

UWE EBEL

KATACHRESE UND IRONIE

ÜBERLEGUNGEN ZUM THEORIEGESCHICHTLICHEN ORT
DER ARGUMENTATIONSSTRUKTUR IN IBSENS
DIE FRAU VOM MEER

Im Rahmen unseres Kongresses zu der in germanistischer Forschung hergestellten Relation zur nicht deutschsprachigen Literatur Europas mögen Überlegungen zur Europäizität nicht unangebracht sein, wie sie sich über eine die diversen Nationalliteraturen des Kontinents integrierende Problemlage herstellt. Ich richte den Blick dabei speziell auf eine Irritation des Menschenbilds, die mit dem Avancement der Biologie zur Leitwissenschaft im mittleren und späten 19. Jahrhundert einhergeht. Zeitpunkt und Struktur dieser anthropologischen Erschütterung sind deshalb analyserelevant, weil ersterer als Kontext, letztere als Argumentationsform deren Ergebnis konditionieren. Da die Diskussion anhält, ist die Reflexion ihrer Anfänge von aktueller Relevanz. Solche Relevanz wird dadurch noch erhöht, dass diese Diskussion die christlich–theologische und die aufklärerisch–humanistische Tradition gleichermaßen tangiert, Traditionen, die sich in einem wechselseitigen Spannungsverhältnis zu einer europäischen Identität zusammenschließen.

Theologie und Aufklärung konvergieren in einer Anthropologie, die dem Menschen einen Sonderstatus unter den Lebewesen zuordnet. Es ist diese anthropologische Differenz, die zu destruieren die Biologie sich bemüht, womit sie zu den Denkstilen von Aufklärung und Theologie in Widerstreit gerät. Der Widerspruch zur Aufklärung wird jedoch überspielt, weil die Biologie ihr Menschenbild einseitig antitheologisch formuliert. Angesichts der im 19. Jahrhundert durch

Staat und Kirche noch zweifach institutionell gesicherten Deutungshoheit der Theologie behält die Naturwissenschaft die ihr seit dem 18. Jahrhundert zukommende Leistung einer Argumentationsversicherung gegen theologische Welterklärungsmodelle. Wenn also ein Biologe wie Ernst Haeckel die für die christliche Kirche zentralen Annahmen eines persönlichen Gottes und eines Lebens nach dem Tod naturwissenschaftlich zu entwerten sucht, fügt er sich in diese Traditionslinie. Problematisch wird es jedoch, wenn er auch die Annahme eines freien Willens aufkündigt. Hier gibt er zugleich ein wesentliches Moment des Projekts auf, in das die Aufklärung auch die Naturwissenschaft einbettete, das Moment der Emanzipation, der Befreiung des Menschen, das das Konzept der Entscheidungsfreiheit einschloss. Die Umsetzung dieses Moments in ein Bildungskonzept, in ein Konzept der Heranbildung des Individuums zur frei sich entfaltenden Persönlichkeit wird bei Haeckel und den anderen Biologen unter Verdacht gestellt. Hier hat sich der polemische Bezugspunkt — für viele Denker unmerklich, weil vordergründig immer noch die Theologie berufen wird — in Richtung auf die Tradition der Aufklärung selbst verschoben. Noch indem die Biologie das Projekt der Aufklärung in einer Enttheologisierung der Welterklärung beerbt und fortsetzt, gerät sie mit dessen anthropologischer Version in einen aporetischen Widerstreit, der sich in einer Differenz der Gemeinschafts- und Gesellschaftstheorie verlängern muss. Letzteres bleibt einstweilen dadurch verdeckt, dass etwa Haeckel in freilich sprunghaftem Hin und Her der Iktussetzung eine beständige Anpassung seiner Annahmen an aufgeklärte Positionen auch im Bereich von Politik und Pädagogik zu erreichen sucht. Noch in der Widersprüchlichkeit der haeckelschen Argumentationen manifestiert sich, dass die Tradition der Aufklärung sich im 19. Jahrhundert über die Anthropologie in zwei sich widersprechende Diskurse aufspaltet. Die Biologie entwickelt sich in eine Richtung, die Herbert Schnädelbach vom “allgemeinen Biologismus in der Kulturtheorie” sprechen lassen kann, “der wieder im nationalsozialistischen Rassismus kulminiert”¹. Und Klaus P. Hansen reflektiert die anhaltende Brisanz

des Komplexes in der Bemerkung: “Durch einen missverstandenen Darwin, auch einen Stifter der Moderne, bekam [. . .] die Determination wieder Auftrieb. Seitdem stehen Befreier gegen Biologen und das bis heute. [. . .] Die Akten des Streits sind noch nicht geschlossen, aber es zeichnen sich Tendenzen seiner Beendigung ab.”²

Zu den frühen Akten dieses Streits gehört das dramatische Spätwerk Henrik Ibsens, einsetzend mit *Rosmersholm* und *Die Frau vom Meer*. Insbesondere das letztere Drama exponiert, freilich ganz und gar gegen seine Intention, die Aporie des damaligen Stands der Aufklärung, die sich in der biologischen Anthropologie einerseits und in Liberalismus und Anarchismus andererseits kollidierend fortsetzt.

Die Frau vom Meer ist ein Thesenstück. Seine These, seine Botschaft ist so organisiert, dass sie über Vorgaben der darwischen, genauer der haeckelschen Biologie eine Gesellschaftstheorie naturwissenschaftlich zu autorisieren sucht, die auf den Grundlagen der Freiheit, der Verantwortung und des freien Willens basiert, auf Grundlagen also, die durch die Biologie, und zwar insbesondere in deren haeckelscher Ausformulierung, entwertet werden sollten. Unbeschadet dessen, wie die Reaktionen auf das Drama im einzelnen ausfallen, so ist die Rezeptionsgeschichte von *Die Frau vom Meer* durchgängig davon bestimmt, die Harmonie von Biologie und Gesellschaftstheorie als scheinbar zu erarbeiten und in eine Disharmonie zurückzuübersetzen. Die Reaktionen, zustimmende wie abwehrende, etablieren dabei eine zeitliche Achse, auf der das über die Biologie in den Text gelangte Moment als das modernere und das über den Liberalismus in ihn gelangte Moment als das ältere, ja als das überholte abgebildet sind. Das Werk wird in solchen Lektüren zum Träger

¹ Sch., H. *Philosophie in Deutschland 1831 – 1933*. (stw, 401). Frankfurt a. M., 1983, p. 183.

² H., K. P. “Das Menschenbild der modernen Kulturwissenschaft”. In: Bering, Kunibert, Bilstein, Johannes, Thurn, Hans Peter. (Edd.). *Kultur – Kompetenz. Aspekte der Theorie, Probleme der Praxis*. (Artificium, 13). Oberhausen, 2003, pp. 27 – 46; hier: p. 40.

einer konservativ-traditionalistischen Menschen- und Gesellschafts-sicht. Indirekt spricht sich das schon in der Kritik aus, die Georg Brandes in einem seiner Ibsen-Essays gegen das Drama darüber vorbringt, dass es wohl nur "wenige Dinge" gebe, "mit denen man eine Frau, die es nach dem Mysterium des Abenteurers verlangt, weniger beruhigen kann, als ethische Werte wie Wahl unter Verantwortung".³

Diese Sicht teilt, bei veränderter Bewertung, Emil Reich. In seinen 1893 publizierten Vorlesungen zu Ibsen hält er zunächst fest, dass Ibsen in *Rosmersholm* "vier Typen des Jahrhunderts der falsch verstandenen Naturwissenschaften" präsentiert habe, die sämtlich "die alte Grundlage der Moral verloren und eine neue nicht gefunden" haben,⁴ und zeichnet sodann eine Entwicklung zu *Die Frau vom Meer* nach. Hier gelte: "Diese Hochachtung des Pflichtgedankens durch die freie Persönlichkeit bildet die siegreich sich durchsetzende Grundidee der 'Frau vom Meere'".⁵ Es ist dieser Konflikt zwischen einer naturwissenschaftlichen und einer humanistischen Anthropologie, die denn auch J. Collin in seiner 1910 erschienenen Monographie über Ibsen herausstellt. Collin sieht die Gestaltung eines Konflikts zwischen 'Gebundenheit an die Natur' und 'sittlicher Bindung'.⁶ Die Entwicklung der Protagonistin werde daraus abgeleitet, dass sie sich von dem "dunkle[n] Naturtrieb, der Freiheit scheint, aber Zwang ist"⁷, befreie. Das formuliert sich schließlich zugespitzt noch einmal so:

Der naturhafte Mensch kann zum sittlichen Menschen werden, wenn er sich in Freiheit, ungezwungen, nur sich verantwortlich

³ 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. 51 – 77; hier: p. 56.

