

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 2012, HEFT 2

ANNEGRET HEITMANN

Henrik Ibsens dramatische Methode

Vorgetragen in der Sitzung
vom 9. Dezember 2012

MÜNCHEN 2012

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
IN KOMMISSION BEIM VERLAG C. H. BECK MÜNCHEN

ISSN 0342-5991
ISBN 978 3 7696 1662 0

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München 2012
Gesamtherstellung: Druckerei C. H. Beck Nördlingen
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany

Henrik Ibsens Dramentitel „Die Stützen der Gesellschaft“ ist zu einem geflügelten Wort geworden, ebenso wie jegliche Rede von einem „Puppenheim“ oder von „Gespenstern“ Konnotationen aufruft, die durch Ibsens Dramen geprägt wurden.¹ Ähnliches gilt für den Begriff der Lebenslüge, der in den allgemeinen Wortschatz eingegangen ist, aber von dem norwegischen Autor in seinem Drama *Vildanden* (*Die Wildente*) 1884 erstmalig verwendet wurde. Vor allem als Bühnenautor ist Ibsen heutzutage bekannt und präsent, die von Norwegern und Nordisten immer wieder gern zitierte Behauptung, nach Shakespeare sei Ibsen der meistgespielte Dramatiker weltweit, entspricht wohl den Tatsachen. Die Datenbank *Ibsen.net* verzeichnet aktuell, d.h. für die laufende Spielzeit, über 100 Produktionen in 27 Ländern.² Insgesamt sind in der seit 2006 geführten Datenbank über 8000 Nachweise enthalten, wobei auffällig ist, dass in den letzten Jahren die Globalisierung auch die Verbreitung Ibsenscher Dramen affiziert: die Zeitschrift *Ibsen Studies* veröffentlicht in zunehmend großer Zahl Beiträge über die Rezeption in China, Russland, Israel oder in afrikanischen Ländern.³ Im Jahre 2006, als der hundertjährige Todestag mit Feierlichkeiten und Festivals unter anderem in Indien, Ägypten und Nepal begangen wurde, fanden über 4000 Aufführungen in 72 Ländern statt.

1 Die Grundlegung dieses Artikels wurde während eines von der Stiftung ‚Riksbankens Jubileumsfond‘ finanzierten Forschungsaufenthalts an der schwedischen Universität Umeå erarbeitet. Ich danke sowohl meinem Gastgeber in Umeå, Prof. Lars-Erik Edlund, als auch Riksbankens Jubileumsfond für die Gewährung des ‚German-Swedish Research Award‘.

2 <http://www.hf.uio.no/is/tjenester/ibsen-net/> (aufgerufen am 3. 1. 2012).

3 Vgl. z.B. Kamaluddin Nilu: „‘A Doll’s House’ in Asia: Juxtaposition of Tradition and Modernity“, in: *Ibsen Studies*, no. 2, vol. 8 (2008), S. 112–129; Bharucha, Rustom: „Ibsen’s Enigma Variations: Re-imagining Intercultural Performance Research“, in: *Ibsen Studies*, no. 2, vol. 9, (2009), S. 100–117; Chengzhou He: „Interculturalism in the Theatre and Chinese Performances of Ibsen“, in: ebd., S. 118–135.

Superlative hat das Werk aus Ibsens zweiter Schaffensphase schon zu Lebzeiten des Dramatikers hervorgebracht. Während er in den ersten 15 Jahren seiner schriftstellerischen Laufbahn, d.h. in der Zeit von 1850, als er mit *Catilina* debütierte, bis zum Erscheinen von *Kongsemnerne* (1864; *Die Kronpräsidenten*) mit einer Serie von Misserfolgen und finanziellen Nöten zu kämpfen hatte, verschafften ihm vor allem die sog. Gegenwartsdramen ab 1877 zunehmenden Erfolg, Ruhm und eine ganze Menge Geld.⁴ Dazu trug neben der Theaterrezeption in Skandinavien, Deutschland,⁵ England und Frankreich vor allem der deutsche Buchmarkt bei. Es gab zu Lebzeiten des Autors, aufgrund damals noch fehlender internationaler Copyright-Bestimmungen,⁶ stets mehrere konkurrierende Übersetzungen seiner Werke gleichzeitig, die hohe Auflagen von bis zu über einer halben Million Exemplaren erzielten, es gab mehrere Werkausgaben, 1889 bei Reclam, 1890 bei Samuel Fischer, 1899–1904 die aufwändig ausgestattete Gesamtausgabe im selben Verlag, die dem Hause S. Fischer einen seiner größten Ver-

4 Vgl. die Nachweise in der äußerst informativen jüngsten Biographie Ibsens: Figueiredo, Ivo de: *Henrik Ibsen. Mennesket*, Oslo, 2006; Ders.: *Henrik Ibsen. Masken*, Oslo, 2007. Die genauen Einkünfte des Dramatikers verzeichnet detailliert auch die ältere Biographie von Michael Meyer. Vgl. Meyer, Michael: *Henrik Ibsen*, New York, 1971.

Zwischen dem Frühwerk und den heute überwiegend rezipierten Gegenwartsdramen lagen noch die beiden wichtigen Stücke *Brand* (1866) und *Peer Gynt* (1867), die Ibsens Bekanntheit und Erfolge begründeten. Da sie sich formal jedoch deutlich von den Gegenwartsdramen unterscheiden, werden sie in der vorliegenden Untersuchung nicht berücksichtigt.

5 Dokumente dazu finden sich in: Frieze, Wilhelm (Hg.): *Ibsen auf der deutschen Bühne*, Tübingen, 1976. Vgl. auch die Darstellung bei Pasche, der Ibsen gegenüber Bjørnstjerne Bjørnson allerdings einen sekundären Platz einräumt und seine Bedeutung erstaunlicherweise für gering hält: Pasche, Wolfgang: *Skandinavische Dramatik in Deutschland*, Basel/Stuttgart, 1979.

6 Norwegen traf zunächst bilaterale Copyright-Abreden: mit Schweden 1878, mit Dänemark 1879, Frankreich 1882. Die internationale Regelung der Berner Konvention trat erst 1886 in Kraft. Ibsen war zeitlebens an einer optimalen Vermarktung seiner Texte interessiert und trug durch sein Lebenswerk erheblich zur Professionalisierung moderner Autorschaft bei. De Figueiredo bezeichnet ihn daher als „forfatteren som forretningsmannen“ (Autor als Geschäftsmann) und als „en pioner i etableringen av det moderne litterære felt“ (einen Pionier in der Etablierung des modernen literarischen Feldes). Vgl. Figueiredo: *Masken*, S. 406.

kaufserfolge überhaupt bescherte.⁷ Wie so oft wirkte der deutsche Buchmarkt als eine Art Katalysator, der dann auch Übersetzungen in weitere Sprachen und Ausgaben in anderen Ländern nach sich zog, bis sich Ibsens Popularität so stabilisiert hatte, dass 1891 *Hedda Gabler* gleichzeitig in England, den USA, Frankreich, den Niederlanden und Deutschland erschien. Noch im selben Jahr wurde in Deutschland die zweite Auflage gedruckt, eine italienische Übersetzung folgte 1892.⁸

Theaterrezeption zeichnet sich gegenüber den Buchausgaben generell dadurch aus, dass sie neben einer Kanonisierungstendenz auch stetige Innovation durch immer wieder neue Konkretisierung der Werke bedeutet. „Der deutsche Ibsen war [...] ein anderer als der skandinavische“, schreibt Ivo de Figueiredo in seiner Ibsen-Biographie von 2007, „nachdem er Land auf Land eroberte, wurde es immer deutlicher, wie die Rezipienten, sowohl Anhänger als auch Gegner, seine Dramatik an die dominierenden kulturellen und literarischen Strömungen im Land anpassten.“⁹ In England z.B. wurde er, vermittelt nicht zuletzt durch George Bernard Shaw und Eleanor Marx, zunächst als Sozialrealist mit einer vorrangig politischen Botschaft gelesen, in Frankreich wurde er von André Antoine im Théâtre Libre sehr viel experimenteller inszeniert, in Irland interessierte man sich vor allem für Ibsens Anteil am norwegischen *nation building*-Projekt, und in Italien wurde die Rezeption durch Eleonora Duse geprägt, die Ibsen exotistisch interpretierte.¹⁰ In den Ausgestaltungen führender Schauspieler und Regisseure traten immer wieder neue Konkretisierungen hervor, die das Publikum begeistert oder erzürnt und die Theaterwissenschaftler beschäftigt haben. Wenn man aus der Fülle der Ibsen-Inszenierungen besonders eindrucksvolle und innovative hervorheben sollte, würde

7 Paul, Fritz: „Deutschland – Skandinaviens Tor zur Weltliteratur“, in: Henningssen, Bernd et al. (Hg.): *Wahlverwandschaft. Skandinavien und Deutschland 1814 bis 1900*, Ausstellungskatalog, Berlin, 1997, S. 193–205.

8 Vgl. Figueiredo: *Masken*, S. 406.

9 Figueiredo: *Masken*, S. 388. „Den tyske Ibsen var altså en annen enn den skandinaviske. Etter som han erobret land etter land, ble det stadig tydeligere hvordan mottagerne, både tilhængere og motstanderne, tilpasset dramatikken hans til de dominerende kulturelle og litterære strømninger i landet.“

10 Ebd., S. 387–410.

man sicher Max Reinhardts Produktion der *Gespenster* in Berlin 1906 (mit dem Bühnenbild von Edvard Munch)¹¹ nennen oder auch Ingmar Bergmans Inszenierung von *Ett dockhem* am Stockholmer Dramaten 1989,¹² die, wie viele andere, in der theaterhistorischen Studie von Frederick und Lise-Lone Marker beschrieben werden.¹³ Bis heute sind Aktualisierungen Ibsenscher Dramen fester Bestandteil von Spielplänen nicht nur deutscher Bühnen. In jüngerer Zeit haben in Deutschland zwei Berliner Inszenierungen von Thomas Ostermeier von sich reden gemacht: Hedda Gabler wurde in der Darstellung durch Katharina Schüttler sehr überzeugend ins 21. Jahrhundert transponiert,¹⁴ und Josef Bierbichler gab Ibsens Originaltext des *John Gabriel Borkman* in einer Weise zum Besten, die man für nichts anderes halten konnte als einen sarkastischen Kommentar auf die gegenwärtige Finanzkrise.¹⁵

Nicht vergessen darf man allerdings bei der Rede von dem, was heute oft als *transculturación* bezeichnet wird,¹⁶ dass Aktualisierung auch Vereinnahmung bedeuten kann. Im frühen 20. Jahrhundert gab es hiezulande Tendenzen, Ibsen zum „Deutschen ehrenhalber“ zu ernennen und das Nordische als gemeinsames Germanisches einzuordnen, wie z.B. in dem pathetischen Nekrolog von Josef Hofmiller, der Ibsen als Germanen feierte und schrieb, ihm gebühre eine Bestattung auf dem Scheiterhaufen, umgeben von Helmen und Brünnen.¹⁷ Ab den 1930er Jahren wurden Ibsens

11 Vgl. dazu Fischer-Lichte, Erika: „Ibsen's Ghosts – A Play for all theatre concepts?“, in: *Ibsen Studies*, no. 1, vol. 7 (2007), S. 61–83.

12 Vgl. Wirmark, Margareta: *Nora Nora. Henrik Ibsens 'Dockhem' och Ingmar Bergmans*, Stockholm, 2006.

13 Marker, Frederick J. u. Lise-Lone: *Ibsen's Lively Art. A Performance Study of the Major Plays*, Cambridge, 1989.

14 *Hedda Gabler*, Inszenierung von Thomas Ostermeier in der Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin, November 2005.

15 *John Gabriel Borkman*, Inszenierung von Thomas Ostermeier in der Schaubühne am Lehniner Platz, Januar, 2009. Vgl. zu neuen deutschen Ibsen-Inszenierungen auch den begeisterten Artikel von Marvin Carlson. Carlson, Marvin: „Unser Ibsen: Ibsen on the contemporary German stage“, in: *Ibsen Studies*, no. 1, vol. 4 (2004), S. 55–69.

16 Vgl. Damrosch, David: *What is World Literature?*, Princeton/Oxford, 2003, S. 24, mit Bezug auf Fernando Ortiz.

17 Vgl. Gentikow, Barbara: *Skandinavien als präkapitalistische Idylle*, Neumünster, 1978, S. 76.

Dramen äußerst selektiv rezipiert, das nationalromantische Frühwerk und der *Peer Gynt* bevorzugt, um ihn als „Künder der nordischen Seele“, wie er 1936 im *Völkischen Beobachter* genannt wird,¹⁸ begreifen zu können. Eine Steigerung fand diese fragwürdige Verehrung in dem Ibsen-Kult der Nationalsozialisten, die Stücke wie *Kongsemnerne* (*Die Kronprätendenten*) oder *Peer Gynt* bei Freilichtveranstaltungen mit kultischem Charakter oder als Glanzpunkte bei Geburtstagsfeiern des Führers zu nazistischen Propagandastücken machten, wie Uwe Englert gezeigt hat.¹⁹ Die ideologische Annahme, dass in Ibsens Adern „ein hoher Prozentsatz deutsches Blut floß“,²⁰ führte zu einer das Werk nicht nur verengenden, sondern es direkt verfälschenden Aneignungsstrategie. Doch die Grenzen zwischen unangemessener Aneignung und kreativer Interpretation sind nicht immer leicht zu ziehen.

