

Die nachstehenden Vorträge wurden am 1. Februar 1997 im Rahmen der Akademietagung "Henrik Ibsen : Peer Gynt" der Akademie Franz Hitze Haus, Münster, gehalten.

HENRIK IBSEN

VOM EPIGONEN ZUM INNOVATOR

1

Henrik Ibsen gilt als einer der — wenn nicht überhaupt als der — Begründer eines Theaters der Moderne, und zwar nicht nur in Norwegen, nicht nur in Skandinavien, sondern in der gesamten europäisch-amerikanischen Dramengeschichte. Diese Feststellung wird zwar oft getroffen, die Angabe von Merkmalen dessen, was das Moderne in Ibsens Drama ausmache, gerät aber ebenso oft in Verlegenheitslösungen.

Peter Szondi etwa hat das Moderne des dramatischen Werks von Ibsen darin gesehen, daß die Handlung als Basis des Dramas zugunsten eines Geschehens aufgegeben werde, wie es eigentlich der Epik zugehöre: die vorgeführte Handlung erinnere an das, was ihr vorausgegangen sei, sie gewinne ihren Sinn darin, daß die Figuren sich auf Vergangenes besönnen. So werde Erinnerung zum Thema, das aber sei nicht dramatisch im Sinn der damaligen Dramaturgie, es sei vielmehr episch.

Hans H. Hiebel, ein jüngerer Ibsen-Interpret, hat diese Deutung dahingehend erweitert, daß er

auf ein detektivisches Moment in Ibsens reifem Werk verweist: Gegenwart werde ansichtig gemacht über ihren Charakter als Spur eines Vergangenen. So werde sie zugleich als Konsequenz von Einstigem ansichtig. Hiebel identifiziert in solchem Verfahren das Moment Psychoanalyse. Wie der Psychoanalytiker das Handeln und Verhalten als Spur für ein Verdrängtes, für ein Voraufliegendes interpretiere, so stelle Ibsen in seinen Dramen zur Schau, wie das Handeln der Figuren Folge von Vergangenen und — darin liegt das Wesentliche — von Verdrängtem sei. Hiebel formuliert aus heutigem Wissens- und Bewußtseinsstand, was zu Ibsens Zeit gemeint war, wenn man schon damals insbesondere mit Bezug auf *DIE GESPENSTER* vom 'analytischen Drama' Ibsens sprach, von einer Dramenform, in der die Handlung Wissen über ein Vergangenes so aufdeckt, daß es in seiner Qualität als Bedingung von Gegenwärtigem sinnfällig werde.

Etwas handgreiflicher, faktisch nachprüfbarer wird das Moderne an der Aufnahme der Dramen Ibsens durch die damaligen Bühnen. Ibsens *DIE GESPENSTER* wird 1890 am Théâtre Libre aufgeführt; die Freie Bühne in Berlin beginnt ihre Arbeit mit einer Aufführung dieses Dramas, ebenso das Independent Theatre in London. Damit wird Ibsen als Vertreter einer naturalistischen Dramenkonzeption wahrgenommen. Das Théâtre de l'Œuvre, dessen Gründer Aurélien Lugné-Poë eine antinaturalistische, pro-symbolistische Tendenz im Stil der Dramen von Maurice Maeterlinck verfolgte, führte Dramen Ibsens der folgenden Schaffensperiode auf, so *DIE WILDENTE*.

Hier wird Ibsen als Repräsentant einer symbolistischen Dramenauffassung wahrgenommen.

Die jüngste Ibsen-Biographie, verfaßt von Robert Ferguson und 1996 erschienen, gliedert sich in zwei Teile: "Vergangenheit" und "Gegenwart". 'Vergangenheit' — das soll darauf verweisen, daß der frühe Ibsen historische Dramen geschrieben hat; 'Gegenwart' — das soll darauf verweisen, daß der spätere Ibsen Dramen geschrieben hat, die in der damaligen Gegenwart spielen. Die Zäsur setzt Ferguson mit *STÜTZEN DER GESELLSCHAFT*.

Die so begriffene Opposition zwischen einem — sagen wir — früheren und einem — sagen wir — späteren Werk bringt einen wesentlichen Aspekt der Entwicklung von Ibsens Dramatik auf den Begriff; sie ist aber auch problematisch, und zwar schon vordergründig: Die der ersten Phase zugehörigen Dramen *BRAND*, *PEER GYNT*, vollends aber *KOMÖDIE DER LIEBE* und *DER BUND DER JUGEND* spielen nicht in der Vergangenheit, sondern in der damaligen Gegenwart. Die Opposition, die Ferguson aufbaut, umschreibt denn auch letztlich eine andere; sie umschreibt die Opposition zwischen Texten, deren literarischer Habitus sich heute als veraltet bis verstaubt darstellt und solchen, deren literarischer Habitus sich heute als aktuell bis zukunftsweisend darstellt.

Man könnte diese Differenz auch noch auf andere Begriffe bringen, um so das Entscheidende der etwa mit *STÜTZEN DER GESELLSCHAFT* gegebenen Zäsur zu erfassen: es handelt sich um einen Gegensatz zwischen Texten, die noch einem von der Romantik

geprägten Literaturkonzept folgen, die im Stil der nachromantischen Epigonen der Romantik bewußt und gewollt bis gesucht 'poetisch' sind, einerseits — und Texten, die einer 'realistischen' Literaturkonzeption folgen, andererseits. Daß der realistischen oder naturalistischen Phase das sogenannte symbolistische Werk folgt, hebt diese Grenze nicht auf: das symbolistische Werk läßt sich lesen als Fortsetzung des realistischen Werks unter Erweiterung des Wirklichkeitsbegriffs um all das, was die zeitgleiche Psychologie entdeckt.

2

Nun war Ibsen aber, als *STÜTZEN DER GESELLSCHAFT* (1877) erschien, bereits 49 Jahre alt, als *EIN PUPPENHEIM* (1879) erschien, immerhin 51 Jahre alt, und als *DIE GESPENSTER* (1881) erschien, zählte er bereits 53 Jahre. Er hatte damals schon nicht weniger als dreizehn Dramen geschrieben — ganz zu schweigen von Gedichten und einem Versepos. Dieses hier einmal hilfsweise als 'Frühwerk' bezeichnete Œuvre ist jenseits der Ibsen-Philologie und jenseits Norwegens zu recht in Vergessenheit geraten.

Es gibt so etwas wie eine Einheit in Ibsens Entwicklung: sie stellt sich her über den durchgehenden Liberalismus in Ibsens Denken, in Ibsens Persönlichkeitsbegriff und folglich in Ibsens Dramenauffassung. Schon der englische Dramenhistoriker und Dramenverfasser Raymond Williams hatte in den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts das Ibsensche Drama als die 'Tragödie des Liberalismus'

gedeutet. Williams geht von Ibsens späterem Werk aus und sieht darin eine Dramenkonzeption verwirklicht, deren Spezifik darin liege, daß das Individuum mit der Masse in Konflikt trete — und zwar nicht über eine durch die Umgebung vertretene Haltung, die als Haltung, als spezielle moralische Entscheidung selbst zentral werde, sondern so, daß der Konflikt sich als einer herstelle, der generell zwischen Masse und Individuum bestehe. Dabei wird das Individuum *realiter* zum Sieger, und wo es *realiter* nicht siegen kann, wird es zum moralischen Sieger. Man denke etwa an den Begriff der 'kompakten Majorität' in Ibsens *EIN VOLKSFEIND*. Oder man denke an die Figur des frommen Rigoristen Brand in dem nach ihm benannten Drama: hier geht es nicht um eine spezielle Haltung — das Religiöse wird vielmehr austauschbar —, es geht um die Durchsetzung eines individuell rückgebundenen Normenkodexes und Lebensentwurfs, um den Rigorismus der Verwirklichung eines ein für alle Mal gewählten Lebensziels, und das Individuum wird erst über diesen Komplex als ein Individuum definiert, das sich von der Masse abhebt, das nicht mehr Massenware, kein Durchschnittsmensch mehr ist.

3

Das Werk Ibsens gliedert sich in Epochen, die zugleich Epochen der europäischen Literaturgeschichte sind. Dabei verläuft die Entwicklung so, daß Ibsen sich zunächst den jeweils gängigen Dramen-

und Literaturauffassungen anpaßt, um dann den Gang und Verlauf der Literaturgeschichte mehr und mehr als Innovator selbst zu bestimmen: Ibsen beginnt mit einem kaum noch lesbaren historischen Drama über *CATILINA*, das heute lediglich als pathetisch bis bombastisch erlebbar ist, das den Zeitgenossen jedoch als eine Art Beitrag zum Revolutionsjahr 1848 auffiel.

