘Sünde’ als verbindlich proklamierte, unterhielt über 11 Jahre eine außereheliche sexuelle Beziehung, die im übrigen nur deswegen ein Ende fand, weil die Geliebte die Heuchelei nicht mehr ertrug, mit der Johnson über andere ein christliches, spezieller katholisches Liebesverbot verhängte, für sich aber das Recht in Anspruch nahm, zwei Ehen zu führen. Damit nicht genug war die Bezie-

⁶ *Intelectuales*, p. 109.

⁷ Cf. *Intelectuales*, p. 108.

⁸ *Intelectuales*, p. 106.

hung Johnsons zu seiner Geliebten masochistisch, seine Geliebte fungierte als seine Domina.⁹

Dass Johnson Ibsen zubilligt, von den Exzessen der Politik des 20. Jahrhunderts abgestoßen zu sein, hätte er sie noch erlebt, zeigt, dass er erkennt, dass in Ibsen ein Autor die Bühne und die Literatur insgesamt mitprägt, der Vereinnahmung eher entgehen will, als dass er sie ermöglichen wollte. Ibsen gehört — und darin ist Johnson zuzustimmen — in die Reihe der großen Intellektuellen, aber — und darin ist Johnson wie denen, deren Ibsen-Bild er antithetisch bedient, zu widersprechen — er gehört zu denen, die das Denken in den Räumen des Zweifels und der Uneindeutigkeit ansiedeln. Sein reifes Werk hebt sogar noch die Bindung an das jeweils Gesagte durch dessen Revokation im Folgewerk *intentionaliter* wieder auf. In diese Konzeptualisierung seiner späteren Dramen als 'Fragmente' im Sinn und Stil Søren Kierkegaards wäre eher ein Moment der Moderne Ibsens auszumachen,¹⁰ als in irgendeiner parteipolitischen Linie. Die Abwehr des Prinzips der Solidarität sowie die (Anti-)Freundschaftstheorie ist Ausdruck dieser Sorge vor ideologischer Vereinnahmung. Ohne dass hier erneut eine rigide Kategorisierung vorgenommen werden soll, mag man Ibsen — fügen wir vorsichtig hinzu: *eher* — in eine Entwicklung eingliedern, die zur Postmoderne führt.

Von hieraus mag ein Blick auf eine historische Erledigung Ibsens, oder doch auf einen Versuch dazu, erlaubt sein, die Botho Strauß in einen wenige Jahre nach Johnsons Buch erschienenen Text aufnahm. Damit soll kein Zusammenhang zwischen ihm und Johnson hergestellt werden, das verbietet sich schon angesichts des Argumentationsniveaus der straußschen Texte, eines Niveaus, auf dem Johnson Höhenangst befiele. Auch war Strauß anders als Johnson nicht das Subjekt, sondern das Objekt von Polemik und Invektiven. Gerade aber, weil die mediale Öffentlichkeit Strauß durch ihre nervösen Reaktionen als bedeutenden Dichter und rigiden Denker beglaubigt, muss man sein Verdikt über Ibsen ernst nehmen und entsprechend einer Prüfung unterziehen. In seiner Arbeit *Beginnlosigkeit* findet Strauß zu dem Urteil: "das [. . .] Problem [. . .] des Dramatikers Ibsen [. . .] verschwindet [zusammen] mit dem Reduktionismus im Weltbild der Kybernetik."¹¹

Um dieser Erledigung zu begegnen, sei sie zunächst auf ihre unausgesprochenen Prämissen hin befragt und sodann mit ihrem eigenen Kontext konfrontiert. Zu

⁹ Ich entnehme dieses Wissen dem Wikipedia-Eintrag zu Johnson.

¹⁰ Cf. Verf., "Ambiguitas — Zur symbolistischen Wende in Henrik Ibsens Dramatik" in: *Gesammelte Studien zur skandinavischen Literatur*, 5: Uwe Ebel, Christine Magerski, *Henrik Ibsen — Beiträge zum Werk eines Autors der europäischen Moderne*, (Wissenschaftliche Reihe, 12), Metelen 2007, pp. 83 – 138.