„Works of world literature take on a new life as they move into the world at large“, stellt David Damrosch fest, „all works are subject to manipulation and even deformation in their foreign reception“.²¹ Es stellt sich aber die Frage, ob die immer reger werdende weltliterarische Grenzüberschreitung und die zunehmende Unmöglichkeit des Beharrens auf Originalsprachen Wertungskonzepte außer Kraft setzen dürfen. Die zunächst von Goethe eingeführte Idee der Weltliteratur hat im Zeitalter von Globalisierung, Postkolonialität und Internet erhöhte Relevanz gewonnen. Schon ihr Urheber hob in seinen Gesprächen mit Eckermann hervor, dass es ihm weder um eine rein quantitative Auflistung aller Literaturen der Welt noch um einen qualitativ ausgerichteten Kanonisierung der besten unter ihnen ginge, sondern um eine Überwindung der Kategorie des Nationalen durch intertextuelle Verflechtung und kommunikative Vernetzung, deren stetige Steigerung er schon zu

18 Könitzer, Willi Fr.: „Ja und Nein zu Ibsen“, in: *Völkischer Beobachter* (Münchener Ausgabe), 23. 5. 1936 (zitiert nach Englert, Uwe: *Magus und Rechenmeister. Henrik Ibsens Werk auf den Bühnen des Dritten Reiches*, Tübingen/Basel, 2001, S. 98).

19 Vgl. zur Rezeption Ibsens im nationalsozialistischen Deutschland die umfassende Studie von Uwe Englert, auf die ich mich hier stütze: Englert: *Magus*.

20 Roemisch, Bruno: „Die große Familie“, in: *Deutsche Monatshefte für Skandinavien*, 4 (1943), S. 23–25, hier: S. 23, zitiert nach: Englert: *Magus*, S. 100.

21 Damrosch: *World Literature*, S. 24.

seinen Lebzeiten beobachtete.²² Wenn in den letzten Jahren der Begriff der Weltliteratur wieder in die Diskussion geraten ist, dann geht es um die politischen Implikationen der weltweiten Literaturkommunikation einerseits, die Überwindung der nationalen wie der eurozentrischen Perspektiven, sowie um Wertungsfragen andererseits, um die Problematik der Übersetzung und eine neue Lesepraxis, die vom Eigenen abstrahieren können muss.²³

Für mich ist diese Problematik Anlass, mich im Folgenden nicht mit der Inszenierungspraxis, den wechselnden Realisierungen des Dramentextes auf der Bühne zu beschäftigen, sondern zum Text zurückzugehen und nach einer Möglichkeit zu suchen, um das Phänomen der vielfältigen transhistorischen und transkulturellen Aktualisierbarkeit aus den Texten heraus zu erklären. Meine Frage ist, ob es spezifische textuelle Merkmale gibt, die nahelegen, dass ein Autor aus der Peripherie Europas, ja einem kulturellen Entwicklungsland,²⁴ das Norwegen im 19. Jahrhundert zweifelsfrei war, in einer Sprache, die im Jahr 1900 höchstens vier Millionen Menschen verstanden, zu einem der weltliterarisch bedeutendsten Dramatiker wurde. Da es sich um ein Oeuvre handelt, das – anders als das Shakespeares, Molières oder Goethes – nahezu ausschließlich in Übersetzungen²⁵ Anerkennung fand, hat diese Frage besonderes Gewicht.²⁶

22 Vgl. dazu die ausführliche Darlegung bei: Birus, Hendrik: „Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung“, in: Schmeling, Manfred (Hg.): *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven* (= Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- u. Kulturwissenschaft, Bd. 1) Würzburg, 1995, S. 5–28.

Neupublikation im Goethezeitportal: URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_weltliteratur.

23 Vgl. z. B. Damrosch: *World Literature*, passim.

24 Glienke, Bernhard: „1814 – das Jahr Null der norwegischen Literatur?“, in: Ders. (Hg.): *Der Neue Norden. Norweger und Finnen im frühen 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M., 1990, S. 71–83. Glienke zeigt auf, dass es im Jahr der Unabhängigkeit Norwegens von Dänemark (von 1523 bis 1814 unter dänischer Herrschaft) kein fest bespieltes Theater, keinen Verlag und kein nationales Kunstmuseum gab. Toril Moi spricht deshalb in Bezug auf die Zeit Ibsens von „postcolonial Norway“. Vgl. Moi, Toril: *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theatre, Philosophy*, Oxford, 2006, S. 39.

25 Die Übersetzungsproblematik selbst werde ich allerdings ausklammern. Da es keine deutsche Standardübersetzung gibt, sondern eine Vielzahl konkurrieren-

Die aktuelle Ibsenforschung ist demgegenüber vorrangig an den transkulturellen Aktualisierungen, also an Rezeptionsphänomenen im Zeitalter der Globalisierung interessiert.²⁷ Während man in der Forschung zunächst psychologisch ausgerichtete Charakterstudien betrieb²⁸ und es natürlich auch eine Phase des vor allem gesellschaftskritischen Interesses der Literaturwissenschaft gab,²⁹ waren die vergangenen Jahre von psychoanalytischen, intertextuellen und modernitätstheoretischen Studien sowie von jenem theaterwissenschaftlich orientierten Blick auf die weltweite Rezeption dominiert.³⁰ Mit dem Titel meines hier vorgelegten Beitrags gehe ich einen Schritt hinter beide Tendenzen zurück und zitiere einen Klassiker der Ibsenforschung aus dem Jahr 1953, als John Northam

der, meist für das Theater angefertigter Übersetzungen, ist die Textlage unübersichtlich. Ein grundsätzliches Problem für die Übersetzungsforschung stellt die Kategorie der ‚Spielbarkeit‘ dar, der die Theaterübersetzungen vor allem genügen müssen und die schwer zu theoretisieren ist. Einen Problemaufriss zu der Thematik gibt Fritz Paul. Vgl. Paul, Fritz: „World Maps of Translation: Ibsen from Norway to China“, in: Ystad, Vigdis (Hg.): *Ibsen at the Centre for Advanced Study*, Oslo, 1997, S. 61–82.

Paul macht in diesem Aufsatz auch auf das Problem der sekundären oder tertiären Übersetzung aufmerksam. So nennt er z.B. eine chinesische Übertragung, die als das letzte Glied in einer Übersetzungskette Norwegisch – Deutsch – Französisch – Japanisch – Chinesisch steht (vgl. S. 80). Meistens jedoch war die Grundlage weiterer Übersetzungen die englische Version. Zu den englischen Ibsen-Übersetzungen vgl. Moi: *Henrik Ibsen*, S. 328–333. Vgl. grundlegend auch Ewbank, Inga-Stina: „Translating Ibsen for the English Stage“, in: *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 19/1 (1998), S. 51–74. Ewbank bringt hier eigene Erfahrungen als Ibsen-Übersetzerin ein.

26 Sie könnte möglicherweise Damroschs These erhärten, Weltliteratur sei „writing that gains in translation“. Vgl. Damrosch: *World Literature*, S. 281.

27 Vgl. z.B. Helland, Frode: „Ibsen mellem Orient og Oksident“, in: *Agora*, nr. 4 (2007), S. 74–103; Ders.: „Empire and Culture in Ibsen. Some Notes on the Dangers and Ambiguities of Interculturalism“, in: *Ibsen Studies*, no. 2, vol. 9 (2009), S. 136–158. Die beiden Aufsätze sind passagenweise identisch.

28 In Deutschland bekannt ist die frühe Studie von Andreas-Salomé, Lou: *Henrik Ibsens Frauengestalten. Psychologische Bilder nach seinen sechs Familiendramen*. Berlin, 1892. Der größte Teil der Ibsenforschung bis in die 1970er Jahre hinein ist auf die psychologische Dimension der Figurendarstellung ausgerichtet.

29 Vgl. z.B. Bien, Horst: *Henrik Ibsens Realismus, zur Genesis und Methode des klassischen kritisch-realistischen Dramas*, Berlin, 1970.

30 Die wichtigsten Repräsentanten der jüngeren Ibsenforschung werden im Verlauf des Artikels genannt oder zitiert werden.

mit seinem Buch *Ibsen's Dramatic Method* erstmalig das Augenmerk auf die technische Machart der Dramen lenkte, auf den Nebentext, die Szenen- und Spielanweisungen,³¹ die ja die textuelle Grundlage der Bühnenpraxis liefern. In diesem Sinne will auch ich fragen, ob es ein dramentechnisches Potential gibt, das dem anhaltenden Interesse an Ibsens Werk zugrunde liegt. Diese Frage werde ich an die zwölf zwischen 1877 und 1899 geschriebenen Gegenwartsdramen stellen,³² die in erster Linie die internationalen Bekanntheit begründet haben, und die Erörterung in vier Schwerpunkte einteilen: Ibsens Sprache, seine Bühne, die Konstruktion und die Theatralität seiner Stücke.

I. DOPPELBÖDIGE ALLTAGSSPRACHE

Wenngleich seine Dramen nahezu ausschließlich in Übersetzungen rezipiert werden, ist Ibsens Sprache in Norwegen zwangsläufig ein Politikum. In einem post-kolonialen Land, das erst 1814 die Unabhängigkeit von Dänemark erlangt hatte, aber noch bis 1905 mit eigener Verfassung unter schwedischer Krone stand, ist jede sprachliche Äußerung eine Stellungnahme gegenüber dem ehemaligen Ko-

31 Northam, John: *Ibsen's Dramatic Method. A Study of the Prose Dramas*, London, 1953. Zum Thema und zum methodischen Einfallswinkel auch: Törnqvist, Egil: *Ibsen – Byggmästaren*, Amsterdam, 2006; Ewbank, Inga-Stina: „Reading Ibsen's signs: ambivalence on page and stage“, in: *Ibsen Studies*, no. 1, vol. 4 (2004), S. 4–17.

32 Es handelt sich dabei um folgende Titel: *Samfundets støtter* (1877; *Die Stützen der Gesellschaft*); *Et Dukkehjem* (1879; *Nora oder ein Puppenheim*); *Gengangere* (1881; *Gespenster*); *En Folkefiende* (1882; *Ein Volksfeind*); *Vildanden* (1884; *Die Wildente*); *Rosmersholm* (1886; *Rosmersholm*); *Fruen fra Havet* (1888; *Die Frau vom Meer*); *Hedda Gabler* (1890; *Hedda Gabler*); *Bygmester Solness* (1892; *Baumeister Solness*); *Lille Eyolf* (1894; *Klein Eyolf*); *John Gabriel Borkman* (1896; *John Gabriel Borkman*); *Når vi døde vågner* (1899; *Wenn wir Toten erwachen*). Im Folgenden werden die einzelnen Dramen jeweils nur durch die Angabe ihres Originaltitels nachgewiesen.

lonialherren, der das Land auch sprachlich über Jahrhunderte dominiert hatte, so dass es ein eigenständiges Norwegisch nur in Form von Dialekten gab, aus denen im Laufe des 19. Jahrhunderts die Schriftsprache des ‚landsmål‘, 1929 in ‚nynorsk‘ umbenannt, geformt wurde.³³ Der Weg zur politischen Eigenständigkeit Norwegens war nicht zuletzt auch ein kultureller und sprachlicher Selbstfindungsprozess.³⁴ Ibsen nahm jedoch an dem über das gesamte 19. Jahrhundert geführten sogenannten Sprachenstreit nicht teil, er schrieb ein dem kolonialen Dänisch sehr ähnliches, gemäßigtes Norwegisch, was er politisch mit seinem Glauben an den Skandinavismus rechtfertigte, was ihm in seiner um nationale Identitätsbildung bemühten Heimat jedoch von vielen übel genommen wurde.³⁵

Wie dänisch oder norwegisch die Äußerungen im Original klingen mögen, spielt auf den Bühnen der Welt keine Rolle. Doch in welche Sprache auch immer sie übersetzt werden – eigentlich erinnert oder zitiert man keine Ibsen-Sätze! Seine Charaktere äußern keine Sentenzen, sprechen keine goldenen Worte, sie sagen im Grund kaum einmal etwas Bemerkenswertes. Über Hedda Gabler sagt James McFarlane, sie sei „one of the least eloquent heroines in the whole of the world’s dramatic literature [...] The average length of Hedda’s speeches is a line and a half; [...] her longest utterance is about six lines“.³⁶ Die Frequenzwortliste auf *Ibsen.net* verzeichnet als die am häufigsten gebrauchten Verben: sind, haben, waren, können, wollen, sollen, kommen, sehen, stehen, gehen und sagen.³⁷ Bei den Substantiven sieht es nicht besser aus: Die Ibsenschen Dialoge enthalten schlichte, unpräzise All-

33 Vgl. z.B. Torp, Arne u. Lars S. Vikør: *Hovuddrag i norsk språkhistorie*, Oslo, 2003.

34 Sowohl mit seiner Theaterarbeit an Det norske Teater in Bergen (1851–1857) und an Kristiania Norske Teater (1857–1862) als auch mit seinen frühen nationalromantischen Stücken, wie z.B. *Gildet paa Solhaug* (1856; *Das Fest auf Solhaug*), *Fru Inger til Østeraad* (1857; *Frau Inger auf Östrot*) oder *Hærmændene paa Helgeland* (1858; *Die Helden auf Helgeland*), hat Ibsen zu dem kulturellen norwegischen *nation building*-Projekt beigetragen.