⁴ R., E. *Henrik Ibsens Dramen*. Zwanzig Vorlesungen, gehalten an der Universität Wien. 7. u. 8. verm. Aufl. Berlin, 1910, p. 336.

⁵ *Ib.*, p. 364.

⁶ C., J. *Henrik Ibsen. Sein Werk — seine Weltanschauung — sein Leben*. Heidelberg, 1910, p. 514.

⁷ *Ib.*, p. 519 sq.

dem neuen Leben anpassen kann. Dieser Schluß des Schauspiels offenbart uns wieder die enge geistige Verwandtschaft Ibsens mit jenen großen Denkern, die im Kampf wider die Heteronomie die Autonomie der religiösen und sittlichen Persönlichkeit verfochten haben, mit Pascal und Kant."⁸

In einer jüngeren Deutung wird die Berufung von Freiheit und Verantwortung schließlich als 'Ironie' begriffen und die durchaus gesehene Brüchigkeit dadurch wieder aufgehoben, dass sie als *intentionaliter*, sprich als ironisch vermittelt, hergestellt gedeutet wird.⁹ Die Konsequenz ist auch hier die, dass die gegen Ende dem Drama mitgegebene Botschaft hinter die Problematik zurückfällt, die über die dramatische Handlung inszeniert wurde.



In den folgenden Überlegungen soll die zeitliche Achse, auf der die hier herausgegriffenen Deutungen den Widerspruch zwischen Konflikt und Konfliktlösung scheinbar plausibel abbilden, problematisiert und gezeigt werden, dass Ibsen in *Die Frau vom Meer* den, wenngleich nicht schlüssig zu Ende geführten, Versuch unternommen hat, den Hiatus zwischen einer biologistischen und einer liberalen Anthropologie aufzuheben. Die Strategie, die das Drama prägt, wäre so zu umschreiben, dass die textimmanente Argumentation mit einer subtilen Vektorverschiebung arbeitet, die die biologischen beziehungsweise medizinischen Kategorien und Konzepte zur Beschreibung zivilisationsgeschichtlicher und ethischer Zusammenhänge befähigt und tauglich macht. So dürfte sich das literarische Verfahren,

⁸ Collins, J. *Henrik Ibsen*, p. 520.

⁹ Rühling, Lutz. "Ibsen und das Unheimliche". 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. 275 – 292; hier: p. 284 u. 288.

das Ibsen in *Die Frau vom Meer* entwickelt, als Respons auf die skizzierte Aporie erweisen: Solange die Biologie mit ihrer Annahme einer totalen Determiniertheit auch des Menschen und seines Verhaltens für den avanciertesten Theoriestand einsteht, lassen sich eine Anthropologie und eine Gesellschaftskonzeption, in deren Zentrum die Annahme eines freien Willens steht, nur über Rückversicherungen bei traditionellen Theorien formulieren. Das Überholte, das Konservative wird, so gelesen, zur tentativen Formulierung dessen, was Klaus P. Hansen als die "Feinstruktur menschlichen Lebens"¹⁰ herausstellt, die zu beschreiben sich Wissenschaften wie die Biologie als ungeeignet erweisen.



Ibsen gestaltet in *Die Frau vom Meer* bekanntlich das Motiv der Frau zwischen zwei Männern. Er konkretisiert es dahin gehend, dass er die männlichen Antagonisten über ihre Nähe beziehungsweise Ferne zu den geltenden sozialen Normen kontrastiert und die Wahl zwischen den Kontrahenten als eine zwischen zwei kontrastierenden Regulativen im Bereich des Erotisch-Sexuellen konditioniert. Die Protagonistin entscheidet sich schließlich für die Konventionsehe und der Text valorisiert diese Entscheidung als Absage an eine anarchische Form der Freiheit und als Zustimmung zu einem zivilisationsgeschichtlich höher entwickelten Freiheitsbegriff. Auffällig ist nun, dass Ibsen mit dieser semantisch hoch aufgeladenen Lösung des dramatischen Konflikts von einer Lösung abgerückt zu sein scheint, die er wenige Wochen zuvor in einem ersten Entwurf zu seinem Schauspiel noch anvisierte. Obwohl diese Skizze nichts dazu ausführt, wie sich der Schluss gestalten sollte, liegt es in der Logik dessen, was sie festhält, dass die Entscheidung der Protagonistin zu Ungunsten von Ehe und Konvention und zu Gunsten einer erotisch

¹⁰ H., K. P. *Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung.* (UTB, 1846). Tübingen u. Basel, ³2003, p. 67.

fundierten Beziehung ausfallen sollte. Ellida erweitert als eine *Nora rediviva* den Rechtsanspruch der Frau auf Selbstverwirklichung um den Anspruch auf Glück im Bereich der Erotik.

Der erste Entwurf¹¹ ist mit einem speziellen Chronotopos, mit dessen Hilfe die Pragmata zu Idealia dimensioniert werden, bereits auf dem Weg zu der publizierten Fassung. Der räumliche Faktor dieses Chronotopos ist über die Pole 'Meer' beziehungsweise 'Luft' einerseits und 'Land' andererseits strukturiert; der zeitliche Faktor strukturiert sich über die Entgegensetzung von 'hellem Sommer' und 'dunklem Winter' sowie über die Entgegensetzung von 'dereinst' und 'jetzt'. Raum und Zeit werden je beide auf eine Matrix bezogen, auf der die Kategorien 'Weiträumigkeit' und 'Enge', 'Bewegungsfreiheit' und 'Gebundenheit', 'Freiheit' und 'Beschränkung' nach dem Modell des Hinüberwechselns und des Übergangs von dem einen zum jeweils anderen Bereich angeordnet sind. Was in der Endfassung aber als linearer Vorgang konzipiert ist, folgt im ersten Entwurf einem kreis- oder spiralförmigen Verlauf, insofern als der Übergang als Verfallsgeschichte konzeptualisiert ist, die durch Rückkehr aufzuheben wäre.

Der Entwurf konstruiert aus diesen Vorgaben einen dramatischen Konflikt, dessen Entwicklung er teilweise in die Vorhandlung verlegt: Die Tielfigur, eine Pastorentochter, war aus dem Bereich des 'Meeres' in den des 'Landes' hinübergewechselt, sprich sie hatte, obwohl sie sich zunächst heimlich mit einem aus der Ferne und vorübergehend in ihren Heimatort gelangten Seemann verlobt hatte, auf Drängen des Vaters, aber durchaus zustimmend einen Witwer und Vater von zwei Töchtern geheiratet. Die Entscheidung war unter anderem motiviert durch gewisse — hier noch nicht näher gefüllte — Gerüchte über die Vergangenheit dieses Seemanns. Die Beendigung der sozial problematischen Verlobung und die Einwilligung in die Konventionsehe mit einem älteren Mann werden im Entwurf als Ausdruck von 'Voreingenommenheit durch Vorurteile'

¹¹ Abgedruckt in: Ibsen, Henrik. *Samlede verker.* (Hundreårsutgave). Vol. 11: *Fruen fra havet. Hedda Gabler.* Oslo, 1934, pp. 162 – 170.

definiert und damit nicht nur abstrakt negativ eingeordnet, sondern auch konkret gesellschaftskritisch gewichtet. Der Konflikt, der die Bühnenhandlung bestimmt, ergibt sich nun daraus, dass sich das vermeintlich Überwundene im Gefühlsleben der Protagonistin erneut Geltung verschafft hat. Wenn denn der Entwurf auch zum Ausgang unmittelbar nichts vermerkt, darf man schließen, dass die Protagonistin aus ihrer Ehe ausbricht und, was Nora in *Ein Puppenheim* kaum zu wünschen wagte und Frau Alving in *Gespenster* misslang, zu einer erotisch erfüllte Partnerschaft findet. Ibsen hat einige Szenenentwürfe angefügt, die das Drama denn auch so gestalten, dass der Ehemann seine Frau 'freigibt', auf sie 'verzichtet'.