¹¹ *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*, p. 38.

diesem Zweck sei der Zusammenhang, in den das Urteil eingefügt ist, breiter zitiert:

Welches der ursprüngliche Fehler ist, den jemand beging, woraufhin er sich weiter in Unheil verstrickte, das Problem der Atriden, des Ödipus, der Psychoanalyse, des Dramatikers Ibsen, der Kriminalliteratur, es verschwindet mit dem Reduktionismus im Weltbild der Kybernetik. Dies alles gibt es nicht in der erkennbaren Wirklichkeit: prima causa, Urschuld, Erstes an sich. Bevor also aus Urgründen überhaupt ein Grund geboren wird, gehen zahllose zufalls-gesteuerte Entscheidungsprozesse voraus. Was wir den Anfang nennen, ist bereits das Resultat langwieriger vor- und zurückfragender Selektionen. Ein Verbrechen lässt sich überhaupt nicht aufklären, es kann nur beurteilt werden. Die Schöpfung wie das Verbrechen sind zwar emergente, plötzliche Akte, entstehen aber weder aus dem Nichts noch aus einer einzigen Ursache. Die Schuld ist nur ein subjektiver isolierter Knoten innerhalb einer zu keinem Ende hin verfolgbaren Verstrickung. Gott schuf den Mythos des Anfangs. (38)

Der Hinweis auf Ibsen etc. begründet sich daraus, dass Strauß, wie es der Titel *Beginnlosigkeit* besagt, die Annahme von Anfänglichkeiten und entsprechend von Endlichkeiten erledigen will. Von hierher erklärt sich der Einbezug der genannten Dramen wie der Psychoanalyse und der Kriminalliteratur, die in der Vernachlässigung des Umstands konvergieren, dass jedes Detail sich in Vernetzungen verstrickt sehe, Vernetzungen, die nicht nach Ursprung und Uranfänglichkeit abgesucht, nicht auf einen 'Beginn' zurückgeführt werden können. Neuere Einsichten lassen uns "schließlich begreifen, daß wir durch und durch retikulär sind: ein Netz-Wissen, das nur noch Netz erkennen kann."¹² Das Konzept des Anfangs, sei, so Strauß in seiner der Theologie oder zumindest der christlichen Religion verhafteten Argumentationsform, von Gott geschaffen worden, um ein Gefühl von Orientierung zu vermitteln.

Was auffällt, ist, dass Strauß das ibsenschen Drama auf Anlage und Technik des analytischen Dramas fixiert, ja reduziert. Zwar verwendet Strauß den Begriff nicht, indem er aber seine Verabschiedung des von Ibsen gepflegten Dramentyps auf die Atriden-Tragödien, auf Sophokles' *Ödipus rex*, auf die Psychoanalyse und die Kriminalliteratur erstreckt, bedenkt er exakt die Texte und die wissenschaft-

¹² *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*, p. 50.

liche Sonderentwicklung, die in der einschlägigen Forschung als Ausdruck eines zu Ibsens Zeit neuen Aspekts der Interpretation von Wirklichkeit herausgestellt und als Basis für eine historische Einordnung des ibsenschen Dramas herausgestellt wurden. Diese Forschung hatte als das Spezifische des ibsenschen Werks herausgestellt, dass es Gegenwärtiges, Präsentes als Folge, als Konsequenz von Vergangenheitem durchschaubar mache, dass sie im Anwesenden Spuren des Gewesenen erkunde. Wenn Strauß den Gewinn dieser wissenschaftlichen Bemühungen in seine Argumentation übernimmt, umgeht er den Umstand, dass solche Untersuchung einen Aspekt ihres Forschungsobjekts heraushebt, auch wohl einen wesentlichen Aspekt, dass sie ihn aber nicht als das Wesen der ibsenschen Dramen anbietet.

Nun wendet sich Strauß in seiner Arbeit leitmotivartig gegen feste Einordnungen, gegen die "Prägnanztendenz" bzw. den "Ordnungssinn oder Ordnungswahn unserer Kognition"¹³. Da die Fixierung des von Ibsen geschaffenen Schauspiels auf den Typus des 'analytischen Dramas' ein Ausdruck exakt dieser Prägnanztendenz ist, erledigt sich die straußsche Verabschiedung Ibsens unter den Prämissen, die Strauß vorgibt, selbst. Damit nicht genug: Indem alles, was Strauß im oben Zitierten gegen das zu Verabschiedende vorbringt, seinerseits das ibsenske Drama ab *Gespenster* bestimmt, belegt seine Argumentation wider Willen gerade die Vitalität des ibsenschen Schauspiels. Ohne damit nun erneut in sterile Fixierungen zu münden, sei doch auf eine Konstellation aufmerksam gemacht, in die sich sowohl das bei Ibsen gestaltete als auch das bei Strauß diskutierte Weltverhalten einbinden. Dazu noch einmal ein längeres Zitat aus *Beginnlosigkeit*:

