VOM NUTZEN DER HISTORIE FÜR DAS DRAMA. *NATION-BUILDING* UND PSYCHOLOGIE IN IBSENS GESCHICHTSDRAMEN

von KARIN HOFF

«Wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, dann würden wir auch eine Nation», schreibt Friedrich Schiller 1784 in seinem wirkungsmächtigen Aufsatz *Wie kann eine gutstehende Schaubühne eigentlich wirken?* Theater und Nation sind somit für Schiller auf das Engste miteinander verknüpft: Die Nation etabliert und formiert sich über die Schaubühne, das Nationalgefühl basiert auf der Vorstellung eines kollektiven kulturellen Gedächtnisses, das im bürgerlichen Theater konstruiert oder auch reaktiviert und damit dem gegenwärtigen Publikum zugänglich gemacht wird. Die ästhetische Kommunikation kann und soll demnach zur Einrichtung einer demokratischen bürgerlichen Öffentlichkeit und einer Nation beitragen. Dabei sind es insbesondere historische Stoffe, die Schiller im Blick hat, wenn er von der nationalen Aufgabe des Theaters spricht. Historische Stoffe können am Prozeß der Selbstfindung einer Nation insofern teilhaben, als sie gruppenidentifikatorischen Charakter haben. Sie vermögen am Beispiel einer historischen Gestalt den Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft als zeitübergreifendes Phänomen vorzuführen. Die Entwicklung des bürgerlichen Theaters in vielen europäischen Ländern im 19. Jahrhundert scheint Schillers Forderung denn auch Recht zu geben: Oehlenschläger und Bjørnson, Schiller und Hebbel haben sich mit dieser Vorstellung des politischen Anspruchs des Geschichtsdramas auseinandergesetzt und auf jeweils individuelle Weise versucht, die Ideen ästhetisch produktiv zu machen.

Wenn Henrik Ibsens frühe Stücke sich ebenfalls mit historischen Persönlichkeiten oder Konstellationen beschäftigen, dann liegt die Vermutung nahe, daß es auch hier darum geht, am Prozeß des *nation-building* in Norwegen teilzuhaben. Zumindest scheint die Wahl norröner Stoffe, wie etwa in *Hærmændene på Helgeland*, 1858 (Nordische Heerfahrt, 1876, überarbeitetes Manuskript: 1893)[1], diese Intention zu ver-

[1] *Henrik Ibsens Skrifter*, Bd. 1, Oslo 2005; sowie Bd. 3, 2006.

folgen. Der Rückgriff auf die römische Antike, wie etwa in *Catilina* (1850, überarbeitete Fassung: 1875), stellt hingegen den Konflikt des einzelnen Helden in den Blickpunkt, der sich zwischen Pflicht und Neigung zu entscheiden hat: Der Held sieht sich mit einem existentiellen Dilemma konfrontiert und muß unausweichlich und notwendigerweise als tragischer Heros scheitern.

Am Beispiel von diesen beiden Stücken, die jeweils exemplarisch für die Beschäftigung mit klassisch antiken und norrönen Stoffen stehen — Ibsens *Catilina* und *Hærmændene på Helgeland* — soll im Folgenden untersucht werden, inwieweit es sich hierbei tatsächlich um Geschichtsdramen im eigentlichen Sinne handelt oder ob diese Theatertexte nicht vielmehr Handlungskonstellationen beschreiben, die unabhängig vom historischen Thema auch für die späteren Dramen gültig sind und ebenso wie diese bereits auf das Theater der Moderne vorbereiten. Ich blende damit bewußt diejenigen historischen Dramen aus, die ebenfalls für diese Fragestellung von Bedeutung sind: etwa *Fru Inger til Østråt*, *Kongsemnerne* oder *Kejser og Galiæer*. Sie alle enthalten weitere Facetten des ambivalenten Verhältnisses von Geschichte und Drama.

Die Kritik — sowohl die zeitgenössische mit Johan Ludvig Heiberg über Ferdinand Lynners Studie aus dem Jahr 1909 bis hin zur gegenwärtigen Forschungsliteratur[2] — hat immer wieder auf die Schwäche von Ibsens historischen Dramen hingewiesen, darauf, daß hier sehr wohl schon sein enormes dramatisches Potential erkennbar sei, aber daß die Stücke zu viele Inkommensurabilitäten aufweisen. Ich beziehe eine andere Position und behaupte: Vor allem die zeitgenössische Kritik hat in Ibsens historischen Schauspielen zu sehr die politische Seite gesucht und zu wenig die dramatischen Experimente gesehen, die er hier anstellt — unabhängig von den für das historische Drama der Zeit geforderten Beiträgen zur Nationenbildung[3]. Im Zentrum stehen die Konstruktion dramatischer Handlung und die Frage, wie Kommunikation und auch Kommunikationsunfähigkeit auf der Bühne darzustellen sind.

