

UWE EBEL

PEER GYNT

IBSENS ABSCHIED VON DER NATIONALROMANTIK

Wenngleich das bekannteste, weltweit meist aufgeführte und nach wie vor ein von Ibsen–Verehrern gefeiertes Drama, kann man von *Peer Gynt* behaupten, dass das Stück heute keine Beachtung mehr fände, hätte sein Verfasser später nicht Schauspiele wie *Ein Puppenheim*, wie *Gespenster* und *Rosmersholm*, wie *Hedda Gabler* und *Die Wildente*, wie *John Gabriel Borkmann* und *Wenn wir Toten erwachen* geschrieben. Die Modernität, die konzeptuelle Neuartigkeit der Bühnenwerke des reifen und des alten Ibsen sind in *Peer Gynt* noch nicht zu erahnen. Wohl aber spürt man so etwas wie einen Abschied von älteren Konzepten, vielleicht noch in deren überanstrengter Applikation. Abschied spricht sich auch darin aus, wie Ibsen seine Enttäuschung über Kritiker artikuliert. Sie macht sich in Wendungen Luft, die aufs Allgemeine zielen, die Widerrede gegen die Einsprüche als Absage an einen Kunstgeist formulieren, dem Ibsen bis dahin selbst verhaftet, dem er seine Schauspiele anzu-bequemen penetrant bemüht war. So mag denn auch die anhaltende Freude an jenem Text als literaturtheoretisch rückwärtsgewandt zu entlarven sein, als Ausdruck eines nostalgischen Bedürfnisses nach Poesie, nach Poesie im emphatischen Sinn dieses Worts. Solche Rezeption wird der Intention des Verfassers immerhin gerecht; sie unterschlägt jedoch, dass dieser Verfasser das hier anwesende Konzept von Kunst schon bald und endgültig verabschiedete.

Dass *Peer Gynt* einmal das weltweit am häufigsten aufgeführte Drama Ibsens würde, ließen die zeitgenössischen Reaktionen im Übrigen noch nicht erahnen. Bjørnstjerne Bjørnson, der die erste Besprechung vorlegte, reagierte zwar positiv auf den Text. Clemens

Petersen jedoch ebenso wie Georg Brandes und Arne Garborg wussten mehr an Kritischem als an Zustimmendem vorzutragen. Camilla Collett schrieb gar, man wolle eine weibliche Dramenfigur wie Solveig nicht mehr auf der Bühne sehen. Auch der zögerliche Verkauf zeigt, dass das Interesse eher kühl war. Erst allmählich wächst dem Text in Norwegen der Nimbus eines Nationaldramas zu, das man auch als 'Nationalepos' bezeichnet hat. Einmal als Nationaldrama etabliert, suchte die Ibsen-Philologie Norwegens dem Stück eine Bedeutung zu verschaffen, die sich nicht darin erschöpfen sollte, dass der Text spezifisch Norwegisches thematisierte. Francis Bull etwa stellt 1930 in der Einleitung zum einschlägigen Band der Centenarausgabe von Ibsens Œuvre die 'zentrale Stellung' des Dramas in Ibsens gesamtem Schaffen und das 'Allgemeingültige der Idee des Werks und der Charakterisierung der Hauptfigur' heraus. Dabei fällt auf, dass Bull sich von älteren Urteilen absetzt, insbesondere von dem Urteil, *Peer Gynt* gehe zunächst einmal Norweger etwas an. Das war einmal die herrschende Sicht. Schon Ibsen hatte Skepsis geäußert, als der erste deutsche Übersetzer Ludvig Passarge eine Übertragung in Angriff nahm.



Was *Peer Gynt* ein eigentümliches Gepräge gibt, ist die spezifische Kombination und Konzeption von Nationalismus, Liberalismus und Romantik, die sich zur Nationalromantik, der norwegischen Variante der Romantik also, synthetisieren. Dabei verklärt der Text seinen Gegenstand zwar, poetisiert er Wirklichkeit ins Ideale, verknüpft solche Überhöhung aber mit einer Satire, die sich durchaus auf das Alltägliche und Banale einlässt, dem der Text sonst den Zugang beständig verwehrt.

Konzentrieren wir uns zunächst auf das, was im Text, wenn auch noch so bildhaft-blumig, auf die politisch-historische Situation verweist. *Peer Gynt* verarbeitet, wie schon *Brand*, das Erlebnis des

deutsch-dänischen Kriegs von 1864, genauer die Enttäuschung über dessen Ausgang. Beide Dramen reflektieren die Situation derart, dass das Bild eines Verrats der Norweger an einer panskandinavischen Idee entsteht; beide spezifizieren diese Deutung wiederum dadurch, dass sie die Haltung der Norweger als eine Haltung der Verantwortungslosigkeit und der schuldhaften Untätigkeit bis Lauheit bewusst machen wollen. Dabei präsentiert *Brand* in der Titelfigur ein Vorbild, verweist über den Protagonisten auf Wirklichkeit über deren Ideal: Zumindest im Text, zumindest in der Poesie gibt es den Menschen, der kompromisslos und ohne Wenn und Aber eine als verbindlich angenommene Verhaltensweise zu Ende lebt, der weder auf sich noch auf andere Rücksicht nimmt, wenn es das Verfolgen eines Ziels verlangt. Anders *Peer Gynt*. Hier greifen die Missstände auf die fiktive Welt, auf die im Text konstruierte Welt über. Damit aber wandelt sich Leistung und Funktion des Poetischen, das auch dieser Text nicht verabschiedet, dem das Drama vielmehr eine quantitativ wie qualitativ verstärkte Rolle einräumt. Misere und Poesie finden sich zu einem Gefüge zusammen, werden derart in Bezug gesetzt, dass Misere sich poetisch verflüchtigt. Da sich solche Lösung nicht ins Leben verlängern lässt, wird das Poetische auf Weltflucht festgelegt.