35 Vgl. Figueiredo: *Mennesket*, S. 216–222.

36 McFarlane, James: *Ibsen & Meaning. Studies, Essays & Prefaces 1953–87*, Norwich, 1989, S. 285–286.

37 Vgl. auch: Henrik Ibsens *ordskatt. Vokabular over hans diktning*, hrsg. v. Harald Noreng, Knut Hofland, Kristin Natvig, Bergen, 1987.

tagssprache der scheinbar einfachsten Art, die allerdings nahezu seismographisch individualisiertes Sprachverhalten der einzelnen Figuren nachzeichnet. In diesem wenig Bemerkenswerten liegt das Besondere der Dramensprache Henrik Ibsens. Die Einfachheit bedeutet allerdings nicht, dass diese Art der Sprache auch leicht zu übersetzen wäre: Der genau beobachtete und so natürlich scheinende Sprachgebrauch beruht vor allem auf den für mündliche Alltagssprache typischen Partikeln und Füllwörtern,³⁸ auf Pronomina, die Bedeutungsschweres nur vage andeuten,³⁹ oder auf mehrdeutig aufgeladenen Alltagswörtern.

Die Schlichtheit der Wörter ist also sehr sorgfältig gewählt. Das allererste Wort in *Et Dukkehjem* ist das Verb „gemme“ = verstecken,⁴⁰ womit die für den Plot zentrale Thematik des Geheimnisses aufgerufen und durch die Initialstellung betont wird. Dominant in dieser Eingangsszene ist allerdings ein ökonomisches Vokabular, erwähnt werden fünfzig Öre, eine Krone, Geld, sparen, vergeuden, Lohn, viel, viel Geld, leihen usw.⁴¹ und während wir einer Alltagsszene über Weihnachtseinkäufe lauschen, sind die später zentralen ökonomischen Verwicklungen vom Schuldschein über die Unterschlagung bis hin zur finanziellen Abhängigkeit der Frau bereits

38 Dabei handelt es sich um die im Norwegischen häufig benutzten Partikel ‚da‘, ‚vel‘, ‚så‘, ‚endelig‘ etc.

39 Vgl. die Diskussion um das Pronomen „det“ bei Ewbank: „There is always a temptation for the translator to fill in, to explain, but in doing so he or she betrays Ibsen’s art of leaving this task to the audience/reader. The temptation is especially strong when faced with those unattached pronouns – a ‚det‘ or ‚dette‘ or ‚slik‘ – which the English language system for one doesn’t admit, but which Ibsen will use to signify something the character cannot, or will not, understand or bear.“ Ewbank: „Reading Ibsen’s signs“, S. 13.

40 „NORA: Gem juletræet godt, Helene. Børnene må endelig ikke få se det for iafte, når det er pyntet. (til budet; tar portemonæen frem) Hvormeget –?“ (Nora: Versteck den Weihnachtsbaum gut, Helene. Die Kinder dürfen ihn wirklich nicht vor heute Abend sehen, wenn er geschmückt ist (zu dem Boten; zieht Portemonnaie hervor) Wie viel? –). In: *Henrik Ibsens skrifter*, hrsg. v. Vigdis Ystad et al., 17 Bde., Bd. 7, Oslo, 2005–2010, S. 213.

Die neue Werkedition *Henrik Ibsens skrifter* wird im Folgenden durch Angabe von Band- und Seitenzahlen im fortlaufenden Text nachgewiesen. Alle Übersetzungen sind von mir, AH.

41 „Femti øre“, „En Krone“, „spare“, „ødsle“, „en stor gage“, „tjene mange, mange penge“, „låne“ etc. (Bd. 7, S. 213–215).

sprachlich angeklungen. Diese Technik der verdichteten Anfangsszenen ist sicher nicht Ibsen-spezifisch, doch in seinen Texten knüpfen sich die später entfalteten Konflikte und Themen in unpräziser Weise an den Alltagswortschatz. In *Fruen fra Havet* ist es das in der Eingangsszene hochfrequente Wort „se“ (sehen), das – so alltäglich es scheinen mag – bereits auf die komplexe Thematik der Beziehung von Äußerem und Innerem, von Körper und Seele und auf die Problematik der nosologischen Diagnose psychischer Zustände hinweist, die später im Drama in dem Ausdruck „tegn mot tegn“ (Zeichen gegen Zeichen) gipfelt.⁴² Ähnliches gilt für das Verb „komme“ (kommen) in dem späten Drama *John Gabriel Borkman*, dessen gehäufte Verwendung man als eine Vorausdeutung auf die Figuration der Ankunft lesen kann, die in dem Stück entfaltet wird.⁴³

Die Alltagsrede mündet nicht selten in klischeehaften Äußerungen, die zum einen die intellektuelle Beschränktheit der Charaktere illustrieren, darüber hinaus aber auch die Klischeehaftigkeit der Sprache selbst oder bestimmter sprachlicher und gedanklicher Konventionen anzeigen. Wenn in dem von Dunkelheit geprägten Stück *Gengangere* ganz am Schluss in der Rede des geistig umnachteten Sohnes Oswald zum ersten und einzigen Mal die Sonne auftaucht, desavouiert das nicht nur die trübe Gesellschaft, sondern auch das Zentralsymbol der Aufklärung, das gewissermaßen irrer Rede überlassen wird, der Frau Alving, die Repräsentantin von Ratio und Aufklärung in diesem Stück, nur ein stammelndes „Nej; nej; nej! – Jo! – Nej; nej!“ (Bd. 7, S. 526; Nein; – nein; – nein! – D o c h! – Nein, nein!) entgegenhalten kann. Vergleichbares geschieht am Ende von *Hedda Gabler*. Der mehrfach wiederholte Kernsatz dieses Dramas enthält eine Binsenweisheit: „[S]liget noget

42 Vgl. das Kapitel „Zeichen gegen Zeichen“. Henrik Ibsens ‚Fruen fra Havet‘ als Semiodrama“, in: Heitmann, Annegret: *Intermedialität im Durchbruch. Bildkunstreferenzen in der skandinavischen Literatur der frühen Moderne*, Freiburg, 2003, S. 177–197.

43 Diese Worthäufung hat stilbewusste Übersetzer oft dazu verleitet, die Wiederholungen durch Synonyme zu ‚verbessern‘, womit wichtige Textsignale verloren gehen. Vgl. zur Bedeutung der Ankunft: Greber, Erika u. Annegret Heitmann: „Folgenlose Auftritte. Ankunftsszenen im Drama der frühen Moderne“, in: Hansen-Löve, Aage A., Annegret Heitmann u. Inka Müller-Bach (Hg.): *Ankünfte. An der Epochenwelle um 1900*, München, 2009, S. 189–210.

gør man da ikke!“ (Bd. 9, S. 203; So etwas *tut* man doch nicht!) Er stellt das Klischee kleingeistiger Verhaltensnormen schlechthin dar, deutet aber gleichzeitig darauf hin, dass nicht nur der dargestellten Gesellschaft, sondern auch der Titelheldin Mut und Größe fehlen. Wenn dieser Satz dann auch den Schlusspunkt des Dramas bildet, stellt er einen völlig unangemessenen Kommentar zum Selbstmord der Hauptperson dar, der der Tragik ihres Todes eine Note der Lächerlichkeit hinzufügt.

Einerseits zeugen diese Szenen vom Versagen echter Kommunikation, andererseits lassen sie den Leser eine distanzierte Perspektive zu den Figuren einnehmen, verhindern Identifikation, jegliche Botschaft oder wahre Tragik, weil sie durch Banalitäten konterkariert werden. Die Sprache versagt nicht nur, wenn wir mit Stammeln und Verschweigen konfrontiert sind, wie sie vor allem in *Rosmersholm* dominieren,⁴⁴ sondern auch wenn der vermeintliche Sinn der Worte entleert wird, weil man sie zu wörtlich nimmt. Toril Moi hat gezeigt, wie der Symbolismus in *Vildanden* vor allem darin besteht, dass Worte und Begriffe verschiedene Dinge für verschiedene Charaktere bedeuten, über die sich keine Einigkeit mehr herstellen lässt. Das Kind Hedvig ist nicht mehr in der Lage, den Unterschied zwischen eigentlichem und uneigentlichem Sprechen zu erkennen, weil es ständig mit vermeintlichen Überhöhungen konfrontiert ist. Das Mädchen nimmt sich schließlich das Leben, weil sie eine metaphorische Aussage, eine eigentlich leere Worthülle, wörtlich nimmt.⁴⁵ Gleichzeitig mit der Hinwendung zu dem, was man als Symbolismus bezeichnet hat, untergräbt Ibsen also sein eigenes Verfahren: Indem er seine Figuren eine Art Alltagssymbolismus betreiben lässt, macht er auf die Unzulänglichkeiten und Gefahren uneigentlichen Sprechens aufmerksam.

Die Verwendung von Alltagssprache dient daher nicht nur, wie man lange gemeint hat, dem Realismus oder der Milieugestaltung des Dramas, ihre Verwendung impliziert auch Sprachkritik und markiert Diskrepanzen zwischen Sprechen und Handeln. Vor allem aber bringt sie eine distanzierte Haltung den Figuren gegenüber hervor, deren Rede niemals Leitlinien vorgibt, sondern von Ver-

44 Vgl. Moi: *Henrik Ibsen*, Kap. 9.

45 Vgl. ebd., Kap. 8.

neinungen dominiert oder von fremder Rede, von Konventionen des Sprechens und Denkens, durchsetzt ist. Schon in *Et Dukkehjem* wird dieser doppelte Boden unter der Rede deutlich, wenn wiederholt das Sprechen selbst thematisiert wird, wenn etwas als „komediespil“ (Bd. 7, S. 358; Komödienspiel) oder „romansproget“ (Bd. 7, S. 342; Romansprache) bezeichnet wird, oder wenn Nora die Vokabeln der ökonomischen Sphäre als Zitate ausstellt, indem sie anmerkt: „Jeg skal sige dig, der er i forretningsverdenen noget, som kaldes kvartalsrenter, og noget, som kaldes afdrag“ (Bd. 7, S. 239; Ich kann dir sagen, es gibt in der Geschäftswelt etwas, das Quartalsrenten genannt wird und etwas, das Tilgungsraten genannt wird). Der ständige Verweis auf das Sprechen selbst in Noras wiederholtem, das Gesprochene ankündigendem „jeg skal si deg“ (passim; das kann ich dir sagen) und in ihrem sprachskeptischen „Sniksnak“, „Snak, snak, snak“ „Å, snak“ oder „dum snak“ ruft sie die mangelnde Eindeutigkeit sprachlicher Äußerungen ins Bewusstsein. So ist denn auch die berühmte Schlusszene kein Plädoyer für die Emanzipation, als das man sie immer wieder missverstanden hat. Es werden nämlich keine frauenpolitischen Forderungen aufgestellt oder Ziele formuliert, sondern es findet eine Auseinandersetzung mit fremder Rede statt, wenn Nora ausdrücklich das ablehnt, „hva de fleste siger og hvad der står i bøgerne“ (Bd. 7, S. 370–71; was die Mehrheit sagt und was in den Büchern steht) und was sie aus den Reden anderer, ihres Vaters und des Pastors, übernommen hat. Deutlich wird hier „das spezifische Gewicht von ‚alle sagen‘ und ‚sagte er‘“ ausgestellt, das die Alltagsrede Bachtin zufolge trägt.⁴⁶ Die Schlussrede Noras kulminiert in ratloser Verweigerung.

Die der Sprache inhärente Dialogizität, die Bachtin in seinen Überlegungen zum Roman hervorhebt, entspricht auch dem Dialogischen der Gattung Drama und der daraus hervorgehenden Polyperspektivität: „Dramaets lov er *perspektivismen*“⁴⁷ (Das Gesetz des Dramas ist der *Perspektivismus*), schreibt Atle Kittang und zeigt

46 Bachtin, Michail M.: „Das Wort im Roman“, in: *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. und eingel. von Rainer Grübel. Aus dem Russischen von Rainer Grübel u. a., Frankfurt a. M., 1979, S. 154–300, hier: S. 225.

47 Kittang, Atle: *Ibsens heroisme. Fra ‚Brand‘ til ‚Når vi døde vågner‘*, Oslo, 2002, S. 25.

auf, wie in den späten Stücken die Mehrdeutigkeit der Sprache innerhalb eines Ausdrucks, in den mehrfach verwandten Oxymoron-Konstruktionen, impliziert ist.⁴⁸ Das im Dialog zwischen Hilde Wangel und Solness gemeinsam kreierte „luftslot“ (Bd. 9, S. 362; Luftschloss) mit „grundmur under“ (ebd., S. 363; mit einem Fundament darunter) vereint Konkretes mit Abstraktem, Realität mit Phantasie und Illusion. Seine inhärente Widersprüchlichkeit hält die Verständnismöglichkeiten dieses Ausdrucks sowie des Verhältnisses der beiden Urheber unentscheidbar in der Schwebe. Die Mehrdeutigkeit der sprachlichen Zeichen verhindert zwar nicht die zwischenmenschliche Kommunikation, aber belegt sie mit erheblichen Problemen.