Es geht in Ibsens frühen Dramen weniger um einen historischen Entwurf oder eine Geschichtsanschauung, als vielmehr um die Hervor-

[2] J.L. Heiberg, *Prosaiske Skrifter*, Kopenhagen 1861-1862, sowie F.G. Lynner, *Hærmændene på Helgeland: Henrik Ibsens forhold til kilderne i den norrøne litteratur*, Kristiania 1909.

[3] Zu Ibsen und der Etablierung der norwegischen Nation vgl. auch die detaillierten Ausführungen von T. Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theatre, Philosophy*, Oxford 2006, S. 37-66. Moi betont zurecht die internationale Perspektive, die sich in Ibsens frühen Dramen bereits bemerkbar macht — entgegen der nationalen Ausrichtung des norwegischen Theaters seiner Zeit.

bringung eines dramatischen Konfliktes. Die Frage, wie überhaupt ein dramatischer Konflikt entsteht, wie Handlung überhaupt in Gang gesetzt wird, geht also der Frage nach der Bedeutung und dem Nutzen der Historie für die Gegenwart voraus. Um die jeweilige Handlung zu motivieren, wird eine Personenkonstellation gewählt, die — Atle Kittang hat in der Einleitung seines Buches über *Ibsens Heroisme* (2002) darauf hingewiesen — von Ibsen immer wieder aufgegriffen wird: Ein Held — unabhängig von seiner Einbettung in Vergangenheit oder Gegenwart — steht zwischen zwei Frauen (in *Hedda Gabler* wird später eine Heldin zwischen zwei Männern stehen). Die den Helden oder die Heldin umgebenden Figuren vertreten jeweils verschiedene Prinzipien. Dieses antagonistische Handlungsprinzip läßt sich sowohl in den Gesellschafts- als auch in den Geschichtsdramen nachvollziehen. Nicht *nation-building*, sondern die Kritik daran wird deutlich, und der Fokus liegt auf der Frage, wie psychologische Konflikte im Drama vorgeführt werden können. Es geht auch in den frühen Stücken um Dramatik und nicht um Politik.

1. *Geschichtsdramen*

Die Verbindung und Gewichtung von Geschichte und Politik, von inneren Konflikten, die so oft über problematische Geschlechterkonstellationen ausgetragen werden, soll im Folgenden ebenso fokussiert werden wie die Frage danach, wie Handlung oder ein zentrales Ereignis im Theatertext konzipiert werden können. In kleinen Schritten sollen diese einzelnen Bausteine miteinander in Beziehung gesetzt werden. Ich beginne mit dem Versuch einer Definition: Was ist überhaupt ein Geschichtsdrama oder anders gefragt: Welchen Nutzen kann die Geschichte für das Drama haben?

Jürgen Schröder stellt in seiner Arbeit über *Geschichtsdramen* aus dem Jahr 1994 einen insgesamt elf Punkte umfassenden Kriterienkatalog auf, der die verschiedenen Funktionen und Intentionen historischer Dramatik differenziert benennt. Ich habe sie in vier Punkten zusammengefaßt:

1. Historische Dramen problematisieren das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, "einen Geschichtsprozeß" und "seine implizite Geschichtstheorie"[4]. Darüber hinaus können sie grund-

[4] J. SCHRÖDER, *Geschichtsdramen. Die "deutsche Misere" – von Goethes "Götz" bis Heiner Müllers "Germania"?*, Tübingen 1994, S. 9 ("Stauffenberg Colloquium").

sätzlich nach dem Sinn der Geschichte fragen und nach ihrem Nutzen für die gegenwärtige Situation. Das heißt: Geschichtsdramen vertreten, diskutieren oder kritisieren eine bestimmte Geschichtsanschauung.

2. Geschichtsdramen thematisieren das Verhältnis von Individuum und Geschichte, Ich und Gesellschaft. Es geht um den subjektiven Faktor der Geschichte, die Bedeutung des einzelnen Helden und seines Schicksals für den Verlauf der Geschichte.

3. Es geht um das Verhältnis zur Macht und den Machthabern. Geschichtsdramen sind nach Schröder niemals "Komplizen der Macht", sondern problematisieren die Herrschaftsverhältnisse. Im Zentrum steht damit die Geschichte der Sieger und Verlierer der Geschichte. Hier liegt der politische Anspruch des Geschichtsdramas. Und es bleibt zu fragen, inwieweit Ibsens Dramen einen solchen Anspruch verfolgen.

4. Geschichtsdramen diskutieren — Schröder nimmt hier Aristoteles auf — auch immer «das Verhältnis von Dichtung und Geschichte, Kunstwahrheit und Geschichtswahrheit»[5]. Wie sieht das im Drama konzipierte Verhältnis zur historischen Wahrheit aus? Wo setzt sich das Drama aufgrund seiner politischen und ästhetischen Ambitionen, die im Idealfall eine Synthese bilden, über die Quellentreue hinweg? Damit die politischen und sozialen Ansprüche überhaupt Wirkung zeigen können, kommt der Aktualität des historischen Stoffes eine besondere Bedeutung zu; oder wie Schröder es formuliert: «Gerade in der Form eines Dramas realisiert sich seine Geschichtsauffassung»[6].