Peer Gynt vermag Zeitbezogenheit insoweit widerspruchlos als poetisch zu gestalten, wie sich das Drama in die Bemühungen um eine Konsolidierung des nationalen, des nationalromantischen wie nationalliberalen Konzepts vom 'Volk' als Kernbestand, als Keimzelle der 'Nation' einfügt. Solche Poesie bestimmt die Szenerie, die als Abbild des Lebensraums einer spezifisch norwegischen Landbevölkerung konzipiert ist; sie macht die Berge und Berghöhen ebenso wie die 'Hütte' und das sie zierende Elchgeweih zu einem Ort gemüthafter Identifikation. Es ist die Poesie eines romantisch idea-

lisierten Volkskonzepts, die die zum Volksfest sich weitende Hochzeitsfeier bestimmt, deren Typik sich daran ablesen lässt, dass sie an Smetanas ein Jahr vor Abfassung von *Peer Gynt* zur Uraufführung gebrachte Oper *Die verkaufte Braut* erinnert. Das Bedürfnis nach Poesie und das Bedürfnis nach politisch Anstehendem wird ferner gleichermaßen befriedigt durch die Erzählungen, die Peer Gynt seiner Mutter aufischt. Ibsen entnahm sie bekanntlich einer Sammlung von Volksmärchen, einer Textgruppe mithin, die sich der Nation über deren poetische Selbstaussprache zu nähern suchte. So fügt es sich ebenfalls der Verbindung von Poesie und Politik, wenn Ibsen die Szenerie mit Gestalten der niederen Mythologie bevölkert. Der Volkspoesie gehörten die Trolle, gehörte 'Bøjgen', der große Krumme, gehörte die Dovre-Welt an. In eine Literatur, die die Welt der Landbevölkerung in einem politisch als national zu denkenden Sinn vorführte, gehört auch die Figur der Solveig. Sie vertritt all die als 'Tugenden' reflektierten Eigenschaften, die die emphatische und nationale Hinwendung zur Landbevölkerung poetisch-schwärmerisch deren weiblichem Teil zuordnete. Die Ibsen-Philologie hat unter den zahlreichen literarischen Mustern für diese Dramenfigur die Titelheldin in Bjørnstjerne Bjørnsons Bauernerzählung *Synnøve Solbakken* identifizieren können. Wie *Synnøve* ist auch Solveig mit Attributen versehen, mit denen die Dorfgeschichte Frauen und Mädchen als gut und vorbildlich auswies, als da wären 'Frömmigkeit', 'Reinheit', 'Treue', 'Ernsthaftigkeit' und andere als 'Tugenden' und damit Ideale begriffene, 'angenehme' Eigenschaften mehr. Wie die weibliche Mittelpunktfigur so ist auch deren männliches Korrelat Peer Gynt ein typischer Vertreter eines solchermaßen idealisierten Volks. Draufgängerisch, zu Schlägereien bereit, sexuell-erotisch erfahren, wie er vorgestellt ist, summieren sich die Eigenschaften Peer Gynts zum Syndrom des typisch 'Männlichen', das man bei den Bauernjungen noch glaubte ungebrochen vorfinden zu können. Auch er hätte in Bjørnsons Bauernerzählungen Parallelen. Ibsen fand das Urbild für seinen Titelhelden in Peter Christian Asbjørnsens Volksmärchensammlung *Norske Huldre-Eventyr og Folkesagn*, die 1866,

dem Jahr vor der Abfassung des Ibsenschen Dramas, in zweiter Auflage erschienen war. Die schiere Tatsache, dass er ein Vertreter des Volks und ein Geschichtenerzähler zugleich ist, dass er im Gedächtnis der Bevölkerung weiterlebt, dabei selbst Züge poetischer Verklärung durch die Phantasie dieses Volks angenommen hat, all das lässt ihn zum geeigneten Helden eines Dramas werden, das als nationalromantisch eine Verbindung von Zeitbezogenheit und Poesie anstrebt.



Das Drama setzt die angeführten Momente zwar ein, um ein Werk zu schaffen, das auf 'Poesie' befinden lässt; es formuliert sie aber zugleich dahin gehend um, dass es das nationale Denken problematisiert und das Konzept des Nationalliberalismus der Kritik aussetzt. Grell verfährt diese Kritik in den Szenen, die in der Welt der Trolle und im Irrenhaus spielen, also auch in einer der Partien, deren Einführung in das Drama Nation und Poesie zur Synthese führen. Die dem Dovre-Alten beigegebenen Negative sind keimhaft bereits in Hans Christian Andersens Märchen *Elfenhügel* vorgegeben. Ibsen konnte sich dadurch anregen lassen, dass, wie dort erzählt wird, der "Troll-Alte oben aus Norwegen, er, der im alten Dovre-Felsen lebt", mit seinen heiratsfähigen Söhnen, "hinunter nach Dänemark" kommt. Die Empfehlung, ihn zum Träger von Nationaleigenschaften zu machen, mag in der Formulierung Andersens gelegen haben, der schrieb: "Der Troll-Alte ist so ein richtiger, alter ehrlicher norwegischer Alter." Und wenn die Manieren dieser 'Norweger' in Andersens Erzählung ziemlich respektlos dargestellt werden, mag auch das angeregt haben, den kritischen Gehalt zu verstärken. Andersen gefiel Ibsens Drama übrigens nicht, und was er von den norwegischen Nationalisten gehalten hat, zeigt sich deutlicher in *Die Lumpen*.

