

HJALMAR, DER ENTFREMDETE MENSCH IN IBSENS "DIE WILDENTE"

Hauptseminar Dr. phil. habil. Werner Hahl
Henrik Ibsen, Dramen
WS 1993/94
Neuere deutsche Literatur

vorgelegt von:
Wolfgang Melchior
Bayerstr. 18
80335 München
Tel.: 089/53 66 16

INHALT

| | |
|---|----|
| 1. Einleitung | 1 |
| 2. Zum Begriff der Entfremdung | 4 |
| 3. Schein und Realität | 7 |
| 4. Zur Tragik Hjalmars..... | 9 |
| 5. Die drei "Mythen" Hjalmars..... | 10 |
| 6. Mythologisierung als Existenzweise der Gesellschaft..... | 13 |
| 7. Schluß..... | 14 |

ANHANG

| | |
|----------------------|----|
| I. Anmerkungen | 15 |
| II. LITERATUR..... | 17 |

1. EINLEITUNG

Es sind viele Versuche unternommen worden *Die Wildente* werks- und geistesgeschichtlich zu verorten.

Drei Typen von Ansätzen, die sich durchaus nicht ausschließen, sind dabei grundsätzlich bemüht worden:

1. Entweder wird *Die Wildente*, zumeist aber das gesamte dramatische Werk, in ein allgemeines thematisches Muster aus einem zeitgeschichtlichen philosophischen Hintergrund konstruiert.

2. Oder es wird ein relativ gleichbleibendes Muster aus einer supponierten wirklichen Totalität abstrahiert, auf das *Die Wildente* bezogen wird. Dabei wird entweder mehr

(a) die Besonderheit der Wildente oder

(b) die Einheit des Gesamtwerks betont.

3. Solchen Ansätzen gegenüber, die auf eine relative Konstanz Ibsenscher Motive und Themen hinauslaufen, stehen die mehr historisch orientierten, die eine Entwicklung in Ibsens Schaffen ausmachen.

ad 1.) als paradigmatischer Fall mag Ludwig Binswangers Arbeit "Henrik Ibsen und das Problem der Selbstrealisation in der Kunst" dienen. Dort wird im Jargon der Heideggerschen Existenzialontologie das Werk Ibsens zum Ausdruck der anthropologischen Kategorie der Selbstrealisierung verkürzt. Ausgehend von der Selbstrealisierung der Künstlerpersönlichkeit Ibsen in seiner Lebensführung hangelt sich die Untersuchung hinauf zur Selbstrealisierung der "Daseinsweise" des Künstlers überhaupt. Dabei wird behauptet, daß

a) die Auffassungen der Selbstrealisierung des Künstlers Ibsen (biographisch) sich in seinen Dramen wiederfinden lassen, vor allem oder zumindest in seinen letzten vier Dramen von Baumeister Solness bis Wenn wir Toten erwachen .

b) diese Auffassungen zurückführbar sind auf die "Daseinsstruktur" menschlichen Lebens überhaupt. Ganz im Sinne der Existenzialphilosophie Kierkegaards wird Selbstrealisierung, prototypisch am Künstler gezeigt, aus anthropologischen Kategorien (Horizontalität, Vertikalität, Angst, Fragilität des Lebens) heraus entwickelt. Selbstrealisierung im Sinne eines "Selbstseins" (Kierkegaard) als Lebensaufgabe wird bezogen auf vier Existenzweisen des Lebens (religiöse (sittliche), erotische, abergläubische und existentielle).

Gegen solche Deutungen läßt sich nicht nur einwenden, sie verkürzten und vernachlässigten wichtige Dimensionen, sondern sie könnten auch den biographischen Zusammenhang zum philosophischen Ideenhintergrund nicht hinreichend plausibel machen. Der erste Einwand bezieht sich einmal auf die Frage der "Eigentlichkeit" der dramatischen Handlung, das heißt die Frage, inwieweit die theatralischen Zeichen "nur" Zeichen von kulturellen Zeichen sind und sich ihre semantische Dimension in dieser unmittelbaren Bezugnahme erschöpft, oder diese theatralischen Zeichen vom Autor so eingesetzt werden, daß deren kultureller Zeichenhintergrund selbst theamatisiert oder problematisiert wird. Während Binswanger etwa die Handlungen Solness' als unmittelbaren Ausfluß einer ernstzunehmenden Künstlerpersönlichkeit versteht, gibt Kittang zu bedenken, ob dessen Phantasiewelt überhaupt als authentisch anzusehen sei. Zum anderen weist der erste Einwand (Verkürzung) auf die Gefahr einer "monodramatischen" Interpretation hin, die ihre philosophische Ideologie (etwa: Existenzialismus) wie ein Etikett einem dramatischen Repräsentanten anhaftet. Dieser Repräsentant wird isoliert von allen Personenkonstellationen (Held), um das Einpassen der philosophischen Idee in die Aussage des Dramas reibungsloser zu bewerkstelligen.

ad 2.a) Peter Kramer sieht in seinem Vergleich von *Ein Volksfeind* und *Die Wildente* das Gesamtwerk Ibsens als Versuch um eine "Synthese von weltlichem und geistlichen Reich". Diese auch durch Ibsens eigene Äußerungen gestützte Sicht (Ibsen: "Kampf zwischen zwei unversöhnlichen Mächten des Weltenlebens") sieht das Werk Ibsens als einen Versuch zwischen den zwei Prinzipien Konformismus und Idealismus zu vermitteln. Während in "Ein Volksfeind" der Idealismus des einzelnen (Stockmann) sich positiv gegenüber dem geldgierigen Konformismus der Masse abhebt, prangert *Die Wildente* diesen Idealismus ("Rechtschaffenheitsfieber") als Egoismus oder Selbstüberschätzung an. Das "third empire", in dem beide Haltungen aufgehoben seien, lasse sich konstruieren aus den zwei Phasen Ibsens, die Phase bis zu *Ein Volksfeind* und die Phase nach *Die Wildente*, die den Wendepunkt weg von einer Kritik des Konformismus hin zu einer Kritik des individualistischen Idealismus markiere. Dies sei möglich geworden durch die Abwendung vom Gesellschaftsstück hin zum Familiendrama.

Kritisch an einem solchen Ansatz ist, daß dort das geschichtliche Muster, welches in den Ansätzen ersten Typs gar nicht vorkam, nicht historisch hergeleitet wird, sondern schlicht behauptet wird. Auch wenn ich vollkommen mit Kramers Sicht der Dialektik zwischen Konformismus und Idealismus übereinstimme, so ist damit noch nicht gezeigt, warum "*Die Wildente*" gerade den Wendepunkt bezeichnen soll.