Setzt man diese Kriterien in Bezug zu *Catilina* und *Hærmændene på Helgeland*, so fällt zunächst einmal auf, daß der Geschichtsprozeß oder aber eine bestimmte Geschichtsanschauung in Ibsens Stücken keine besondere Rolle spielen. In *Catilina* wird — in beiden Fassungen, der frühen aus dem Jahr 1850 sowie der überarbeiteten von 1875 — weniger der Catilinarische Streit thematisiert als vielmehr die Frage, wie eine Ordnung wiedherzustellen ist, wie Machtstreben und Gemeinwohl in ein vernünftiges Verhältnis zueinander zu setzen sind. Alle diese Fragen sind auch Mitte des 19. Jahrhunderts hoch aktuell und könnten sich an der antiken Geschichte orientieren[7]. Die Präsentation des historischen Rahmens könnte darüber hinaus eine Möglichkeit des Umgangs mit diesen Problemen bedeuten. Ein Blick auf den Inhalt dieses relativ unbekannten

[5] *Ebd.*, S. 11.

[6] *Ebd.*

[7] Vgl. dazu etwa, B. GIESEN, *Die Intellektuellen und die Nation*, Frankfurt a.M. 1993, S. 27-47.

Debütstückes zeigt die Zerrissenheit eines Helden, dessen politischer Auftrag und historische Bedeutung letztlich nur im Hintergrund bleiben:

Catilina, ein adeliger Römer, hat sich von den Ausschweifungen seiner Jugend abgewandt. Er fühlt sich berufen, etwas Großes zu leisten, und will seine Kräfte nun zur Rettung des im Verfall begriffenen Rom und zu seinem eigenen Ruhm einsetzen. Noch kann er sich jedoch nicht zum offenen Aufruhr gegen die Stadt entschließen. Catilinas Geliebte, Furia, die entdeckt hat, daß er es war, der ihre Schwester einst geschändet und dadurch in den Selbstmord getrieben hatte, will sich nun an dem Verführer rächen. Zur gleichen Stunde beschließt Catilina, bestärkt von seiner Frau Aurelia, die Stadt zu verlassen, um an einem geheimgehaltenen Ort zu leben. Doch der magischen Anziehungskraft Furias gelingt es, ihn zum Aufruhr zu bewegen. Mit einer Gruppe vergnügungssüchtiger junger Römer, die sich durch den Umsturz nur bereichern wollen, bereitet Catilina den Staatsstreich vor. Dabei treiben ihn selbst andere Motive: Er will das alte, sittenstrenge, freiheitliche Rom in Catos Sinn wieder erstehen lassen. Während die Verschwörer bei Catilina ihre Vorbereitungen treffen, gelingt es Furia, Catilinas besten Freund, Curius, zum Verrat aufzuhetzen. Catilina schlägt die Warnungen und Bitten seiner Frau in den Wind und zieht mit seinem Heerhaufen der entscheidenden Schlacht entgegen. Curius bekennt ihm seinen Verrat und bittet ihn zu fliehen. Catilina jedoch bleibt; er will den Heldentod sterben. Sein Heer ist umzingelt, aber als einziger Überlebender kehrt er aus der Schlacht zurück. Wieder ist sein Racheengel, Furia, da und treibt ihn so weit, Aurelia, die eigene Frau, zu erstechen. Darauf fällt Catilina durch Furias Hand. Im Tode ist er mit Aurelia vereint. Den Stoff entnahm Ibsen Sallust und Ciceros "Catilinarischen Reden".

Catilina funktionalisiert eben nicht einen historischen Konflikt für die Gegenwart, sondern präsentiert die Auseinandersetzung mit einer charismatischen Figur, die zwischen dem öffentlichen und dem privaten Interesse positioniert ist: Catilinas Anspruch, ein sittenstrenges Rom wiederzubeleben, seiner Berufung, steht die Sorge um das private Wohl, das seine Frau Aurelia vertritt, gegenüber. Der Konflikt, den Ibsen hier beschreibt, wird also nicht von der Diskrepanz zwischen ruhmreicher sittenstrenger Vergangenheit und dekadenter Gegenwart bestimmt, sondern vielmehr von Catilinas Konflikt zwischen privater und öffentlicher Verpflichtung[8]. Dieser Konflikt, diese *in-between*-Situation scheint zunächst

[8] Zur *in-between*-Situation vgl. H.K. BHABHA, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000, S. 11-59, bes. S. 4 und 41 ff.

der politischen Situation in Norwegen zu entsprechen, in der Abhängigkeit und Unabhängigkeitsstreben, kulturelle Gemeinsamkeiten mit der Herrschernation und Etablierung eines eigenen kulturellen Gedächtnisses noch miteinander im Widerstreit stehen. Diese *in-between*-Situation korrespondiert jedoch auch — auf der Handlungsebene des Dramas oder vielmehr auf der Ebene des Dramas, die Handlung motiviert — den Ambitionen der beiden zentralen Frauenfiguren, Aurelia und Furia, die für Sanftmut, Ruhe, Privatheit auf der einen Seite und Rache, Kampf und öffentliches Machtstreben auf der anderen stehen. Und diese Zerrissenheit des Helden, die durch die dramatische Handlung immer mehr akzentuiert wird, tritt zunehmend in den Vordergrund.