In Ibsens Drama ist der Troll-Bereich durch markante Signale auf die Nationalisten der damaligen norwegischen Intellektuellen bezogen. Die Devise der Trolle: "Være sig selv nok", sich selbst genügen,

in die Entwicklung der Dramenhandlung als eine der falschen Realisierungen des Gebots, sich zu verwirklichen, integriert, fungiert auch auf der Ebene der Satire, handelt es sich doch um eine Devise, die schlagwortartig in der nationalen Presse Norwegens wiederholt wurde. Es besagt deshalb viel, wenn Ibsen ausgerechnet den Dovre-Alten gegen Ende des Dramas sagen lässt, er wolle zum Theater gehen, weil man in den Zeitungen lesen könne, dass 'nationale Charaktere' gesucht würden. Damit ist nun auch die Kulturpolitik angesprochen, und diese Kulturpolitik bildet der Text auch in weiteren Szenen kritisch ab. So kapriziert sich das Drama in besonders boshafter Weise auf das Sprachenproblem und reagiert damit auf die Bemühungen der norwegischen Intelligenz jener Zeit, eine Sprache zu erarbeiten, die nur norwegisch und rein norwegisch war. Selbst Peer Gynts Utopie, ein Peeropolis zu gründen, zielt satirisch auf ein zeitgenössisches Projekt, das man dem Nationalliberalen Gesellschaftsmodell zuordnen kann: Der Geiger Ole Bull hatte in Amerika versucht, ein "Oleana" zu gründen, einen norwegischen Staat innerhalb der USA.



Das Moment 'Nationalismus', seine positiviert wie seine satirierte Variante, wird jedoch auf eine Weise in das Drama hineingenommen, dass dieses Schauspiel nicht angemessen gedeutet wäre, läse man es primär als einen Beitrag zur Diskussion um den Panskandinavismus, um einen 'Verrat' der panskandinavischen 'Sache'; es wäre auch fehlgedeutet, läse man es als eine Kritik speziell an den Nationalisten Norwegens und deren Versuch, einen eminent norwegischen Staat zu schaffen. Nationalismus wird in *Peer Gynt* generell attackiert. Progressives war um 1867 im Konzept eines Nationalismus grundsätzlich nicht mehr formulierbar; *Peer Gynt* reagiert auf diese Situation.

Man mag es nicht zuletzt daran erkennen, wie der Text die

nationale, nun besser: nationalistische Kulturpolitik in das Gefüge seines Sinnaufbaus integriert. Für das Denken in Größen wie 'Nation' und 'Volk' schien es selbstverständlich, dass sich eine Nation über eine eigene, nur ihr zukommende Sprache definierte. So entstand das Nynorsk, so entschied man sich in Finnland gegen das Schwedische und für das Finnische als Staatssprache. Das Drama führt diesen Problemkomplex in der Figur des Huhu in den Handlungszusammenhang ein. Dieser Huhu wird im Personenverzeichnis als "målstræver fra Malebarkysten", als 'Spracheiferer von der Küste von Malebar' also, verzeichnet. Peer Gynt begegnet ihm im Irrenhaus von Kairo, wodurch das Drama eine Einordnung des von Huhu vertretenen Programms gleich mitliefert. Ibsen ordnet ihm eine Rede zu, in der er über Sprache und Sprachkolonisation räsoniert. Darin heißt es, und es wird hier nach der Übersetzung durch Christian Morgenstern zitiert:

Fern im Ost, ein Kranz von Sande,
Ruhn die malebarischen Strande.
Portugiesen und Holländer
Sind des Lands Kulturzuwender.
Außerdem sind dort noch Scharen
Von den echten Malebaren.
Die, mit ihrem Sprachgemische,
Sind die Herren jetzt am Tische.
Doch vor grauen Zeiten wohnte
Dort der Orangutan, thronte
Tief im Wald als Herrscher, tollte,
raufte, gröhkte, wie er wollte.
Wie Natur ihn schuf, so grunzt' er,
Noch ein göttlich Unverhunzter.
Niemand wehrt' ihm sein Geplärre,
War er doch des Reiches Herre.
Doch da kamen fremde Horden
Unsre Urwaldsprache morden.
Viermalhundert Jahre Nachten
Von der Kraft den Affen brachten;

Ach, man weiß, so lange Nächte
 Hemmen der Entwicklung Mächte.
 Waldes Urlaut ist verstummt nun;
 Nichts mehr länger wird gebrummt nun; —
 Wollen wir Gedanken geben,
 Müssen wir zu reden streben.
 Welch ein Zwang der Zungenbänder!
 Portugiesen, Niederländer,
 Mischlingsrasse, Malebaren,
 Alle sind gleich schlecht gefahren. —
 Ich nun trachte, unsern echten
 Urwaldurlaut zu verfechten, —
 Möcht' den Leichnam neu beseelen, —
 Unser Recht auf Gröhlen stählen, —
 Gröhlte selber, zu ertrutzen
 Seinen volksliedhaften Nutzen. —
 Doch man hat mich schnöd' verlassen. —
 Wirst wohl jetzt mein Trauern fassen.
 Dank, daß Du gehört mich Armen; —
 Weißt du Rat, so hab' Erbarmen!