Ausblendung jedes philosophischen Hintergrundes: Zudem scheint es mir nicht angebracht, "das Kind mit dem Bade auszuschütten" und den philosophischen Hintergrund nur deswegen auszublenden, weil er sich nicht restlos mit autobiographischen Äußerungen Ibsens belegen läßt. Die Frage, ob Ibsen Anhänger oder Gegner einer bestimmten Philosophie seiner Zeit war, um daraus eine Berechtigung für oder gegen eine bestimmte philosophische Interpretation abzuleiten, stützt sich auf eine autorzentrierte, idolatrierte Sichtweise, die nur das als interpretationszulässig anerkennt, was aus dem Munde oder der Feder des Meisters selbst stammt.

Auch Shaw sieht das Werk Ibsen als Ausdruck einer Dialektik zweier Lebenshaltungen, dem vom Realismus und Idealismus. Dabei erscheint ihm, daß "...a typical Ibsen play is one in which the leading lady is an unwomanly woman, and the villain an idealist." Auch für Shaw steht Ibsen Werk unter der Zielvorstellung eines "third empire" als Ausgleich und Synthese zweier unbefriedigender

Lebenshaltungen. Allerdings sieht Shaw einen Gegensatz zwischen Idealisten, dessen "facts as to truth dictates the recognition only of those facts or idealistic masks of facts which have a respectable air, and the mentioning of these on all occasions and at hazards" und Realisten, die als "philistines" (vielleicht: Spießer) zwar in der Lage sind ihre soziale Wirklichkeit zu erkennen, aber um den Preis ihrer bedingungslosen Anerkennung.

Dieses Muster durchzieht nach Shaws Ansicht sämtliche Dramen Ibsens, so auch *Die Wildente*, in der Hjalmar, Gregers und der Alte Ekdal als Idealisten und Konsul Werle, Relling und Gina als Realisten auftreten. Der Mangel an Shaws Betrachtungen liegt nun darin, daß er in der Totalität dieses Gegensatzes die schwer zu leugnende Entwicklung in Ibsens Dramen verschwinden läßt.

Jedoch erscheint mir fraglich, ob man einem genium systematischem Ansatz berechtigterweise ein solcher Vorwurf zu machen sei. So ist die Unterscheidung Realisten-Idealisten nicht nur bei Shaw durchaus fruchtbar angewandt, sondern es läßt sich aus der Charakterisierung der Ibsenschen Idealisten ein Ordnungsschema der "Ideale" herleiten.

Betrachtet man etwa Ibsens Spät Dramen (seit Ein Puppenheim[1879]), so lassen sich die "idealistic masks of facts" in drei Typen aufteilen:

1.) Ideal einer idealisierten Vergangenheit : Hjalmar und der vergangene Ruf seiner Familie (seines Vaters), Borkman und seine ehemalige Tätigkeit als Banker, Rubiks junge Irene, Frau Wangels junger Solness, das Bild des Wohltäters Alving wie es Oswald anezogen wird, Ellidas Seefahrer (ihr Verlobter) 2.) Ideal der eigenen Selbstverwirklichung: Hjalmars und Gregers' "Lebensaufgabe" (Erfindung), Wangels und Solness' "Luftschloß", Borkmans Traum von der Macht, Rebekkas Ehe mit Rosmer, Oswalds Paris,

3.) Ideal einer besseren (Um)Welt:

- egoistisch(Instrumentalisierung für 2.): Borkmans menscheitsbefreiende Gruben, die "Lebensphilosophie der Rosmers" aus der Sicht Rebekkas,
- nicht-egoistisch: Stockmanns nicht-korrupte Gesellschaft, Noras "Wunderbare" (die ideale Ehe)
- Oswalds Paris

Die bisherigen Ansätze, wenn sie auch manchmal zu akzeptablen Resultaten führten, krankten stets - entweder an einem Biographismus (1.)

- oder an der Aufspreizung eines philosophischen Hintergrundes durch den Einzug von Bedeutungsebenen bzw. die Identifizierung der dramatischen Aussage mit den Handlungen der Hauptperson(1.)

- oder einer völligen Ausklammerung philosophischer Ideen infolge einer rigoristischen Auffassung von dem, was als philosophische Überzeugung eines Autors zu gelten hat (2a)

- oder an der mangelnden historischen Entwicklung(2a)

- oder an einer Ausblendung des Entwicklungsgedankens im Werk Ibsens (2b)

Man rezipierte Ibsen entweder aus dem Blickwinkel einer relativ geschlossenen und unveränderten thematischen Werkstotalität oder einer bestimmten philosophischen Ideologie.

ad 3. Brian Johnston dagegen hat in einem groß angelegten Projekt den Entwicklungsgedanken, die thematische Geschlossenheit und den philosophischen Hintergrund von Ibsens Werk zu zeigen versucht.

So teilt er Ibsens Dramen seit Stützen der Gesellschaft in drei Phasen (mit jeweils vier Dramen), die einen dialektischen Zyklus bilden. Diesen vergleicht er mit dem in Hegels Phänomenologie des Geistes Begriff von Dialektik als Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit. Den Phasen werden die Stadien des Geistes (auf allen Ebenen: absoluter Geist, objektiver Geist und subjektiver Geist) zugeordnet. In der ersten Phase (von Stützen der Gesellschaft bis zu Ein Volksfeind) hätte Ibsen den objektiven Geist, "the ethical society of laws of family and of the community" mit dem Archetyp der griechischen Polis, thematisiert. Wie in Hegel in der Phänomenologie des Geistes sei auch Ibsen nach der Erkundung des objektiven Geistes zur Untersuchung der "Gesetze" des subjektiven Geistes übergegangen. Dieser hat "consciousness in self-estrangement" bzw. "the divisions within the Christian world from Antonine Rome to the nineteenth century" zum Problem.

Diese Wendung vom objektiven zum subjektiven Geist sieht Johnston in der veränderten Anlage der Dramen von *Die Wildente* zu Hedda Gabler bestätigt, die mit der in der Forschung geteilten Auffassung des Übergangs vom Gesellschaftsstück zum Individualdrama übereinstimmt (siehe Kramer).

Nach Johnstons Analogie-Untersuchungen steht *Die Wildente* am Beginn der zweiten Phase:

"Hegels term for this phase, Spirit in Self-strangement, perfectly expresses the spiritual world of that second group", wobei in *Die Wildente* "idealism [is] aroused to renounce given (fallen) actuality."

Dort müsse "in order to know total identity, implicit only, in the ethical community, consciousness ... undergo the most painful subjective experience - Alienation (Entfremdung) from the community, from Nature, from God and from the self."