II. BÜHNENSEMIOTIK

Wenn also die Sprache derart krisenbehaftet und sinnentleert ist, muss der Autor andere Möglichkeiten des Ausdrucks suchen. Für den Dramatiker übernehmen daher die körperliche Präsenz der Akteure im Raum sowie dieser Raum selbst, die Bühne, zentrale Aussagefunktionen. Auch in dieser Beziehung hat man Ibsen lange lediglich als Pionier des Realismus verstanden, was sicher vor allem für die frühe Schaffensphase zutreffend ist. Als Ibsen 1850 sein erstes Drama in Norwegen schrieb, fehlte dort nicht nur eine Theatertradition, es gab auch keine Bühnensprache – die Schauspieler waren entweder Dänen oder sprachen Dialekt – kein Regiekonzept, keine elektrische Beleuchtung und unzureichende finanzielle

48 Vgl. ebd., S. 270–273. Vor allem das letzte Stück, *Når vi døde vågner*, wird durchgehend von Oxymoron-Konstruktionen bestimmt, die das ‚lebendige Totsein‘, die zentrale Thematik des Stücks, unterstützen. Vgl. dazu: Englert, Uwe: „Versteinerte Weiblichkeit. Zur Paradoxie vom lebendigen Totsein in Henrik Ibsens ‚Når vi døde vågner‘“, in: Blaicher, Günther (Hg.): *Death-in-life. Studien zur historischen Entfaltung der Paradoxie der Entfremdung in der englischen Literatur*, Trier, 1998, S. 193–219.

Mittel.⁴⁹ Als er ein Jahr später als Instrukteur und Hausautor an Det norske Teater in Bergen berufen wurde, gab es kaum Ensembleproben und eine veraltete Bühnentechnik: Er war mit einer Kulissenbühne mit gemalten und laut quietschenden Standardkulissen, immer wieder zu verwendenden Kostümen und Dekorationen, schlechter Akustik und Beleuchtung sowie einem deklamatorischen Schauspielstil konfrontiert.⁵⁰ In diesen Jahren der knappen Ressourcen wird Ibsen zum Theaterpraktiker, er lernt das Handwerk von Grund auf und holt sich Anregungen auf Theaterreisen nach Kopenhagen, Dresden und schließlich Meiningen⁵¹ und Paris. Dabei geht der Weg zunächst hin zum realistischen Dekor der Guckkastenbühne mit echten Möbeln, Teppichen, Öfen und wieder erkennbaren Accessoires wie Bildern, Büchern und Geschirr. Vor allem aber geht es um die Entwicklung des Regietheaters mit Ensembleproben und einem neuen Schauspielstil, der nicht mehr die Darsteller im Halbkreis um den Souffleurkasten versammelt, von wo sie ihren Text ohne nennenswerte Interaktion ins Publikum hinein deklamieren, was natürlich angesichts der bereits zitierten Sätze aus *Hedda Gabler* oder aus *Gengangere* geradezu kurios anmuten würde. Voraussetzung dafür war die technische Entwicklung der Beleuchtung, der Ibsen immer besondere Aufmerksamkeit widmete, die eine differenzierte Gestik und Mimik entsprechend ausleuchten und für das Publikum im Saal sichtbar machen konnte.

Über all diese Schritte zum Bühnenrealismus hinaus zeichnet sich Ibsens Theaterkunst durch eine genau kalkulierte Semantisierung des Bühnenraums aus. Seine bekannten ausführlichen Sze-

49 Figueiredo: *Mennesket*, S. 121–144.

50 Figueiredo stellt in seiner Biographie die Theatersituation in Norwegen sehr ausführlich dar. Vgl. zusammenfassend: Behschnitt, Wolfgang: „Ibsen als Theaterpraktiker“, in: Heinrich Anz (Hg.): *Das große nordische Orakel. Henrik Ibsen als Leitbild der Moderne*, Münster, 2009, S. 106–126. Grundlegend zur norwegischen Theatergeschichte: Marker, Frederick u. Lise-Lone: *A history of Scandinavian theatre*, Cambridge, 1996.

51 Vgl. Nilsen, Sidsel Marie et al. (Hg.): *Ibsen in Meiningen*, Kiel, 1992. Die Begegnung mit dem Bühnenrealismus am Theater des Herzogs von Meiningen übte entscheidenden Einfluss auf Ibsens dramentechnische Methode aus, während er von der Bühnenpraxis in Kopenhagen enttäuscht war. Über seine Erfahrungen in Paris ist leider wenig bekannt.

nenanweisungen betreffen den Raum, die Ausstattung, die Kostüme und die Gestik gleichermaßen. Sie ergeben ein Ensemble von Codes und Signalen, ein eigenes semiotisches System, das die Figurenrede ergänzen oder sie konterkarieren kann. Immer enthält die Szenographie zeichenhafte Verweise, die den Realismus des wieder erkennbaren Raums nutzen, aber nicht in ihm aufgehen. Hinten und vorne, Vertikalität und Horizontalität, Nähe und Ferne, Licht und Dunkelheit, Farben und Formen können den Bühnenraum mit Bedeutung belegen, die sich selbstverständlich nicht in den genannten Oppositionen erschöpft. Wenn auch die Bühne Ibsens in den späteren Werken sich zu immer größerer Abstraktion entwickelt, bedeutet das keine grundlegende Änderung von einer bloß realistischen hin zu einer nunmehr symbolistischen Praxis; eine Semantisierung des Raums, die metaszzenische Implikationen hat, ist in allen Gesellschaftsstücken enthalten.

Schon in dem ersten dieser zwölf Dramen, denen hier meine Aufmerksamkeit gilt, *Samfundet støtter*, weist die Guckkastenbühne ein bemerkenswertes Detail auf. Ich zitiere nur einen kleinen Ausschnitt aus der langen ersten Szenenanweisung:

En rummelig haveal i konsul Bernicks hus. I forgrunden tilvenstre fører en dør ind til konsulens værelse; længere tilbage, på samme væg, er en lignende dør. Midt på den modsatte væg er en større indgangsdør. Væggen i baggrunden er næsten helt af spejlglass med en åben dør ud til en bred havetrappe, hvorover er spændt et solsejl. Nedenfor trappen ses en del af haven, der indhegnes af et gitter med en liden indgangsport. Udenfor og langsmed gitteret løber en gade, der på den modsatte side er bebygget med små lysmalte træhuse. Det er sommer og varmt solskin. Enkelte mennesker går nu og da forbi henne i gaden; man standser og samtaler; der handles i en på hjørnet liggende krambod o. s. v. (Bd. 7, S. 11)

Ein geräumiges Gartenzimmer in Konsul Bernicks Haus. Links im Vordergrund führt eine Tür in das Zimmer des Konsuls; weiter hinten, an derselben Wand, gibt es eine ähnliche Tür. In der Mitte der gegenüber liegenden Wand befindet sich eine größere Eingangstür. Die Wand im Hintergrund besteht fast ganz aus Spiegelglas; mit einer offenen Tür zu einer breiten Gartentreppe, über die ein Sonnensegel gespannt ist. Unterhalb der Treppe wird ein Teil des Gartens sichtbar, der von einem Gitter mit einer kleinen Pforte umgeben ist. Außerhalb am Gitter entlang verläuft eine Straße, die auf der gegenüber liegenden Seite mit kleinen, hell gestrichenen Holzhäusern bebaut ist. Es ist Sommer und warmer Sonnenschein. Einzelne Menschen gehen hier und da hinten auf der Straße vorbei; man bleibt stehen und unterhält sich; in einem Kramladen an der Ecke wird eingekauft usw.

Der Bühnenraum wird also nach hinten durch eine Glaswand geöffnet.⁵² Damit wird zum ersten die Thematik der Durchdringung von Privatem und Öffentlichem, die dieses Stück behandelt, szenisch vorweggenommen. Zum zweiten aber impliziert die auf Passanten im Hintergrund hinausweisende Bühne ein metaszenisches Element: Die Position, in der der Zuschauer sich befindet, wird auf der Bühne selbst wiederholt und sichtbar gemacht. Das Verhältnis von Privat und Öffentlich, von der Familie Bernick drinnen zu der Gesellschaft draußen, erfasst wie in einer Spiegelung auch das Publikum und macht es indirekt zu Teilhabern der Bühnenshandlung.

In jeweils unterschiedlicher Weise wird mit der Antinomie von Drinnen und Draußen in fast allen Stücken gearbeitet, in den späteren Dramen wird darüber hinaus die horizontale Dimension mit der vertikalen kontrastiert.⁵³ Dabei kann es um die Enge gegenüber der weiten Welt gehen (wie in *Gengangere*), um Isolation und Solipsismus (wie in *John Gabriel Borkman*) um Aufstieg und Fall (in *Bygmester Solness*) oder um Erlösungssehnsucht (in *Når vi døde vågner*). In *Fruen fra Havet* unterstützt die räumliche Oppositionen von Draußen und Drinnen die Thematik von Freiheit und existentieller Wahl, die sich allerdings durch eine vielfache Staffellung von Haus, Veranda, Gartenhaus und Garten sowie Teich, Fjord und Meer als sehr viel komplizierter darstellt als das rigorose „Entweder – Oder“, das der Haupttext zu suggerieren scheint.⁵⁴ In jedem Fall ist der Raum viel mehr als nur Milieuschilderung, er ist äußerer wie innerer Raum und semantisiert Erinnerungen und Hoffnungen, Emotionen und Werte, die durch Beleuchtung umgesetzt oder durch szenische Kontraste unterstrichen werden. Da-

52 Asbjørn Aarseth nimmt dieses Szenenbild zum Ausgangspunkt seiner auf den Bühnenraum konzentrierten Studie der Ibsenschen Dramaturgie. Vgl. Aarseth, Asbjørn: *Ibsens samtidsskuespill. En studie i glasskapets dramaturgi*, Oslo, 1999.

53 Vgl. Dines Johansen: *Ind i natten*, S. 99–104; Vgl. grundlegend auch: Paul, Fritz: *Symbol und Mythos. Studien zum Spätwerk Henrik Ibsens*, München, 1969.

54 Ibsens Verhältnis zu Kierkegaard und seiner Existenzphilosophie hat die Interpreten von Beginn an beschäftigt. Vgl. z. B. Kühnhold, Christa: „Ibsen und Kierkegaard“, in: *Orbis Litterarum*, 43:4 (1988), S. 316–335; Grelland, Hans Herlof: *Tausheten og øyeblikket. Kierkegaard – Ibsen – Munch*, Kristiansand, 2007; Dyrerud, Thor David et al. (Hg.): *Kierkegaard, Ibsen og det moderne*, Oslo, 2010.

bei geht es nicht um eine eindeutig entschlüsselbare Symbolisierungsfunktion, wie der vielfach deutbare Dachboden in *Vildanden* erkennen lässt,⁵⁵ sondern eher um Räume, die Konnotationen eröffnen und Zuschreibungen ermöglichen, und deswegen die unterschiedlichsten Auslegungen und bühnentechnischen Umsetzungen geradezu herausfordern. Dabei sind die realistischen Implikationen der räumlichen Dimensionen (die Ärmlichkeit des Dachbodens, der Sturz vom Turm, die voneinander isolierten Etagen des Hauses etc.) von den durch die Räume evozierten Semantisierungen (Eskapismus, Hybris, Solipsismus etc.) nicht zu trennen. Der klaustrophobischen Enge der Innenräume stellen die späten Dramen (v. a. *Når vi døde vågner*⁵⁶) die norwegische Fjelllandschaft entgegen, die meist als allegorischer Ausdruck einer metaphysischen Erlösungssehnsucht verstanden wird.⁵⁷ Doch selbst diese Szenerie basiert auf mimetischer Repräsentation zeitgenössischer Raumvorstellungen, die sie aufgreift, repräsentiert und gleichzeitig überschreitet: Es ist die Zeit, als der Bergtourismus in Mode kommt und das Hochgebirge zum Zweck der Erholung und sportlichen Ertüchtigung aufgesucht wird. Dem sozialen Phänomen inhärent sind sein Freiheitsdrang und ein implizites Bestreben nach dem Ausstieg aus der Zeit,⁵⁸ so dass auch diese Szenerie einen realistischen Ausgangspunkt mit Bedeutung auflädt und auf eine existentielle Dimension hin transzendiert.⁵⁹

55 Vgl. z. B. Tjønneland, Ejvind: *Ibsen og moderniteten*, Oslo, 1993, S. 20–28.

56 Doch auch in den anderen späten Dramen, v. a. in *Lille Eyolf* und *John Gabriel Borkman*, spielt die Fjelllandschaft als Ort zeitgenössischer Erlösungssehnsucht eine Rolle.

57 Vgl. z. B. Detering, Heinrich: „Allegorisierung und Modernität in Ibsens ‚Når vi døde vågner‘“, in: *Skandinavistik*, H. 1, Jg. 19 (1989), S. 1–19; Paul, Fritz: „Metaphysical Landscapes in Ibsen’s Late Plays“, in: *Proceedings. VIIth International Ibsen Conference. Addendum*, Oslo, 1994, S. 15–34.

58 Vgl. zum Tourismus grundlegend: Spode, Hasso: „Der Tourist“, in: Frevert, Ute u. Hans-Gerhard Haupt (Hg.): *Der Mensch des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M./New York, 1999, S. 113–137. Zum Abenteuer vgl. Simmel, Georg: „Das Abenteuer“, in: Ders.: *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays*, Berlin, 1983 [1911], S. 25–38.