Die polemische Stoßrichtung, die Ibsen mit solcher Rede des Spracheiferers verfolgt, wird in der Diagnose des Irrenhausdirektors mitgeliefert. Sie erschließt sich auch, wenn man die unmittelbar auf Norwegisches bezogenen Momente nicht identifiziert. Huhus Spracheifer repräsentiere, so befindet der Direktor, eine krankhafte Weise, das eigene Selbst zu verwirklichen, krankhaft eben darin, dass sich da ein Mensch noch über die Sprache von seinen Mitmenschen abschließe. Damit ist denn wieder der Nationalismus ins rechte Licht gerückt. Vor dem Strukturaufbau des Dramas betrachtet, gewinnt die Szene allerdings eine weiterreichende Funktion. Die gesamte Kairo-Episode dient schließlich dazu, verschiedene Formen von Abkapselung vorzuführen, die jeweils als Versuche von Selbstverwirklichung identifiziert und abgewiesen werden. Der Nationalismus verliert an Gewicht; das Problem der Selbstverwirklichung, ein genuin liberales Problem, tritt in den Vordergrund.

Die im engeren Sinn zeitbezogene Kritik öffnet sich für den übergeordneten Zusammenhang der Suche nach Identität, nach Verwirklichung der eigenen Persönlichkeit, der eigenen Subjektivität. Anders formuliert: Das zweite Kompositionsmitglied im Kompositum 'Nationalliberalismus' wird wichtiger als das erste. Darin äußert sich ein Moment der politischen Entwicklung insgesamt, insbesondere aber der Entwicklung Ibsens. Er, der ehemals Nationalliberale, entwickelt sich mehr und mehr zum Liberalen ohne die Schlacke des Volkstümelnden, des Nationalen. Auf der Ebene der dramatischen Handlung und ihrer Inszenierung wirkt sich das dahin gehend aus, dass die Komponente Nationalismus auf die Funktion beschränkt wird, das Ambiente abzugeben; die Komponente Liberalismus hingegen bestimmt den Handlungsaufbau.

Diese Rückdrängung des Aspekts 'Nation', des Programms eines Nationalismus betrifft auch die Gestaltung und Funktionalisierung der Titel- und Hauptfigur. Schon darin, dass in Peer Gynt der Norweger als 'Phantast' präsentiert wird, wird aus dem nationalspezifischen ein nationenübergreifender Typus. Nicht zufällig hatte Hans Egede Schack in seinem Roman *Die Phantasten* seinerseits gerade die Dänen unter dieses Klischee subsumiert. So kann man die Szene, in der Peer am Bett seiner sterbenden Mutter 'phantasiert', zwar durchaus als Satire auf das Verhalten der Norweger angesichts des militärischen Desasters Dänemarks und damit einer Nation, die über die Vorstellung vom 'Brudervolk' begriffen wird, verstehen. Sie sollte auch so verstanden werden. In den Funktionszusammenhang des Dramenverlaufs ist die Szene jedoch derart eingearbeitet, dass sie einer heutigen Betrachtung nur noch als 'Versündigung' Peers gegenüber seiner Mutter bewusst wird. Damit aber fügt sie sich in eine Reihe von Szenen und Episoden ein, die das Motiv der 'Versündigung' variieren, als Versündigung gegenüber Ingrid, als Versündigung gegenüber Aase, als Versündigung gegenüber Solveig, als Versündigung gegenüber dem Schiffskoch usw.



In solchen Versündigungen konzeptualisiert das Drama die verschiedenen Formen der Selbstsuche. Der Text konzentriert sich dabei um die leitmotivartig eingesetzte Formel von der Selbstfindung: “vær dig selv”, wörtlich: ‘sei du selbst’. Die verschiedenen Möglichkeiten, sie als Forderung zu formulieren und solcher Forderung gerecht zu werden, strukturieren die Handlung. Insbesondere wird die Forderung als eine ansichtig, deren Verwirklichung sich nicht selbstverständlich einstellt. Die Realisierungen von Selbstsuche, von Suche nach Lebensaufgaben und Lebenszielen nach dem Modell und Konzept von Versündigungen erweisen sich als ideologisches Ausweichmanöver. Das zeigt zunächst, dass die Opfer solcher Versündigungen im Werteentwurf des Texts keine Rolle spielen oder durch verschiedene Mittel als unseriös verunglimpft werden. Da wird Ingrid, auch sie eine Liebende, noch dadurch ins Abseits gedrängt, dass sie ihrer Liebe nachgibt; da wird Anitra dadurch ins Abseits gedrängt, dass sie sexuell attraktiv ist. Aber es ist eines, sich von solchen Manipulationen und von solchen Manipulationsmethoden angewidert sein zu lassen, und ein anderes, danach zu fragen, was im Text damit an positiv Gewichtetem gewonnen wird. Die Handlungsführung wie deren Reflexion durch die Figuren machen sinnfällig, dass Peer Gynts Versündigungen gegenüber seinen Mitmenschen erst dadurch eine Gewichtung als Schuld gewinnen, dass Peer in ihnen Ziele der Selbstverwirklichung verfehlt. Der Knopfgießer liefert das Argument, mit dem der Komplex Schuld und Versündigung deutbar wird; der Titelheld, so verkündet er, sei nie er selbst gewesen. Der Magere erhärtet dieses Argument, indem er ihm als weiteres hinzufügt, der Held sei nicht einmal ein wirklicher, ein richtiger Sünder gewesen. Selbstsuche wird abstrakt auf Selbstverwirklichung der Persönlichkeit fixiert, jegliche Spezifizierung und Füllung dessen, was das eigene Ich ausmacht, wird unwesentlich.