Das Drama selbst kappt diesen Verlauf bei Wahrung des Konflikts und des utopischen Anspruchs um diesen entscheidenden Schritt. Das hat eine Reihe von Implikaten, die die Valorisierung des dramatischen Konflikts und die gegen Ende extrahierte Lehre in radikaler Weise tangieren. Zunächst muss durch die Aufgabe des Dreischritts die Bindung an den erotisch attraktiven Mann als ein Stadium reliefsiert werden, das durch die in der Ehe eingegangene Bindung positiv überwunden ist. Da das Drama 'Freiheit' als höchstes Gut setzt, muss sodann die als überwunden vermittelte Liebe zu jenem Seemann von der Konnotation 'frei' entfernt und schließlich das im Erstentwurf als Folge von 'Vorurteilen' Gefasste als ideal oder doch höherwertig etabliert werden. Diese letztere Veränderung leistet das Drama darüber, dass es die Gefühlslage der Protagonistin neurotisch einfärbt, womit es einen Weg beschreitet, der zu Sigmund Freud und seiner Arbeit *Das Unbehagen in der Kultur* führt.

Um die theoriegeschichtliche Position des Dramas zu identifizieren, muss man die Dynamik einer bestimmten Diskussion verfolgen, der Diskussion über die Definition von 'gut' und 'böse' und deren Relation zur *conditio humana*. Sie ist — und bleibt es mindestens bis zu Sigmund Freud — auf christlich, theologisch beziehungsweise kirchlich bestimmte Normenkomplexe bezogen, wie sie sich aussprechen etwa in Wilhelm Buschs Satz: "Der Segen der Natur wird vernichtet durch den Segen Roms."¹² Die Verlagerung auf die menschliche

Natur installiert die mit ihr befasste Naturwissenschaft, *in casu* die Biologie, als Instanz für eine angemessene Beschreibung. Die dabei sich einstellende Verschiebung des Sprechens über Verhaltensdirektiven substituiert das Modell der Setzung, der Präskripte, kurz des Gebots, durch das der Entstehung, der kausalen Zusammenhänge. So wird nicht nur das durch den 'Segen Roms' Exkludierte entdeckt, die naturwissenschaftliche Analyse richtet ihr Augenmerk auch auf die Sozialverträglichkeit der menschlichen Natur beziehungsweise auf den Mangel an solcher Sozialverträglichkeit. In dieser Spannung, die sich von ihrer Füllung über das Thema Sexualität befreit und in Richtung auf Aggressivität verlagert, ist Natur zu einem wichtigen und eigensinnigen Faktor geworden, der nicht nur zu überwinden bleibt. So tritt eine eigentümliche Konstellation zutage: Im Bereich, den die Kirche ins Zentrum ihrer abwertenden Präskripte rückt, eben dem der Erotik, wird Natur in der Phase der Destabilisierung kirchlicher Positionen positiv besetzbar, in einem davon unbelasteten Bereich wie dem des gesellschaftlichen Zusammenlebens nicht. Buschs Gedicht *Nicht artig* etwa teilt die gesellschaftliche Bestimmung des 'Guten', sieht den Menschen aber darüber definiert, dass ihm dieses Gute 'Im Grunde so zuwider ist'; es ist 'die Regel | Der Rücksicht', die man dem jungen Menschen 'kräftig einzubleun' habe.¹³ Hier setzt die Diskussion ein, die sich, um Freud zu zitieren, mehr und mehr von der "Ethik" entfernt, die "mit Hinwegsetzung über deren Bedingtheit" Verhaltensdifferenzen "als 'gut' und 'böse' klassifiziert."¹⁴ Die menschliche Natur als Bezugspunkt wird mehr und mehr unter Aufgabe des Modells der 'Gebote' empirisch erarbeitet. Da einstweilen der christliche Normenkodex den Referenzrahmen abgibt, gerät das in ihm verankerte Verhal-

¹² B., W. *Sämtliche Werke und eine Auswahl der Skizzen und Gemälde*. Ed. Hochhuth, Rolf. Vol. 1 – 2. s. I. [Gütersloh], s. a. Hier: vol. 1, p. 854.

¹³ B., W. *Ib.* Vol. 2, p. 578.

¹⁴ Freud, Sigmund. *Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur*. Mit einer Rede von Thomas Mann. (Fischer Bücherei, 47). Frankfurt a. M., 1953, p. 148.

tensregulativ ins Zentrum der Auseinandersetzung, das der Natur am entschiedensten widerspricht, das Natur aussetzt — das Gebot der Nächsten-, ja der Feindesliebe.¹⁵ Das Schwanken, der Mangel an Festigkeit der einschlägigen Theoretisierungen zeigt sich markant darin, wie etwa Ernst Haeckel dieses Gebot in seine Arbeit einbezieht: In einem ersten Argumentationsschritt sucht er es als nicht speziell christlich zu belegen, womit er es prinzipiell eher bestärkt als abwehrt, in einem weiteren Schritt deckt er den Widerspruch von Anspruch und Wirklichkeit auf, um erst in einem dritten Schritt die Unverträglichkeit solcher Forderungen mit der Natur des Menschen zu erörtern. Sigmund Freud setzt diese Linie systematisierend fort und fokussiert seine Kulturtheorie, darin innovativ, auf den Aggressionstrieb, den es offenbar erst zu entdecken galt. Im Anschluss an Darwins These vom *struggle for life* befindet Freud auf einen speziellen “Lebenskampf der Menschenart”, der sich als Widerstreit von Eros und Aggressionstrieb gestaltet.¹⁶ Freud endlich kann erneut eine anthropologische Differenz herausarbeiten, und zwar so, dass er sie mit dem naturwissenschaftlichen Argumentationsmuster und -verfahren verbindet. Er leistet theoretisch, was Ibsen

¹⁵ Cf. Büchner, Ludwig. *Kraft und Stoff*. (Digitale Bibliothek. Vol. 2: *Philosophie*), p. 51084: “Als höchstes Gebot der Moral und Selbstverleugnung verlangt eine gewisse religiöse Lehre, daß man seinen Feind lieben solle - eine jedem natürlichen Gefühl hohnsprechende Verordnung. Wer aber diese Lehre praktisch befolgen wollte, den würde man für einen Schwärmer oder einen Verrückten halten.” Cf. ferner Ernst Haeckel. *Die Welträtsel*. (Digitale Bibliothek. Vol. 2: *Philosophie*), p. 55546: “Zu denjenigen christlichen Geboten, welche uns in frühester Jugend als wichtigste eingeprägt und welche in Millionen von Predigten verherrlicht werden, gehört der Satz (Matthäus 5, 44): ‘Liebet eure Feinde, segnet, die euch fluchen, tut wohl denen, die euch hassen, bittet für die, so euch beleidigen und verfolgen.’ Dieses Gebot ist sehr ideal, aber praktisch von sehr bedenklichem Werte.” Cf. schließlich Sigmund Freud. *Das Unbehagen in der Kultur*, p. 187sq.: “Das Gebot ‘Liebe deinen Nächsten wie dich selbst’ ist die stärkste Abwehr der menschlichen Aggression und ein ausgezeichnetes Beispiel für das unpsychologische Vorgehen des Kultur-Über-Ichs. Das Gebot ist undurchführbar.”