59 Vgl. Rees, Ellen: „Problems of landscape and representation in Ibsen’s ‚Når vi døde vågner‘“, in: *Ibsen Studies*, no. 1, vol. 10 (2010), S. 37–61.

Ähnliches gilt auch für simple Bühnenmittel wie Fenster und Türen, die in den Dramen Ibsens eine fast so wichtige Rolle spielen wie die durch sie auf- und abtretenden Personen. Auch dieses szenische Detail wird schon früh im *Puppenheim* eingesetzt, wo das häufige Schließen von Türen nicht nur die mangelnde Offenheit der dargestellten Ehe und die Thematik des Verbergens doppelt, sondern auch den Schock des finalen Türknalls antizipiert. Eine besondere Relevanz bekommen die Türen in dem späten Drama *John Gabriel Borkman*, das sich eigentlich in einem Warten auf Ankünfte, auf neue Chancen, auf neue Anfänge erschöpft, die dann nicht eintreten. „Niemand kommt“ lautet daher ein charakteristischer, wenngleich eigentlich nicht umsetzbarer Satz in den Szenenanweisungen. Die Vergeblichkeit zeigt sich u. a. daran, dass durch die Türen stets Personen eintreten, auf die sich das spannungsvolle Warten nicht gerichtet hatte, die real stattfindenden Ankünfte haben keine situationsverändernde, keine ereignishafte Kraft.⁶⁰ Weder der nach Jahren der Trennung höchst überraschende Besuch der früheren Geliebten Ellen noch das Wiedersehen mit seiner Frau Gunhild kann Borkmans Situation verändern und seine innere Isolation durchbrechen. Szenisch und räumlich markiert wird dieser Bedeutungsverlust durch die Tatsache, dass sie sein Zimmer nicht durch die große Flügeltür, sondern durch eine unauffällige Tapezentür im Hintergrund betreten. Die Türöffnung hat keinen Rahmen und ist in demselben Dekor wie der Raum tapeziert, so dass sie sich dem oberflächlichen Blick zunächst entzieht. Wenn die beiden wichtigsten Personen in Borkmans Leben diesen verdeckten Nebeneingang benutzen, bilden der versteckte Zugang und die Isolation des Raumes den Solipsismus des Protagonisten szenisch ab.⁶¹ Die Präsenz der Frauen bleibt folgenlos und hat ebenso wenig Gewicht wie das lautlose Eintreten eines Bediensteten, für den der Gebrauch dieser Tür vorgesehen ist. Der Eintritt durch die Tapezentür realisiert bühnentechnisch die Depotenzenierung der Ereignishaftigkeit in diesem Drama.

60 Zur Ankunft allg. vgl. Hansen-Löve/Heitmann/Mülder-Bach (Hg.): *Ankünfte um 1900*.

61 Vgl. zum Solipsismus Helland, Frode: *Melankoliens spill. En studie i Henrik Ibsens sidste dramaer*, Oslo, 2000, S. 302–325.

136

Tredje akt.

(Frü Borkmans dagligstue. Lampen brænder fremdeles foran på kanapébordet. Inde i havenstuen er der slukket og mørkt.)

(Frü Borkman, med horkeløst over hovedet, kommer i hæftig indre oprør ind gennem forstuedøren, går hen til vinduet og brækker forhænget lidt tilside; derpå går hun hen og sætter sig ved kaffelovnen men springer snart op igen og går hen og ringer på klokkestrengen. Står ved kanapén og venter en stund. Ingen kommer. Derpå ringer hun igen; denne gang stærkere.)

(Lidt efter kommer Stuepigen ind fra forstuen. Hun ser græsten og søvrig ud og synes at have klødt sig på i en fart.)

Frü Borkman

(Utaalmodig.)

"Hvor blir De da af, Malene? Jeg har gået

Abb. 1

Das Originalmanuskript aus der Hand Henrik Ibsens zeigt die Szenenanweisung vom Beginn des dritten Aktes des John Gabriel Borkman. In Zeile 10–11 steht die eigentlich nicht darstellbare Anweisung „Ingen kommer“ (Niemand kommt), die dem vergeblichen Warten und der Depotenzierung der Ankunft Ausdruck gibt.

Zur Bühnenkunst Ibsens gehört nicht nur die Semantisierung des Raums, sondern der Nebentext seiner Dramen legt ebenso großen Wert auf Anweisungen, die das Agieren im Raum, die Bewegung und die Gestik betreffen. Den umfangreichsten Nebentext aller Ibsen-Dramen weist *Hedda Gabler* auf, was angesichts der schweigsamen Heldin kaum überraschen kann. Noch bevor die Titelheldin das erste Mal auftritt, ist bereits durch die dialogisch präsentierte Fremdwahrnehmung anderer ein Bild von ihr etabliert. Es sind vor allem Bilder, *images*, wie man heute sagen würde, die Hedda auszeichnen, durch die Außensicht anderer wird ihr Habitus, wie Pierre Bourdieu es genannt hätte, konstituiert. Der Soziologe hat beschrieben, dass „eine Klasse sich durch ihr *Wahrgenommen-Sein* ebenso wie durch ihr *Sein* [definiert]“, ⁶² was Ibsen lange vor ihm dadurch szenisch zum Ausdruck bringt, dass Heddas Sein im Vorwissen der anderen und deren Bildern von ihr aufgehoben ist.

Dass diese Prinzipien, die den Habitus einer Person ausmachen, vor allem wortlos funktionieren, wird in mehreren pantomimisch gestalteten Szenen deutlich, deren Wirkung auf dem konventionalisierten Charakter von Gesten beruht. Heddas erster Auftritt stellt eine Begrüßungsszene dar, bei der die intendierte Nähe der Tante, die eine Umarmung anstrebt, von Hedda durch das Ausstrecken ihrer Hand zur Begrüßung unterbunden wird, die, als Abwehrgeste ausgeführt, jede weitere Annäherung unterbindet. ⁶³ Die „scheinbar automatischsten Gebärden und unbedeutendsten Körpertechniken“ enthalten, so hat Bourdieu gezeigt, „inkorporierte Strukturen“, in denen praktisches soziales Wissen sich äußert. ⁶⁴ Die körperliche Darstellung der sozialen Differenzen wird nicht zuletzt dadurch ausagiert, auf welche Weise Raum in Anspruch genommen wird, in welchem Maße durch die eigene körperliche Präsenz der Raum des anderen okkupiert wird. Auch deswegen werden in diesem Drama so viele Anweisungen zu Bewegungen und Gesten benötigt, die letztlich Verhandlungen über Macht und

62 Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a.M., 1982 [*La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, 1979], S. 754.

63 Vgl. zu der Szene die überzeugende Lesart von Helland. Helland, Frode: „Hedda Gabler‘. Modernitet og ironi“, in: *Agora*, nr. 2–3 (1993), S. 61–93.

64 Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 727.

Ohnmacht beinhalten, wobei deren soziale Aspekte von psychologischen überlagert werden. Gleich in der ersten Szene wird über das Öffnen und Schließen der Türen und der Vorhänge um die Vorherrschaft im Raum gekämpft. Zunächst ist es überwiegend Hedda, die durch ihre Raumpräsenz die Standorte der anderen bestimmt und sie in Stühle oder Ecken drängt. Am Schluss jedoch okkupieren Tesman und Thea ihren Schreibtisch im vorderen, vornehmen Empfangszimmer, die Übernahme des Raumes zeigt, dass Hedda ihre Position verloren hat. Auch bei dieser Raumsemantik handelt es sich nicht um die Anwendung von konventionellen dramatischen Zeichen oder gar Symbolen, sondern um die Umsetzung eines wieder erkennbaren Alltagswissens in die szenische Form. Eine Auswertung des Nebentextes erweist Ibsen als äußerst genauen Beobachter und Gesellschaftsanalytiker, der die ‚feinen Unterschiede‘ *avant la lettre* aufgezeigt hat.

III. DISKURS-PALIMPSEST

Dabei ist der eben betonte Machtaspekt nur eines der Themen, die in dem Drama verhandelt werden. Ebenso gut könnte man es als einen Text über verschiedene Wissenschaftsauffassungen⁶⁵ sowie natürlich auch als eine psychopathologische Fallstudie⁶⁶ ansehen. Diese Ebenen überlagern sich wie ein unauflösbares Diskurs- und Konfliktgeflecht, das das charakteristische Merkmal der Ibsenschen Dramenstruktur ausmacht. Während man traditionell meist die

65 Im Zentrum des Stückes steht nicht nur ein wissenschaftliches Manuskript, sondern auch der Konkurrenzkampf zweier Akademiker und ihrer Wissenschaftsauffassungen. Vgl. z.B. Tjønneland, Eivind: „Historiefilosofien i Ibsens optegnelser til ‚Hedda Gabler‘“, in: Rekdal, Anne-Marie (Hg.): *Et snev av vilkårlig skjønnhet. Ibsens Hedda Gabler*, Oslo, 2001, S. 149–164.

66 Vgl. z.B. Hiebel, Hans H.: *Henrik Ibsens psycho-analytische Dramen. Die Wiederkehr der Vergangenheit*, München, 1990; Rekdal, Anne Marie: *Frilhetens dilemma: Ibsen læst med Lacan*, Oslo, 2000.

analytische Form als Hauptmerkmal hervorgehoben hat, scheint mir diese palimpsestartige Präsentation miteinander verknüpfter Problemstellungen das entscheidende strukturelle Kennzeichen von Ibsens Stücken zu sein.

Ein genauer Blick auf die Konstruktionsmerkmale zeigt zunächst einmal, dass die im Untertitel als „Schauspiel“⁶⁷ bezeichneten Stücke in drei, vier oder fünf Akte gegliedert sind und eine geschlossene Handlung aufweisen, die in der Regel räumlich und zeitlich eng begrenzt ist. Diese schon von Aristoteles propagierten Einheiten von Ort, Zeit und Handlung werden nur oberflächlich betrachtet befolgt, um dem Bühnenrealismus zu dienen. Die Art, wie Ibsen mit diesen Grundeinheiten der Dramenform umgeht, macht sie zum Ausgangspunkt für die Inszenierung vom Gefangensein des modernen Menschen: Dargestellt wird die Enge des Raums, die Leere der Zeit oder die Folgenlosigkeit des Geschehens. In Gang gesetzt wird die Handlung meist durch eine Katalysatorfigur, die ein Konfliktpotential aktualisiert, dessen Ursprünge in der Vergangenheit liegen und das sich als unlösbar erweist, so dass die Dramen desillusioniert, ohne Zukunftsperspektive, oft mit einem Todesfall enden.

Die sogenannte analytische Form deckt nicht die Determination der Charaktere durch die Macht des Schicksals oder gar durch die damals vieldiskutierten Faktoren Vererbung und Milieu auf, sondern bündelt ein ganzes Ensemble an ineinandergreifenden gesellschaftlichen, (tiefen)psychologischen, anthropologischen Problemkomplexen. Es sind die Konflikte des modernen Menschen, die mit Bezug auf aktuelle Themenstellungen – von Umweltverschmutzung (*En Folkeffende*) über die sog. Hysterie (*Fruen fra Havet*) bis zu Bauboom (*Bygmester Solness*) und Finanzspekulation (*John Gabriel Borkman*) – verhandelt werden, denen wiederum ein Netzwerk an Anspielungen auf Intertexte verschiedenster Provenienz unterlegt ist.

Unter der Alltagsrede findet sich ein Klangboden an zeittypischen Diskursen sowie von biblischen, mythischen oder weltliterarischen Intertexten: folkloristische Motive (*Fruen fra Havet*, *Ros-*

67 Eine Ausnahme stellt *Gengangere* dar, das im Untertitel mit „Et familjedrama“ (Ein Familiendrama) überschrieben ist.

mersholm), biblische Themen wie das Gleichnis vom verlorenen Sohn (*Gengangere*) oder Erzählungen vom Sündenfall und von der Auferstehung (*Bygmester Solness*), antike Stoffe wie der Mythos von Pygmalion (*Når vi døde vågner*) oder die Ödipus-Problematik (*Rosmersholm*), oder philosophische Ideen, wie die Evokation des Übermenschen (*Hedda Gabler*, *Bygmester Solness*). Eine besondere Rolle spielt dabei die häufige Thematisierung der gleichzeitig von Seiten der Wissenschaft stattfindenden Erkundung der menschlichen Psyche:⁶⁸ Ibsens Figuren verkörpern Narzissmus, Regression, Schuldgefühle oder Traumata, wie Freud sie wenig später analytisch beschrieben hat.

Eine Einteilung in frühe, sozial interessierte und spätere psychologisch ausgerichtete Dramen greift auch in Bezug auf deren Themen zu kurz. Soziale, wissenschaftliche, (tiefen)psychologische, medizinische, philosophische und mythologische Diskursebenen

68 Mit *Rosmersholm* lieferte er Freud eine Grundlage für dessen Theoretisierung des Ödipus-Komplexes und der Inzestthematik (vgl. Freud, Sigmund: „Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit“, in: Ders.: *Studienausgabe*, hrsg. v. Alexander Mitscherlich et al., Bd. 10, *Bildende Kunst und Literatur*. Frankfurt a.M., 2000, S. 229–253), mit *Fruen fra havet* das Beispiel einer „talking cure“. Etwa gleichzeitig mit Freud tüftelte Ibsen an dem Problem der traumatisch bedingten Persönlichkeitsstörung, die Beeinflussung verlief eher von Ibsen zu Freud als umgekehrt. Damit wäre die These aufgestellt, dass eine weitere Grundlage der Freudschen Psychoanalyse – neben dem für seine Theorie zentralen Ödipuskomplex – durch Literatur, Kunst und durch sie formulierte Mythologeme angeregt wurde.