Wenn dann schließlich ein so definierter Fehler so aufgehoben

wird, dass er doch wieder als Sünde, dass er doch wieder als Schuld figuriert, dann, weil das Ende nur so poetisch bleibt. Das Problem-syndrom, die Kombination von Konzepten und Konzeptionen, die damals in der Luft lagen, verpflichtet Konflikt und Lösung aufs Reißerische. ‘Freie Entfaltung der Persönlichkeit’, ‘Suche nach dem Zentrum der eigenen Existenz’, ‘Rücksichtslosigkeit als dessen Kehrseite’ hätten die Grundlage für ein Drama abgeben können, das an der intellektuell-mentalenen Verarbeitung anstehender Probleme mitgearbeitet hätte. ‘Frömmigkeit’, ‘Jungfräulichkeit’, ‘Aufopferung’, ‘Glücksverzicht’, all das zudem als ‘weiblich’ gewichtet und positiviert, entrückten die vorab genannten Problemkomplexe ins Poetische, ins Unverbindliche. Sie gaukelten Lösungen vor und urteilten über Menschen nach den konventionalisierten Kriterien einer vergangenen Zeit. Denn was sollte es schon sein, was Solveig an Schönem durchlebt hätte; was sollte es denn sein, was Ingrid negativieren könnte; was hätte es sein sollen, was ein Peer Gynt bei der frömmelnden Solveig hätte finden können; was schließlich sollte es sein, was eine Solveig über eine Anitra erhob. Der Text ist nur stimmig, wenn man eine Stimmigkeit der Sentimentalität, einer Sentimentalität des neunzehnten Jahrhunderts zudem, akzeptiert, wenn man zugleich akzeptiert, dass seine Probleme lediglich im Text existent sind.



Wenn Peer Gynt sich gegen Ende des Dramas mit einer Zwiebel vergleicht, die man schälen und immer weiter schälen könne, ohne an einen Kern zu gelangen, dann lässt sich das auch auf die Struktur des Dramas beziehen. Das Drama besitzt zwar ein ideelles Zentrum, aber die einzelnen Momente seines Handlungsverlaufs umlagern den so zu definierenden Kern wie eine Schicht von immer wieder gleichartigen Schalen, die sich konzentrisch um solche Mitte anlagern. Arne Garborg hielt die Konzeption für episch und sprach mit

Emphase von einem "Lesedrama". In der Tat fügt sich die Szenenfolge nur begrenzt in einen konsequenten Handlungsaufbau, in der jede Szene die jeweils vorangehende voraussetzt. Zumindest aber komponiert das Drama seine Szenen nicht so, dass das Ende des Dramas sich unabdingbar aus den vorangehenden Handlungsmomenten entwickelt. Das Konstruktionsprinzip des Schauspiels ist das der Variation einer Grundsituation, der Grundsituation der Selbstsuche.

Wenn *Peer Gynt* damit — wie bereits *Brand* — deutlich zum offenen Drama tendiert, könnte das auf eine Auflösung der Handlungsstruktur des damals traditionellen Dramas hin gedeutet werden, etwa so, dass Ibsen die Folge von Handlungsschritten nicht mehr aus einem Weltmodell, einem Menschenbild und einer bestimmten Vorstellung davon ableitet, was ein mitteilenswürdiger Ablauf von Geschehnissen sei. Eine solche Deutung wäre bis zu einem gewissen Grad berechtigt. Dennoch erfasst sie nicht das Wesentliche, strebt Ibsen doch durchaus einen zielgerichteten Handlungsablauf an, und so bleibt In *Peer Gynt* ein Ziel deutlich erkennbar. Das Thema der Suche gibt das Finden eines Ziel logisch vor. So ist das Verfahren der Reihung, der Variation in der Gestaltung von Irrwegen bezogen auf einen Sinnzusammenhang, hat es Methode, auch dramaturgisch. Dennoch bleibt bei einer solchen Gewichtung der Struktur ein Rest an Unbehagen. Fragt man etwa nach der kompositorischen Leistung des vierten Akts, gibt solche Deutung keine Antwort. Man gelangt hier auf ein anderes Gestaltungsprinzip, das Gestaltungsprinzip des Pompösen, und der so gewonnene Eindruck überträgt sich auf das übrige Drama.

Peer Gynt entstand und erschien 1867. An eine Aufführung dachte niemand, Ibsen so wenig wie sein Verleger. Das 1867 gedruckte Werk kam erst 1876 auf die Bühne. Ibsen hatte inzwischen Edvard Grieg mit sanftem Zwang zu einer Musikbearbeitung gedrängt. Die Prinzipien für eine solche Musikbegleitung hatte er selbst weitgehend vorgegeben. Die musikalische Bearbeitung sollte darauf abgestimmt sein, den 'poetischen' Charakter des Lesedramas für die Bühne zu retten, und hier gelangt man auf ein wesentliches Moment der mit

Peer Gynt gegebenen Poetik. Es ist die Poetik des 'Melodrams' — um ein Wort aufzugreifen, dass Ibsen in seinem Brief an Grieg selbst verwendet, die Poetik des Melodrams und des Melodramatischen.

Das anhaltend starke Interesse an *Peer Gynt* darf nicht gedeutet werden als Zustimmung zu einem modernen Kunstbegriff, zu einem Drama der 'offenen Form'; man muss in der Begeisterung für Ibsens 'dramatisches Gedicht' vielmehr eine latente Absage an das Spätwerk sehen. Für eine solche Sicht ist Christian Morgenstern ein repräsentativer Zeuge. Morgenstern, der *Peer Gynt* schätzte, schreibt 1907: "Ibsens 'Gespenster' fünfmal gesehen. Starke Ablehnung der Krankenkunst."