Die letzte Phase (von Baumeister Solness bis Wenn wir Toten erwachen) sei geprägt von der Beschäftigung mit dem religiösen Bewußtsein, der "dialectic of historical ideologies: art, literature, and religion."

Was Johnstons Untersuchung stark macht ist weniger der Nachweis eines tatsächlichen - biographisch belegbaren - Einflusses Hegels auf Ibsens Schaffen als dessen Kohärenz. Die Analogien zwischen Hegels und Ibsen "spiritual pilgrimage" werden, ergänzt durch Einzeluntersuchungen von Dramen, bis in kleinste Details nachgewiesen. Dabei ist zu beachten, daß nicht die Philosophie Hegels, sein philosophischer Gehalt, unvermittelt als Folie auf die Dramen aufgelegt wird, sondern Analogien in der Vorgehensweise gezeigt werden. Die verwendete dialektische Methode wird quasi versuchsweise, von Fall zu Fall angewandt

Jedes Drama erhält seinen ideologischen wie historischen Ort innerhalb eines Zyklus von Werken. Die Totalität wird durch die Methode der Untersuchung hergestellt, während jedes Stück seine Eigenständigkeit behält ohne dennoch aufzuhören Teil eines holistisch gedachten Ganzen zu sein.

So bleibt festzuhalten, daß *Die Wildente* einen Wendepunkt in Ibsens Werk markiert. Ibsen schreibt im Juni 1884 nach Fertigstellung des Stückes: "Das Stück handelt nicht von politischen, sozialen oder überhaupt öffentlichen Angelegenheiten. Es bewegt sich ganz und gar auf dem Gebiet des Familienlebens." Entwicklungsgeschichtlich kennzeichnet es eine Phase, in der der einstmalige Dualismus zwischen individuellem Ideal und gesellschaftlicher Norm nach dem Muster des klassischen Konflikts zwischen Individuum und Gesellschaft in das Individuum hineingetragen wird. Selbsterfahrung und Selbstrealisierung werden nun nicht mehr "von außen", sondern "von innen" betrachtet. Die Gründe für das Scheitern liegen nicht mehr in der ethischen Verfaßtheit der Gesellschaft, sondern in der Entfremdetheit des Subjekts.

Bevor jedoch dieses Entfremdungsmuster in der Wildente am Beispiel Hjalmars genauer beleuchtet wird, sollte der Begriff der Entfremdung seinen theoretischen Ort erhalten.

2. Zum Begriff der Entfremdung

Entfremdung als soziopsychologisches Problem taucht historisch dort zum ersten Mal auf, wo die Selbstverwirklichung des einzelnen zum gesellschaftlichen Motto gemacht wird, im Liberalismus. Verstanden die Vertragstheoretiker Rousseau und Hobbes unter Entfremdung [alienation] das die freiwillige Entäußerung von Rechten (Freiheit, Eigentum), so kommt - mit Hegel als Wendepunkt - vor allem Marx das Verdienst zu, dem Begriff der Entfremdung seine soziologisch-psychologische Dimension gegeben zu haben.

"Im Mittelpunkt der Marxschen Entfremdungstheorie steht der Mensch mit seinen Möglichkeiten, die gesellschaftliche und natürliche Umwelt zu kontrollieren, um nicht Opfer unkontrollierbarer Kräfte zu werden. Wir können sagen, daß das Problem der Entfremdung einen besonderen Aspekt in

die Analyse des gesellschaftlichen Prozesses einbringt: das Interesse für das menschliche Schicksal. Dieser menschliche Aspekt - die Emanzipation des Menschen, seine Selbstverwirklichung - ist in den Marxschen Schriften stets vorzufinden ... "

Emanzipation und Selbstverwirklichung sind für Marx das "dialektische Gegenstück" zur Entfremdung. Selbstverwirklichung als Erfüllung von Zielvorstellungen (gattungs- und individualgeschichtlich gesehen) produziert auch immer "Verhältnisse", die zu bestimmten Verhaltensweisen zwingen, die entweder als Beschränkungen für die Erfüllung weiterer Ziele empfunden werden (subjektiv formuliert) oder Beschränkungen für einen aus der Geschichte extrapolierten Fortschritt der Gesellschaft sind (objektiv formuliert).

Diese Gruppe beschränkender Verhältnisse ist nicht schicksalhaft gegeben, sondern auch von Menschen geschaffen worden und somit "veränderbar". Der Ausdruck "entfremdeter Mensch" bezieht sich nun, in einer vorläufigen Bestimmung, auf ein Bündel von menschlichen Verhaltensweisen und Überzeugungen, in den der einzelne seine Umwelt

-als unveränderbar und/oder

-durch schicksalhafte, unbeeinflussbare Kräfte bestimmt sieht.

"Die soziale Macht, ..., erscheint diesen Individuen, weil das Zusammenwirken selbst nicht freiwillig, sondern naturwüchsig ist, nicht als ihre eigene, vereinte Macht, sondern als eine fremde, außer ihnen stehende Gewalt, von der sie nicht wissen, woher und wohin, die sie also nicht beherrschen können, die sie im Gegenteil nun eine eigentümliche, vom Wollen und Laufen der Menschen unabhängige, ja dies Wollen und Laufen erst dirigierende Reihenfolge von Phasen und Entwicklungsstufen durchlaufen."

Der Übergang zur Verdinglichung des entfremdeten Menschen meint

- nicht nur die Weise, in der der einzelne sich als willenloses Objekt dieser Gewalt betrachtet,
- sondern auch die verobjektivierende Art wie er mit seinen Mitmenschen umgeht.

Verdinglichung ist demnach zum einen ein Moment des Entfremdungsprozesses, durch das der einzelne sich als ohnmächtig gegenüber den unverstandenen gesellschaftlichen Prozessen fühlt. "Der Mensch wird ein mechanischer Teil eines mechanischen Systems" Zum anderen erfährt die gesellschaftliche Umwelt eine "Verkehrung": die menschlichen Beziehungen (einschließlich der Beziehung zu sich selbst), die einer entemotionalisierten und amoralischen (nicht: unmoralischen!) Systemrationalität unterliegen, werden zu Beziehungen zwischen Objekten, durch die die Individuen sich gegenseitig instrumentalisieren, während die unbelebten Dinge magisch animiert werden.