Es folgt die Reihe der historischen Dramen aus der Geschichte Norwegens als der Geschichte der eigenen Nation. Dabei fällt folgendes besonders auf: Der Ibsen dieser Phase greift nicht nur, nicht einmal primär auf politisch-historisch relevante Ereignisse der älteren norwegischen Geschichte zurück, sondern auf Balladen und auf Sagen. Ja, er greift Strukturmerkmale der Ballade auf, etwa derart, daß die Dialogführung deutlich an der Dialoggestaltung in der Volksballade orientiert ist. Das führt zum Beispiel in *DAS FEST AUF SOLHAUG* bis zur Übernahme sprachlicher Klischees der Volksliteratur wie der Nachstellung unflektierter Adjektive vom Typ 'Röslein rot'.

Die vom Nationalliberalismus geprägten Autoren — für Deutschland denke man an Ludwig Uhland, an Richard Wagner — bemühen sich entschieden um eine im engeren Sinn nationale Literatur, um eine nationale Bühne. Deren Bedeutung liegt nach der Auffassung der Epoche darin, daß das Drama ein nationales Weihespiel zu sein habe, über das die Nation sich über sich selbst verständige und sich als Nation konsolidiere.

Die 1814 erfolgte Aufteilung der dänisch-nor-

wegischen Doppelmonarchie in zwei Staatsgebilde, Folge der dänischen Unterstützung Napoleons, wurde von der norwegischen Intelligenz begrüßt. Die intellektuelle Atmosphäre jener Epoche war daher durch die Diskussion über die Verwirklichung eines eigenständigen norwegischen Nationalstaats bestimmt, eine Diskussion, die dadurch nicht abgeschlossen war, daß 1817 die nationalliberal ausgerichtete Verfassung ausgearbeitet worden war. In die Debatten über die Verwirklichung eines spezifisch norwegischen Staats fügte sich immerhin auch die Diskussion über eine spezifisch nationale Bühne. Man wollte eine eigene Dramatik fördern, die auf eigenen Bühnen von norwegischen Truppen aufgeführt werden sollte. Ibsen hatte das Glück, eine Bühnenanstellung zu erhalten, in deren Rahmen er auch zur Abfassung von Dramen verpflichtet war. Diese Situation bildet den Hintergrund für Ibsens historische Dramatik.

Die Rückbindung an die aktuelle Politik bestimmte aber auch die nächste Phase seines Schaffens, die man als die Philosophische Phase zu bezeichnen pflegt. Sie setzt ein mit *BRAND* (1866). Es muß erstaunen, daß dieses Drama, dessen Handlungskonstruktion dadurch bestimmt ist, daß es Stationen auf dem Weg eines rigoros seiner beruflichen Pflicht folgenden Pfarrers vorführt, zeitgenössisch als 'Bibel des Liberalismus' gefeiert wurde, waren doch Liberale und Kirchenvertreter nicht gerade Parteigänger ein und derselben Sache.

Der Text reagierte auf die unentschlossene Haltung Norwegens im zweiten deutsch-dänischen Krieg

von 1864. Wenn der Rigorismus Brands also abstrakt für rigide bis radikale Entscheidung steht, dann umgeht Ibsen damit eine direkte Behandlung des Zeitproblems, auf dessen Behandlung er abhob und das sein Publikum auch als das behandelte identifizierte. Obgleich der deutsch-dänische Krieg im Drama nicht einmal beiläufig erwähnt wird, wird der Text als Beitrag zur Diskussion um diesen Zusammenhang, den Zusammenhang des Panskandinavismus, verstanden.

Darin zeigt sich eine Literaturauffassung, die dann auf Poesie befindet, wenn im Bild gesprochen wird, wenn der unmittelbar reale Anlaß verwandelt wird ins Überhistorische, ins Allgemeine. Zeitenthabenheit sollte denn auch aus dem unmittelbaren Anlaß ein philosophisches Problem machen. Es gehört zum damaligen Selbstverständnis Ibsens als Dichter, daß er in Bilder umzusetzen vermag, was ein Philosoph in theoretischer Form behandelt. Was hier angestrebt wird und was die Rede von der philosophischen Schaffensperiode im Werk Ibsen hervor gebracht hat, ist 'Gedankentiefe'. Ein Dichter, so konnte man es nicht zuletzt bei H. C. Andersen immer wieder lesen, erweist sich als Dichter, indem er, so das dänische Wort, 'tankefuld' sei, 'voller Gedanken' angesichts der empirischen Realität, indem er fähig sei, 'nachdenklich' zu sein und 'nachdenklich' zu machen.

Was das bedeutete, sieht man am Ergebnis: 'Gedankentiefe' gewinnt *BRAND* im wesentlichen durch Verrätselung der Aussage. Insbesondere das Ende des Dramas arbeitet mit so viel an Symbolik, daß

der Streit um das rechte Verständnis dieses Endes bis heute nicht abgeschlossen ist.

Bis zu *KAISER UND GALILÄER* ist so etwas wie eine forcierte Suche nach solchen literarischen Ausdrucksmitteln bei Ibsen festzustellen, die man als 'poetisch' empfand. 'Poesie' war bis dahin das Zauberwort in der volksläufigen Diskussion wie auch für Ibsen selbst. Mit *KAISER UND GALILÄER* jedoch ergibt sich darin eine Änderung. Ibsen nähert sich von da an mehr und mehr dem Konzept, das als realistisch zu bezeichnen ist. Dabei bietet die Boulevard-Komödie eine Art Geburtshilfe. Ibsen, der als Theater-Angestellter mit Aufführungen von Boulevard-Komödien befaßt war, erneuert seine literarische Formensprache unter Rückgriff auf deren Modell. Dabei mag hier Boulevard-Komödie ohne genauere Definition operational definiert werden als eine Komödie, die Gegenwartsstoffe behandelt und, obwohl sie Schwächen der Gesellschaft aufgreift, den herrschenden Wertekanon nicht antastet. Sie führt Negativverhalten vor, konzipiert es aber so, daß sich eine oder mehrere der Dramenfiguren zwar in einer Weise verhalten, in der sie die Norm verletzen, daß solche Normverletzung aber als Widerspruch zu einem Anspruch vorgeführt wird, zu einem Anspruch, der als berechtigt, aber verletzt ansichtig wird. Oft wird ein Fehlverhalten in der Vergangenheit aufgedeckt, über das ein Mantel des Schweigens und des Vergessens gebreitet war. Eine Variante der Boulevard-Komödie ist die, in deren Mittelpunkt eine Frau steht, die den Typus der 'Frau mit Vergangenheit' verkörpert. Die Absicht dieser Dramen als Komödien

bleibt die, zu unterhalten. Ihre Sprache ist eine Prosa, die die Sprache des Bürgertums abbilden soll.

Ibsen nutzt die Möglichkeiten der Boulevard-Komödie erstmals in *KOMÖDIE DER LIEBE*. Es geht hier um eine dramatische Präsentation von Liebe, Verlobung und Ehe. Die Handlung spielt in der damaligen Gegenwart. Das Stück ist scheinbar sozialkritisch, insofern es die Institutionalisierungen der Liebe, also Gesellschaftliches, vorführt und indem es diese Institutionalisierung in negativen Momenten präsentiert. Aber solche Rezeption ist modern, ist geprägt von jüngeren Assoziationen, nicht zuletzt von Assoziationen mit dem Namen des Autors selbst. Das Drama führt zwar die Institutionalisierungen als Verzerrungen, ja als Verrat vor, es geht dabei aber nicht um Glücksverweigerung, um fremdbestimmte Eheschließungen oder dergleichen — die Figur der Nora ist hier noch nicht zu erahnen. Es geht vielmehr um den Spießbürger. Die Vertreter der Institution Ehe sind denn auch durchaus glücklich. Jener Pfarrer Strohmann und seine Frau, die ihm gerade eröffnet, daß sie das dreizehnte Kind erwartet — sie vertreten so etwas wie das biedermeierliche Glück im Winkel. Der Bürger, der hier aus kritischer Perspektive gezeichnet wird, wird erst problematisch aus der Opposition von Bürger und Student, von Philistertum, von Spießbürgertum und Ideal. Und so erklärt es sich, daß die Liebenden auf eine Verbindung verzichten, um die Liebe nicht in die Alltäglichkeit hinunterzuziehen; der Liebhaber, er muß geradezu Student sein, wandert in die eisige Höhe der Bergwelt; die junge Liebende heiratet einen älteren Mann, der ihr

eine Versorgungsehe garantiert. Es versteht sich, daß dieses Drama noch in Versen geschrieben ist.