Wenn also *Peer Gynt* zeitgenössisch durchaus nicht so positiv beurteilt wurde, so wäre zu fragen, ob das in einer rückwärtsorientierten Poetik der Kritiken begründet war. Was die zeitgenössische Kritik an Ibsens Drama auszusetzen hatte, ließe sich umschreiben als das Bombastische bis Pompöse des Texts. Bjønstjerne Bjørnson sprach von oft 'weithergeholten Geistreichigkeiten', Clemens Petersen vermisst das 'Ideale' und verband das der Ästhetik der Zeit gemäß mit dem 'Poetischen'. Er bemängelt aber die Märchenszenen, die vom Autor einen gewissen Anstrich von Symbolik erhalten haben, ohne dass sie dadurch etwas anderes erreichten, als dass in ihnen unlösbare, weil leere Rätsel hergestellt würden. Das Ende des Dramas laufe auf einen spitzfindigen Gedanken hinaus, der wohl verblende, aber nichts aufkläre. Georg Brandes sprach von dem 'halbsymbolischen Spuk', unter dem das Stück nach dem ersten Akt 'seufze'.

Petersen hatte über *Die Komödie der Liebe* geschrieben, die Versform mit symbolischem Hintergrund sei Ibsens Stärke. Dass Ibsen sich darin wieder fand, dass er diesem Konzept mit den folgenden Arbeiten gerecht werden wollte, lässt sich daran erkennen, dass er sich die Formulierung gemerkt hatte und in einem Brief an Petersen über *Brand* wiederholte. Es kann als erwiesen betrachtet werden, dass Ibsen bei der Abfassung von *Peer Gynt* nach der Dichtungsauffassung Petersens mit ihrem traditionellen Poesie-Begriff

schielte. Am 9. März 1867 schreibt Ibsen an Clemens Petersen:

Aber ich habe Ihnen nicht nur für die Besprechung von *Brand* und meinen anderen Arbeiten zu danken. Ich danke Ihnen auch für jedes Wort, daß Sie im übrigen [über mich] geschrieben haben, und ich hoffe, Sie werden in meiner neuen Arbeit erkennen, daß ich einen wesentlichen Schritt weitergekommen bin.

An seinen Verleger Hegel schreibt Ibsen am 8. August 1867: "Es würde mich interessieren, was Clemens Petersen dazu sagt."

Was dem Text zunächst den Anschein gibt, er entferne sich von dem, was die damalige europäische Dramatik biete, ist also weniger eine neue Formensprache als vielmehr der Versuch, der landläufig herrschenden Poesieauffassung gerecht zu werden — gerecht zu werden durch Überbietung dessen, was bereits als poetisch gediegen Anerkennung besaß. Von daher gewinnt es seinen Sinn, dass Ibsen in *Peer Gynt* beständig nach greller Sinnbildlichkeit sucht, dass er hoch gehängte Probleme kombiniert, grelle literarische Mittel nutzt. Man denke allein an den Vers. Michael Meyer hält fest: "In diesem Schauspiel verwendete er — wie in *Brand* — gereimte Verse, aber weit reicher an Variationen, in einem vier- und fünffüßigen Versmaß, das nicht nur zwischen jambischem und trochäischem Metrum abwechselte, sondern auch zwischen daktylischem und anapästischem — ja sogar amphibrachyschem."

Das Ende des Dramas, die Lösung seines Problems gewinnen vor diesem Hintergrund einen neuen Sinn. Arne Garborg hat darauf verwiesen, dass in solcher Lösung ein ethisches Problem ästhetisch gelöst wird. Überhaupt deutet und kritisiert Garborg die Figur der Solveig als 'poetische' Figur. Solveig lebe nicht, sie fingiere, dichte sich ein Leben, das sie — realistisch betrachtet — nicht eigentlich lebt. Solche poetische Existenz dieser Figur korreliert zu anderen 'poetischen' Momenten des Texts. Schon der bloße Tatbestand, dass Solveig eine Parallelgestalt zu Gretchen aus Goethes *Faust* bildet, fügt sich in diesen Zusammenhang. Es lässt sich leicht zeigen, dass *Peer Gynt* als der *Faust* der norwegischen Literatur konzipiert ist, und zwar auf verschiedenen Ebenen des Texts: Es zeigt sich in der

Absicht, den typischen Norweger darzustellen, es zeigt sich in dem Bemühen, Solveig als Parallele zu Gretchen zu konzipieren, es zeigt sich im Versbau, im Auftreten von Figuren des Volksglaubens, im groß angelegten Problemaufbau, in der Reise durch die Geschichte. Und es zeigt sich an einem Zitat aus *Faust*, das im Original Ibsens auf deutsch unter der Angabe: "Wie es bei einem geachteten Schriftsteller heißt" eingefügt ist. Ibsen signalisiert, dass er mit *Peer Gynt* seinen Beitrag zum Thema des "Ewig-Weiblichen" liefere.

Mit solcher Annäherung an Goethes *Faust* tritt *Peer Gynt* in eine Idealkonkurrenz zu einem der damals bereits als klassisch kanonisierten Texte der Weltliteratur. Auch das Konzept 'Nationaldrama' gewinnt von hierher eine andere Qualität. Wie Goethes *Faust* für Deutschland so soll *Peer Gynt* für Norwegen das Nationaldrama abgeben, ein höchst präventives Vorhaben also. Ibsen tut des Guten denn auch zu viel. So stellt er nicht nur den typischen Norweger auf die Bühne, sondern gleichsam im Nebenhinein zusätzlich noch den typischen Deutschen, den typischen Engländer, den typischen Franzosen und noch den typischen Schweden.