Bei *Hærmændene på Helgeland* scheint es anders zu sein: Das Drama partizipiert mit seinem Rückgriff auf die Vorzeit an der Reaktivierung norröner Stoffe im Rahmen des *nation-building*-Prozesses. Ganz im Sinne der von Schiller angestrebten Etablierung einer Nation über die Schaubühne, steht die (Re-)Konstruktion eines kollektiven kulturellen Gedächtnisses offenbar im Zentrum dieses Stückes. Der Stoff, der vielfach Anleihen an literarischen Vorlagen macht — von der *Völsunga Saga* über die *Njáls Saga* und die *Egils Saga Skallagrímsson* — entstammt genau dem Fundus, der zur Etablierung einer Kulturnation herangezogen wurde. Grundlage war Peter Andreas Munchs populäre Sammlung *Nordens gamle Gude- og Heltesagn i kortfattet fremstilling* von 1840. Allen diesen Prätexten gemeinsam ist die Verbindung von Heldentum und Familie, die in Ibsens Drama ebenfalls aufgegriffen werden. Auf dieser Basis und mit diesen Idealen von kollektiver Verantwortung und Mut, welche die Literatur vermittelt und das kollektive Gedächtnis bewahrt, kann sich nämlich eine junge Nation definieren.

Im Zentrum dieses Dramas steht das Motiv der Stärke und der Lebenslüge: Sigurd und Gunnar sind Freunde, die durch Familienkonflikte ebenfalls herausgefordert werden. Ausgelöst wird der Konflikt durch Hjørdis, Gunnars Frau, die einst verlangte, daß ihr zukünftiger Mann, einen Bären erlegen soll, bevor er zu ihr kommt. Ihr provokatives Verhalten löst aus, daß Dagny, Sigurds Frau, schließlich offenbart, daß es ihr Mann, Sigurd, war, der damals für den Freund die Heldentat geleistet hat.

Der Blick sowohl auf das Stück als auch auf die Kritik daran macht deutlich, daß es sich in vielen Punkten von der heroischen Darstellung der literarischen Vorlagen distanziert. Einwände formulierte insbesondere Lynner in seiner Studie über die Bedeutung der nordischen Mythologie

in Ibsens frühen Dramen[9]. Er beklagt die zu emotionale Schilderung der Sagafrauen. Der kürzlich — 2006 — erschienene umfangreiche Kommentar zu *Hærmændene på Helgeland* schließt in seiner Einschätzung an Ibsens Selbstaussage an, daß er mit dem Drama weniger den typischen Sagaton treffen, sondern vielmehr in die *Gedanken*welt der Sagazeit eintauchen wollte. Damit repräsentiere — so der Kommentar — das Drama etwas Neues, sowohl im Hinblick auf Ibsens frühere Dichtung als auch in Bezug auf den romantischen Umgang mit der norrönen Tradition. Ibsen bekundete im Zusammenhang mit der deutschen Übersetzung *Nordische Heerfahrt* (1876) seine Absicht: «nicht unsere Sagenwelt, sondern unser Leben in der alten Zeit darzustellen»[10].

Hier stellt sich allerdings die Frage, ob es wirklich um das Verständnis einer Denkweise der Sagazeit geht. Alle diese kritischen Einwände gehen von der politischen Intention des Dramas aus und nicht von der ästhetischen. Denn es ist gerade die Überführung der lakonischen Prosa der Sagas in ein Drama, die den grundsätzlichen Unterschied zur Vorlage markiert. Ein Punkt, den Johan Ludvig Heiberg einst kritisierte, in dem er Ibsens Drama Maniriertheit und Affektiertheit bescheinigte, die sich eben aus der Überführung der epischen Form ins Drama ergebe. Zwar könne Ibsens Schauspiel als ein Versuch angesehen werden, ein nationales norwegisches Drama auf der Basis der Sagaliteratur auf die Bühne zu bringen, also einen Beitrag zur Etablierung der Nation zu leisten: aber die Dramatisierung des genuin epischen Stoffes unterlaufe diesen Anspruch. Heiberg bewertet die Abwendung vom Epischen in diesem Fall eine grundsätzliche Schwächung des Stoffes[11]. Damit bewertet er aber die politische Komponente grundsätzlich über. Gerade die Überführung ins Drama bedeutet eine Konzentration auf die Form, die

[9] LYNNER (wie Anm 2), S. 57.