¹⁶ F., S. *Das Unbehagen in der Kultur*, p. 161.

nicht gelingen konnte, die Harmonisierung der aufklärerischen Anthropologie, des humanistischen Menschenbilds mit der Naturwissenschaft.

Wenn Georg Brandes den prekären Diskussionsstand des ibsenischen Dramas darin sieht, dass die Protagonistin in ihrem erotischen Glücksverlangen auf “ethische Werte” getröstet wird, bezieht er *Die Frau vom Meer* auf die Folie einer Theorie, die erst in der freudschen Kulturanalyse ausgefaltet werden wird. Er legt den Finger in die Wunde eines Texts, der — darin zukunftsweisend — Thema und Problem einer Kulturverträglichkeit der Triebe dramatisch entfaltet, Triebhaftigkeit aber — darin dem geltenden Begriff der ‘Sitte’, des ‘Anstands’ verhaftet — einseitig im sexuellen Bereich wahrnimmt. Da die einschlägigen Analysen mehr und mehr entdeckten, dass der Sexualtrieb nur über einen deduktiv gewonnenen Normenkodex als ‘böse’ etabliert werden kann und dass die eigentliche Bedrohung des gesellschaftlichen Zusammenlebens sich im Aggressionstrieb einstellt, demonstriert das Drama seine Botschaft am ungeeigneten Objekt. Eine Ahnung des heraufdämmernden Wissens über den Komplex ‘Trieb und Kultur’ lässt der Text allerdings erkennen: Indem die Frau für den Seemann Sexualobjekt ist, Wangel ihr aber, und zwar aus Liebe, den Status des Subjekts zubilligt, relationiert Ibsen den Sexualtrieb mit dem Aggressionstrieb und leitet aus dieser Relation bereits den freudschen “Lebenskampf der Menschenart” ab.

Es gehört in diesen Zusammenhang, dass Ibsen die im Entwurf bereits erkennbare Konzeption der männlichen Antagonisten als asozial beziehungsweise als sozial akzeptanzfähig im Drama selbst radikalisiert. Er entfernt die Attraktion durch den als asozial konzipierten Antagonisten auf diese Weise von jeglicher Seriosität. Das leistet der Text durch zwei Operationen, die sich trotz dieser Konvergenz logisch durchaus nicht in Harmonie befinden. Einmal ist die erotische Attraktion, die die Titelfigur durch jenen Seemann verspürt, als erster Schritt in der Entwicklung eines abstrakten Freiheitsverlangens konditioniert und damit aus dem Bereich der Erotik her-

ausgenommen, sodann figuriert sie als erster Schritt auf dem Weg, der die Protagonistin zu ihrem Ehemann führt. Dabei gewinnt die Freiheitsthematik Stimmigkeit, indem das Verhalten des Seemanns als Ausleben eines anarchischen und durch keine Norm restringierten Freiheitsdrangs formuliert ist, der sich auf Ellida als Zwang auswirkt. Die Gestaltung erweist sich darin als konstruiert, dass die Freiheit der Wahl dazu führt, dass — praktischerweise — die Wahl auf den Ehemann fällt.

Wie die Figur des Fremden, so ist auch die des Ehemanns neu konzipiert worden. War er zunächst Jurist und damit wie der Partner Noras über seine soziale Position definiert, macht Ibsen aus ihm schließlich einen Arzt. Das fügt sich in eine bestimmte Relieferung seiner Rolle, die über einen Komplex von Relationen zwischen den Ehepartnern konstituiert ist. Wangel ist in Personalunion der Ehemann und der Arzt seiner Frau, er begegnet ihr als der reifere, der erfahrene Betreuer und gute Mensch sowie *last not least* als der Mann, der sie liebt. Die ersten drei Identitäten ergänzen sich darin, dass sie Wangel die Rolle des Situationsmächtigen zuordnen, die letzte dient dazu, die so etablierte Rolle und die ihr eigene Machtfülle über eine Schutzfunktion zu legitimieren, ja ins Sympathische zu heben. Das Skandalon eines aus der juristischen Definition der Ehe abzuleitenden 'Rechts' eines Mannes an 'seiner' Frau, ja auf 'seiner' Frau, das auch Ellida die von Nora eingeforderte Würde eines Subjekts vorenthält, wird sentimental und anrührend überspielt, insofern Wangel nach anfänglicher Weigerung seine Rechtsposition, wie er auf Nachfrage ausdrücklich erklärt, aus Liebe aufgibt und Ellida die Freiheit der Partnerwahl zugesteht.

Es ist aber nicht die Liebe allein, die hier die Sicht der Dinge generiert, es ist zugleich der diagnostische Blick des Arztes. So ist die Hierarchisierung im Akt ihrer Aufhebung zugleich wieder hergestellt und durch wissenschaftliche Autorität noch verstärkt. Ellida ist in eine Situation versetzt, in der sie ihrem Mann dankbar sein muss, und indem sie ihrer Dankbarkeit auch deutlichen Ausdruck verleiht, setzt der Text Wangel als guten und edlen Menschen in Positur.

Die Artikulation des Krankheitsbefunds tut ihr Übriges, um die Verktorverschiebung zu garantieren, die den Konflikt aus dem Zusammenhang von Liebe und Erotik herausnimmt und das erotisch motivierte Glücksverlangen in ein abstraktes Freiheitsverlangen hinüberspielt. Wangel befindet: "Ich sehe es wohl, Ellida! Schritt für Schritt entgleitest du mir. Die Forderung nach dem Grenzen- und Endlosen — und nach dem Unerreichbaren — sie wird dein Gemüt zum Schluss noch in Dunkelheit und Umnachtung treiben."¹⁷ Ellida bestätigt das völlig unmotiviert, aber auf der Linie der argumentativ benötigten Verschiebung mit einem "Ach ja, ja — ich fühle es — wie schwarze, lautlose Schwingen über mir!"¹⁸

Das erotische Glücksverlangen wird also dreifach als unseriös konstruiert. Erstens hätte es eine Entfremdung und Entfernung von dem Mann zur Folge, mit dem die Protagonistin nun einmal verheiratet ist, zweitens richtet es sich auf 'Unerreichbares' und drittens führt es in den Wahnsinn. Damit nicht genug, wird der Ellida irritierende Komplex an Empfindungen und Gefühlen symbolisch, eben als bloßer Ausdruck einer ganz anderen als der durch Liebe motivierten Befindlichkeit diagnostiziert. Das wird noch einmal über eine Diagnose Wangels gesichert, wenn er kommentiert: "Allmählich verstehe ich dich — nach und nach. Du denkst und empfindest in Bildern — und in sichtbaren Vorstellungen. Dein Sehnen und Trachten nach dem Meer, — deine Verlockung durch ihn, — durch diesen fremden Mann, — das war alles der Ausdruck eines erwachenden und wachsenden Freiheitsverlangens in dir. Sonst nichts."¹⁹

Die jenseits des Texts real gegebene Irritation der gesellschaftlichen Normen durch den Faktor der weiblichen Sexualität, des weiblichen Glücksverlangens auch im Bereich der Erotik wird entkonkretisiert, wird über den rhetorischen Begriff des 'Bilds' in den Bereich des Uneigentlichen verschoben. Einmal ins Psychische verlagert, kann es dem Arzt zugeordnet werden, das im Bild uneigent-

¹⁷ Ibsen, Henrik. *Fruen fra havet*, p. 153.