Moderner ist da *DER BUND DER JUGEND*. Hier geht es um eine Prosakomödie voller Verwirrspiel und Verwechslungen und mit einem Happy-End, das in der Entlarvung der Hauptfigur besteht. Diese Figur vertritt den Typus des politischen Glücksritters und des Partiejägers, dessen Machenschaften auch so funktionalisiert sind, daß in ihrem Verhalten Negativseiten der jungen norwegischen Demokratie aufgezeigt werden — der Liberale Ibsen war mit der zunehmenden Konsolidierung des nationalliberal ausgerichteten Staatswesens konservativ geworden, und zwar so konservativ, daß die Schockwirkung der kommenden, kritischen Werke dadurch noch erhöht wurde, daß sie von einem solchen Autor stammten. Konservativ hin und konservativ her, die literarische Vermittlung hat sich gründlich von dem entfernt, was Ibsen bis dahin vorgelegt hatte. Das Partout-Poetische schwindet, der Wirklichkeitsverweis wird über eine Abbildfunktion des auf die Bühne Gestellten angestrebt. Romantik, Idealismus werden historisch; die Gegenwart meldet sich an in Realismus und Materialismus.

Mehr und mehr nimmt Ibsen in der folgenden Dramenproduktion nun die Handlung aus einer komischen Vermittlungsform, wie sie in der Boulevard-Komödie vorgegeben war, heraus; mehr und mehr wird die Kritik ins Generelle gesteigert. Man denke an die Verwandlung des Typs 'Frau mit Vergangenheit' in der Figur Noras aus *EIN PUPPENHEIM*, ja an Helene Alving in *GESPENSTER*, die mit dem Typus

‘Frau mit Vergangenheit’ kaum noch zu assoziieren ist. Matthias Sträßner hat herausgearbeitet, daß Ibsen bei seiner Adaption der Boulevard-Komödie und des für sie typischen Handlungsmodells ‘Aufdecken vertuschter Vergangenheit’ den ‘Skandalwert’ in einen ‘Fatalwert’ umbucht hat. Darin zeigt sich die Richtung der Anverwandlung einer prinzipiell dem Pathos etwa der historischen Dramatik sich entziehenden Bühnenproduktion; sie zeigt sich in einer Gegenwartsbezogenheit, im unmittelbaren Verweis auf die empirisch erlebbare soziale Umwelt, sie zeigt sich im Wechsel von Vers zu Prosa, und zwar zu einer Prosa, die die Sprache der bürgerlichen Schichten abbilden will, sie zeigt sich schließlich im Modell eines Aufdeckens von Vergangenem, das wiederum in verschiedener Gewichtung auftritt, in der Gewichtung einer Aufdeckung im Dienst der Kritik an der Heuchelei und in der Gewichtung einer Aufdeckung von Vergangenheit, die als Bedingung der Gegenwart ansichtig gemacht wird.

Die Problematik einer Prädestination des Gegenwärtigen durch Vergangenes ist in *Stützen der Gesellschaft* noch sehr schlicht gestaltet. Hier wird die Schurkerei eines Konsuls — eben eines der Stützen der Gesellschaft —, der auf mehr oder weniger kriminelle Weise zu seiner Stellung gekommen war, lediglich so aus der Welt geschafft, daß er durch die Dramenintrige gezwungen wird, die vertuschte Vergangenheit aufzudecken. Das so herbeigeführte Eingeständnis löst hier den dramatischen Konflikt, es bereinigt die Situation dergestalt, daß alles beim alten bleiben kann. Die spätere Rezeption, insbeson-

dere die spätere Forschung hat Ibsen eine solche Auflösung nicht zugetraut und das glückliche Ende als Satire gedeutet. Der Text setzt aber keinerlei Satire-Signale, nichts deutet darauf hin, daß das Drama sich von der Lösung seines Konflikts distanzierte, daß es sie zurücknahme oder dem Verlachen aussetzte.

Ibsen propagiert mit *Stützen der Gesellschaft* keine Revolution der Gesellschaft, sondern deren Regeneration. Wenn man Regeneration zu Reformation weiterdenkt, erstet die dramatische Gestaltung des Konzepts der als linksliberal zu definierenden Gesellschaftskritik, wie es auch *Ein Puppenheim*, das nächste Theaterwerk Ibsens, bestimmt. Schon die Anregung zu diesem Drama verweist auf den Zusammenhang mit dem Liberalismus, insofern sich Ibsen thematisch und gestalterisch an John Stuart Mills *The Subjection of Women* von 1869 orientiert, einem Grundbuch der Frauenemanzipation mithin, geschrieben von einem der herausragenden Vertreter einer liberalen Gesellschaftsauffassung. Der als linksliberal zu charakterisierende Geist, der *Ein Puppenheim* prägt, bestimmt auch die weiteren Texte der realistischen Phase im Schaffen Ibsens. So ist die kritische Stoßrichtung von *Gespensster* darin gegeben, daß das Drama antiklerikal und antiviktorianisch ist, dabei aber nicht etwa sozialistische oder auch nur antikapitalistische Tendenzen aufgreift. Gesellschaftlich begriffenes Unrecht wird hier nicht von einer sozialen Schicht an einer anderen begangen, es ist generell kein Unrecht, unter dem eine soziale Schicht zu leiden hätte. Diese Definition von Unrecht

ist auffällig, weil Ibsen mit sozialistischen Ideen gut und gründlich vertraut war, ja ihnen eine kurze Zeit anhing. Wenn sie in seinem Werk keine Rolle spielen, darauf hat bereits Rüdiger Bernhardt in seinem Buch *HENRIK IBSEN UND DIE DEUTSCHEN* hingewiesen, muß man das als schweigende Ablehnung deuten.

GESPENSTER weist einige Züge auf, die das naturalistische Konzept, das hier aufgegriffen ist, verschieben. Einmal fällt auf, daß bei allem Determinismus, der hier herrscht, der hier unauflösbar das tragische Ende herbeiführt, eine Perspektive auf Veränderung beibehalten wird: dieses Leben ist zwar verflucht, aber die Reflexion richtet sich auf Ursachen, die dieses Ende herbeigeführt haben, und zwar so, daß sie als Glücksverweigerung durch die Konvention ansichtig gemacht werden. Sie werden damit aus dem naturgesetzlichen Zusammenhang in einen gesellschaftlichen, und das bedeutet veränderbaren, Zusammenhang hinübergeführt. Ibsen schafft sich in der Figur Helene Alving eine Reflexionsinstanz, und zwar eine solche Reflexionsinstanz, durch deren Einführung eine Zukunftsperspektive gesichert ist. Das Prinzip Vernunft wird aufrechterhalten, das Chaos wird dazu hergerichtet, sich zum Kosmos zu ordnen.

Dieses Grundprinzip wird die Dramatik Ibsens bis zu ihrem Schluß bestimmen. Auch im Rahmen dieser Überzeugung wird ein liberales Moment als für Ibsen unhintergebar ansichtig, so etwa in *DIE FRAU VOM MEER*. Das Problem, das dieses Drama in literarische Gestalt umsetzt, ist das der Zivilisation,

genauer: des Prozesses der Zivilisation. In seiner spezifischen Weise stellt das Drama dar, daß aus der vorzivilisatorischen Freiheit — einer Freiheit im Sinn absoluter Ungebundenheit — im Zivilisationsprozeß eine höhere Form der Freiheit sich entwickelt — eine Freiheit, die sich definiert als Freiheit in und aus Verantwortung. Das Thema der Selbstverwirklichung der Persönlichkeit und des Strebens nach Glück wird in eine solche Thematisierung der höheren Form von Freiheit eingebunden. Ibsen nimmt um solcher — sagen wir — 'Botschaft' wegen durchaus Ungereimtheiten und etwas langweilige Lösungen in Kauf, denn daß jene Frau vom Meer sich gegen den jungen und für den alten Mann entscheidet, ist weniger logisch als mythisch bis mystizistisch begründet.

Hier wie in den folgenden Dramen wird der Wertekanon der liberal verfaßten Gesellschaft nicht in Frage gestellt. Die kritische Ausrichtung ergibt sich daraus, daß Ibsen das Abweichen von diesem Wertekanon konstatiert und die Verwirklichung dieses Wertekansons einfordert. Fragt man nach dem Literaturkonzept dieser Dramen, stößt man auf das, was an ihnen als das Realistische, was an ihnen abstrakt als Realismus wahrnehmbar ist, es ergibt sich nicht etwa aus den unmittelbar in den Texten verhandelten Problemen.