"Der Mensch wird zu einem passiven Element. Ihm wird die Rolle des Zuschauers in einem Drama zugeschrieben, das sich vor seinen Augen fortwährend erneuert und dem tote Gegenstände die einzig wirklich aktiven Elemente darstellen"

Entfremdung gipfelt psychologisch in der Selbst-Entfremdung. Reinterpretiert man den Marxschen Begriff der Arbeit als alle Arten von Tätigkeiten, durch die Menschen sich selbst (ihre Pläne, Absichten, Wünsche) verwirklichen, dann verweist die Annahme, wonach "die Arbeit dem Arbeiter äußerlich ist, d.h. nicht zu seinem Wesen gehört [nicht der Selbstverwirklichung dient], daß er sich in seiner Arbeit nicht bejaht, sondern verneint," (S. 514) auf diese Selbst-Entfremdung. Die Eigenschaften und Fähigkeiten des entfremdeten Mensch im verdinglichten Zustand "verknüpfen sich nicht mehr zur organischen Einheit der Person, sondern erscheinen als 'Dinge', die der Mensch ebenso 'besitzt' und 'veräußert' wie die verschiedenen Gegenstände der äußeren Welt." Dies führt zu einer "fehlende[n] Harmonie zwischen Innenwelt und Außenwelt des einzelnen, die Gespaltenheit in einen persönlichen Kern und eine gesellschaftsorientierte Fassade".

Soziologisch gipfelt Entfremdung in der Vereinzelung des Individuums oder der Entfremdung von anderen Menschen. Dies betrifft die Negation aller Normen, die eine Kooperation ermöglichen. Der einzelne in seiner "phantasmagorischen" Welt, in der nur mehr Utopien seiner selbst und der Umwelt vorkommen, nimmt seine Mitmenschen nur mehr als Sachen wahr, die um ihn als Zentrum gruppiert sind.

Für Hofmannsthal ist dies bei Ibsen "einmal das symbolische Sich-Isolieren, das nervöse Bedürfnis, Abgründe ringsum zu schaffen, das Alleinbleiben des Volksfeindes, das Einsamwerden auf Rosmersholm, das Hinauslaufen der Nora in die Nacht; oder man bleibt mitten im Leben und zwischen den Menschen stehen: aber als der heimliche Herr, und alle anderen sind Objekte, Akkumulatoren von Stimmungen, Möbel, Instrumente zur Beleuchtung, zur Erheiterung, zur Verstimmung oder zur Rührung"

Die von Shaw ausführlich beschriebene Charaktersistisierung der Ibsenschen Idealisten verweist auf ein weiteres Merkmal der Entfremdung: die Maskierung der immer offensichtlicher werdenden Fakten, die das Stück Schritt für Schritt oder auf einmal entlarvt. Die Ontologie dieser Idealisten ist reich, da für sie die Symbole real sind. Gleichzeitig sind diese Symbole Platzhalter für ein praktisches Leben.

Diese illusionistische Selbst- und Fremdsymbolisierung läßt "diese Menschen ein schattenhaftes Dasein leben, sie erleben fast keine Taten und Dinge, fast ausschließlich Gedanken,... . Sie wollen wenig, sie tun fast nichts."

Nach Brian Johnston steht "*Die Wildente*" werk- und geistesgeschichtlich an einem Punkt, an dem "consciousness,..., has divided itself between given repressive structure of everyday fact and a Jenseits or "other" world that allows consciousness to accept repression by giving it the illusion of recovering its lost freedom". Trotz der scheinbaren Geschlossenheit und Kohärenz ihrer "Luftschlösser" sind die Idealisten zu Handlungen gezwungen. In der "repressive structure of everyday fact" wird Realität nicht nur als getrennter, sondern auch als ein zu trennender Bereich erfahren. Die dichotome Trennung der Welt in solipsistisches selbst und ein unbestimmtes "Draußen" verkehrt die Auseinandersetzung der Individuen mit ihrer Umwelt. Letztere ist nur da insofern als sie da sind (Interesse, Gefühle, Nutzen haben).

Diese bereits weiter oben angesprochene "Verkehrung" verweist auf ein weiteres Element der Entfremdung: das "falsche Bewußtsein" und der ideologische Charakter seiner Produkte.

"Von einem Individuum kann gesagt werden, daß es ein 'falsches Bewußtsein' hat, wenn es sich in einem Zustand der Entfremdung, besonders der Selbstentfremdung, befindet. Dieser Zustand verhindert das Erkennen der Interessen, die seiner sozialen Situation entsprechen. Statt dessen akzeptiert es Ideologien im Sinne von 'verzerrten Denksystemen'. Dieser Mechanismus verhindert wiederum bestimmte Arten von sozialem Handeln, z.B. Handeln, das auf die Veränderung der bestehenden gesellschaftlichen Bedingungen gerichtet ist...Eine Person hat 'falsches Bewußtsein', d.h. sie akzeptiert Ideologien, entweder weil sie ihre 'wahren Interessen' nicht versteht, oder, weil sie bestimmte Ziele nicht akzeptiert, die sie aus der Sicht eines gegebenen normativen Systems akzeptieren sollte."

Die Welt (Umwelt+Ich) ist nicht der Ort praktischer Auseinandersetzung mit anderen oder der Natur, sondern pures Gedankenkonstrukt, die sich gegenüber den Handlungen und Erfahrungen dieser Personen verselbständigt hat. Der ideologische Charakter dieser Gedankenkonstrukte liegt im extremsten Falle in ihrer konservierenden Funktion, d.h. der Anleitung zum Nichtstun.

Eine Folge davon ist die Wahrnehmung der Welt als Schicksal, das nichts anderes als der Ausdruck der Verselbständigung der Gedankenkonstrukte in zweierlei Sinn ist:

- als metapersonale Instanz: Wie die Umwelt nur aus idealisierten Konstrukten besteht, so ist die ganze Welt ein idealisiertes Konstrukt der Vorsehung. Nicht das einzelne historische Subjekt (mit

einem bestimmten Elternhaus, Beruf), sondern irgendein metaphysisches Subjekt ist Schöpfer der Ideen. Diese metapersonale Instanz ist genauso unbeeinflussbar wie die eigene Umwelt, die getrennt und abgeschlossen vom Individuum existiert.

- als personale Instanz: Das, was nicht in die Phantasiewelt paßt und als Unerklärbar ins Leben hereinbricht, ist Teil einer zur Erbsünde stilisierten Auffassung vom eigenem Handeln. Das meint die fatalistische und negative Seite des Schicksals. Die Verewigung der Welt als Ort der Sünde oder der Versagung ("Jammertal"), soll nicht nur die eigene Tatenlosigkeit rechtfertigen, sondern zielt auch darauf ab, die Verantwortung für die eigenen Handlungen abzutreten.

Entfremdung umfaßt also ein Muster von Verhaltensweisen, die auf die Verklärung (enchantment) der Umwelt, die egoistische Vereinzelnung des Individuums und die Verewigung der Welt zielen.