¹⁸ *Ib.*

¹⁹ *Ib.*, p. 155.

lich Besagte aus seiner Uneigentlichkeit zu erlösen, vom Bild zum Wesen vorzudringen. So frei verfügbar, kann es nun neu gefüllt und *in casu* als Freiheitsverlangen konkretisiert werden. Was in den Diagnosen Wangels vorbereitet war, kann nach dieser Umbuchung zu Ende gebracht werden: die Verschiebung des Problems in einen anderen Zusammenhang, der schließlich als der der Welt-, der Zivilisationsgeschichte etabliert wird. Entsprechend heißt es, als Wangel seiner Frau die Freiheit der Wahl zugesteht:

WANGEL. [...] jetzt kannst du in Freiheit wählen. Und in eigener Verantwortung, Ellida.

ELLIDA. (umfasst ihren Kopf und starrt vor sich hin zu Wangel). In Freiheit und — und in Verantwortung! In Verantwortung auch? — In dem, was hier vor sich geht, liegt eine Veränderung!²⁰

Die Repliken arbeiten mit einer semantischen Verlagerung, deren Leistung für den Aufbau der Gesamtargumentation des Texts sich erst im weiteren Verlauf der Szene herstellt. In der Kombination von 'eigene' und 'Verantwortung' ergibt sich ein Synonym für 'Selbstbestimmung'. In der Reprise Ellidas wird das Adjektiv jedoch nicht aufgegriffen, wodurch sich die sprachlich vermittelte Identität von Freiheit und Verantwortung wieder auflöst. Damit nicht genug, wird Freiheit über ihre Kombination mit einer Verantwortung an Bedingungen geknüpft, wird sie über ihre Formulierung prinzipiell restringiert. War die Formulierung in Wangels Replik so aufgebaut, dass man sie auf jenen Komplex der Entscheidung aus eigener Verantwortung beziehen musste, die Nora dereinst für sich reklamierte, so wird sie in der Replik Ellidas konkret auf die Fürsorge für die jüngere Tochter ihres Mannes umgelenkt. Die zunächst in ihrer Bedeutung noch unklare Fügung 'eigene Verantwortung' übersetzt sich, freilich ohne dass das expliziert würde, in die Wendung 'eigener Verantwortungsbereich'. So wird rückwirkend auch die Wangel zugeordnete Formulierung zum Träger einer anderen Semantik als der, die die noch unvorbelastete Wahrnehmung ihr

²⁰ Ibsen, Henrik. *Fruen fra havet*, p. 154.

unterstellen musste. Wangels Zugeständnis von Freiheit impliziert die Bindung an ihn, impliziert die Verpflichtung auf die Rolle der Ehefrau und Mutter.

Wenn Ibsen auf diese Weise den Komplex der Verantwortung mit dem übergeordneten Komplex der Freiheit amalgamiert, dann kanalisiert er die Rezeption in Richtung auf die im Ausklang des Stücks vorgetragene Botschaft. Der Konflikt Ellidas wird endgültig als der zwischen zwei Freiheitskonzepten etabliert, die als anarchisch und vorzivilisiert beziehungsweise als zivilisiert in eine historische Anordnung gebracht werden. War das Verhalten des Seemanns durch einen Freiheitsbegriff konditioniert, in dem das Prinzip der Verantwortung keinen Platz hatte, ja das es gerade aussetzte, so vertritt der Ehemann einen Freiheitsbegriff, der über das Prinzip Verantwortung definiert ist. Dass Ellida sich gegen den jüngeren und attraktiven und für den alten und sozial arrivierten Mann entscheidet, kann so vorbereitet kaum verwundern — ja man kann sagen, dass er ihr die Freiheit der Wahl gelassen hatte, setzte Arzt und Ehemann keinem Risiko aus.

Was hier eingeleitet ist, wird in den zum Epimythion gefügten Schlussrepliken des Dramas zum Abschluss gebracht. In ihnen werden die Komplexe von Freiheit und Verantwortung erneut berufen und pathetisch auf die Geschichte der Menschheit bezogen. Die Entwicklung der Protagonistin wird nach dem Modell der ontogenetischen Repetition der Phylogenese präsentiert und über das umgreifende Indefinitpronomen 'man' und das *plurale tantum* 'die Menschen' weltgeschichtlich dimensioniert. Die Überzeugungskraft wird erneut an die Rhetorik delegiert, insbesondere wenn Ibsen sein Publikum mit der Vignette eines durch Handschlag untermalten "Genau d a s ist es"²¹ entlässt und damit sprachlich wie gestisch auf ein *D'accord* einstimmt.

Der Bezug zu dem in den zitierten Repliken Wangels und Ellidas Vorgegebenen wird über die darwinsche Kategorie der 'Akklima-

²¹ Ibsen, Henrik. *Fruen fra havet*, p. 157.

tisierung' gesichert. Wie schon die Relation von Ontogenese und Phylogenese gegen deren biologische Definition auf die psychische Entwicklung bezogen ist, so ist auch der Vorgang der Akklimatisierung gegen dessen Definition bei Darwin ausgewertet. Das hat Konsequenzen für die Bestimmung des Menschen als eines geschichtlichen Wesens. 'Akklimatisierung' bezeichnet bei Darwin den biologischen Vorgang der Anpassung einer Spezies an einen geographisch definierten Lebensraum, einen Vorgang, in dem Konzepte wie Freiheit und Verantwortung keinen Sinn geben. Der bei Ibsen thematische Lebensraum definiert sich als soziales Umfeld, dessen historische Entstehung bruchlos unter die Auspizien von Freiheit und Verantwortung gestellt wird. Indem mit Begriffen wie 'Festland' beziehungsweise 'Festlandgeschöpf' und 'Akklimatisierung' ein gesamter Diskurs abgerufen wird, verlieren diese Begriffe den Status von Metaphern und fügen sich zu einem geschlossenen Modell. Als solches amalgamieren sie sich mit dem Begriffsgefüge aus einem gesellschaftstheoretischen Diskurs und mischen sich in die Formulierung des Gemeinschaftskonzepts essentiell ein. Die Folge ist, dass die gesellschaftstheoretische Botschaft konservativ tingiert wird: Freiheit und Verantwortung sind nicht Zweck, sondern lediglich Mittel zum Zweck; sie konstituieren keinen neuen Lebensrahmen, sie sind lediglich dienlich bei der 'Anpassung' an ihn, und Resignation in ein als unveränderbar bestehend Propagiertes wird zum *modus vivendi*. Streng genommen hebt der Schluss seine eigene Argumentation wieder auf.



Das heute anzusetzende kollektive Bewusstsein ist von den Theorien Sigmund Freuds bestimmt. Damit erklärt sich wohl, dass Lutz Rühling die Lösung des dramatischen Konflikts als ironisch begreift. Nun setzt der Text jedoch keinerlei Signale des Vorbehalts und die Annahme einer ironisch vermittelten Distanznahme Ibsens

zu seinem eigenen Text bleibt Postulat der interpretatorischen Bemühung. Was mit Rühlings Interpretation jedoch gewonnen ist, ist die Einsicht in den rhetorischen Charakter des Dramenschlusses. Die rhetorische Figur, die den Bruch zwischen Dramenhandlung und Botschaft trägt, erweist sich allerdings nicht als die der Ironie, sondern die der Katachrese. Die Katachrese entpuppt sich als das Integral der hier präsenten Form, die Pragmata als Signifikanten eines zur These zugespitzten Signifikats zu konstituieren.

Diese Funktionalisierung der Dramenhandlung vermittelt dem Text eine durchgängige emblematische Struktur: Die Handlung wird zur *pictura*, zu der die Artikulation der handlungsinternen Lösung die *subscriptio* und die Schlusswendungen die *inscriptio* liefern. Es gehört zur Logik der Emblematisierung, dass die Lösung dem in ihr gelösten Konflikt hierarchisch vorgeordnet ist, dass der Konflikt und das in ihm gestaltete Problem zur Resultante seiner Lösung wird. Diese der Emblematisierung eigene Hierarchie von Konflikt und Lösung widerspricht dem realistischen Stilgestus des Dramas, der den Pragmata eine Kohärenz nicht über ihre Fungibilität, sondern über eine Strukturähnlichkeit zur empirischen Realität zuweist. Die prätendierte Referenzialität des Texts verdeckt also die in der emblematischen Struktur mitgegebene Dereferenzialisierung.