Jede Stunde besitzt derart eine Lücke, durch die — bei unglücklichem Verlauf — die ganze Zeit abstürzen könnte. Das Gewärtigen begleitet eine konstante Bereitschaft für das Entsetzen; es ist etwas, das man das selbständige, der Angst entwendete Haarsträuben nennen könnte, ein andauernd elektrisierter Schopf; etwas, das angstlos empfunden wird, da es stetig im Anzug ist, das Bevorstehende kurz vor Beendigung seiner Ungewißheit, das sich in fruchtbarer Fülle bis auf den Scheitel hinabwölbt und mit unbekannter Geschwindigkeit seinen Vorrat an Aufschub verzehrt. Selbstverständlich gibt es keine *bloße* Gegenwart, und selbst der reinste oder mystische Augenblick bricht aus der Tiefe der Vergangenheit hervor, der geschichtlichen Erfahrungswelt, aber eben als versprengter Klumpen, nicht als logische Kette, und sein Verglühen im Jetzt ist sein Einleuchten.

¹³ *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*, p. 129.

Es ist daher wichtig, auf das Versprengte in jeder Sache oder Handlung zu achten, auch wenn sie scheinbar noch so kausal, zusammenhängend, schlüssig sich darbietet. Ein wesentlicher Zug unserer Erfahrungs- und Sinneswelt besteht darin, daß sie eine kreatürliche Tendenz besitzt, stets mehr Ordnung, auf Antrieb größere Schlüssigkeit und Kontinuität herzustellen, als tatsächlich vorhanden ist. Eine Prägnanztendenz hat man diesen ausgeprägten Ordnungssinn oder Ordnungswahn unserer Kognition genannt. Das Bewußtsein will sich etwas merkbar machen und überzieht ein gestaltoffenes Ding mit schnellen, festen Umrissen. Das Gewärtigen hingegen, das allein dem Vergessen zuliefert, beläßt es bei dem Gespür für das vorereignishafte diffuse Geschehen, für die unfertige Gestalt. Für Nebel und Wolken in allen Erscheinungen, den festen wie den flüssigen. (129sq.)

Wie immer man die Einzelheiten bewerten mag, so eignet sich in jedem Fall der Begriff des 'Diffusen' vortrefflich, um die divergenten Arten von Logik zu erfassen, die Geschehen und Handlung des reifen ibsenschen Dramas konstituieren.

Um die Nähe, die sich hier zwischen Strauß und Ibsen auftut, noch zu reliefieren, sei abschließend auf die in *Beginnlosigkeit* formulierte Aufklärungskritik verwiesen; sie ist weitgehend deckungsgleich mit der spezifischen Integration eines an der Aufklärung geschulten Argumentierens in das Drama Ibsens, so erstmals in *Gespenster*.

Bei Strauß heißt es:

Die Alten hielten Begrenzungen heilig. Wenn man bedenkt, wie selbstverständlich, wie »kostenlos« das Tabu schützte und welche mühevollen Umwege die Aufgeklärten nun gehen müssen, um nach der verheerenden Tabuzertrümmerung, die Natur und Seele gleichzeitig betraf, dem gewalttätigen Verfügen wieder Sperr- und Schutzzonen entgegenzurichten. (66)

Die Abfuhr gilt einer durch das Prinzip des Apollinischen bestimmten Aufklärung, die in Richtung auf das Dionysische im Sinn der nietzscheschen Definition

aufgehoben wird.¹⁴ In durchaus vergleichbarer Weise stehen sich in *Gespenster* die der Aufklärung verpflichteten Erklärungsmuster und die über den faktischen Verlauf der Ereignisse in dieses Drama übernommenen Deutungsmodelle unvermittelt und inkommensurabel gegenüber. Dem Apollinischen, sprich der Reflexion des Geschehens durch die Figur der Frau Alving, wird das Dionysische schroff gegenübergestellt, das sich über die Figur des Schreiners Engström in den Ablauf der Ereignisse einmischt. Wenn der Text auch beide Erklärungen parallelisiert, lässt er bei Abwägung ihres Erkenntniswerts doch durch die schieren Ereignisse ein leichtes, ein gegebenenfalls auch schwaches Übergewicht zugunsten des Dionysischen erkennen. Das analytische Drama öffnet sich zum Schicksalsdrama.¹⁵