[10] *Henrik Ibsens Skrifter* (wie Anm. 1), *Innledninger og kommentarer*, Bd. 3, 2006, S. 189 f.; Komm. S. 190. Siehe auch Ibsens Selbstaussage: «Derimod fandt jeg i rigt mål i de islandske ættesagaer, hvad jeg behøvede som menneskelig iklædning for de stemninger, forestillinger og tanker, der dengang opfyldte, eller i al fald mere eller mindre klart foresvævede mig. Disse gammelnordiske literære bidrag til vor sagatids personalhistorie havde jeg hidtil ikke kendt, knapt nok hørt dem nævne. Da faldt mig ved et tilfælde N.M. Petersens, i al fald for sprogtonens vedkommende, fortræffelige oversættelse i hænde. Ud fra disse ættekrøniker med deres vekslende forhold og optrin mellem mand og kvinde, mellem kvinde og kvinde, over hovedet mellem menneske og menneske, slog mig et personligt, fyldigt, levende livsinhold imøde; og ud af denne min leven sammen med alle disse afsluttede, enkelte, personlige kvinder og mænd fremstof i min tanke det første rå, tågede udkast til "Hærmændene på Helgeland"».

[11] Vgl. dazu den Kommentar 2006, S. 202.

offensichtlich ein anderes — ästhetisches — Interesse leitet, eines, das sich von der historiographischen und ideologisch-heroischen Ausrichtung der Sagas bewußt distanziert.

Ungeachtet der stofflichen Anleihen, die in Ibsens Schauspielen offensichtlich sind, liegt die fundamentale Differenz eben in der dramatischen Form, die — um Handlung überhaupt möglich zu machen — Konflikte und "rivalisierende", antagonistische Parteien braucht. Diese Konflikte im Drama sind psychologisch motiviert und nutzen den historischen Rahmen mehr als Hintergrund, denn als Thema. Die Weltanschauung der Sagazeit scheint damit nur vordergründig die Handlung zu bestimmen und wird im Wesentlichen durch den eingängigen und bildgewaltigen Nebentext im 1. Akt bestimmt, in dem eine nordnorwegische Szenerie wirkungsmächtig beschrieben und die Winterlandschaft mit den Wikingerattributen als Stimmungsbarometer vorangestellt wird:

> En høi Strand, der i Baggrunden løber
> Brat ned til Søen. Tilvenstre et Nøst, tilhøire Fjelde og
> Barskov. Masterne af to Hærskibe sees nede
> i Viken; langt ude tilhøire Skjær og høire Holmer;
> Søen er i stærkt Oprør, det er Vinter.
> Med Snetykke og Storm[12].

(Eine Felsenküste, die im Hintergrund steil zum Meer abfällt. Links ein Bootsschuppen, rechts Felsen und Nadelwald. Unten in der Bucht sieht man die Masten von zwei Wikingerschiffen; rechts bis weit hinaus Klippen und hoch aus dem Meer herausragende Inseln; die See ist in wildem Aufruhr. Es ist Winter, mit hohem Schnee und Sturm)[13].

In der folgenden Szenenbeschreibung wird Sigurd mit Wams und Silbergürtel, Fellschuhen, Helm und Kurzschwert beschrieben, Ørnulf als von "hünenhafter Gestalt". Diese Helden, die hier mit charakteristischen Accessoires in die nordische Vorzeit versetzt werden, zeichnen sich zwar durch Mut, Tatendrang und Eigenständigkeit aus — Attribute, die durchaus dem nationalen Selbstbild zu entsprechen scheinen —, gleichwohl zeigt der detaillierte Blick auf die Entwicklung der Helden ihre Fremdbestimmtheit und Schicksalsergebenheit, ihre Abhängigkeit von den gegensätzlichen Einflüssen, denen sie ausgesetzt sind und die das ruhmreiche Setting, in dem sie situiert sind, in den Hintergrund treten lassen. Die eigentliche Handlung wird nämlich motiviert durch die rach-

[12] *Henrik Ibsens Skrifter* (wie Anm. 1), Bd. 3, S. 353.

[13] *Henrik Ibsen Dramen*, aus dem Norw. übers. von R.A. Hardtner, 1. Bd., München 1973, S. 119.

süchtige und unberechenbare Hjørdis: Sie spiegelt zusammen mit der sanftmütigen Dagny den inneren Konflikt Sigurds wider. Und noch einmal: Auch wenn sich hier Parallelen zu den Sagas finden, etwa auch in der Totenklage des trauernden Vaters Ørnulf, der seinen jüngsten Sohn im Familienzwist verloren hat, ändern sich die Prioritäten aufgrund des Genrewechsels. Die pointierte, nur im Dialog zu erschließende Begründung des Geheimnisses der beiden Freunde Sigurd und Gunnar, ihre — von Seiten Sigurds auch uneingestandene — Liebe zu Hjørdis konzentriert sich nicht auf die Konstruktion einer glorreichen Vergangenheit, die für die Gegenwart nutzbar gemacht werden soll, sondern präsentiert vielmehr einen ahistorischen Konflikt im historischen Gewand.