Das gesuchte Poetische des Texts bestimmt dessen Wirklichkeitsverweis *in toto*, man muss ihn als durchweg vorrealistisch einordnen. Um diese spezifische Form des Wirklichkeitsverweises zu erkennen, ist ein Blick auf die Predigt im 5. Akt des Dramas hilfreich. Als *Peer Gynt* nach Norwegen zurückkommt, wird er Zeuge einer Beerdigung. Das Drama lässt das Leben des Toten in einer Predigt Revue passieren, die als eine Beschreibung der wesentlichen Lebensstationen des Verstorbenen konzipiert ist. Der Pastor berichtet von einem Leben, das im Sinn der Gesellschaft nicht akzeptabel gewesen sei, war doch der Verstorbene nicht bereit, Soldat zu werden, hat er sich doch von der Gemeinschaft fern gehalten und nur im Kreis seiner engeren Familie, seiner Frau und seiner Kinder, gelebt und gewirkt. In dieser Begrenztheit hat er allerdings Tüchtigkeit bewiesen, obwohl er dann gegen Ende seines Lebens allein und verlassen war. Positivierbar bleibt ein solcher Lebensweg dadurch, dass der Verstorbene sich auf diese Weise selbst treu gewesen ist. In

solcher Deutung der Lebensschritte stellt diese Lebensgeschichte markant eine Parallele zu der Peer Gynts dar; Georg Brandes hat den Verstorbenen denn auch als 'Antipoden Peer Gynts' bezeichnet.

Das in diese Predigt hineingestellte Leben hätte ein Drama für sich abgegeben, in dem prinzipiell alles das hätte vorgeführt werden können, was auch *Peer Gynt* zu einem Drama verfehlter Selbstverwirklichungen macht. Wenn denn auch in jener Predigt ein Leben, ein Alltagsleben geschildert wird, das seine tragischen Momente besaß, war es doch ein Leben, das einer bombastischen Tragik keinen Raum ließ. Sie fand sich in Peer Gynts Leben dafür umso mehr. Dass Ibsen damit dem geläufigen Tragödienbegriff verhaftet war, belegt die Konfrontation dieses Dramas mit Gustav Freytags *Technik des Dramas* von 1863. Da heißt im Kapitel "Was ist tragisch?":

Da der Dichter seine Handlung frei zur Einheit fügt und diese Einheit dadurch hervorbringt, daß er die Einzelheiten der dargestellten Begebenheiten in vernünftigen inneren Zusammenhang setzt, so ist allerdings klar, daß sich auch die Vorstellungen des Dichters von menschlicher Freiheit und Abhängigkeit, sein Verständnis des großen Weltzusammenhanges, seine Ansicht über Vorsehung und Schicksal in einer poetischen Erfindung ausdrücken müssen, welche Tun und Leiden eines bedeutenden Menschen in großen Verhältnissen aus dem Innern desselben herleitet. Es ist ferner deutlich, daß dem Dichter obliegt, diesen Kampf zu einem Schluß zu führen, welcher die Humanität und Vernunft der Hörer nicht verletzt, sondern befriedigt. Und daß es für die gute Wirkung seines Dramas durchaus nicht gleichgültig ist, ob er sich bei Herleitung der Schuld aus dem Innern des Helden und bei Herleitung der Vergeltung aus dem Zwange der Handlung als ein Mann von gutem Urteil und richtiger Empfindung bewährt. Aber ebenso deutlich ist, daß Empfindung und Urteil der Dichter in den verschiedenen Jahrhunderten ungleich, und in den einzelnen Dichtern nicht in gleicher Weise abgestuft sein werden. Offenbar wird derjenige nach der Ansicht seiner Zeitgenossen am besten das Schicksal seiner Helden leiten, der in seinem eigenen Leben hohe Bildung, umfassende Menschenkenntnis und einen männlichen Charakter entwickelt hat. Denn was aus dem Drama herausleuchtet, ist nur der Abglanz seiner eigenen Auffassung der größten Weltverhältnisse. Es läßt sich nicht lehren, es läßt sich nicht in das einzelne Drama hineinfügen wie eine Rolle oder Szene. Deshalb wird hier als Antwort auf die Frage, wie ein

Dichter seine Handlung zusammenfügen müsse, damit sie in diesem Sinne tragisch werde, der ernst gemeinte Rat gegeben, daß er darum wenig zu sorgen habe. Er soll sich selbst zu einem tüchtigen Mann machen, dann mit fröhlichem Herzen an einen Stoff gehen, welcher kräftige Charaktere in großem Kampf darbietet, und soll die wohltonenden Worte Schuld und Reinigung, Läuterung und Erhebung andern überlassen. Es ist zuweilen unklarer Most, in ehrwürdige Schläuche gefüllt. Was in Wahrheit dramatisch ist, das wirkt in ernster starkbewegter Handlung tragisch, wenn der ein Mann war, der es schrieb; wo nicht, zuverlässig nicht.

Die zentralen Begriffe sind 'vernünftiger innerer Zusammenhang', 'Vorstellungen des Dichters von menschlicher Freiheit und Abhängigkeit', 'Verständnis des großen Weltzusammenhanges', 'Vorsehung und Schicksal', 'poetische Erfindung', 'Tun und Leiden eines bedeutenden Menschen in großen Verhältnissen', und mit Bezug darauf ist die Rede von 'diesem Kampf', 'Humanität und Vernunft [der Zuschauer]'.
In Freytags Darstellung wird deutlich, dass damals weniger das empirisch Reale, die Alltagswirklichkeit, als vielmehr das Ideale einer eher utopischen Humanität im Zentrum des Interesses standen — das also, was den Zuschauer erbaute, ihn von der als erbärmlich zu denkenden Wirklichkeit ablenkte und ihn auf das als vernünftig Begriffene verpflichtete. Nicht wie es ist, ist von Interesse, sondern wie es sein könnte und *ergo* sein sollte.