Fixiert sich die Lektüre des Dramas auf die hier beschriebene Rhetorik, verliert sich angesichts der brüchigen Relation von Problem und Lösung die Progressivität und Radikalität des über den dramatischen Konflikt inszenierten Problems, die, wie eingangs angedeutet darin zu sehen ist, dass Ibsen prinzipiell dem Individuum die Freiheit der Entscheidung zuerkennt und dass er das Prinzip Freiheit — wie verquast dann in der Endfassung des Dramas auch immer — als das Prinzip des menschlichen Zusammenlebens, des ehelichen eingeschlossen, etabliert. Dass eine solche Radikalität den

Text trägt, mag man an der Entrüstung erkennen, die schon der schiere Umstand provozierte, dass das Drama einer — zudem verheirateten — Frau die Freiheit der Partnerwahl zugesteht.²² Sie reliefiert sich deutlicher noch über den Blick auf einen Text, der Ibsens Problemstellung in eine Lösung verlängert, die ihr nach Komplexität und Radikalität gerecht wird. Sie liegt vor in Miguel de Unamunos 1914 in erster Fassung publiziertem Roman *Nebel*. Damit gelangt die Untersuchung an eine europäische Perspektive, die es nun noch zu entfalten gilt.

Ernst Haeckel wie Henrik Ibsen waren Autoren von europaweiter Wirkung, behandelten Themen und Problemkomplexe, die im gesamten Europa auf die Tagesordnung gelangt waren. Dass auch und speziell Ibsens literarische Gestaltung der 'Frauenfrage' und, mit ihr gekoppelt, der Eheproblematik im damaligen Spanien bewusst war, mag darüber abgerufen werden, dass Angel Ganivet, der Ibsen zudem in seiner Arbeit über die *Männer des Nordens* vorgestellt hatte, in seinem Roman *Die Arbeiten des unermüdlichen Schöpfers Pío Cid* die Figur der Martina die zentrale Metapher des Nora-Dramas in einer Diskussion über die Partnerschaft aufgreifen lässt und damit voraussetzt, dass Ibsens Dramatik zur Enzyklopädie der Epoche gehörte. Es heißt in Ganivets Roman: "Du hast geglaubt, dass ich eine Puppe bin, mit der man spielen kann . . ." ²³

Ganivet gehörte zum Freundeskreis Miguel de Unamunos, dessen Vertrautheit mit dem Werk Ibsens in zahlreichen Anspielungen erkennbar ist. Für den hier verfolgten Zusammenhang ist das Werk Unamunos schon deshalb von hohem Aussagewert, weil Unamuno ein scharfsinniger und theoretisch anspruchsvoller Gegner der Naturwissenschaft seiner Zeit war und in der Auseinandersetzung mit jener "Position unserer Progressisten", der Position der Vertreter

²² Cf. die Rezension von Bredo Morgenstjerne in *Aftenposten* vom 5. 12. 1888, zugänglich unter: www.ibsen.net.

²³ G., A. *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*. Edición, introducción y notas de José Montero Padilla. (*clásicos castalia*, 235). Madrid, 1998, p. 275.

"der zentralen Strömung des zeitgenössischen europäischen Denkens"²⁴ die christlich-theologische Tradition vertritt.

So identifiziert er, als Katholik dafür sensibilisiert, den Impuls dieser Forschung als "*odium anti-theologicum*", das speziell bei Haeckel, "diesem Ausbund an Verständnislosigkeit", zu einer "szientistischen Raserei"²⁵ geführt habe. So wendet er sich als Existenzialist, der die theologische Annahme eines Lebens nach dem Tod in eine Theorie der Identitätskonstanz, die den Tod überdauert, hineinnimmt, gegen ein Menschenbild, das dem Individuum solche Konstanz ebensowenig zuordnet wie die Individualität selbst.

So gelesen ordnen sich die Biologie und die von Unamuno entwickelte Antithese zu ihr einer Theoriedynamik zu, die in einer anderen Weise als progressiv erlebbar ist, als Unamuno es polemisch der von Haeckel vertretenen Gruppe an Wissenschaftlern zuspricht. Das präzisiert sich schon in dem 1902 erschienenen Roman *Liebe und Pädagogik*, in dem Unamuno eine hoch komplexe und spielerische Begründung der Arten-Differenz entwickelt, die *expressis verbis* zur Evolutionstheorie in Konkurrenz tritt. Sie wird der Figur des Philosophen Don Fulgencio zugeordnet, die im Roman selbst die Theorie des Extempore — der "morquilla" — entwickelt, deren Leistung darin besteht, die Persönlichkeit, das Individuum, das Ich als eigene Größe und Instanz zu garantieren, die — im Kairos des individuellen Lebens, wenngleich nur noch in ihm — über ein Extempore, eine "morquilla" — sich selbst zur Geltung bringt.²⁶

In *Liebe und Pädagogik* kann der von Fulgencio repräsentierte Widerstand nur noch in einem Romananhang 'exterritorialisieren' und nicht mehr als Botschaft des Texts selbst vermittelt werden. Da Unamuno sich so auch freihält von dem Anspruch auf Seriosität der Beweisführung, kann seine Polemik deutlich bis drastisch ausfallen.

²⁴ U., M. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Buenos Aires y México, 1938, p. 103.

²⁵ *Ib.*, p. 129.

²⁶ U., M. *Amor y pedagogía*. Ed. Caballé, Ana. (*Collección Austral*, 263). Madrid, 1992, p. 88 u. 96.

Indem er, der, anders als Ibsen, auch ein relevanter Denker und Theoretiker war, wenigstens noch im Spiel und über eine Romanfigur vermittelt, einen anspruchsvollen Widerspruch zur Biologie artikuliert, kann er — auch darin Ibsen theoretisch überlegen — neue Möglichkeiten finden, das Konzept der freien Persönlichkeit zu reinstallieren, ohne auf ältere Begriffsfelder und Theorieangebote zurückzugreifen. Als Suche ernst genommen — in der Antwort auf Distanz gehalten — wird auch hier das geleistet, was Ibsen katachretisch misslang, der Versuch, die Annahme eines freien Willens zu retten.

Die in die Aufklärung zurückführende Anthropologie verbindet Unamuno mit Ibsen. Aber nicht nur sie. Ohne dass der Bezug zu Ibsen dabei markiert würde, setzt Unamuno in *Nebel* die Diskussion fort, die mit Ibsens *Die Frau vom Meer* eröffnet worden war. Gerade indem Unamunos 1914 in erster Fassung erschienener Roman *Nebel* den Konfliktaufbau und die ihm zugrundeliegende Figurenkonstellation sowie die Thematik der Erfüllung einer erotischen Glückssuche durch die Frau mit Ibsens Drama teilt, dann aber eine Lösung anbietet, die der Komplexität des Problems korreliert, expliziert er die Brisanz, aktualisiert er das bei Ibsen erst latent Vorgegebene.