In der Einleitung zu seinen ab 1871 in Kopenhagen gehaltenen Vorlesungen über die *HAUPTSTRÖMUNGEN DER EUROPÄISCHEN LITERATUR DES 19. JAHRHUNDERTS* fordert der frisch habilitierte Privatdozent Georg Brandes eine Erneuerung der dänischen

Literatur, einer Literatur, die epigonal romantisch geblieben sei. Dem herrschenden Literaturbegriff stellt er den einer Literatur entgegen, die ihre Lebendigkeit darin gewinne und erweise, daß sie Probleme, und zwar Gegenwartsprobleme, zur Debatte stelle. Diese Vorstellung, dieses Schlagwort von der Debattenliteratur bestimmt nun für mehr als ein Jahrzehnt die Literatur Skandinaviens, auch die Dramen Ibsens. Daß die Wirklichkeitsdarstellung nach Brandes kritisch auszufallen hat, ergibt sich daraus, daß hier ein Literaturtheoretiker das Wort ergreift, der Literatur einbettet in ein Erziehungskonzept und der auch unabhängig von seiner Tätigkeit als Literaturwissenschaftler in einer kritischen Haltung zu seiner gesellschaftlichen Umgebung stand. Für neue literarische Strukturen war er dabei weniger empfänglich, schon die naturalistische Literatur war ihm fremd, und für die nachnaturalistische Literatur brachte er endgültig kein Verständnis mehr auf.

Wenn man Ibsens Dramen dieser Phase historisch und ästhetisch einordnen will, darf man nicht von deren unmittelbarem Skandalwert ausgehen. Daß hier dieses oder jenes Problem aufgegriffen wurde, ist zwar nicht zufällig; und daß in *EIN PUPPENHEIM* das Problem der Gleichstellung von Frau und Mann behandelt wird, machte das Drama zum Programmtext für ein anstehendes Problem. Wesentlicher aber ist das Wie der Behandlung: Ibsen wendet sich in seiner als realistisch oder naturalistisch zu bezeichnenden Schaffensphase von einem Literaturbegriff ab, in dem eine an die Romantik rückgebundene Poesie-Vorstellung die Abbildung von Gegenwart

behinderte; und er wendet sich einem Konzept zu, das durch Unmittelbarkeit des Wirklichkeitsbezugs ausgewiesen — eben 'realistisch' — ist.

Das läßt sich auch in Ibsens Reflexionen beobachten. Ein Exemplar seines Dramas *BRAND* schickte er einem Kritiker mit der Bemerkung zu, er werde wohl erkennen können, daß es sich hier um einen poetischen Text handle, obwohl das Drama sich in die Probleme der Zeit einmische. Die Bedeutung dieser Äußerung ergibt sich erst aus der adversativen Zufügung, die anzeigt, daß da ein Widerspruch gesehen wurde. Der Wirklichkeitsverweis, der Wirklichkeitsbezug der Literatur verändert sich — und dabei ist es relativ unwesentlich, welche politische Meinung hinter den Stücken aufleuchtet. Das mag man daran sehen, daß *DER BUND DER JUGEND* sich als ein ausgesprochen konservatives Drama ausnimmt, wenn man es von der in ihm propagierten politischen Haltung und Einstellung her beurteilt, daß es sich aber als vorwärtsgewandt darstellt, wenn man die Art der Propagierung, die Machart des Stücks in den Blick rückt. Auf dem Weg zu einer realistischen Dramatik stellt es einen wesentlichen Schritt dar.

Im Rahmen der hier erreichten Dramenkonzeption vermittelt Ibsen denn auch andere Gesellschaftsmodelle, Modelle, in denen die ehemals linksliberale Position in Richtung auf anarchistische Positionen weiterentwickelt werden. So formuliert er in einem Brief an Georg Brandes seine neue politische Ansicht mit dem programmatischen Satz "Der Staat muß weg", und er denkt dabei nicht an diesen oder jenen konkreten Staat, sondern generell an den Staat

als Form des Zusammenlebens von Menschen mit Menschen. Brandes teilte den latent anarchistischen Standpunkt Ibsens seinerseits nicht. Was ihn aber trotzdem auch in jener Phase mit Ibsen verband, war die Heroisierung des Individuums zum 'großen Individuum', wie sie in Ibsens *EIN VOLKSFEIND* anzutreffen ist.

Seine Enttäuschung angesichts des Nicht-Gelingens des bürgerlich-liberalen Staats führt bei Ibsen nicht dazu, daß er die Grundpositionen des Liberalismus aufgibt. Er rigidisiert sie eher, indem er das Individuelle, besser das Individuum absolut setzt und indem er darstellt, wie dieses Individuum im Kampf mit der Masse triumphiert. Daß es sich dabei lediglich um einen moralischen Triumph handeln konnte, überspielt gerade dieses Drama.

In *DIE FRAU VOM MEER* — so hatte ich gesagt — mystifiziert Ibsen die Handlung so sehr, daß die Handlung ohne solche Mystifikation ihr Ende nicht begründen könnte. Die Attraktivität jenes Fremden, zunächst geradezu grenzenlos, muß durch die Handlung destruiert werden. Das verläuft nach dem Schema, daß hier ein Spuk zerstört wird. Jener Vertreter des Vorrationalen wird zum Vertreter eines Irrationalen, das durch das Rationale, durch Rationalität in seinem Anspruch zerstört wird. Die Darstellungsweise zeigt bereits markant Züge der späteren, der symbolistischen Dramenkonzeption. Diesen Wandel kann man an *Gespenster* verdeutlichen. Hier ist offenkundig einerseits all das anwesend, was man in Ibsens Werk als realistisch, ja als naturalistisch bezeichnen kann; der — auch philosophische —

Idealismus weicht dem Materialismus. Der materialistisch-realistische Wirklichkeitsbegriff wird weiterentwickelt zu einem als naturalistisch zu definierenden Wirklichkeitskonzept, zu einem Wirklichkeitskonzept mithin, das auf einer naturwissenschaftlichen Basis aufbaut. Diese Ausrichtung der Wirklichkeitsbetrachtung sucht nach Bedingungen des Faktischen, sie sucht nach Bedingtheiten.

Das Denken in Kategorien wie Bedingung und Bedingtheit führt konsequent, in sich stimmig und logisch dazu, eine je gegebene Lage als Folge von Ursachen zu betrachten und die Erklärung dieser Lage über die Analyse solcher Ursachen anzugehen. Das führt bei Ibsen zur Übernahme des sogenannten analytischen Dramas — des Dramas also, das so gestaltet ist, daß die dramatische Exposition zum Ort der Handlung wird. Anders gesagt, das analytische Drama deckt im Handlungsverlauf die Vorgeschichte als Bedingung der dramatischen Gegenwart auf. Ibsens *GESPENSTER* ist radikal nach diesem Konzept geschaffen und man hat es deswegen schon zeitgenössisch mit Sophokles *ÖDIPUS REX* verglichen. So wie in jenem antiken Drama die Weltordnung als etwas überpersonal vorgegebenes begriffen ist, als eine Ordnung, die der Mensch gegebenenfalls verletzen kann, so sind es in Ibsens *GESPENSTER* die Naturgesetze. Verletzt der Mensch die Weltordnung, rächt sich das an ihm und an seiner Umgebung. Die in Ibsens Drama anwesenden 'Vergehen' wirken sich nach demselben Schema aus; das Schema formuliert eine — jetzt — naturgesetzlich definierte Determination, der sich der Mensch

nicht entziehen kann. Was einmal in Gang gesetzt wurde, läßt sich nicht mehr aufhalten. Jedes Handeln bedingt unumgängliche, unabwendbare Folgen. Aber ein Drama wie *GESPENSTER* fixiert seine Welt nicht auf solchen Determinismus. So führt es in der Reflexion Helene Alvings Perspektiven einer Veränderung vor, so behandelt es das dargestellte Böse derart, daß dessen Aussetzung und künftige Abwehr möglich bleibt. Da tritt der naturwissenschaftliche Zusammenhang zurück, und die Entscheidungsfreiheit des Individuums, der freien Persönlichkeit wird wesentlicher. Deshalb lohnt sich auch die Mühe der Reflexion: der moralisch Verantwortliche handelt so, daß seine Mitwelt unter den Folgen nicht zu leiden hat. Dazu allerdings bedarf es einer Umwertung der moralischen Kategorien und des Normengefüges; Moral muß aus einer Herrschaft sichernden Funktion herausgenommen und in einen neuen, einen liberalen Zusammenhang der Sicherung eines Gemeinschaftslebens hineingeführt werden. Sie muß sich definieren und begründen aus dem Recht der Person, jeder Person, ihr Glücksverlangen berücksichtigt zu sehen. Deshalb wird auch der nach solcher Moral als böse zu Beurteilende dem Text interessant. Er sucht sein Glück, ohne das der anderen zu veranschlagen. Sein soziales Verhalten ist der Egoismus. Eine Menschheit, die sich von dieser Erscheinungsform des Bösen nicht befreit, ist dem Determinismus ausgeliefert, wie das Drama unter Aktivierung eines darwinistischen Modells von Entwicklung zu belegen sucht. Die politische Entwicklung, die Entwicklung des *zoon politikon*, bleibt einer Gesetzmäßigkeit

überlassen, die mit naturwissenschaftlichen Kategorien, eben mit jenen Kategorien, die der Darwinismus vorgegeben hatte, erfaßbar ist. Der das Böse personifizierende Schreiner Engstrand kämpft sich sozial nach oben, indem er die, die ihn sozial dominieren — also primär den Pastor —, mit ihren eigenen Waffen schlägt. Heuchelei ist die Signatur seines Sprechens; er funktionalisiert christlich-biblich geprägtes Argumentieren, also den Diskurs der herrschende Weltanschauung, für andere als christliche Zwecke, okkupiert eine Redeweise, um sich mit ihrer Hilfe in eine andere soziale Stellung zu lavieren.