Letzter Punkt bezieht sich auf epistemische Seite des entfremdeten Menschen: da er nicht weiß oder wissen will, woher (kausal) er selbst und seine Umwelt kommen und wohin (teleologisch) diese gehen, werden Vergangenheit oder Zukunft zum Ort utopischen Glücks (v)erklärt. Dieser Utopismus prägt dort den entfremdeten Menschen am meisten, wo er mit seiner eskapistischen Tendenz zusammenfällt.

3. SCHEIN UND REALITÄT

Die strikte Trennung der Welt in Ich und Umwelt, in Ich und Welt als Schicksal und findet sich auch in der - oben von Johnston angesprochenen - Aufteilung von Alltagswelt und einer jenseitigen, glücksverheißenden Welt. Diese Trennung ist auch in der Wildente zu finden. Dabei dienen die räumlichen Zeichen als Ausgangsbasis: die Trennung des Bühnenraumes vom zweiten zum fünften Akt in "Atelier"/Wohnraum und Speicher liefern die Zuordnungen. Der erste Raum trägt die Zeichen der Arbeits- und Wohnsphäre, während der zweite - getrennt durch einen Verschlag - ein zum Jagsgelände umfunktionierter Speicher ist:

"Der Bodenraum ... ist eine andere Welt, ein Rückzugsgebiet, ein merkwürdig verfremdeter Nachklang auf den >locus amoenus<, den >lieblichen Ort< der literarischen Tradition"

Dieser Bodenraum ist zumindest durch vier Merkmale geprägt: 1. Ort der Ersatzbefriedigung und Flucht: Hedvig beschäftigt dort mit dem "Teuersten, was sie auf der Welt hat" als Kompensation für die nichterfahrene Vaterliebe, Hjalmar drückt sich dort vor seiner Retuschierarbeit und der Alte Ekdal erlebt dort das Substrat vergangenen Ruhms (Offizier mit Jagdrecht)

2. Ort einer apostasierten Vergangenheit: Der Alte Ekdal als "Herrscher des Jagdgeländes" realisiert dort seine Vergangenheit auf eine Weise, die der Fragilität und Überkommenheit dieser Vergangenheit angemessen ist: die Einrichtung scheint provisorisch zu sein. Unverarbeitete Vergangenheit reproduziert dort Unrecht an noch Schwächeren. Hjalmar und Hedwigs tatkräftige Hilfe am Speicherausbau soll die vergangene Größe des Alten, und damit der der Familie Ekdal restaurieren.

3. Ort der entfremdeten Natur und Freiheit: Das Reich der freien Natur ("der Wald", Alter Ekdal), auf den Raum eines Speichers beschränkt, gibt Zeugnis vom Freiheitsverständnis der Speicherbenutzer: Freiheit zur Selbstverwirkung wird im Einsperren von Natur erfahren. Dort wird gezähmte Natur besessen (Hedwig: "meine Wildente") und nach altem Jagdrecht aus nächster Nähe abgeschlachtet. Diese Zählung bringen die Tiere entweder bereits mit (angeschossen oder gezüchtet) oder sie wird industriell organisiert.

4. Ort der Unbestimmtheit/Ungewißheit und Verklärung: a) Der Zuschauer erhält - geht es nach Ibsens Regieanweisungen - nie direkten Einblick in diese Sphäre: das Fehlen von/der Mangel an (die "Schiebetür" wird laut Regieanweisungen immer nur ein Spalt breit geöffnet) architektonischen Zeichen wird sogar durch die vielfachen linguistische Zeichen (Teichoskopie, "Reden über"), Klangzeichen (Schüsse) und Requisiten (Gegenstände, die hinein- und herausgetragen werden:

Tiere, Werkzeug) noch gesteigert: je mehr durch die nicht-architektonische Zeichendas Interesse an diesem Raum geweckt wird, desto ungewisser werden die Vorgänge und das Aussehen.b) An mehreren Stellen fragen die Personen im Atelier, was denn "drinnen" eigentlich vor sich gehe. Ihr ständiges Interesse korreliert mit einem steten Unwissen. Dieses Merkmal findet seinen Kulminationspunkt im Selbstmord Hewigs.

c) Die 'Merkwürdigkeit'der Wildente rührt daher, daß ' sie niemand kennt; und auch keiner weiß, wo sie herkommt'(Hedwig 52)

Unwissen ist hier das Nichtwissen von Vergangenheit. *Die Wildente* koppelt also die Merkmale "Vergangenheit" und "Ungewißheit" des Speicherraumes.

Der Speicher dient demnach als - auch für die Personen des Dramas - ungewißer Rückzugspunkt vor einer Lebenswelt (Arbeits- und Wohnwelt), in der die Personen keine Chancen mehr für ihre Selbstverwirklichung sehen. Während Hjalmar seine Arbeit (Studio) als Zwang empfindet und jede Ablenkung dankbar zur Flucht nutzt, fühlt er sich im Speicher frei und entwickelt eine ungeahnte Aktivität (Anfang III. Akt: er überläßt die Retuschierarbeiten Hedwig, begibt sich in den Speicher und verlangt sofort Werkzeuge). Die Natur als Ort der Freiheit taucht jedoch nur mehr als Phantasie oder Surrogat eines verlorenen Glücks auf. "The Ekdals, in reaction to the prosaic reality of the photographic studio and their own fallen reality, create a complex fantasy world (the loft) in which the lost world of Nature is recovered in imagination."

Scheinwelt ist diese auch insofern, als die Konflikte, Repressionen und Versagungen der Lebenswelt nicht Hegelisch aufgehoben , also nicht aufgelöst, tanzendiert oder sublimiert, sondern schlicht negiert werden. Darauf zielt der Illusionscharakter des Speichers. Die falsche Aufhebung, die in ihm stattfindet, spiegelt das verkehrte Bewußtsein seiner Personen wieder: das "Projekt" und Hirngespinnst Speicher ersetzt eine Veränderungder praktischen Lebensumstände. *Die Wildente* ist Symbol dieses verkehrten Bewußtseins, da auch sie - unter Druck geraten (angeschossen und gejagt) - verbissen an dem festhält, was ihrer Rettung diametral entgegengesetzt ist.

Nicht zufällig scheint mir nun der Umstand, daß es nur drei Personen sind, die diesen Raum betreten (dürfen): der Alte Ekdal, Hjalmar und Hedwig. Es die Personen des Stückes , die sich "draußen" nicht verwirklichen können, weil sie die Geschichte ihrer Abhängigkeit nicht erkennen können oder/und wollen: Hedwig weiß nicht (kann noch nicht wissen), daß ihr leiblicher und ihre Zukunft garantierender (Schenkungsurkunde) Vater und der Gönner ihres 'Teuersten auf der Welt' Konsul Werle ist, Hjalmar negiert (Wegsehen) oder weiß nicht, wie sehr seine Familie von der Wohltätigkeit Konsul Werles, ja von seiner Existenz (ohne ihn gäbe weder Gina noch Hedwig in Hjalmars Leben) abhängig istund der Alte Ekdal hat sich bereits in sein Schicksal ergeben und versucht sich vom Druck gegenwärtiger Abhängigkeiten (Bittsteller Werles) durch totale Weltflucht scheinzubefreien. Alle drei Bewohner des Speichers stehen in einem persönlichen, ökonomischen und sozialen Abhängigkeitsverhältnis zu Konsul Werle ohne es zu durchschauen.