In *Nebel* unterhalten sich Tante und Nichte über einen Heiratskandidaten. Während er sich aus der Sicht der Tante für eine Ehe empfiehlt, weil er “gebildet (*fino*)”, “reich (*rico*)” und “gut (*bueno*)” sei,²⁷ scheidet er der letzten dieser Merkmalszuordnungen wegen für die Nichte als Ehepartner gerade aus. Sie begründet das damit, dass sie ihn exakt dieser Eigenschaft wegen nicht liebt, ja dass ihr der Typus des ‘guten’ Mannes nicht gefalle. Letzteres, so erklärt die Tante, gelte auch für sie, sie koppelt die Eignung für eine Liebesbeziehung aber von der für eine Ehe ausdrücklich und über eine adversative Konjunktion ab und ordnet den ‘guten’ Männern eine eigene Existenzbegründung darüber zu, ‘gute Ehemänner’ ab-

²⁷ U., M. *Niebla* (*Nivola*). Prólogo de Victor Goti. Edición, introducción y notas de Armando F. Zubizarreta. (*clásicos castalia*, 217). Madrid, 1985, p. 163.

zugeben: “[. . .] man muss sie heiraten. Dazu sind sie geboren und sie sind gute Ehemänner”.²⁸

In der erotischen Attraktion bzw. Repulsion sind sich die Generationen also einig, was sie trennt, ist die Relation von Eros und Ehe, ist die Begründung dafür, dass eine Frau einen Mann heiratet. Die Ältere, die Liebe und Ehe disloziert, verortet die Ehe in einem juristischen Zusammenhang: “Das positive Gesetz kennt nur die Ehe. Das Bürgerliche Gesetzbuch spricht nicht von der Liebe, wohl aber von der Ehe.”²⁹

Dem von beiden Gesprächspartnerinnen als ‘gut’ eingestuften jungen Mann steht ein anderer gegenüber. Er ist unvermögend und arbeitsscheu und sein Interesse an der jungen Frau ist rein sexueller Natur. Was ihn von dem als ‘gut’ charakterisierten Mann am weitesten entfernt, ist seine Unwilligkeit zu arbeiten. Sie, die ihn als Ernährer der Familie untauglich macht, wird als Grund für die Liebe eingeführt: “vielleicht liebe ich ihn aber gerade deswegen.”³⁰

Der Rückbezug zu Ibsen wäre unvollständig, variierte Unamuno nicht auch das Moment der Versorgung. Er leistet das darüber, dass er den reichen und ‘guten’ Mann eine Hypothek ablösen lässt, mit der ein Haus belastet ist, das die junge Frau von ihren Eltern geerbt hat. So gibt er ihr die Gelegenheit, den Vorwurf vorzubringen, er habe sie ‘kaufen’ wollen.

Schließlich stimmt die junge Frau nach einem Zerwürfnis mit jenem ‘Faulenzer’ dem Heiratsantrag des ‘guten’ Mannes zu, entscheidet sich aber dann doch für den, den sie liebt, und bedankt sich in einer brieflichen Erklärung am Vorabend der geplanten Hochzeit bei dem verlassenen Bräutigam ausdrücklich für seine “Güte” (*bondad*), die ihr ihre und ihres künftigen Mannes Existenz finanziell abzusichern geholfen habe. Unamuno bringt das Geschehen anders als Ibsen in der Tat ironisch an ein Ende.

²⁸ Unamuno, M. de. *Niebla*, p. 163.

²⁹ *Ib.*

³⁰ *Ib.*, p. 165.

Soviel zur Spezifik der Tauglichkeit des 'guten' Mannes, soviel zum Problem von Liebe, Ehe und *Bürgerlichem Gesticbuch* in einem Text von 1914.

Dem Roman geht ein poetologischer Prolog voran, der der Zentralfigur zugeordnet ist und in dem eine Opposition von 'klassisch' beziehungsweise 'hellenisch' und 'romantisch' aufgebaut wird, die über die Gegensätze "unterscheiden, definieren, trennen (*distinguir, definir, separar*)" einerseits und "unbestimmt halten, verwirren (*indefinir, confundir*)" andererseits konkretisiert wird.³¹ Die hier isolierte Geschehenskette fügt sich dem so ein, dass Rollenkonzepte und Konzepte von Institutionen aus ihrer fixen Bestimmung herausgenommen, eben 'entdefiniert' und 'verwirrt' werden. Im Umkehrschluss erlaubt das die Feststellung, dass die gewählte Lösung polemisch gerichtet war, dass in ihr ein zur Definition geronnener Brauch provokant aufgehoben wurde. Das Konzept des 'Verwirrens' wird in dem einschlägigen Erzählstrang so ins Werk gesetzt, dass das Motiv der Frau zwischen zwei Männern mit dem Motiv des Mannes zwischen zwei Frauen kombiniert und konfrontiert wird. Der Text realisiert die männliche Rolle traditionell und zudem spiegelverkehrt, spiegelbildlich. Indem der Roman hier die geschlechtsspezifischen Rollen vertauscht, ordnet er der Frau die Rolle des Mannes zu und emanzipiert sie faktisch. Von der Gestaltung bei Unamuno aus lässt sich deshalb die historische Achse erkennen, auf der auch die Gestaltung bei Ibsen anzusiedeln ist.



Geht man von dem Erscheinungsjahr des Romans aus, entspräche die Generation der Tante der der älteren Stieftochter in Henrik Ibsens 1888 erschienenem Drama, und da sie nur wenige Jahre jünger ist als ihre Stiefmutter, kann man auch für die Titelfigur eine Gene-

³¹ Unamuno, M. de. *Niebla*, p. 77.

rationsgemeinschaft mit der Tante in Unamunos Text ansetzen. Um das auszuwerten, muss bedacht werden, dass Ibsens Drama und Unamunos Roman nicht nur abstrakt über das Motiv der Frau zwischen zwei Männern, sondern auch konkret über seine spezielle Ausgestaltung verbunden sind. Hier wie dort geht es um die Relation von Eros und Ehe, hier wie dort wird diese Relation darüber präsentiert, dass die historisch bedingte Form der Ehe, ihre gesellschaftliche Definition exponiert und darüber irritiert — Unamunos "verwirren (*confundir*)" — wird, dass der erotisch attraktivere der beiden Männer der Rolle in radikaler Weise nicht gerecht werden kann, die dem Mann in dieser Ehedefinition zugewiesen wird. Während Unamuno die Konventions- beziehungsweise Versorgungsehe aber ironisch entlarvt, wird sie in Ibsens Drama noch pathetisch als Ideal beschworen.

Das Drama *Die Frau vom Meer* seinerseits lässt sich als Reprise des Nora-Dramas lesen, mit dem es über zitathafte und strukturelle Anleihen verbunden, von dem es in seiner Botschaft allerdings getrennt ist. Emil Reich bringt den Bezug beider Schauspiele 1893 auf die Formel: "Im 'Puppenheim' wird die Lösung der Frage nur negativ angedeutet, in der 'Frau vom Meere' erfolgt sie positiv; das 'Puppenheim' zeigt bloß den Weg, in der 'Frau vom Meere' wird er gegangen."³²

Damit ist — freilich noch ungenügend — die Dialektik benannt, die die Beziehung zwischen beiden Texten bestimmt: Die negative Gestaltung gehört der kritischen, der, wie Brandes sie nennt, "polemischen" Phase an, die positive Gestaltung der Phase, die etwa Georg Lukacs als eine Wahrnehmung, in der Ibsen eine politische Aussage nicht mehr gelingt. Das Finale, als das das Finale in *Ein Puppenheim* figuriert, ergibt sich aus der Entwicklung der Protagonistin von einer Duldenden und Dulderin, von einer bloß passiv reagierenden zur aktiv agierenden Figur. Wenn das Finale von *Die Frau*

³² R., E. *Henrik Ibsens Dramen*. Zwanzig Vorlesungen, gehalten an der Universität Wien. 7. und 8. vermehrte Aufl. [1. Aufl. 1893]. Berlin, 1910. p. 346.

vom Meer ebenfalls als Fanal funktionalisiert ist, so unter Verkehrung der Rollen: Jetzt ist es der männliche Partner, der aus einer anfänglichen Passivität zur Aktivität findet. Was sich als Reinstalierung des Geltenden, als dessen Verteidigung gegen den Einbruch des Normwidrigen selbst neutralisiert, ist zugleich Ausdruck einer Steigerung der Komplexität des Problemaufbaus.