Wenn das Drama sich auf diesen Komplex breit einläßt und den so definierten Repräsentanten eines sich versteckenden Bösen als den Nutznießer konzipiert, dann trennt es exakt zwischen einer naturwissenschaftlich beschreibbaren, naturgegebenen und einer sozialwissenschaftlich beschreibbaren, moralischen Bestimmtheit des menschlichen Verhaltens. Da es um physische Bedingtheiten nur so weit geht, wie sie Konsequenz von Fehlverhalten sind, also prinzipiell in die Diskussion des Sittenkodex gehören, ist das Böse als Determinante des Menschen ein Moment der Psyche. Solch Böses wird in *GESPENSTER* nicht unter die Perspektive des Heilens und der Erziehung gestellt; es wird markiert, auch gebrandmarkt, aber nur, so zu sagen, im äußeren Kommunikationssystem dieses Dramas. Es gehört zur Welt, es bestimmt die Welt, solange sie im Zustand ihrer Blindheit verharrt. Blindheit wird aufgehoben durch Aufklärung. Das bestimmt nun das literarische Verfahren der Darstellung eines solchen Bösen.

Der Text bewegt sich auf die als symbolistisch gewichteten Dramen in dem Moment zu, mit dem er das Prinzip des Bösen literarisch formulierbar macht. Das durch Engstrand vertretene Böse, das Destruktive im Zusammenleben von Mensch und Mensch, wird im Text vermittelt durch Assoziationshorizonte. Ibsen verfährt so, daß er den Schreiner in Zusammenhang bringt mit dem, was man metaphorisch als 'Gewalt des Elementaren', als 'Gewalt der Elemente' bezeichnet. Diese Metapher assoziiert, diese Vorstellungswelt beruft das Drama, wenn es dem Schreiner Züge des Wassermanns verleiht, und ihn zudem als satanischen — Klumpfuß! — Feuerleger agieren läßt.

So verwandelt sich die literarische Formensprache, indem dem Elementaren eine Rolle zugewiesen wird, deren oben beschriebene Funktion sich zu verlieren droht, weil die Gewalt solch elementarer Mächte zum Verzweifeln groß ist. So gewinnt hier das Milieu insgesamt eine neue Bedeutung, eine neue Dimension. In *EIN PUPPENHEIM* etwa fungierte die Umwelt, in der sich die Handlung vollzog, als Milieu, so wie in anderen naturalistischen Dramen auch. Die bürgerliche Lebenswelt stellte den Bedingungsrahmen für den Ablauf einer Handlung dar, die das bürgerliche Leben in einem wesentlichen Moment darstellen sollte. In *GESPENSTER* nun wird die Umwelt zur Atmosphäre: der Regen, der hier ständig bewußt gehalten wird, ist nicht Bedingung, sondern Untermauerung dessen, was sich auf der Bühne abspielt. Darin zeichnet sich ein Strukturmerkmal der kommenden symbolistischen Epoche in Ibsens Schaf-

fen ab. Ibsen sucht nach Möglichkeiten, Anspielungshorizonte herzustellen, Interpretamente dessen mitzuliefern, was sich auf der Bühne ereignet.

Das literarische Verfahren, das der Epoche des 'Symbolismus' zuzuordnen ist, stellt Realität als mehrdimensional dar. Bei Ibsen sieht das so aus, daß die Realität, so wie sie sich darstellt, als "bloß" vordergründig entwertet wird. Das, was diese Realität ausmacht, was sie bestimmt und trägt, ist ein verborgenes Wesentliches, ein Wesen, ihr Wesen. Die durch Quasi-Metaphern geleistete Dimensionierung des Schreiners in *GESPENSTER* war dafür bereits ein Beispiel. Andere Dramen sind da greller. So gestaltet Ibsen das, was zunächst — 'vordergründig' — als Zufall identifiziert wird, als kalkuliert. Er versieht den Zufall auf diese Weise mit Sinn. Ein Beispiel: In *KLEIN EYOLF* kommt die Tante der Titelfigur ausgerechnet in dem Augenblick zu Besuch, als dieser ihr Besuch dazu führt, daß sie mit ihrem Stiefbruder zusammentrifft. Der Text macht deutlich, daß sie von der Rückkunft ihres Stiefbruders nichts weiß, daß sie aber andererseits aus uneingestandener Sehnsucht nach ihm angereist ist. Die Konstellation der Ereignisse fügt sich so, daß in diesem Zusammentreffen sich ein mehr oder weniger geheimer Wunsch der Besucherin erfüllt. Es stellt sich so etwas ein wie der Eindruck einer Ahnung, eines Antriebs, der rational nicht erklärbar ist.

Das Verfahren wiederholt sich in *BAUMEISTER SOLNESS*. Jene Hilde Wangel, Vertreterin des Prinzips Jugend, klopft ausgerechnet in dem Augenblick an die Tür des Baumeisters, als man sich darüber

unterhält, daß eines Tages die Jugend an die Tür klopfen werde. Was im Dialog metaphorisch gemeint war, setzt sich unmittelbar in Bühnenhandlung um, rüstet die Bühnenhandlung zur Metapher. Ibsen treibt das Verfahren jedoch nicht ins Extrem; alles, was sich auf der Bühne abspielt, bleibt auch 'realistisch' erklärbar. Die Konstellation der Ereignisse ist andererseits immer so gehalten, daß eine andere Interpretation sich aufdrängt, die Interpretation, die das Reale, das Empirische als vordergründig entwertet und ihm einen Hintergrund, einen Wesensgrund zuordnet, die das Reale, Empirische auf einen Hintergrund, auf einen Wesensgrund hin durchsichtig macht.

Auch in *KLEIN EYOLF* ist dieses Darstellungsprinzip zu erkennen. Was sich dort als Zufall darstellt, spiegelt Wünsche, die unbewußt bleiben. So ertrinkt Eyolf exakt in dem Augenblick, in dem seine Mutter in einer emotional aufgeladenen und so der Kontrolle der Ratio entzogenen Situation ausspricht, was sie in anderer Lage auszusprechen nicht befähigt noch willens wäre: den Wunsch, Eyolf möge sterben. Die Handlungsführung bringt also Unbewußtes, und zwar Triebhaftes, Destruktives an die Oberfläche.

Ibsen nutzt zu diesem Zweck weitere Mittel. Er bezieht Vorstellungen der niederen Mythologie, des Volksglaubens ein. In ihnen objektiviert er, vergegenwärtigt er dramatisch, was sich im Unterbewußten abspielt. Da mag auf die Rattenjungfer in *KLEIN EYOLF* hingewiesen werden. Auch ihr Auftreten und Verhalten ist realistisch motiviert, allerdings ist ihr Auftreten derart gestaltet, daß eine realistische

Erklärung der Figur den Funktionswert im Drama nicht erfaßt. Durch bestimmte sprachliche Wendungen, durch ein ins Irreale gesteigertes Äußeres wird ihr eine Bedeutung zugeordnet, die sie 'vordergründig' nicht besitzt. Sie erfüllt durch ihr Verhalten, durch ihr Reden, durch die Folgen ihres Tuns in etwa die Funktion, die im deutschen Sagenbereich dem Rattenfänger von Hameln zukommt.

Was die Texte mit solchen Mitteln darstellbar machen, ist das Unterbewußte, das als das Destruktive, als das Böse begriffen ist. Indem dieser Komplex unter Rückgriff auf Momente und Züge der Volksliteratur und der niederen Mythologie darstellbar gehalten wird, wird zugleich deren Bewältigung des Bösen zu Bewußtsein gebracht, handelt es sich doch jetzt nicht mehr um die anonyme Gestaltung kollektiver Ängste, sondern um die individuelle Gestaltung reflektierter Zusammenhänge. Das, was als 'Objektivationen', als Personifikationen von Ängsten derer, die eine solche Literatur hervorbringen und tragen, deutbar ist, wird in den einschlägigen Dramen erneut genutzt, um das Gestalt werden zu lassen, was auf einer anderen Stufe der Entwicklung bereits gestaltet wurde.