Wie eng das Raummotiv mit dem Problem der Scheinwelt und der falschen Sicht der realen Abhängigkeit (als Folge der totalen Negation der Vergangenheit) zusammenhängt, zeigt die Schlußszene: die Scheinwelt wird zum Ort des Todes ohne etwas von seinem illusorischen, verkehrten Charakter zu verlieren: während Hjalmar von der "Größe des Schmerzes" räsoniert, verfällt Gregers in den Selbstzweifel vom Mythos "stets der Dreizehnte bei Tisch zu sein", um nur noch von der apodiktischen Äußerung des Alten Ekdal übertroffen zu werden:

"Der Wald rächt sich. Aber ich habe trotzdem keine Angst (Geht hinein und schiebt die Tür hinter sich zu)" (115; Hervorhebung von mir)

Auch jetzt noch geben die "Bewohner des Speichers" keinen Einblick in ihre Welt.

Relling faßt dies alles zynisch durch das Verdikt der unveränderbaren Scheinexistenz Hjalmars zusammen:

"Noch ehe ein Jahr herum ist, wird Klein-Hedwig für ihn nichts anderes sein

als eine angenehme Gelegenheit, sich in gerührten Phrasen über sie zu ergehen." (117)

Der Schein wird sich durch immer neue "Gelegenheiten" hindurch perpetuieren.

Der Speicher fungiert als Ort des "falschen Bewußtseins", insofern als die in ihm auftretenden Personen eine längst verlorene Welt des Glücks heraufbeschwören wollen. Damit ist er gleichzeitig Ort einer rückwärtsgewandten Utopie. Hauptattraktion ist eine Wildente, die hartnäckig die Ideologie von der Freiheit in der Natur anhaftet, die die Personen über ihre wahren Abhängigkeitsverhältnisse, ihre Unfreiheit, hinwegtäuscht. Nicht zufällig stammt diese Wildente von Konsul Werle.

Nach dieser Verortung des Scheincharakters Hjalmars

- in einer Personenkonstellation "Bewohner des Speichers" vs. Konsul Werle und

- in diesem mehr aus linguistischen als auch architektonischen Zeichen bestehenden Raum selbst ist die Grundlage für die Fragen geschaffen, die die Verhaltensmuster (Funktionsweisen) und Objekte dieser Verkehrung der Welt betreffen. Dabei wird auf den Entfremdungsbegriff in Verbindung mit dem Schicksalsbegriff ebenso einzugehen sein, wie die Frage, ob und wenn ja inwiefern Hjalmar tragisch handelt.

4. ZUR TRAGIK HJALMARS

Die Literatur scheint sich einig zu sein, daß wir in der Person Hjalmars keinen klassischen tragischen Helden als vielmehr einen "mock-hero" und "egoistical poseur" (Chamberlain) vorgestellt bekommen.

Dies gründet sich zum einen auf der Annahme, daß *Die Wildente* in Hjalmar keinen Protagonisten besitzt, der alle tragischen Momente auf sich vereint. Zweitens fehlt ein wesentliches Merkmal des tragischen Helden, sein Scheitern und den daraus gewonnen Erkenntnisfortschritt (paqei maqoj). Das liegt vor allem daran, daß Hjalmar "falsches Bewußtsein" nach und nach entlarvt wird, ja zum Teil er selbst es enthüllt. Für Kittang "ist [es] ein zentraler Zug in Ibsens Gegenwartsdramatik, daß die Erkenntnisse, zu denen die Personen eventuell über sich selbst und ihre Situation im Laufe der dramatischen Handlung gelangen, dadurch zutage treten, daß Schicht für Schicht vom illusionärem "falschem Bewußtsein" vorgeführt und enthüllt wird."

Dieser (Selbst-)Entlarvungsprozeß trägt komische, zumindest farcenhafte Züge.

Chamberlain meint, "Hjalmar's 'worth' and 'dignity' are not sufficiently impressive to rank him even briefly with the great tragic heroes" und hält das Stück für eine Tragikomödie. Das Problem solcher Einordnungen liegt weniger in der Charakterisierung von Person und Drama als vielmehr im Begriff von Tragik, der dabei zugrundegelegt wird.

Raymond Williams sozialpsychologisches Konzept betrachtet "Tragik" als eine "structure of feeling", die für jede Epoche verschieden sein kann. Die liberale Tragödie reflektierte die Falschheiten der bürgerlichen Gesellschaft, indem sie ihre Lügen entlarvte. Das macht sie eo ipso noch nicht fortschrittlich. Der poetische Realismus (Keller, Meyer, Stifter) beschwört noch ein verlorengegangenes Ideal, die "Welt vor dem Fall".

Erst durch die Ersetzung des feudalen Ranges durch die Kategorisierung sozialer Klasse entsteht der Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft, in dem die Gesellschaft als Grenze der individuellen Selbstverwirklichung erscheint.

Diese Grenzen sind zum Großteil falsche Grenzen, Lügen.

"Characteristically, for liberal tragedy, the fight against the lie is individual."

Dieser Kampf gegen die Lügen, die das Individuum umgeben, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß es auch einem eigennützigen Zweck, der Selbsterfüllung, dient. Doch auch die Flucht vor der

Selbsterfüllung in die bestehende Ordnung der Lügen wird hat noch was von der Sinnlosigkeit des Kampfes. All dies finden wir bei Hjalmar auch vor, nur verweist Hjalmar's Rolle auf dieses Muster und bedeutet es nicht selbst. Die Art des Verweisens ist die der Selbstkreierung als pure Einbildung. Hjalmar ist der Schöpfer einer tragischen Figur, mit den Bestandteilen Erfinder (Genius), Familienernährer (Altruismus) und Familienvater (Selbstaufgabe in Liebe). Das macht ihn pathetisch.