Viele Interpreten lesen Ibsen nicht in erster Linie als einen Zeitgenossen Freuds, sondern wenden Freuds (sowie auch Lacans) Theorien als Interpretationsschlüssel für Ibsens Dramen an. Vgl. als Beispiele der großen Zahl psychoanalytischer Lesarten: Rivière, Joan: „The Inner World in Ibsen's Master Builder“, in: Klein, Melanie et al. (Hg.): *New Directions in Psycho-Analysis*, London, 1955, S. 370–383; Hiebel: *Henrik Ibsens psycho-analytische Dramen*; Kramarz, Susanne: *Eyolf. Kinder und Kinderschicksale im Werk Henrik Ibsens*, Frankfurt a.M., 1990; Gullestad, Siri: „Fear of Falling. Some Unconscious Factors in Ibsen's Play ‚The Master Builder‘“, in: *Proceedings. VII International Ibsen Conference Grimstad 1993*, Oslo, 1994, S. 451–463; Hartmann, Ellen: „The Lady from the Sea' in a Mythological and a Psychoanalytical Perspective“, in: Hemmer, Bjørn u. Vigdis Ystad (Hg.): *Contemporary Approaches to Ibsen IX*, Oslo, 1997, S. 133–146; Delbrück, Hansgerd: „Falling for the Sphinx. The Heritage of the Oedipus Myth in Henrik Ibsen's ‚The Master Builder‘“, in: *Ibsen Studies*, no. 1, vol. 1 (2000), S. 30–53

durchdringen sich, schon in den frühen Dramen wie *Gengangere* geht es auch um intrapsychische Konflikte, und in dem späten *John Gabriel Borkman* spielt die Gesellschaft in Form von Industrialisierung, Bodenschätzen und Finanzmärkten immer noch eine tragende Rolle.⁶⁹ Schon seine beiden Vornamen verschränken in dem englischen ‚John‘ den gegenwartsbezogenen Unternehmergeist mit dem biblischen ‚Gabriel‘, womit die Bedeutungsebene von Gnade und Auferstehung aufgerufen wird. Solche Verweissysteme stehen wie „tegn mot tegn“ (Zeichen gegen Zeichen), wie Ibsen es genannt hat,⁷⁰ einander unauflösbar gegenüber, versucht man, die Fäden des intertextuellen Netzes zu entwirren, erwächst aus dem Lösungsangebot des einen Diskursstranges die Problematik des anderen – aus der Verflechtung von Bedingungsfaktoren entsteht die Komplexität des Problems und letztlich die Desillusion.

Das wird auch deutlich in *Fruen fra Havet*, wo eine Überlagerung inkompatibler Diskursebenen in den verschiedenen Handlungssträngen ins Werk gesetzt wird. Durch die Nebenfiguren der beiden dilettantischen Maler wird, wie schon erwähnt, die Frage des Zusammenhangs von Äußerem und Innerem, Körper und Psyche, gleich zu Beginn aufgerufen und die Persönlichkeitsproblematik der Titelfigur durch das mythologische Gleichnis der Meerfrau gewissermaßen verbildlicht. Durch die Inkompetenz der Künstlerfiguren, ihre vergeblichen Versuche der visuellen Repräsentation einer Meerfrau, wird gleichzeitig ein selbstkritischer Kommentar zum eigenen Schaffen intoniert: Ellidas Problematik lässt sich nicht abbilden.

Zum zweiten wird ihr Zustand mit vielfältigen Begriffen aus Medizin und aktueller Psychowissenschaft belegt: Sie ist „nervøs“ (Bd. 8, S. 523; nervös), „syg“ (S. 534; krank), „gal“ (S. 534 u. 559; verrückt), bekommt „medicin“ (S. 595; Medizin), ist „så underlig iblandt“ (S. 596; oft so merkwürdig), „sygere end [Wangel] trodde“ (S. 583; kränker als [Wangel] glaubte), ist „ikke rigtig rask“

69 Vgl. Madsen, Peter: „Nature’s Revenge. The Dialectics of Mastering in Late Ibsen“, in: *Proceedings. VII International Ibsen Conference Grimstad 1993*, Oslo, 1994, S. 64–81.

70 Er benutzt diesen für sein Gesamtwerk aussagekräftigen Ausdruck zuerst in dem 1864 publizierten Drama *Kongsemnerne* und greift ihn in gänzlich anderem Zusammenhang in *Fruen fra Havet* 1888 wieder auf.

(S. 630; nicht richtig gesund), benötigt aber „ingen almindelig læge“ (S. 633; keinen normalen Arzt). Auch ihre Handlungsweise und Gestik wird in den Szenenanweisungen phasenweise so gekennzeichnet, dass sie mit dem Attribut „Hysterie“ belegbar ist: „Og så er hun jo så foranderlig, – så uberegnelig, – så pludselig vekslende (S. 633; Und dann ist sie ja so wechselhaft, – so unberechenbar, – so plötzlich verändert). Damit wird ein in der Zeit höchst aktueller Diskurs aufgerufen, der allerdings nur ein Problem diagnostiziert, aber keinen Lösungsansatz bietet. Angesichts des schwierigen Falles sind Arzt und Medizin hier machtlos, die neue Leitwissenschaft muss letztlich kapitulieren.

Ein Lösungsangebot stellt die Nebenhandlung um die Tochter Bolette in den Raum, doch die durch sie repräsentierte Emanzipationsthematik ist viel zu sehr von resignativen Momenten durchsetzt, um ein Modell für Ellidas Konfliktsituation abgeben zu können. Und schließlich wird sogar noch mit einem entwicklungsbiologischen Modell aufgewartet, das eine dritte zeitaktuelle Frage in die Problematik des Dramas integriert. Mehrfach wird die im Anschluss an die Lehren Darwins virulente Frage über die Herkunft des Menschen durch die These seiner Entwicklung vom Meeres- zum Landwesen verhandelt, die in eine Forderung nach Anpassung, nach „Akklimatisierung“ mündet. Schon die Tatsache, dass dieses Wort von dem Clown des Stücks immer stotternd vorgebracht wird, beweist, dass auch *Fruen fra Havet* nicht optimistisch endet: „akkla-akklimatisere“, sich lediglich dem Bestehenden anzupassen stellt eine armselige Lösung dar. Die Überlagerung der Diskurse und der Handlungsstränge ist in diesem Fall Ausdruck der Hilflosigkeit zeittypischer Erkenntnisse bei der Erkundung der menschlichen Psyche und schließt einen selbstreflexiven Verweis auf das eigene Drama ein – selbst die Kunst ist überfordert.

Eine thematische oder auch eine rein diskursanalytische Annäherung an die Dramen muss also ins Leere führen; Diskurse und Intertexte können zwar aufgespürt werden, aber sie fungieren mitnichten als Leitideen der Dramen, da sie mit Ambivalenzen belegt oder von Widersprüchen relativiert werden. Wenn politisch oder philosophisch relevante Aussagen aufgerufen werden, werden auch sie in die Alltagssprache überführt und so gewisser-

maßen sekundär zitiert. Ibsens Figuren zitieren meist nicht Darwin, Kierkegaard⁷¹ oder Nietzsche,⁷² sie zitieren, was so geredet wird. Auch die Diskursmimesis wird als fremde Rede, als uneigentliches Sprechen vorgeführt. Thorvald Helmer spricht im *Puppenheim* den aktuellen Vererbungsdiskurs an, als er sagt: „Nå, man må tage dig som du er. Det ligger i blodet. Jo, jo, jo, sligt er arveligt, Nora.“ (Bd. 7, S. 219; Nun, man muss Dich nehmen wie Du bist. Das liegt im Blut, Ja, ja, ja, so etwas ist erblich, Nora.) Das Argument kommt ihm gerade recht, weil es Noras Unmündigkeit unterstreicht, und als er es später ein zweites Mal bemüht, wird sein Argument endgültig desavouiert durch die auch schon Zeitgenossen lächerlich erscheinende Verbindung von juristischen Verfehlungen und den damals viel diskutierten Erbanlagen. Zunächst argumentiert er, Nora habe ihren vermeintlichen Leichtsinn vom Vater geerbt, dann behauptet er, moralische Verfehlungen würden hauptsächlich von Müttern an ihre Kinder vererbt. Die Widersprüchlichkeit und das Eigeninteresse seiner Argumentation errichten eine Schranke der Fragwürdigkeit und eine Distanz zum Zitierten und delegitimieren den aufgerufenen Diskurs. Insofern vermitteln die Dramen keine Botschaften oder Bekenntnisse, die das wissenschaftlich, philosophisch oder politisch Neue aufgreifen – sehr zur Enttäuschung engagierter Zeitgenossen wie Bjørnstjerne Bjørnson oder Georg Brandes, die Stellungnahmen für bestimmte nationale, politische oder emanzipatorische Anliegen einforderten, denen sich Ibsen innerhalb wie außerhalb seines Werkes stets entzog.⁷³

Manchmal sind es ignorante Sprecher, meist aber sind es kontrastierende Nebenhandlungen und Nebenfiguren, die das Konfliktpotential der Dramen verschärfen und ein vermeintliches Lösungsangebot konterkarieren. Das um die Hoffnung auf eine

71 Vgl. z.B. Ystad, Vigdis: „Ibsen's Rebellious Women. Ibsen and Kierkegaard“, in: Dies. (Hg.): *Ibsen at the Centre for Advanced Study*, Oslo, 1997, S. 135–152.

72 Vgl. z.B. Hinden, Michael: „Ibsen and Nietzsche. A Reading of ‚The Master Builder‘“, in: *Modern Drama*, vol. 15, no. 4, (1973), S. 403–410.

73 Die nicht zuletzt aus diesem Grund nicht einfache Beziehung zu Bjørnson einerseits und Brandes andererseits ist von Ivo de Figueiredo genau nachgezeichnet worden und durchzieht seine Ibsen-Biographie.

alles verändernde Ankunft zentrierte Drama *John Gabriel Borkman* enthält nach endlosem Warten nur eine die Ankunftshoffnungen verkehrende Abreise. Doch wenn der Sohn, an den sich die Hoffnungen der drei alten, selbst handlungsunfähigen Charaktere verzweifelt klammern, sich durch seinen Aufbruch zu befreien versucht, so hat auch diese Option keine Zukunft. Denn Erhart spricht sich explizit für ein Leben im Jetzt aus, er distanziert sich ausdrücklich von zukunftsgerichtetem Handeln. Wenn wir das Drama aus psychologischer Perspektive betrachten, können wir schlussfolgern, dass für die Zurückbleibenden mit Erhart die Hoffnung davonfährt. Sehen wir die Figur des Sohnes aber als Aktanten in einer Dramenkonstellation, so steht seine Abreise für den Verlust der Zukunftsdimension und für die Desillusionierung jeglicher Erlösungshoffnung.

Vergleichbares ereignet sich in *Bygmester Solness*. Auch hier ist die Vergangenheit von Schuld und Trauer unausweichlich überlagert, so dass die Zukunftshoffnung auf der Jugendlichkeit liegt, die von Hilde Wangel verkörpert wird. Gleichzeitig werden sowohl Hilde als auch Solness' Ehefrau als derartig infantilisiert gezeichnet, dass der Ruf nach Jugendlichkeit durch das Spiel mit Puppen und den Ruf nach dem Königreich „Appelsinia“ ad absurdum geführt wird. Dennoch geht es bei diesem *debunking* nicht lediglich um eine parodistische Methode, wie Atle Kittang gezeigt hat, sondern um ein Verfahren der Komplexitätssteigerung. Seine Lektüre, die den Heroismus der Ibsenschen Figuren legitimieren will, macht die diskursive Palimpseststruktur besonders deutlich: „Byggmeisterens krise er sammensett“⁷⁴ (Die Krise des Baumeisters ist komplex), die ihr unterlegten Intertexte oder Anspielungen verweisen auf mythenähnliche Strukturen, die den Urkonflikt zwischen Vater und Sohn, Fallgeschichten, Verführungsmuster, Nemesis-Motive, Dämonie und Animismus sowie den Prometheus-Mythos aufrufen, die dazu noch durch textinterne Spiegelfiguren vielfach reflektiert und gebrochen werden.⁷⁵ Weder der Heroismus noch seine Krise sind einfach zu repräsentieren, die Überlagerung der Diskursebenen indiziert ihre Komplexität.