Man hat — so Georg Lukács — das symbolistische Werk Ibsens als Ausdruck einer Abwendung von politischen Lösungen inkriminieren wollen. Unbeschadet dessen, wie man sich zu der Forderung nach politischen Lösungen durch Dramen insgesamt verhalten mag, geht das an den Texten vorbei. Gesellschaftliches, Mitmenschliches bleibt für Thematik und Struktur auch der jetzt symbolistischen

Dramen zentral, aber sie verhandeln Psychisches, nicht mehr Politisches im engeren Sinn. Lukács hat daraus seinen Vorwurf etwa gegen *DIE WILDENTE* abgeleitet. Dieses Drama sei nicht mehr geeignet, Gesellschaftliches in einer Form ansichtig zu machen, die eine politische Perspektive erkennen lasse. Lukács hat damit zwar ein Spezifikum des Ibsenschen Spätwerks, schon der *WILDENTE* formuliert; um stimmig zu werden, bedarf die Feststellung aber der Umformulierung. Ibsen vermittelt in der Tat keine im engeren Sinn politischen Lösungen mehr, er verzichtet auf sie aber, weil er solche Lösungen nicht mehr erkennen kann; Lukács hätte aus den Umständen seines eigenen Lebens erfahren können, wer die höhere Einsicht hatte. Die Momente der *conditio humana*, die die Dramen Ibsens von jetzt an vorführen, werden durchaus aus ihrem Bezug zum Problem der Gemeinschaftsbildung und Gemeinschaftszerstörung interessant gemacht. Sie werden in diesen Zusammenhang allerdings derart gestellt, daß sie zunächst als Momente ansichtig werden, die jenseits der politischen Sphäre angesiedelt sind.

Das — dennoch gewollt und nicht nur interpretatorisch unterlegte — Politische gewinnt eine grundlegendere, parteipolitisch nicht rückzubindende Gestalt. Wenn Ibsen auch im Spätwerk nach einer Überwindung des Bösen sucht, dann so, daß er Prozesse vorführt, die man als Veränderungen von Menschen im Sinn des Freudschen 'Vom Es zum Ich' umschreiben könnte. Das gelingt in den Dramen mehr oder weniger, oder anders gesagt, Ibsen läßt es mehr oder weniger gelingen. Dennoch,

das Tier im Menschen — so ähnlich formuliert es der Künstler Rubek in Ibsens letztem Schauspiel *WENN WIR TOTEN ERWACHEN* — will zunächst einmal dargestellt sein. Dann aber sucht Ibsen nach Möglichkeiten, den Menschen jenes 'Tier im Menschen' überwinden zu lassen. Darin liegt die Spezifik der Persönlichkeitsdiskussion in den symbolistischen Dramen Ibsens. Ibsen präsentiert das Vorbewußte, das Unterbewußte, macht es wahrnehmbar als das Triebhafte, das er wiederum als das Destruktive vermittelt, als das, was das Zusammenleben bedroht.

Ibsen findet dabei zu einem weiteren Muster der Dramenfüzung, der Personenkonstellation und der Figurenkonzeption, indem er das Destruktive bevorzugt durch Frauen vertreten sein läßt. Die Handlungsführung etwa in *DIE FRAU VOM MEER*, in *ROSMERSHOLM*, in *KLEIN EYOLF*, ja noch in *JOHN GABRIEL BORKMANN* ist dadurch bestimmt, daß die weibliche Hauptfigur aus Motiven handelt, deren sie sich nur begrenzt bewußt ist. Die Lösung der Probleme — nicht die Abwehr von Tragik — ergibt sich immer wieder daraus, daß diese Frauen die als destruktiv konnotierten Triebe und Antriebe durch eine als 'männlich' propagierte Rationalität überwinden. Daß das auch ein politisches, ein gesellschaftliches Implikat hat, zeigt sich darin, daß hier Konzepte wie Moral und Verantwortung, Konzepte wie Freiheit in Verantwortung, Freiheit im Zusammenleben geradezu beschworen werden. Ibsens am entschiedensten die literarische Moderne repräsentierendes Werk ist mit all dem so gehalten, daß in ihm das Menschenbild der Moderne wieder entwertet wird.

Ibsens Moderne bleibt eine des Vorbehalts, des Vorbehalts unter den Prämissen eines liberalen Persönlichkeitsbilds. Dazu muß man sich folgende Hintergründe verdeutlichen. Karl Heinz Bohrer hat in seinem Aufsatz „Das Böse — eine ästhetische Kategorie?“ darauf verwiesen, daß das Böse im Kunstwerk der Moderne derart dargestellt werde, daß es weder moralisch noch sonstwie aufgehoben sei. In seinem Aufsatz „Die permanente Theodizee. Über das verfehlte Böse im deutschen Bewußtsein“ formuliert er das so, daß in der Moderne das „dargestellte Böse nicht mehr plausibilisiert“ werde. Bohrer spricht davon, daß der literarische Text in „solches Schweigen seiner schrecklichen Bilder eingefangen“ sei, und er gebraucht die Formulierung vom „Diskurs des Bösen in jenem Sinne der schweigenden Bilder“. Vor diesem Hintergrund betrachtet sind Ibsens Texte Texte eines Moralisten, der das Böse zwar darstellt, es aber durchaus neutralisiert. Ibsen gestaltet seine Dramen so, daß das hoffnungsvolle Bild einer Zukunft entsteht, in der der Mensch zu vernunftbegründetem Handeln in einer durch moralische Verantwortung bestimmten Freiheit befähigt sein wird.

Was das formgeschichtlich bedeutet, läßt sich im Vergleich von Ibsens Verfahren mit dem der Bilder von Böcklin und Munch verdeutlichen. In *WENN WIR TOTEN ERWACHEN* wird von jenem Vertreter des Prinzips Leben gesagt, er sei wie ein Faun. Der Faun wie seine griechische Parallele Pan gehören zum Motivbestand von Kunst und Literatur jener Epoche, und in den Bildern Böcklins begegnen Darstellungen von Pan wie anderer Figuren der Mythologie im-

mer wieder. Böcklin löst ein Darstellungsproblem, vor dem auch Ibsen stand, mit den Mitteln und Möglichkeiten realistischen Malens, eben das Problem der Darstellung des Verdrängten, des Verkettzten, des Vor- und Unterbewußten, dessen, was vor Schwierigkeiten der Abbildung stellte. Edvard Munch etwa vertritt da ein anderes Konzept als Böcklin. Auch er stellt all das Bedrohliche dar, das in den Bildern Böcklins anwesend ist, aber er leistet eine solche Darstellung, indem er seine Bildwelten nicht nach den Mustern der gewohnten und akzeptierten Wahrnehmung strukturiert und fügt. Verzerrungen, bildimmanente Bezüge, Überzeichnungen ins Grelle und anderes mehr setzen die harmonisierenden Weltabbildungen außer Kraft.

Der Vergleich zeigt bei aller verkürzenden Darstellung ein Spezifikum der Epoche. Wenn Böcklin im Rahmen realistischer Weltabbildung verbleibt, dann bedeutet das, daß in seinen Bildern Figuren auftauchen, die Wirklichkeit nur vorgeben, denn selbstverständlich gehört es zum Rezeptionsvorgang, diese Figuren als Figuren einer Einbildung, genannt Mythologie, zu interpretieren und zugleich zu entwerten. Der Bildinhalt wird zum Zitat, ist damit Teil eines Bildungskanons, wird in einen durch bildnerische Klassizität getragenen Zusammenhang hineingenommen. Das Unbändige wird durch beherrschtes Darstellen entschärft, auch da noch, wo dieses Entschärfen durchaus nicht beabsichtigt gewesen sein mochte, sondern eher auf Altertümlichkeit des bildnerischen Konzepts verweist.

Verräterisch ist, was man etwa in der *Propyläen*

Kunstgeschichte nachlesen kann, wo Rudolf Zeitler zu Böcklin schreibt:

Böcklins Naturerlebnis war von Sinnlichkeit und Geschlechtlichkeit bestimmt, die sich in seiner Frühzeit als dumpfe Süße, später als schwermütige Erregtheit und als Verdüsterung aussprachen. Kunstwerke mit einem solchen Gehalt gingen dem damaligen deutschen Publikum schwer ein. Was Courbet sich in Paris ohne weiteres erlauben durfte, konnte in Deutschland den Ruin des Malers bedeuten. Böcklin vermochte sich gegen den Geschmack der guten Gesellschaft und des gebildeten Publikums nicht immer durchzusetzen. Er griff oft genug zu Kompromißlösungen; aber ihm daraus einen Vorwurf zu machen, wäre ungerecht. Wo hätte ein Mann seines sozialen Standes im damaligen Deutschland Selbstbewußtsein und kulturelle Sicherheit hernehmen sollen? Man muß im Gegenteil die Kraft bewundern, mit der er seine monistische, ganz unreflektierte Auffassung der sinnlichen Welt anschaulich machte.