Diese ehemals utopisch gewichtete Dramenkonzeption ist in der Epoche des aufkommenden Realismus überlebt, weil sie nicht mehr als Umsetzung seriöser Ideale in eine unseriöse Wirklichkeit realisiert wurde, sondern umgekehrt als Abwendung von aller Wirklichkeit. Das Vernünftige kann solcher Auffassung entsprechend nicht als Bescheidung in wie auch immer geartete Verhältnisse ins Werk gesetzt werden, und so gab der Mann, dessen Grabespredigt da gehalten wird, keinen Tragödienhelden ab; wenn er tragisch endete, dann eher als traurige Figur.

Diese ehemals utopisch gewichtete Dramenkonzeption ist in der Epoche des aufkommenden Realismus überlebt, weil sie nicht mehr als Umsetzung seriöser Ideale in eine unseriöse Wirklichkeit realisiert wurde, sondern umgekehrt als Abwendung von aller Wirklichkeit. Das Vernünftige kann solcher Auffassung entsprechend nicht als Bescheidung in wie auch immer geartete Verhältnisse ins Werk gesetzt werden, und so gab der Mann, dessen Grabespredigt da gehalten wird, keinen Tragödienhelden ab; wenn er tragisch endete, dann eher als traurige Figur.

Es bleibt interessant, dass Ibsen diesen Typus zwar in sein Drama der Selbstverwirklichung hineinnimmt, es bleibt aber nicht weniger interessant, dass ihm das nur in der verklärenden Gestalt einer Predigt

gelingt. Die Predigt überhöht das, was sie thematisiert, 'gedankenvoll', bringt es auf Prinzipien und stellt es unter die Ordnungspotenzen Trost und Gnade; so leistet sie mit ihren Mitteln das, was als die Leistung dichterischer Gestaltung begriffen wurde: Sie formt das Leben zur Poesie. Darin erst wird das — sagen wir — 'langweilige' Leben eines im Sinn der Zeit 'prosaischen' Menschen dichtungsreif. Es ereignet sich das Merkwürdige, dass ein als realistisch konzipierter Lebensverlauf als bildhafte Verdeutlichung des Problems figuriert, das auf einer eher märchenhaften Ebene des Dramas unmittelbar dargestellt wird. Man erwartete eher das Gegenteil.



Der Anspruch des Texts, poetisch zu sein, bestimmt auch die sprachliche Formung. Ibsen hat *Peer Gynt* wie dessen Vorgänger *Brand* als 'dramatische Gedichte' konzipiert, als Versdramen in einem emphatischen Sinn des Worts. Wie Ibsen das reflektierte, zeigt ein Brief, den er am 15. Januar 1874 an Edmund Gosse zu *Kaiser und Galiläer* schrieb. Ibsen stellt hier Betrachtungen über die Tatsache an, dass es sich in dieser jüngeren Folge von Schauspielen um Dramen in Prosa handelt. Er schreibt:

Sie meinen, ich hätte mein Schauspiel in Versen schreiben sollen, weil es dadurch gewonnen hätte. Da muß ich Ihnen widersprechen, denn das Stück ist, wie Sie bemerkt haben werden, in der Form ganz realistisch angelegt. Die Illusion, die ich schaffen wollte, war die der Wirklichkeit. Ich wollte beim Leser den Eindruck erwecken, daß das, was er liest, wirklich geschehen ist. Hätte ich Verse gewählt, so würde ich meiner eigenen Absicht und der selbst gestellten Aufgabe entgegengearbeitet haben. Die vielen alltäglichen und unbedeutenden Charaktere, die ich absichtlich eingefügt habe, würden verwischt und vermischt worden sein, hätte ich sie allesamt in rhythmischem Takt sprechen lassen. Wir leben nicht mehr in der Zeit Shakespeares [...]. Im großen und ganzen muß die sprachliche Form sich nach dem Grad der Idealität richten, die sich über die Darstellung breitet. Mein neues Schauspiel ist keine Tragödie im Sinn der Antike. Was ich schil-

dern wollte, sind Menschen, und gerade deshalb sollten sie nicht die 'Sprache der Götter' sprechen.

Hier ist ein anderes Konzept zumindest ansatzweise gefunden, und Ibsen bewegt sich auf eine als realistisch einzustufende Dichtungsauffassung zu. Die Enttäuschung über die Negativreaktionen auf *Peer Gynt* hatte ihn zu neuen Ufern geführt. Die Lektüre von Petersens Verriss des Dramas führte zu einem Schub in Ibsens Dichtungsauffassung. In einem Brief an Bjørnstjerne Bjørnson schreibt er im Dezember 1867: "Mein Buch *ist* Poesie; und ist es das nicht, so soll es das werden. Der Begriff Poesie wird sich in unserem Land, in Norwegen, nach diesem Buch richten."

Man darf also in *Peer Gynt* — neben anderem — Ibsens letzten Versuch sehen, ein Drama zu schreiben, das einer der Romantik, dem Nationalliberalismus und der Nationalromantik verhafteten Dichtungskonzeption gerecht wurde. Beides verabschiedet er zugleich — die Zeit hatte sich geändert.