74 Kittang: *Ibsens heroisme*, S. 248.

75 Vgl. ebd., S. 246–257.

Die in Statik kulminierende Zeitstruktur, die an prominenter Stelle von Peter Szondi aufgedeckt wurde,⁷⁶ legt es nahe, dass die Konflikte Ibsenscher Dramen, ihre Verwicklungen nicht auf der Plotebene, d.h. in zeitlicher Sukzession entfaltet werden, sondern aus diesem Flechtwerk von sich überlagernden Verweisen und möglichen Bedeutungsebenen entstehen. Szondi war zwar nicht der erste,⁷⁷ der die Episierung und Statik als Kennzeichen der Dramen Ibsens hervorhob, doch machte er in seiner *Theorie des modernen Dramas* durch die Analyse des *John Gabriel Borkman* auf die weitreichenden gattungstheoretischen Implikationen aufmerksam. Wenngleich man sich seinen Schlussfolgerungen von der Krise der Gattung nicht anschließen muss, ist die Diagnose zutreffend, dass in Ibsens Dramen die Zeitkonzeption der überlagerten Gegenwart und der daraus erwachsenden Zukunftslosigkeit sukzessive wichtiger wird. Von elementarer Skepsis, die schon den Schluss der frühen Gegenwartsdramen trug, geht der Weg zur Hoffnungslosigkeit, die im „dramatischen Epilog“ *Når vi døde vågner* kulminiert.

IV. THEATRALITÄT

Zusammengeführt werden Sprache, Bühne und Themengeflecht in einer performativen Praxis, die die Theatralität der *dramatis personae* und ihrer Handlungen erkennen lässt. Dabei geht es nicht nur um die auf der Bühne stattfindende Aufführung, sondern die dargestellten Handlungen erweisen sich selbst als theatral, als entweder bewusst inszeniert und kalkuliert oder auch inhärent und ungewollt artifiziell. Die umfassende Theatralitätsforschung der letzten

76 Vgl. Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a.M., 1969 [1956].

77 Vgl. den Verweis auf die zeitgenössische Kritik von Valdemar Vedel bei Heland: *Melankoliens spill*, S. 305.

Jahre⁷⁸ bezieht sich immer wieder auf Michael Frieds Studie über Diderots Unterscheidung von „theatricality“ und „absorption“, die auch in der Ibsen-Forschung häufig Anwendung findet.⁷⁹ Entgegen der Annahme, dass der für Bühnenrealismus und gegen deklamatorischen Schauspielstil kämpfende Ibsen eine anti-theatrale Ästhetik verfißt, muss man feststellen, dass seine Figuren sich immer wieder in theatralen Scheinwelten verfangen.

Auf den vergeblich wartenden John Gabriel Borkman habe ich schon hingewiesen. Bevor die erwähnte Tapetentür sich öffnet, erschöpft sich sein einsames Dasein in der Hoffnung darauf, dass man ihn, nach seiner Gefängnisstrafe, rehabilitieren und als Heilsfigur in die Mitte der Gesellschaft zurückrufen würde. In Erwartung eines solchen Augenblicks wird er, allein auf der Bühne, durch ein pantomimisches Spiel eingeführt, das nicht nur seine Eitelkeit und sein Rollenspiel als Machtmensch erkennen lässt:⁸⁰

Borkman går i tanker hen til pianoet og vil lukke det, men lader det være. Ser sig om i al tomheden og gi'r sig til at drive op og ned af gulvet fra hjørnet ved pianoet til hjørnet i baggrunden til højre, – bestandig rastløs og urolig frem og tilbage. Til sidst går han hen til skrivebordet, lytter over mod fløjddøren, tager hurtigt et håndspejl, ser sig i det og retter på sit halstørklæde.

Det banker på fløjddøren. Borkman hører det, ser hurtigt derhen men tier.

Om lidt banker det igen; denne gang stærkere.

Borkman stående ved skrivebordet med den venstre hånd støttet mod bordpladen og den højre indstukket på brystet. Kom ind! (Bd. 10, S. 63–64)

Borkman geht gedankenverloren zum Klavier und will es schließen, lässt es aber. Sieht sich in der Leere um und beginnt auf und ab zu gehen von der Ecke mit dem Klavier zur Ecke im Hintergrund rechts, – stets rastlos und unruhig vor und zurück. Schließlich

78 Vgl. z.B. Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart/Weimar, 2001; Dies. et al. (Hg.): *Diskurse des Theatralen*, Tübingen/Basel, 2005.

79 Fried, Michael: *Absorption and Theatricality. Painting and the Beholder in the Age of Diderot*, Chicago/London, 1980. Vgl. zur Theatralität bei Ibsen z.B.: Østerud, Erik: „Gengangere“, tablået og det optisk ubevidste“, in: Ders. (Hg.): *Den optiske fordring. Pejlinger i den visuelle kultur omkring Henrik Ibsens forfatterskab*, Aarhus, 1997, S. 183–207. Helland: *Melankoliens spill*; Moi: *Henrik Ibsen*.

80 Die mit vielfältigen Ambivalenzen belegte Machtthematik hat Atle Kittang herausgearbeitet. Vgl. Kittang, Atle: *Ibsens heroisme*.

geht er zum Schreibtisch, lauscht hinüber zur Flügeltür, nimmt schnell einen Handspiegel, betrachtet sich darin und zieht sein Halstuch zurecht.

Es klopft an der Flügeltür. Borkman hört es, sieht kurz dorthin, schweigt aber.

Kurze Zeit später klopft es erneut; diesmal lauter.

Borkman am Schreibtisch stehend mit der linken Hand auf die Tischplatte gestützt und der rechten in das Revers vor der Brust gesteckt: Herein!

Das ‚Spiel-im-Spiel‘⁸¹ zeigt Borkman als einen sich selbst inszenierenden Machtmenschen in seinem eigenen Illusionstheater, das in dem folgenden Gespräch mit seinem alten Vertrauten Foldal als Verstellung, Lebenslüge und Phantasie zweier alter Männer vorgeführt wird, die sich nicht nur gegenseitig, sondern vor allem sich selbst belügen.⁸² Die Szene spiegelt die grundlegende Theatralität der Figuren, ihr Gefangensein und ihr doppeltes Spiel. In einem ähnlichen Sinne erweisen sich beinahe alle der Ibsenschen Figuren als Spieler von Rollen, ihr Handeln ist situationsbedingt, zweckorientiert und einem ganz bestimmten Publikum zugedacht. Nora spielt für ihren Mann das Eichhörnchen und Singvögelchen, Hedda spielt Elite für die Tesmans, und Borkman gibt für Foldal den Napoleon. Das häufig eingesetzte ‚Spiel im Spiel‘ wird ebenfalls als Alltagsszene intoniert, die Figuren wechseln zwischen dem Part als Regisseur im Leben anderer und dem Schauspieler des eigenen Daseins.⁸³ Sie sind nicht nur Bankdirektor, erfolgreicher Baumeister oder liebende Ehefrau, sie spielen auch Bankdirektor oder liebende Ehefrau. Die wenigen Hauptfiguren, die dazu nicht in der Lage sind, wie z. B. das Kind Hedvig in *Vildanden*, sind die einzigen tragischen Charaktere, wenn auch nicht im aristotelischen Sinne. Im Übrigen wird die existentielle Tragik durch die Selbstinszenierung immer in ein ironisierendes Licht getaucht.

81 Das Konzept des ‚Spiels-im-Spiel‘ wurde zuerst von Daniel Haakonsen herausgestellt; vgl. Haakonsen, Daniel. „The ‚play-within-the-play‘ in Ibsen’s realistic drama“, in: *Ibsen årbok* 11, Oslo, 1970/71, S. 101–117. Frode Helland hat diese Technik als zentrales Moment verschiedener Ibsen-Dramen herausgearbeitet. Vgl. Helland: *Melankoliens spill*.

82 Vgl. ebd., S. 314.

83 Vgl. z. B. Brynhildsvold, Knut: „Hedda Gabler als Regisseurin. Zur Frage der theaterkonzeptionellen Infrastruktur in Ibsens gleichnamigem Drama“, in: *Skandinavistik* 22 (1992), S. 41–52.

Als metaszenischer, beinahe witziger Kommentar wird diese Doppelung der Theatersituation im *Bygmester Solness* vorgeführt, wenn Hilde Wangel als Repräsentantin der Jugend und der Zukunft ihren ersten Auftritt hat, der wie ein Paukenschlag wirkt. Auf das Stichwort „Engang kommer ungdommen her og banker på døren –“ (Bd. 9, S. 244; Eines Tages kommt die Jugend hierher und klopft an die Tür –) klopft es in der Tat und wie ein *deus ex machina* erscheint eine unbekannte junge Frau. Durch die Konstruiertheit ihres Entrées fast im Stile einer Schmierenkomödie wird Hildes Ankunft nicht nur als Allegorie von Jugendlichkeit und Neubeginn markiert, sondern die Figur wird unmittelbar als die Vertreterin von Theatralität und Fiktion kenntlich gemacht, als die sie sich im Verlauf des Stücks zunehmend erweist. Zu dieser Position gehören nicht nur ihre extremen Posen und ihre dauernde Rede von Luftschlössern, sondern auch die Tatsache, dass sie eine aus einem anderen Ibsen-Drama stammende Figur, also ein intertextueller Verweis ist. Als einzige Figur unter den *dramatis personae* taucht Hilde Wangel, die schon in *Fruen fra Havet* eingeführt wurde, ein zweites Mal in Ibsens Werk auf, das Selbstzitat stellt ein Signal der Fiktionalität Hildes dar. Sie ist eine Idee vom Neuanfang, der keinen Realitätsstatus erlangen kann.⁸⁴

Die eindrucksvollste theatrale Szene bleibt jedoch die berühmte Tarantella in *Et Dukkehjem*, die schon oft im Zentrum der Aufmerksamkeit der Interpreten gestanden hat.⁸⁵ Nora zitiert in ihrem Tanz ein kulturelles Muster, einen Volkstanz, den sie auf der Hochzeitsreise in Neapel kennengelernt hatte, und deutet ihn situationsbedingt um. Schon das folkloristische Vorbild ist mehrdeutig und

84 Vgl. im Gegensatz dazu Kittang, der schreibt: „Bygmester Solness‘ er i san-ning eit drama der fiksjonane har stor performativ kraft.“ (Bygmester Solness‘ ist in Wahrheit ein Drama, in dem die Fiktionen große performative Kraft haben.) Dem ist insofern zuzustimmen, als Hildes Rede die Turmbesteigung bewirkt, die Idee vom Neuanfang wird allerdings nicht herbeigeführt. (Kittang: *Ibsens heroisme*, S. 267.)

85 Vgl. z. B. Haakonsen, Daniel: „Tarantella-motivet i ‚Et dukkehjem‘“, in: *Edda* 48 (1948), S. 263–275; Selboe, Tone: „Maskerade – kvinnelighet – frihet“. Perspektiver på Henrik Ibsens ‚Et dukkehjem‘, in: *Edda* nr. 1, vol. 97 (1997), S. 88–98; Østerud, Erik: „Ibsens italienske karneval. Visualitet og teatralitet i ‚Et dukkehjem‘“, in: *Agora*, 2–3 (1993), S. 162–186; Moi: *Henrik Ibsen*, S. 223–247.

kann als Brautwerbe- oder Todestanz sowie auch als Parodie darauf getanzt werden.⁸⁶ Noras wilder Tanz nun bündelt ein erotisch aufgeladenes Ablenkungsmanöver und einen Befreiungsversuch mit Verzweiflung und Todesangst. Dabei inszeniert sie sich kostümiert und tanzend als Objekt des begehrenden Blicks zweier Männer, die ihrer Vorführung zuschauen, womit die Situation des Theaterpublikums auf der Bühne gedoppelt wird. Das Drama wechselt hier in das sprachlose Medium des Tanzes, das Körperausdruck und Maskerade vereint und zwiespältige Aussagen über den Ort der Frau macht. Denn Nora ist in diesem kritischen Moment authentisch und theatral zugleich, Sein und Schein, Expressivität und Show überlagern sich. Sie ist in Bewegung und dreht sich doch nur ausweglos um sich selbst. Ebenso wie ihre Bühne in den Bühnenraum des Theaters eingelassen ist, betrifft die Theatralität nicht mehr ein Agieren der Schauspieler vor Publikum, sondern ist dem Agieren der dargestellten Menschen implizit. Die zunächst als künstlich verpönte Theatralität kehrt also als Subjektkritik auf die Bühne des modernen Theaters zurück. So trägt ein ureigenes Charakteristikum der Gattung zur Darstellung des Menschen in der Moderne bei: seinem von Rollenanforderungen verstellten Streben nach Authentizität, seine von Illusionen verhinderte Freiheit.

In ihrer theatralen Zerrissenheit treten Ibsens Charaktere als moderne Menschen hervor: ihre Traditionen sind brüchig geworden, ihre Werte fragwürdig, ihre Welt ist entzaubert. Konkret bezieht sich die Modernität Ibsens auf das 19. Jahrhundert mit seinen

86 Die symbolische Bedeutung, die dem Tanz zugeschrieben wird, ist uneindeutig: Er ist einerseits schon durch seinen Namen mit der Tarantel verbunden, deren tödlicher Giftbiss Schmerz und einen Todestanz auslösen soll; andererseits gilt er als Brautwerbetanz, dessen Schritte Liebe und sexuelles Begehren ausdrücken. Ibsen hat die Quelle seines diesbezüglichen Wissens in einem Brief verraten: Er beruft sich auf die Erzählung *Den lykkelige Familie* (1869; Die glückliche Familie) von Vilhelm Bergsøe. Der Erzähler dieser Italien-Novelle berichtet von einer Tarantella-Vorführung auf Ischia. Auch sind die Konnotationen des Tanzes uneindeutig, er wird nämlich zweimal aufgeführt, einmal (von einem alten Ehepaar) als Liebestanz und einmal (von einem jungen Geschwisterpaar) als parodistische Neckerei. Es wird weniger das folkloristische Interesse als vielmehr diese im Tanz vorgegebene Möglichkeit der Uneindeutigkeit und der parodistischen Umwertung gewesen sein, die Ibsen fasziniert und die er aufgegriffen hat.

vielfältigen technologischen und medialen Entwicklungen, seinen ökonomischen und sozialen Umwälzungen, auf Industrialisierung, Großstädte, Eisenbahnen, Photographie etc., die allerdings nur den thematischen *backdrop* der Subjekt- und Sprachkritik darstellen. Fragend, kritisch, skeptisch, von zunehmend ‚radikaler Negativität‘⁸⁷ geprägt begleiten Ibsens Dramen die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Da sie nie Lösungen anbieten oder Botschaften verkünden, bietet sein dramatischer Kommentar zu den Konfliktsituationen des modernen Menschen noch heute Anlass zu immer neuen Konkretisierungen.