In *Catilina* ist schließlich der Nebentext, der das römische Leben anschaulich machen soll, anders als in den detailgenauen Anweisungen aller späteren Stücke, auf ein Minimum reduziert. Hier geht es nicht einmal darum, die Szene nachdrücklich im antiken Rom anschaulich werden zu lassen. Die Konzentration gilt zunehmend dem Triumvirat von Catilina, Furia und Aurelia flankiert von den ehrgeizigen und mißgünstigen Mitstreitern. Auch hier bestimmt das Innenleben des von allen Seiten und insbesondere von sich selbst getriebenen Protagonisten die Handlung. Der innere Widerstreit konzentriert sich zunehmend auf das Moment auch der persönlichen Schuld.

Die Funktion und Bedeutung des psychologischen Konfliktes leitet zum zweiten Kriterium eines Geschichtsdramas über: nämlich zum Verhältnis von Individuum und Geschichte, Ich und Gesellschaft. Weder in *Catilina* noch in *Hærmændene på Helgeland* wird der Held in seiner Relation zur Gesellschaft so fokussiert, daß sich daraus der zentrale Konflikt ergäbe. Vielmehr wird der Konflikt erst durch die Intrigen der Frauen Furia und Hjørdis ins Rollen gebracht bzw. durch Dagnys Indiskretion ausgelöst. Dagny ist nämlich im Gespräch mit Hjørdis — wie später Nora in *Et Dukkehjem* gegenüber Frau Linde — nicht gewillt, ihr Geheimnis für sich zu behalten: Stolz, ein ausgeprägter Gerechtigkeitssinn, Gereiztheit und Eifersucht führen zur Offenbarung des Geheimnisses und damit zur Katastrophe.

Catilina muß schließlich Furias Rache für seine Vergehen in der Jugend erfahren. Hier konzentriert sich die Handlung zwar zunächst — und ich behaupte: vordergründig — auf einen politischen Konflikt: die Sorge um das dekadente Rom, die Tatkraft Catilinas als charismatische Gestalt, die Intrigen seiner Anhänger sowie die Dissoziation eines Subjekts, das sich zwischen dem öffentlichen und dem privaten Wohl

nicht entscheiden kann. Aber zunehmend wird deutlich, daß sich der Konflikt auf die Person Catilinas als Spielball zwischen Auria und Furia konzentriert, sowie sich zwischen seiner Gegenwart und Vergangenheit entwickelt. Die innere Zerrissenheit des Helden, seine Schuld und Unentschiedenheit — seine persönliche *in-between*-Situation — lösen hier den Konflikt aus. Rom wird damit zum Nebenschauplatz ebenso wie das Machtstreben seiner vermeintlichen Mitstreiter[14].

Wenn sich — wie Schröder behauptet — das Geschichtsdrama im Wesentlichen darüber definiert, daß es die Geschichte von Siegern und Verlierern vorführt und niemals auf Seiten der Mächtigen steht, dann trifft im Anschluß an die oben angestellten Überlegungen auch dieser Punkt nicht auf Ibsens Dramen mit historischen Stoffen zu. Daß die Helden scheitern, ist nicht das Resultat politischer Ereignisse, liegt auch nicht allein in ihrer psychischen Disposition, dem Hadern mit den Folgen der Macht, begründet, sondern wird von außen herangetragen bzw. nach außen projiziert. Denn im Kampf um die Wiederherstellung der alten Ordnung in Rom siegt Catilina ja, persönlich scheitert er. Es ist dieses, von den politischen Ereignissen unabhängige, Scheitern, das die Handlung des Dramas motiviert.

Ähnliches gilt für das Drama über die Sagazeit: Denn die Macht- und Rechtsfrage, die den Zwist zwischen den Familien begründet und die mit dem Streit zwischen Hjørdis und Dagny verknüpft ist, tritt trotzdem hinter die Liebesintrige, die Frage nach Wahrheit und (Lebens-)Lüge zurück. Übrig bleiben hier am Ende die Schwachen, von der Macht nicht Versuchten, Dagny und Gunnar. Die von der Kritik bemerkte Abweichung vom Original, die der Lakonie des Sagastils die Empfindung und das Innenleben der Figuren entgegensetzt, bestätigt die Fokussierung auf einen psychologischen Konflikt unabhängig vom historischen Hintergrund.