Pathos und Tragik in der modernen Tragödie bilden immer wieder interessante Abgrenzungsprobleme. Kaufmann behauptet sogar, daß diese Probleme ein modernes Phänomen seien, die die Griechen und Shakespeare nicht beschäftigt hätten. Die Literatur scheint sich einig zu sein, daß Leiden allein kein hinreichendes Merkmal von Tragik ist. Das Leiden muß es wert sein, es zu überwinden. Ansonsten bleibt vom tragischen Leiden nur mehr Mitleid zurück. Es sind Mitleid und Komik, die der Zuschauer zunehmend bei Hjalmar empfindet. Als Gefangener seiner eigenen Lügen spielt er sich als "liberal martyr" (Williams) auf, der zu sein ihm schlicht die Fähigkeiten fehlen.

Arthur Miller, dessen Bezüge zu Ibsens Dramatik immer wieder betont werden spürt die heutige tragische "structure of feeling" in Momenten auf, "when we are in the presence of a character who is ready to lay down his life, if need to be, to secure one thing- his sense of personal dignity. ... Tragedy, then is the consequence of a man's total compulsion to evaluate himself justly." Hier ist nurmehr der Versuch des "common man" geblieben, angesichts seiner Furcht "of being displaced" seine Würde zu bewahren. Willie Loman, der Antiheld in *Tod eines Handlungsreisenden* ist genau in diesem Sinne tragisch, wie es Hjalmar in *Die Wildente* ist. Ihre Versuche, die gesellschaftliche Fassade, die nur noch aus verstaubten und blasierten Sprüchen besteht, zu bewahren, scheitern kläglich. Der moderne tragische Antiheld findet sich in einer Welt wieder, über deren Entwicklung und Zustand er nicht eingeweiht ist, weil er sie dispositionell nicht verstehen würde, auch wenn er darüber aufgeklärt wäre. Dieser Begriff von Tragik operiert nicht mehr mit dem Begriff der (persönlichen) Schuld.

Daraus folgt noch nicht, daß Hjalmar ein tragischer Charakter ist, da ihm vor allem der Antrieb (compulsion) zur Bewahrung seiner Würde fehlt. Das Anrennen gegen die unverstandenen neuen gesellschaftlichen Verhältnisse (Willie Loman) ist bei Hjalmar nicht zu finden. Er bleibt im Pathos stecken, das erreicht wird "when the protagonist is, by virtue of his witlessness, his insensitivity, or the very air he gives off, incapable of grappling with a much superior force." Seine Traumwelt bricht nicht zusammen, im Gegensatz zu Willie Lomans.

Dieses Pathos macht Hjalmar zu einer uneigentlichen Existenz, wie sie für den entfremdeten Menschen bezeichnend ist. Es sind alles Hirngespinnste, die er vor sich projiziert, jedoch münden sie nicht im Versuch, die Umwelt zu verändern. Sie enden vielmehr in einer Selbstgefälligkeit angeblichen Leidens.

5. DIE DREI "MYTHEN" HJALMARS

Das folgende Kapitel behandelt die Selbstsicht Hjalmar's. Nach der rückwärtsgewandten Utopie des Symbols Speicher und ihrer Ideologie, geht es jetzt um die Zukunftsutopie.

Hjalmar's Repertoire an Mythen, die dieses "falsche Bewußtsein" ausmachen, erstreckt sich auf drei Bereiche:

- 1.) Der Mythos des Familienversorgers und Berufstätigen
- 2.) Der Mythos des Familienoberhauptes und Ehemanns

3.) Der Mythos des Erfinders

In allen drei Mythen lassen sich die Merkmale des entfremdeten Menschen finden: Verdinglichung (Gespaltenheit der Person); Ideologieglaubigkeit, Verewigung und Verklärung der Welt; Utopismus und die Isolierung des einzelnen.

Wie im 2. Kapitel beschrieben ist "falsches Bewußtsein" ein Zustand der Selbstentfremdung, in dem der einzelne in Verkennung seiner eigenen "wahren" (meist sozialen) Interessen Ideologien akzeptiert, die die Bedingungen seiner sozialen und psychischen Verfassung verschleiern. Diese Ideologien dienen den Interessen anderer und "funktionieren" asymmetrisch: Opfer ist derjenige, der daran glaubt, während der Ideologe nicht daran glaubt, sondern sie instrumentell und pragmatisch-flexibel einsetzt. Ziel jeder Ideologie ist die Aufrechterhaltung eines status quo, der aus Sicht der Ideologen nützlich und vorteilhaft erscheint.

Aus der Sicht Hjalmars kulminieren die ersten beiden Mythen im dritten, der Lebensaufgabe der Erfindung. Alle drei greifen auf eine Strategie einer stilisierten Selbstaufopferung zurück. Es ist gerade diese Opferstrategie, die den Ausdruck "Mythen" rechtfertigt.

Hjalmar nimmt sich selbst als Bewohner mehrerer Welten wahr, in denen er sich jeweils einem Ideal verschreibt. Diese Ideale sind geordnet nach dem Grad der Selbstverwirklichung, dessen höchster die "Lebensaufgabe" ist:

Lebensaufgabe: Hjalmar opfert sich für ein abstraktes Ideal, während er es nicht einmal kennt

Ideologie eines anderen Relling
eigene Ideologie, als Grund zum Nichtstun oder Basteln

Familienernährer, Familienvater:
Hjalmar opfert sich für andere, während in Wahrheit sich diese für ihn aufopfern

eigene Ideologien

"Erfindung" ist Hjalmars Zauberwort, mit dem er sich gekonnt vor seiner Arbeit drückt. Für seine "Erfindung" bedinge er sich außerdem zwei Stunden "Ruhe" (wohl Schlaf) aus, in denen er über seine "Erfindung" nachdenken müsse. Was für Hjalmar eine "Erfindung" ist, setzt sich zusammen einmal aus einer simplen Schiebetürvorrichtung und auf der anderen Seite aus einem dezessionistisch verzerrten Subjektbegriff. Schenkt man Hjalmar glauben, dann macht man "Erfindungen", verwirklicht sich also selbst, indem man einen solchen Beschluß faßt und ansonsten den Rest der "Eingebung", d.h. der "Vorsehung" (alle ""-Begriffe sind von Hjalmar) überläßt. Das Subjekt ist zur Instanz egoistischen Eigeninteresses (Hjalmar nennt sie "ideale Verpflichtungen"(88) gegen sich selbst) und sieht sich als Opfer eines schicksalhaft gewobenen Schuldzusammenhanges, aus dem ihn nur eben dieses Schicksal (diesmal der "regulierende Finger des Schicksals"(89)) durch die geniale Eingebung herausführen könne. "Während das Schicksal die ungeheure Komplikation derverschuldeten Person [Hjalmar], die Komplikation und Bindung ihrer Schuld aufrollt, gibt auf jene mythische Verknechtung der Person im Schuldzusammenhang der Charakter die Antwort des [Möchtegern-]Genius. Die Komplikation wird Einfachheit, das Fatum Freiheit", sagt Walter Benjamin in seiner Schrift "Schicksal und Charakter" über die Charakterkomödie. Dieser Egoismus wird, wie so oft in Ibsens Stücken, altruistisch verbrämt: Nicht Eitelkeit treibe ihn bei seiner "Erfindung" an, sondern uneigennützig Motive (vgl. 61 unten).