Diese skeptische Grundhaltung bildet einen engen Konnex aller hier betrachteter Werke; die dramentechnische Methode der Gegenwartsdramen Ibsens weist eine enge Verwandtschaft auf, nicht aber einen deutlich markierten Bruch zwischen einem realistisch-naturalistischen Anfang und einer symbolistisch-modernistischen Spätphase. Trotz grundlegender Ähnlichkeit der Methode lässt sich jedoch eine Entwicklung verzeichnen, die zu immer größerer Skepsis und Desillusion sowie zu wachsender Abstraktion führt. Eine Entwicklungslinie stellen die Dramen auch insofern dar, als das jeweils spätere auf ungelöste Konflikte des vorhergehenden verweist. Ibsen selbst hat einmal gesagt, man müsse seine Dramen im Zusammenhang lesen: „Kun ved at opfatte og tilegne sig min samtlige produktion som en sammenhængende, kontinuérlig hélhed vil man modtage den tilsigtede, træffende indtryk af de enkelte dele.“⁸⁸ (Nur indem man meine gesamte Produktion als ein zusammenhängendes und kontinuierliches Ganzes begreift und sie sich in diesem Sinne aneignet, wird man den beabsichtigten, treffenden Eindruck der einzelnen Teile erhalten.) So wird z. B. die Provokation, die Nora am Ende von *Et Dukkehjem* hinterlässt, durch die Figur der Frau Alving in *Gengangere* resignativ aufgenommen und durch Hedda Gabler endgültig in die Vergeblichkeit gewendet. *Bygmester Solness* greift eine Vielzahl von Motiven des

87 Helland: *Melankoliens spill*, S. 28.

88 Diese Überlegungen stellte Ibsen an, als die ersten beiden Gesamtausgaben seiner Werke vorbereitet wurden, die deutsche *Sämtliche Werke in deutscher Sprache* (Berlin, 1898–1904) und die norwegische, sog. Volksausgabe. In der letztgenannten findet sich der zitierte Satz im Vorwort zu *Når vi døde vågner* (in: Henrik Ibsen: *Samlede værker*, Folkeutgave, København, 1898–1902, unpagin.).

Vorgängerstücks *Rosmersholm* wieder auf: die Verführung, den Aufbruch und den Fall,⁸⁹ die ihrerseits in *Når vi døde vågner* fortgeführt und selbstreflexiv auf den Künstler und den prekären Status der Kunst in der Moderne bezogen werden.

Der enge inhärente Zusammenhang und die Verwendung ähnlicher Methoden macht jedoch eine Positionierung in gängige literarhistorische Kategorien schwierig. Während man Ibsen in Skandinavien gerne für den sog. Modernen Durchbruch reklamiert,⁹⁰ wird er in England meist als Naturalist gesehen, in Deutschland zunächst als Naturalist, später dann als Symbolist rubriziert. Abgesehen davon, dass solche Kategorien ja durch Autoren wie Ibsen (Hauptmann, Chechov, Maeterlinck, Joyce und andere) erst hervorgebracht werden und nicht per se vorhanden sind, sind derartige Etikettierungen immer selbst schon ein Rezeptionsphänomen und oft von Übersetzungen, Inszenierungen und landestypischen Voraussetzungen abhängig. Nicht zu bezweifeln ist, dass Ibsens Dramen realistische, naturalistische, symbolistische etc. Elemente enthalten, die aber – wie gezeigt wurde – oft schon in den Dramen selbst problematisiert oder überschritten werden.

So macht es denn mehr Sinn, Ibsen – in einem weiteren Sinne – als Dramatiker der Moderne zu kategorisieren, was die Forschung in jüngerer Zeit vorwiegend auch getan hat, wobei der Bezug auf die Theatralität eine zentrale Position einnimmt. Frode Helland beobachtet die Theatralität der dargestellten Subjekte als kritische Auseinandersetzung mit der modernen Zeit, der Ibsens Helden im Spätwerk (nur das ist Gegenstand seiner Untersuchung) als Melancholiker gegenüberreten. Toril Moi sieht seine Modernität durch eine Abwendung von „the idealist straightjacket“⁹¹ begründet, sie will den (in ihrer Untersuchung stark angelsächsisch geprägten) Begriff des Modernismus erweitern und sieht den Dramatiker vor allem durch seine skeptische Grundhaltung als Modernisten an. Mit Berufung auf die Ideen Stanley Cavells betrachtet sie die

89 Vgl. Kittang: *Ibsens heroisme*, S. 246–248.

90 Die von der Programmatik Georg Brandes' dominierte Bewegung zeichnet sich zwar – wie Ibsens Dramen – durch Freiheitsstreben und Traditionskritik aus, ist aber durch einen Fortschrittsoptimismus gekennzeichnet, den Ibsen nicht unterschreiben konnte.

91 Moi: *Henrik Ibsen*, S. 145.

Theatralität als kritikwürdig und wendet sich damit gegen zwei vorhergehende bedeutende Ibsen-Studien, die die Modernität Ibsens radikaler bestimmt hatten. Atle Kittang positioniert Ibsen – und zwar nicht nur in Bezug auf die simple Chronologie – zwischen Nietzsches Machtkritik und Freuds analytischem Blick, d. h. am Beginn der entfalteten Moderne, deren figurale Repräsentanten er in einem dramatischen ‚Laboratorium‘ ansiedelt, um elementare anthropologische Strukturen zu erforschen.⁹² Wie auch Helland sieht er – im Gegensatz zu Moi – das skeptische Menschenbild nicht nur durch die Freisetzung aus traditionellen Werten bedingt, die einen Freiheits- und Überschreitungsdrang⁹³ als auch Entfremdung und Ängste hervorbringt, sondern auch durch eine weitreichende Sprachkrise betroffen. In diesem Sinne wurde auch in dem vorliegenden Beitrag die uneindeutige und verunsichernde Aussage von Sprache, Bühne, Struktur und Theatralität beleuchtet. Dass das darin enthaltene selbst-reflexive, metaszenische Verweissystem in skeptischer Weise zudem noch auf die eigene Kunst rückgewendet werden kann, konnte hier nur angedeutet werden und müsste Thema einer eigenen Untersuchung sein.⁹⁴

V. EIN KURZES FAZIT

Für alle hier genannten Charakteristika von Ibsens dramatischer Methode gäbe es eine Vielzahl weiterer Beispiele. Es sollte gezeigt werden, wie genau der Dramatiker gearbeitet hat, welches kritische

92 Kittang: *Ibsens heroisme*, S. 22.

93 Vgl. ebd., S. 25.

94 Im engeren Sinne thematisch wird es in Ibsens letztem Werk *Når vi døde vågner*. Doch auch die Künstlerfiguren in *Fruen fra havet* und dem Künstler eng verwandte Figuren wie Rosmer, Solness, Borkman, Alfred Allmers und die Manuskript-Thematik in *Hedda Gabler* legen eine selbstreflexive Bedeutungsebene nahe. In diesem Zusammenhang sind auch die intermedialen Verweise auf andere Künste von Interesse, sei es der Tanz in *Et Dukkehjem*, die Photographie in *Vildanden* oder die bildende Kunst in *Fruen fra havet* und *Når vi døde vågner*.

Sprachbewusstsein und welche bühnentechnische und mediale Kalkulation er zugrunde legt, um scheinbar einfache Effekte zu erzielen. Was ich jedoch noch nicht beantwortet habe, ist die Frage, ob und inwiefern diese Methodik oder Bühnenkunst andauernde Aktualität und transkulturelle Rezeption ermöglicht und bedingt. Zum Teil sind es sicher die Themen,⁹⁵ die weiterhin als relevant erachtet werden, zu einem anderen Teil sind es auch Rollen wie die des Solness oder der Hedda, die Bühnenpraktiker zu immer neuen Inszenierungen locken.

Das Entscheidende aber ist, dass all die genannten Verfahren, Sprache, Bühne, Struktur, Diskurse und Theatralik betreffend, Fragen generieren statt Antworten zu geben, Ambivalenzen entwerfen statt Lösungen anzubieten, wie sie im Drama des 19. Jahrhunderts eigentlich erwartet wurden. Durch seine sprachkritische und respektlose Zitatpraxis und seine metaszenischen Arrangements werden Außenperspektiven auf die verhandelten Themen und Problemstellungen entworfen, wird stets eine Distanz zu dem Dargestellten und den Charakteren errichtet, die vielfältige Aktualisierungen erlaubt hat und weiterhin erlaubt. Obwohl das *setting* der Dramen immer Norwegen ist, bringt die dramatische Methode, die ich versucht habe zu charakterisieren, einen Blick von außen hervor.⁹⁶ Diese Distanz zum Gegenstand beinhaltet eine

95 Als ein aktuelles Beispiel kann gelten, dass die relativ junge literaturwissenschaftliche Richtung des Eco-Criticism Ibsens Drama *En Folkefjende* als Öko-Drama behandelt. Vgl. Garrard, Greg: „Poodles and Curs: Eugenic Comedy in Ibsen's ‚An Enemy of the People‘“, in: Becket, Fiona u. Terry Gifford (Hg.): *Culture, Creativity and Environment. New Environmentalist Criticism*, Amsterdam/New York, 2007, S. 115–133.

96 Diesen Außenblick kann man natürlich auch biographisch begründen. Ibsen lebte die meiste Zeit seines erfolgreichen Schriftstellerlebens außerhalb seines Heimatlandes. Er verließ Norwegen 1864 und kehrt – abgesehen von wenigen Besuchen – erst 1891 nach Oslo zurück. In den 27 Jahren seines Exils wohnte er über lange Zeiträume abwechselnd in Dresden, Rom und München. Die Schreibphase seiner Dramen lag fast ausschließlich in den Sommermonaten, die er meist in der Alpenregion oder in Italien verbrachte. So entstand *Brand* 1856 in Ariccia, *Peer Gynt* 1867 auf Ischia und in Sorrento, *Et dukkehjem* 1878 in Amalfi, *Gengangere* 1881 wiederum in Sorrento, *Vildanden* 1884 in Gossensass usw. Der Ibsen-Biograph de Figueiredo geht so weit, die Frage nach der Heimat Ibsens dahingehend zu beantworten, dass er dort zu Hause war, wo sich sein Markt befand. Vgl. Figueiredo: *Masken*, S. 343.

Abstraktionsmöglichkeit, die Weltliteratur allgemein kennzeichnet und im Theater transkulturelle und transhistorische Aktualisierungsmöglichkeiten eröffnet. Inga-Stina Ewbank sprach von der „openness of Ibsen's art to contrary interpretations“.⁹⁷ Thomas Ostermeier, einer der profiliertesten Regisseure der letzten Jahre, hat Ibsens Theater vor kurzem als ein Labor⁹⁸ bezeichnet, das menschliches Verhalten beobachtbar macht.⁹⁹ Jenes Verhalten hat in Ibsens Darstellung immer einen doppelten Boden, er zeigt uneigentliches Sprechen, theatrales Handeln, sich gegenseitig relativierende Diskurse. Jede Vereinheitlichung dieses dramatischen Projekts, so Kittang, sei „farleg“ (gefährlich).¹⁰⁰ Eine Theaterpraxis, die solche Ambivalenzen zu schließen versucht, wie z.B. die politische Indienstnahme durch die Kulturpolitik des Dritten Reichs, simplifiziert und verfälscht nicht nur die Dramen, sondern nimmt ihnen auch den Status als Weltliteratur, den sie gerade aufgrund ihres Blicks von außen innehaben. Ibsens dramatische Methode stellt immer ‚Zeichen gegen Zeichen‘, auf diese Weise ist sie weiterhin aktuell.

97 Ewbank, Inga-Stina: „Reading Ibsen's Signs“, S. 4.

98 Die Metapher findet sich auch schon mehrfach bei Kittang, allerdings in einem auf Norwegisch veröffentlichten Buch, so dass Ostermeier sie wohl nicht übernommen, sondern unabhängig davon aus der Sicht des Theaterpraktikers geprägt hat.

99 Ostermeier, Thomas: „Reading and staging Ibsen“, in: *Ibsen Studies*, no. 2, vol. 10 (2010), S. 68–74, hier: S. 71. Er wendet sich damit auch gegen das überkommene Verständnis von Ibsen als Dichter der „mysteries of the soul“ (S. 68).

100 Kittang: *Ibsens heroisme*, S. 18.