Bleibt schließlich das Verhältnis von Dichtung und Wahrheit, historischer Exaktheit und künstlerischer Bearbeitung: Beide Stoffe greifen auf literarische Vorlagen zurück. Die Geschichte und die Rezeption der Sagaliteratur machen jedoch das komplexe Verhältnis von Faktizität und Fiktion deutlich: Insbesondere die *Islendingasögur* sind auch als Historiographie gelesen und bewertet worden — und Ibsen macht sich die Ambivalenz von Quellentreue und Erzählung insofern zu eigen, als er

[14] Vgl. auch B. JOHNSTON, *To the Third Empire. Ibsen's Early Drama*, Minneapolis 1980, S. 28-49.

sich in der dramatischen Form über die Vorlagen hinwegsetzt und dennoch den Sagaton etwa in den Strophen Ørnulfs sucht. Zugleich wird gerade in der Dramatisierung sowohl der Sagas als auch der *Catilinarischen Reden* und anderer historiographischer Berichte über Catilina und seine Zeit deutlich, daß es nicht um die Auseinandersetzung mit der Geschichte und deren Bedeutung für die Gegenwart geht, sondern vielmehr um Phänomene, die unabhängig von ihrer historischen Relevanz Bestand haben. Der historischen Wirklichkeit kommt eine nur untergeordnete Bedeutung zu: Ein Vorwissen, das Wissen um die historischen Fakten, das zum Erkennen von Geschichts- oder Kunstwahrheit, wie Aristoteles sie nennt, relevant wäre, ist demnach nicht vonnöten.

Zu fragen bleibt aber — und da schließt die Argumentation wieder an das Geschichtsdrama an —, inwieweit die eigentliche Form des Dramas seine Geschichtsauffassung realisiert[15]. Oder anders gefragt: Inwieweit wohnt der Überführung des Epischen und Prosaischen ins Drama eine nationale Dimension inne? Liegt bereits im Gattungswechsel, in der Präsentation der Stoffe auf der Bühne ein Beitrag, den man im Sinne der Nationenbildung als konstruktiv betrachten könnte? Die Überführung der epischen Form ins Dramatische, die Umwandlung der *Catilinarischen Reden* und anderer historiographischen Quellen ins Drama, bedeutet die Distanzierung von der epischen Form und die Konzeption von Handlung im Dialog. Dazu möchte ich noch einmal kurz auf die Bedeutung des Dramatischen eingehen.

2. *Konstruktion von Handlungsmustern: Der Held zwischen zwei rivalisierenden Kräften*

Dramatik im ursprünglichen Sinne basiert natürlich auf der Wechselrede, der Szene und braucht «den Widerspruch rivalisierender Kräfte, damit diese eine zielgerichtete Handlung hervorbringen und faktische Gegenwart setzen»[16]. Sowohl in *Catilina* als auch in *Hærmændene på Helgeland* wird der Konflikt, der schließlich zur Katastrophe führt, zweifach motiviert. Zum einen erfolgt der Konflikt — ganz im aristotelischen Sinne und schon in dieser frühen Schaffensphase in perfekter Beherrschung der analytischen Technik — über die Aufdeckung einer Tat, die

[15] SCHRÖDER (wie Anm. 4), S. 11.

[16] A. MEIER, *Lyrisch-episch-dramatisch*, in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von K.H. Barck *et al.*, Bd. 3 (= Harmonie-Material), Stuttgart-Weimar 2001, S. 711.

in der Vergangenheit geschah: Catilinas Vergehen an Furias Schwester sowie Sigurds Heldentat in der Hochzeitsnacht von Hjørdis und Gunnar, die angeblich Gunnar vollbracht hat. Beide Geheimnisse werden entdeckt und setzen die Handlung im klassischen Sinne in Gang. Diese Offenlegung einer vergangenen Schuld geschieht jeweils durch die rivalisierenden Kräfte zweier Frauen, in deren Mitte sich der Held bewegt. Der Antagonismus zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Schuld und Ruhm sowie den Ambitionen als öffentliche Person, Macht auszuüben, und dem Anspruch auf Privatheit führt in die Katastrophe. Der Antagonismus bleibt notwendigerweise unaufgelöst: Sowohl die Vergangenheit als auch der Machtstreit der rivalisierenden — in diesem weiblichen — Kräfte initiieren letztlich den Zerfall von Ordnungen, die ohnehin bereits in der Auflösung begriffen waren. Die scheinbaren Retter des Systems, sei es der *res publica* oder der Familie, beschleunigen am Ende aufgrund dieser beiden Anfechtungen sogar noch den Untergang. Auch Catilina, der sich seiner öffentlichen Verantwortung stellt, für sein Rom in den Kampf zieht und schließlich als einziger auch aus dem Krieg zurückkehrt, holt seine Vergangenheit, seine Schuld am Ende ein und vernichtet ihn.