Es ist unwichtig, ob man den Sachverhalt als Vorwurf formuliert oder nicht; das Ergebnis bleibt davon unberührt. Böcklins Malen ist bestimmt von Kompromissen an einen bestimmten Geschmack, sein Malen kann unter dem Aspekt des 'Ankommens' diskutiert werden. Bei aller Umstrittenheit war Böcklin dennoch sehr erfolgreich, seine *TOTENINSEL* gehörte zu den Bildern, die schon zu ihrer Zeit am häufigsten reproduziert wurden. Die Arbeiten Edvard Munchs sind mit derartigen Begriffen kaum beschreibbar. Munch formuliert mit bildkünstlerischen Mitteln

eine Weltsicht, die — wenn man sie paraphrasieren müßte — in vielen Momenten mit der Böcklins übereinstimmt. Aber die von ihm entwickelten bildkünstlerischen Mittel haben Munch in wesentlich existentiellerer Weise in Konflikt zu der damaligen Gesellschaft gebracht und ihn zum Außenseiter verdammt sein lassen.

Ibsen wäre hier einzuordnen. Die bei ihm vorgegebene Weltsicht ist der verwandt, die bei Böcklin und Munch bildkünstlerisch umgesetzt wird. Hier wie dort bricht das Unzivilisierte, das von der Zivilisation nicht Eingeholte, das Unbändige in die Welt der Zivilisation ein. Zwar verfährt Ibsen dabei so, daß er den Restbestand an Realismus nicht aufgibt, den ja auch Munch erkennen läßt, aber — und darin ist sein Verfahren eher dem Munchs vergleichbar als dem Böcklins — er nimmt seine Figuren aus einer auf Realismus eingeschworenen Darstellung wieder heraus. So tritt in seinen Dramen der Wassermann nicht als Figur auf, aber die Vorstellung vom Wassermann verleiht 'realistischen' Figuren Züge (*GESPENSTER*); so läßt Ibsen den Rattenfänger von Hameln nicht als Gestalt auf die Bühne treten, aber er entnimmt der Sagengestalt Züge, mit deren Hilfe er die als 'realistisch' fingierte Dramenfigur der Rattenjungfer 'verzerren' kann; so tritt mit Hilde Wangel keine durch einen Mythos fertig vorgegebene Verlockung in Solness' Leben, aber die literarische Gestaltung stattet die Dramenfigur der Hilde Wangel mit Momenten und Zügen aus, die die Oberfläche durchsichtig werden lassen für einen dunklen Hintergrund, für einen Wesensgrund.

Daß und vor allem wie sich Ibsen um ein Welt deutendes, Welt verdeutlichendes, sprich mimetisches Konzept bemüht, hat Rainer Maria Rilke, ein jüngerer Zeitgenosse Ibsens, herausgehoben. Rilke wendet sich dem künstlerischen Verfahren Ibsens in einer Passage seines Romans *Malte Laurids Brigge* zu. Der rilkesche Text entwickelt eine komplexe und komplizierte Argumentationskette, die sich um zwei Deutungsfiguren anlagert, um die Annahme eines Verweisungscharakters — Ibsens Dramen seien “auf das Zeigen angelegt” gewesen — und um den Ansatz einer von der geläufigen Art abweichenden Form solchen Verweisens. Letztere wird darin begründet, daß das im Zeigen Gezeigte einen Ausschnitt der menschlichen Lebenswelt betreffe, den, so kann man den rilkeschen Text paraphrasieren, das öffentliche Denken und Empfinden ausgeschlossen und übergangen habe. Ibsens Dramen standen also vor dem Darstellungsproblem, die Ausblendung dieses Bereichs aufzuheben, das der Verdrängung Ausgelieferte kenntlich zu machen, oder mit den Worten von Rilkes Text, den “Ausschlagswinkel eines von fast nichts beschwerten Willens” zu markieren, das ‘Unfaßliche’ im Greifbaren faßlich werden zu lassen. So wird an Ibsens Werk eine Diskrepanz zu einer als realistisch geläufigen Form der Mimesis ermittelt und ein Verweisungscharakter noch aus einer Darstellungsform abgeleitet, die ihm auch zugleich widerspricht. Die bei Rilke gewählten Formulierungen zielen auf ein Verfahren der Verzeichnung, der Verzerrung ab, ein Verfahren, das die spezifische Form der literarischen Integration von

Realitätspartikeln beim späten Ibsen bestimmt und das in eine unmittelbare Nähe zum Verfahren in den bildkünstlerischen Werken seines Landsmanns Munch rückt. Zur Verdeutlichung jener ‘Ausschlagswinkel’ sei hier lediglich an die Gebärden und Aufschreie Rebekkas in *Rosmersholm* erinnert.

George Steiner kommt in seinem Essay über den Tod der Tragödie zu dem Befund, es gebe keine Tragödie im eigentlichen Sinn mehr, Christentum und Aufklärung hätten den Typus des tragischen Helden nicht mehr zugelassen, weil das Tragische irrational, vorrational und mithin in einer rationalistisch geprägten Welt ebenso ausgeblendet sei wie in einer auf Erlösung abhebenden Religion. Wenn denn aber das Tragische über das Einbrechen des Irrationalen definierbar wird, dann hat Ibsen eine Dramenstruktur gefunden, in der das so begriffene Tragische prinzipiell noch anwesend ist, aber derart, daß es sich im Verlauf des jeweiligen Geschehens unschädlich gemacht sieht. Ibsens Werk erweist sich als eine literarische Gestaltung des Bewußtseins davon, daß es das Destruktive im Menschen gibt, eines Bewußtseins jedoch, das sich selbst relativiert durch die — zuweilen arg trotzig vorgetragene — Maxime, daß dieses destruktive Moment überwindbar ist, überwindbar durch Erziehung zu dem, was den Menschen erst zum Menschen macht, zu einer Haltung der Verantwortung. Darin setzt sich ein Menschenbild fort, das das des neunzehnten Jahrhunderts war, des Jahrhunderts des Liberalismus und des Bilds vom Menschen als einer freien Persönlichkeit, die sich nach Prinzipien richten und entfalten kann.

Indem Ibsen so etwas wie das Böse in einem elementaren Sinn ansichtig macht, ist sein literarisches Verfahren modern, fortgeschrittener als der Mythos, zumal als die 'niedere Mythologie', weil das Böse nicht mehr metaphysisch, sondern szientistisch ausgewertet wird, szientistisch durch seine Fundierung in dem, was die Psychologie zu ermitteln gerade angetreten war. Daß Ibsen deren Erkenntnisinteresse wie deren Erkenntnisse unter Rückgriff auf Momente der niederen Mythologie literarisch umformuliert, deutet zugleich diese Mythologie selbst. Sie wird zum Ort, an dem das rational nicht Bewältigte, das durch die Ratio Verdrängte eine Artikulation gefunden hatte. Indem Ibsen dieses Moment an Mythologie hervorkehrt, ergibt sich für ihn eine gestalterische Schwierigkeit; im Zitieren dieser Mythologie will er sogleich die Befreiung von ihrer Weltdeutung gewinnen.

Das liberale Konzept der freien Persönlichkeit bleibt im Zentrum. Die dramatische Vermittlung dieses Konzepts ist anwesend in der Art, in der die Figuren in eine Beziehung gesetzt werden, in der ihnen so etwas wie eine Entwicklung zugeordnet wird. Dabei fällt ins Auge, daß in Ibsens Dramen die Aufteilung der Rollen nach Geschlechtern eine sinnkonstituierende Leistung besitzt und daß in dieser Rollenkonstellation ein Strukturmerkmal seiner Dramatik ansichtig wird.

In *ROSMERSHOLM* hatte die weibliche Hauptfigur eine handlungsantreibende Funktion; in *HEDDA GABLER* ist eine Frau Titelheldin; in *BAUMEISTER SOLNESS* veranlaßt eine Frau den Titelhelden, auf

jenen Turm zu steigen, von dem er dann in den Tod stürzt; in *DIE FRAU VOM MEER* ist wiederum eine Frau die Titelfigur; in *KLEIN EYOLF* spielt die Mutter des Jungen eine für den Sinnaufbau des Dramas zentrale Rolle. Immer wieder spielen dabei die jeweiligen Männer — meistens als Partner in eine Relation zu diesen Frauen gebracht — eine Rolle als Katalysator der Läuterung: Wangel in *DIE FRAU VOM MEER*, Rosmer in *ROSMERSHOLM*, Allmers in *KLEIN EYOLF*.