Diese Steigerung der Komplexität erweist sich erst in der historischen Verlängerung, die damit erkennbar werden lässt, welche Latenzen Ibsens Werk immanent sind. Das an Progressivem in der Folgeperiode Entfaltete ist ansatzweise im Motiv der Frau zwischen zwei Männern sowie darin vorgeprägt, dass es eingesetzt wird, um das Problem der Partnerschaft zu exponieren. So stellt sich auch eine neue Sicht auf das Nora-Drama ein. Obwohl dessen Protagonistin nicht einer anderen Beziehung wegen aus ihrer Ehe ausbricht, ist das Problem doch auch dort bereits als eines der Wahl programmiert. Es ist in *Ein Puppenheim*, wenngleich erst ansatzweise, in der Relation zwischen Nora und dem Arzt Rank präsent. In deren jenseits der Ehe sich konstituierenden Verständnis- und Verständigungsgemeinschaft gelingt, anders als in der Beziehung zwischen Nora und ihrem Mann, der Dialog. Das wird durch den Zug unterstrichen, dass der Ehemann trotz Anwesenheit von dieser Verständigung ausgeschlossen wird.

Damit weist das Drama auf die künftige Definition des ihm eingeschriebenen Problems voraus, ohne dass dieses Problem selbst schon in den Horizont dieses Texts gelangte. Hier bezeichnet *Gespenster* einen weiter entwickelten Stand. In *Gespenster* wird erstmals die Erfüllung des Glücksverlangens ins Zentrum des Problemaufbaus gerückt und mit dem Thema der Partnerwahl gekoppelt. Nora brach auf, brach aus der Ehe aus, um zu sich selbst zu finden, Frau Alving war — was in die Vorhandlung des Dramas verlagert ist — ausgebrochen, um ihr Glück in einer auf Liebe basierenden Partnerschaft zu finden. Dass das scheiterte, wird semantisch darin relevant, dass der Partner — Pastor und damit Repräsentant des sozial gültigen Normenkodexes — die Beziehung unter Hinweis

auf die Konvention ablehnt. Dass sich die Protagonistin schließlich zu arrangieren sucht, kommentiert der Dramenverlauf dadurch, dass dieser Versuch radikal misslingt. Immerhin ist in dieser Nebenhandlung aber die Konstellation gewonnen, die in *Die Frau vom Meer* zur Haupthandlung avanciert. Der Komplexitätsgrad ist dabei noch einmal erhöht, insofern das Drama die in Opposition gesetzten Entscheidungsziele in Richtung auf eine Konkretisierung radikalisiert, die dann auch in Unamunos Roman die Kontrastierung bestimmt. Bis hart an die Lösung des Problems heran führt Ibsen seinen Text in die Moderne, stellt er einen brisanten Komplex in seiner Komplexität auf die Bühne. Es ist nicht dieses Problem, das den Text ins Traditionelle abschweifen lässt, es ist seine Lösung.



Hier sei eine methodisch abgesicherte Spekulation darüber eingefügt, was Ibsen dazu veranlasst haben mag, die im Entwurf zu *Die Frau vom Meer* anvisierte Lösung ins Konservative zurückzunehmen. Wenige Jahre vor der Entstehung des Dramas war Hans Jägers Roman *Aus der Christianiabohème* erschienen. Der Roman wurde als pornographisch eingestuft und verboten; sein Autor kam ins Gefängnis. Ibsen hat sich, worauf Robert Ferguson in seiner Ibsen-Biographie aufmerksam gemacht hat,³³ zu dem Prozess gegen Jäger nicht geäußert, obwohl der Prozessverlauf stark diskutiert wurde. Ferguson deutet das Drama *Rosmersholm*, das dem Drama *Die Frau vom Meer* vorausging, als Beitrag zu der durch Jäger provozierten Diskussion. Man mag auch die Endfassung von Ibsens Drama in diesem Zusammenhang, den Zusammenhang der in die Literaturgeschichte als 'Sittlichkeitsdebatte' eingegangenen Diskussion stellen und als Absage an die durch Jäger in die Öffentlichkeit getragene Position wahrnehmen. Angesichts einer Irritation durch

³³ F., R. *Henrik Ibsen. Mellom evne og higen*. Oversatt av Bjørn Alex Herrman. s. l., 1996, p. 336.

die Forderung nach sexueller Freiheit, insbesondere nach einer solchen Freiheit auch für die Frau, mag Ibsen ängstlich bemüht gewesen sein, eine solche Freiheit abzuwehren. So könnte sich erklären, dass das, was im ersten Entwurf als 'Vorurteil' firmierte, nun in Umkehrung dieser Gewichtung als das Gesunde dem Kranken entgegengehalten wurde. So erklärte sich gegebenenfalls auch, dass Ibsen Ellida trotz breit angelegter Bemühung, ihre Entscheidung für Ehe, Ehemann und Familie zu erläutern, das Begriffsfeld 'Liebe' peinlich meiden lässt. Und es erklärte sich schließlich so, dass Wangel zuvor ausdrücklich mitteilt, dass Ellida in ihm exakt und detailgetreu die Gefühle wecke, die der Seemann in ihr provoziere. Wenn hier der Ehekontrakt zum Modell des Gesellschaftsvertrags stilisiert wird, dann unter der Annahme, dass eine solche Ehe an den traditionellen Rollenzuweisungen orientiert ist.



Ibsen konnte sein Menschenbild unter Rückgriff auf den Theoriestand, der ihm als der avancierteste erschien, nicht schlüssig formulieren. Er behalf sich mit Rückversicherungen bei älteren Formulierungen, bei Formulierungen, die die vorausgehende Phase aufgrund ihres ganz anderen Menschenbilds zur Verfügung stellte. Darin zeichnet sich ein Muster ab. Seit die Anthropologie ihren Gegenstand naturwissenschaftlich konstituiert, eskamotiert sie die Aspekte aus dem Menschenbild, die eine humanistische ebenso wie eine christlich-theologische Anthropologie dem Menschen als spezifische Wesensdifferenz zuordnen. Eine wie ansonsten auch immer fundierte Definition des Menschen, in deren Zentrum nach wie vor diese Wesensdifferenz steht, muss sich gegen diese Argumentationsvorgabe absichern.

Wenn Laurence Sterne seinen Yorick als seinen *alter ego* zu dem Bekenntnis finden lässt "I'm positive, I have a soul"³⁴ reaktiviert er im Bemühen, die mechanistische Definition des Menschen als

l'homme machine zu entwerten, einen altehrwürdigen Begriff. Obwohl die inhaltliche Bestimmung, die *A Sentimental Journey* diesem Begriff vermittelt, durchaus neue Wege einschlägt, bindet der Text die Formulierung eines Menschenbilds, das sich um die Komplexe Subjektivität und Individualität gruppiert, an die in der Begriffs-geschichte von 'Seele' entwickelte Vorstellungen und damit an die Theologie.

Wenn Ibsen seine Figuren zur Propagierung des freien Willens — er spricht kierkegaardianisch von 'Wahl' — finden lässt, dann repliziert er auf die biologische Destabilisierung des Konzepts der freien Persönlichkeit seinerseits so, dass er eine altehrwürdige Begrifflichkeit reaktiviert. In beiden Fällen bedienen sich Autoren der rhetorischen Figur der Katachrese, um das zu ihrer Zeit Unsagbare sagbar zu machen, um es sagbar zu halten. Die solcher Benennung immanente Gefahr liegt darin, dass das über sie aus dem gegebenenfalls Überholten hilfswise aktualisierte Eigenleben entwickelt und das Gestrige selbstgewichtig werden lässt. Ibsen ist der Gefahr mit *Die Frau vom Meer* nicht gänzlich entgangen.

³⁴ St., L. *A Sentimental Journey. The Journal to Eliza*. Introduction by Daniel George. (*Everyman's Library*, 796). London, 1966, p. 122.