Dieses rivalisierende oder antagonistische Prinzip läßt sich auf verschiedenen Ebenen der Dramen durchgängig beobachten. So wird bereits zu Beginn von *Catilina* — Atle Kittang hat darauf hingewiesen [17] — im Gespräch des Protagonisten mit Furia eine wechselseitige Faszination vom Mut und Heldentat und Furchtlosigkeit beschrieben, die durch die Vielzahl von Antithesen, die den Dialog strukturieren, noch betont wird: am deutlichsten diejenige von *mørk* und *lys* (Licht und Dunkel), *fangenskap* und *fridom* (Gefangenschaft und Freiheit), schließlich auch diejenige von Liebe und Haß. Auf die Bedeutung der Dunkelheit und die Sehnsucht nach Licht in *Catilina* ist schon mehrfach hingewiesen worden. Furias emphatischer, lustvoller Begeisterung für Catilinas radikale Aufbruchstimmung am Anfang steht zunächst die Langeweile und Tatenlosigkeit seiner privaten Existenz gegenüber.

Auch in *Hærmændene* haben wir diese antithetische Struktur, die Konturierung der einzelnen Figuren über ihre Gegensätzlichkeit und widersprüchlichen Erwartungen. Dagny und Hjørdis, Gunnar und Sigurd, die verfeindeten Familien und ebenfalls die Dunkelheit und das Licht sowie schließlich Wahrheit und Lüge (auf der Ebene der Kunst-

[17] A. KITTANG, *Ibsens Heroisme. Frå "Brand" til "Når vi døde vågner"*, Oslo 2002, S. 14.

wahrheit) stehen einander gegenüber und führen paradigmatisch die Zerrissenheit eines scheinbar unbesiegbaren Helden vor. Das Drama bedient sich durchaus des Mythos, um ihn jedoch nach und nach in den Hintergrund treten zu lassen. Statt dessen steht neben der dämonischen, destruktiven Hjørdis, welche die Widersprüche bewußt auszureizen vermag, Dagny als ausgleichendes Prinzip, das jedoch nicht alles zu akzeptieren bereit ist. Diese Provokation der Gegensätze und der Willen zur Entlarvung der Lügen werden in der dramatischen Wechselrede und in äußerst ökonomischer Wortwahl auf die Spitze getrieben.

In beiden Dramen wird von Beginn an deutlich, daß die charismatischen Helden über die Fähigkeit zu Großem verfügen und sich zu Großem auch berufen fühlen. Darin sind sie den Heroen in Geschichtsdramen vergleichbar. Aber dieses Gefühl der Überlegenheit, in dem sie vonseiten der dämonischen Frauen noch unterstützt werden, ist nicht an die Präsentation eines historischen Konflikts gebunden. Diese Konstellation läßt sich in Ibsens Stücken weit über die frühen Schauspiele hinaus wiederfinden. Der ideologische Kampf tritt deutlich hinter den persönlichen zurück. Und dieser persönliche, innere Kampf eines ausgewählten Helden zwischen zwei widerstreitenden Prinzipien bestimmt das Drama oder anders gesagt: Das Drama ist von dieser Konstellation abhängig. Es braucht die antithetische Struktur sowie ein antagonistisches Modell, das den Konflikt auf die Spitze treibt, die Lebenslüge enttarnt und zur Katastrophe führt.

So ist es die Form, mit der Ibsen — auf vielen weiteren Ebenen, etwa auch der rhetorischen — zu Beginn seines dramatischen Œuvre experimentiert. Wenn sich Nation, wie Schiller es gefordert hat, im Theater über die ästhetische Kommunikation auf demokratische Weise herstellt, dann läßt sich allerdings am Ende doch noch einmal eine Verbindung zum gruppenidentifikatorischen Anspruch des Nationaltheaters finden: Denn die ästhetische Kommunikation, die in der szenischen Aufführung vorgeführt wird, ist ein kollektives Erlebnis. Das Kollektiv kann sich, so scheint es jedenfalls, über das ästhetische Gemeinschaftserlebnis im Theater tatsächlich herausbilden. Das ästhetische Ereignis selbst hat jedoch für sich genommen keine ideologische Ausrichtung, sondern ganz im Gegenteil eine ideologiekritische: Obwohl wir in einer Sprache sprechen, die uns zu einer kulturellen oder politisch motivierten Nation zusammenbindet, präsentieren bereits diese beiden frühen Dramen das Scheitern von Kommunikation. Das Drama, das über ein ästhetisch vermitteltes Erlebnis, Gemeinschaft und damit Verständigung zu schaffen

meint, zerstört diese zugleich wieder, weil das, was wir da verstehen, die Verständigung unmöglich macht: Lüge, Verdrängung und Schein werden von Beginn an der Wahrheit und Authentizität entgegenstellt. Der Idealisierung von Wahrheit steht die Erkenntnis der Notwendigkeit von Lebenslügen gegenüber. Der Antagonismus zwischen einer im höchsten Maße ausgefeilten dramatischen Form und dem Auseinanderfallen von Verständigung im Dialog bleibt also bereits in diesen frühen, historischen Stücken unaufgelöst — und verweist, nicht zuletzt aufgrund des auch grundsätzlichen Kommunikationsproblems zwischen den Geschlechtern, mehr in die Zukunft von Ibsens späteren Dramen als in die Vergangenheit der Geschichte.