So entsteht eine spezifische Dramenform, eine Dramenform, die das Prinzip 'Unterbewußtsein', spezifiziert als das Prinzip 'Triebhaftigkeit' beziehungsweise als das Prinzip 'Destruktion', und das Prinzip 'Vernunft' derart in Konflikt geraten läßt, daß das eine dieser Prinzipien in der weiblichen Figur, das andere in der männlichen Figur verkörpert wird. Die dramatische Handlung entsteht daraus, daß das durch den männlichen Partner vertretene Prinzip über das durch die weibliche Figur vertretene Prinzip siegt, wobei dieser Sieg des Manns sein Korrelat hat in einer Läuterung der Frau — lediglich *HEDDA GABLER* fällt aus dieser Figurenkonstellation heraus. Indem die weibliche Figur sich läutert, wird ein tragischer Ausgang zurückgedrängt — nicht die Katastrophe ist der Zielpunkt der dramatischen Handlung, sondern Buße für eine Schuld.

Um die sich so abzeichnende dramatische Struktur einzuordnen, mag folgende Überlegung Erklärungshilfe leisten. Camille Paglia hat über die Bedeutung der Geschlechterspezifität in einem grundsätzlichen Sinn und Zusammenhang nachgedacht. Paglia

glaubt zu dem Ergebnis zu kommen, die Frau generell vertrete das dionysische Prinzip, der Mann das apollinische, oder anders gefaßt, die Denkhaltung des Ostens sei geprägt durch Berücksichtigung des Weiblichen, die Denkhaltung des Westens durch das Männliche. Für unseren Zusammenhang ist auswertungsfähig, was Paglia zur Tragödie schreibt. Da heißt es:

Westliche Erzählungen sind Kriminalgeschichten, Prozesse der Enthüllung. Aber weil das detektivisch Aufgedeckte unerträglich ist, endet jede Enthüllung in neuerlicher Verdrängung.

Die wichtigsten tragischen Heldinnen — Medea und Phädra bei Euripides, Kleopatra und Lady Macbeth bei Shakespeare, Racines Phädra — verkehren das tragische Genre durch ihr zerstörerisches Verhältnis zur männlichen Tat. Die tragische Frau ist nicht moralisch wie der Mann: Ihr Wille zur Macht ist unverhüllt. Ihre Taten sind von chthonischer Düsterteit überschattet. Sie brechen dem Irrationalen Bahn und öffnen das Genre den Einbrüchen jener barbarischen Macht, die das Drama zunächst verbannen sollte. Die Tragödie ist ein wesentliches Mittel zur Erprobung und Läuterung männlichen Willens. An der Schwierigkeit, weibliche Protagonisten in die Tragödie einzuführen, ist nicht männliche Borniertheit, sondern sind instinktive sexuelle Verhaltensunterschiede schuld. Die Frau führt in die Tragödie ein Moment von urwüchsiger Grausamkeit ein — ein Ausdruck des Umstands, daß sie selber das Problem ist, um dessen Beseitigung das tragische Genre sich bemüht.

Die Denkfehler sind problemlos zu benennen, um das herauszufiltern, was an dieser Darstellung

zur Beschreibung der späten Dramatik Ibsens hilfreich ist. Paglia macht einen behebbaren Formulierungsfehler, wenn sie an allen philologischen Wissensständen vorbeiarargumentiert und die Gestalthaftigkeit, das Gemachtsein von Kunstprodukten, deren Sinnkonstituierung durch sprachliche Manipulation übergeht und ausklammert. Wenn es da etwa heißt: “Die Frau führt in die Tragödie ein Moment von urwüchsiger Grausamkeit ein”, dann braucht man das lediglich sachgerecht umzuformulieren, um Sinn und Unsinn solcher Behauptung zu sondern. Nicht “Die Frau führt in die Tragödie ein Moment von urwüchsiger Grausamkeit ein”, sondern die Autoren führen über weibliche Figuren “in die Tragödie ein Moment von urwüchsiger Grausamkeit ein”.

So gelesen, gibt der Zusammenhang Sinn; in den hier zu analysierenden Texten spielt die Frau die Rolle, das vernunftbestimmte, das vernunftgeprägte Zusammenleben zu zerstören. Damit wird der historische Standort von Ibsens später Dramatik erörterbar.

Ibsens Welthaltung — die Welthaltung, die die dramatische Struktur seiner Stücke generiert — stellt das Prinzip Vernunft in ihr Zentrum, und zwar so, daß das Unvernünftige, das Nicht-Rationale diese Vernunft bedroht. In diesem Sinn vertritt die Dramatik Ibsens eine seit der griechischen Antike das europäische Weltbild dominierende Sicht und Wunschvorstellung. Es ist der Wunsch, das Chaos möge sich zum Kosmos formen. Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts stellt sich eine Weltsicht ein, in der dem Chaos Vorrang vor dem Kosmos zukommt. Nietzsche hatte das bekanntlich so geklärt: das Prinzip

des Apollinischen (also das Prinzip Verstand und Vernunft) hat das Prinzip des Dionysischen (also das Prinzip Wille, das Prinzip Trieb) unterdrückt; der schöne Schein der griechischen Kunst hatte die häßliche Wirklichkeit überlagert.

In einer patriarchalischen Gesellschaft ergibt sich automatisch ein Imaginationsmodell, in dem der Mann dem Unvernünftigen, dem Ungestalten begegnet und es ausschaltet. Herakles ist ein Beispiel dafür, Odysseus ein anderes. Unerklärliches bedarf der Aufklärung. Das Ödipus-Drama klärt auf; die ihm nachgebildeten analytischen Dramen Ibsens klären ebenfalls auf.

Mehr und mehr dringt in Ibsens Dramatik der Reflex eines neuen Wissens davon ein, was man das Nicht-Rationale nennen kann. Er stellt es dar über Frauengestalten. Insoweit vertreten Frauen in seiner späten Dramatik das Irrationale. Hierin ist er kaum originell und will es auch kaum sein; im Gegenteil, die in der Epoche des reifen Ibsen große Zahl der Darstellungen von Frauen, die dem Typus der *femme fatale* angepaßt sind, belegt, daß es sich hier um ein Muster handelt. Ibsen führt seine Frauengestalten jedoch nur ausnahmsweise in die Katastrophe, oder, wenn es sich so verhält, wie in *ROSMERSHOLM*, bindet er die Katastrophe an das Konzept Reue und Buße. Er läßt sie stattdessen hinüberwechseln vom Prinzip Unterbewußtsein (Dionysos) zu dem des Bewußtseins (Apollo), und er koppelt das Bewußtsein an ein Wissen und Bewußtsein von Moral. Auf diese Weise werden zwar die Dramenschlüsse teilweise unverständlich, sie reflektieren aber das Bemühen, das

‘Böse’ zu überwinden. So restituiert sich dann auch das Langweilige als das Erstrebenswerte.

Daß Ibsen Frauen in der Rolle der ‘zur Vernunft zu Bringenden’ vorführt, hat zwei Seiten. Einmal stehen Frauen in seinen Dramen für den Teil der Menschheit, der zur Vernunft, sogar zur Moral, zur Verantwortung gebracht werden muß; andererseits stehen sie für einen Teil der Menschheit, der zur Vernunft, zur Moral, zur Verantwortung gebracht werden kann. Und so reflektiert die dramatische Konzeption, die sich bei Ibsen entdecken ließ, auch unbedacht die Situation der gesellschaftlich unterdrückten Frau seiner Zeit. Die Frau, aus der Welt der Männer noch ausgeschlossen, wird in diesen Dramen in diese Welt der Männer hineingenommen. Ibsen sah die Zukunft des Menschen in seiner Befähigung zu vernunftbegründetem Handeln in einer durch moralische Verantwortung bestimmten Freiheit. Will man das Frauenbild der hier behandelten Dramen nicht einseitig als Fixierung der Irrationalität auf das Weibliche sehen, so stellt er den Weg zur Gleichberechtigung als einen Weg der zunehmenden Teilhabe an Moral und Verantwortung dar.

Aus dem hier Entwickelten, aus dem, was sich bei Paglia und Bohrer nachlesen läßt, ergibt sich für Ibsen die Haltung eines Moralisten in einer Phase der Literaturgeschichte, in der das Moralisieren als Festhalten an Überholtem reflektiert wird. Dieser Aspekt von Ibsens Werk wäre erneut zu überdenken, er führt auch zu einer Bestimmung dessen, wie Ibsens Werk sich in die Geschichte der Literatur der Moderne einordnet.