Aus dem hier skizzierten Zusammenhang wäre zu erörtern, dass Ibsen für die Geschehensmotivation seiner Dramen auf das theosophische, parapsychologische Schrifttum seiner Zeit zurückgreift. Eine Lektüre, der die einschlägigen Dramen zur Propaganda parapsychologischer oder gar theosophischer Erklärungsmodelle wird, verfehlt das ibsenske Werk. Das Verfahren wäre angemessener als Versuch zu entziffern, die überkommenen, akzeptierten und das heißt in der Phase der Geistesgeschichte, in der Ibsen schrieb, die rationalen Erklärungsmodelle mit solchen zu verknüpfen, die sie brüchig machen, sie als rührend und hilflos erscheinen lassen. Es handelt sich dabei nicht einmal um eine Konfrontation, weil ein solches Verfahren auf Diskussion, auf Dialektik schließen ließe, sie aber entsprächen bereits den gängigen Wegen und Methoden der Welterschließung und werden deshalb suspendiert.

Ibsen parallelisiert nicht kommunizierbare Erklärungen nicht nur im einzelnen Werk, er verwickelt darüber hinaus die Dramen seiner reifen Phase unter sich in Widersprüche. Auch hier hätte Strauß bei Ibsen bereits entdecken können, was bei ihm zur Signatur seiner eigenen Epoche wird. Man mag folgenden Passus aus *Beginnlosigkeit* heranziehen:

Es ereignet sich ein überraschender Gedanke überhaupt nur *im* Heraufruf seiner Bestreitbarkeit: er berührt die Nähe eines anderen Erkenntnismodus, in dem sich dergleichen so nicht sagen ließe. Da es heute einen Wissenszuwachs in erster Linie als Vermehrung solcher Modi gibt, Sageweisen, die in dichter Nachbarschaft auf eines Menschen Zunge gehen, obgleich viele sich (bisher noch?)

¹⁴ Cf. in diesem Zusammenhang auch *Beginnlosigkeit*, p. 61.

¹⁵ Cf. zum Folgenden ausführlicher: Verf., „Ambiguitas – Zur symbolistischen Wende in Henrik Ibsens Dramatik“ (wie Fußn. 10).

gegenseitig ausschließen und damit jede einzelne an der Plausibilität der anderen scheitert, eignet sich zum Gral vermutlich am ehesten »das Glas, darin nie etwas war«, das bei dem Dichter Caproni steht. Das schöne Gefäß an sich, das jeden Inhalt zum reinen Anschein destilliert. (18)

Das Prinzip der 'Sageweisen', das schon Kierkegaard erörterte und für sein Werk verbindlich machte, übernimmt Ibsen, um seine reifen Dramen in Relation zu setzen. Er verhindert Festschreibungen von Sinn nun nicht nur über die Kombination inkommensurabler Sinnangebote, sondern durch eine spezielle Beziehung der Texte untereinander, durch ein In-Bezug-Setzen, das den Restbestand an Erklärung, die der jeweils einzelne Text noch wahrt, durch dessen Falsifizierung im Folgenden zurücknimmt.

An der straußschen Arbeit ist für unseren Zusammenhang nicht allein interessant, dass sie ihr Verdikt über das Drama Ibsens, weil exakt durch die hier kritisierte 'Prägnanztendenz' charakterisiert, indirekt selbst widerlegt. Von größerem Erkenntniswert ist die Entdeckung dessen, dass eine Lektüre der Werke Ibsens unter dem Eindruck des bei Strauß Entfalteten auf erstaunliche Konvergenzen stößt. Ohne damit das so sich öffnende Feld der historischen Anschlussmöglichkeit, die das Drama Ibsens eröffnet, zu betreten, sei doch festgehalten, dass das Werk von Botho Strauß eher eine solche Anschlussmöglichkeit bietet als das, was im derzeit dominierenden Sinn des Worts als 'Gesellschaftskritik' firmiert.

La Zenia 2011

© 2011 Prof. Dr. Uwe Ebel