Eine Aufteilung der Charaktere in solche, die Hjalmars Genieattitüde "abkaufen" und solche, die dies nicht tun, zeigt, daß nur zwei Personen zur ersten Gruppe zählen: der Alte Ekdal und Hedwig, wobei Gina sich mit Einstellung ihres Mannes nach traditionellem Eheschema wie in ein Schicksal zu fügen scheint. Es ist die noch nicht Reife und der schrullige Alte, die Schwachen, über die Hjalmar ideologisch verfügt. Sie lassen sich vertrösten und fehlleiten, werden verstossen und mit der Speisekarte (statt einem Essen) und einem umgebauten Speicher abgespeist.

Gleichzeitig hat die "Erfindung" eine weitere Funktion: durch die verzerrte Selbstwahrnehmung Hjalmars als Erfinder läßt ihn über seine "wahren Verhältnisse" im Dunkeln. Die wahren Verhältnisse sind:

1. Hjalmars Beruf und Ehefrau sind nicht selbstgewählt.
2. Hedwig stammt von Konsul Werle und nicht von ihm.
3. Nicht er, sondern Konsul Werle (via Altem Ekdal) und Gina ernähren die Familie.
4. Nicht er, sondern Konsul Werle sorgt für die Zukunft Hedwigs.

Die wahren Verhältnisse liegen so, daß die Familie Ekdal sich in vollkommener Abhängigkeit von Konsul Werle seit der Verurteilung von Hjalmars Vater befindet. Daraus konstruiert Hjalmar einen schicksalhaften Schuldzusammenhang. So gesehen hat das Schicksal einen Namen, den Hjalmar nicht kennt. Benjamin hat den Schicksalsbegriff als Koinzidenz von Unglück und Schuld reinterpretiert im Sinne des Rechtsbegriffes:

"Es gibt also ein anderes Gebiet zu suchen, in welchem einzig und allein Unglück und Schuld gelten, eine Waage, auf der Seligkeit und Unschuld zu leicht befunden werden und nach oben schweben. Diese Waage ist die Waage des Rechts. Die Gesetze des Schicksals, Unglück und Schuld, erhebt das Recht zu Maßen der Person; es wäre falsch anzunehmen, daß nur die Schuld allein im Rechtszusammenhang sich fände; nachweisbar ist vielmehr, daß jede rechtliche Verschuldung nichts ist als ein Unglück."

Das "Schicksal" Hjalmars und seine Abhängigkeit von Werle fallen mit dem "Schicksalstag" zusammen, der nichts anderes als die "rechtliche Verschuldung" (Verurteilung) des Alten Ekdal darstellt. Die Reaktionen von Werle und Hjalmar darauf spannen den Handlungsspielraum des entfremdeten Menschen auf.

Werles Realismus rechtfertigt die Ordnung der Welt durch ihr schieres Sosein:

"Tatsache ist jedenfalls, daß er verurteilt wurde und ich freigesprochen wurde. ... Freispruchist Freispruch" (19).

Für ihn ist es eine Tatsache, daß es im Leben Verlierer und Gewinner gibt. Die Verlierer sind "eben Menschen, die brauchen nur mal ein paar Schrotkörner in den Balg zu bekommen, dann tauchen sie unter, bis auf den Grund, und kommen nie mehr nach oben" (19) Werle sieht die Welt als moralisch freie Zone, in der Gerechtigkeit nur als das Recht des Stärkeren auftritt. Das Gesetz der Selektion, nach dem die Schwächeren untergehen, gilt als unhinterfragbares Faktum. Dies zeigt sich auch an der Aufteilung der sozialen Welt in Jäger und Beute (siehe Zitat oben). Er, der Jäger, ist der Gewinner im "struggle for life". Werles Biologismus ist die Mythologisierung der sozialen Welt zum Ort eines schicksalhaften Kampfes zwischen Schwach und Stark. Die Schicksalhaftigkeit besteht darin, daß die Menschen erst post festum wissen (können), wer stark und wer schwach ist. Die "Natur" selbst läßt sich nicht in ihre Karten schauen.

Hjalmar, der Verlierer, dagegen wählt die entgegengesetzte Strategie der Ideologiesierung und Mythologisierung. Für ihn gibt es eine "richtende Vorsehung", eine Art ausgleichender Gerechtigkeit. Diese durch und durch moralistische Sicht überspringt und negiert das Faktische in der ungewissen Hoffnung auf eine utopische Welt. Ziel ist nicht die Veränderung der Praxis, sondern deren Ersetzung durch eine vertröstende Utopie.

Die Art, mit der er sich mit seiner Umwelt auseinandersetzt, ist die der Fetischisierung. Das, was er nicht weiß, ist das, was über ihn verfügt und gleichzeitig, das was er zum unbegreiflichen Schicksalerhebt.

Die Dialektik der Ideologien besteht in ihrer Doppelfunktion, einmal als Rechtfertigungsstrategie für Unrecht (Macht über andere ausüben) und als Grenze des eigenen Handelns.

Die Selbststilisierung zum Opfer verweist auf ein verdinglichtes Bewußtsein. Die Beziehungen zwischen sich selbst und den anderen werden wahrgenommen als sachliche Abhängigkeitsbeziehungen (Familienernährer, Familienvater). Hjalmar selbst fühlt sich als Objekt von repressiven Zuständen, die zu ändern nicht in seiner Macht stehen, da sie für ihn schicksalhaft gegeben sind.

6. MYTHOLOGISIERUNG ALS EXISTENZWEISE DER GESELLSCHAFT

"In the "Wild Duck" we have a whole assortment of psychologically maimed characters, most of whom, in the face of life's afflictions, have formulated or are seen as in the process of formulating their mythologies, simple or complex, comprehensive or fragmentary, intelligent or ludicrous, according to their gifts and circumstances."

Es wäre zu einfach, das Entfremdungsmuster bloß Hjalmar anzuheften. Wie oben bereits gezeigt besitzt das Phänomen der Entfremdung stets eine soziale Dimension. D.h. Entfremdetheit ist nicht bloß die mehr oder weniger bewußte Weise von Handlungen, sondern deren Reaktion auf bestimmte gesellschaftliche Verhältnisse. Der Moralist Gregers tritt auf als Retter von Ehe und Moralität, Relling als Heiler der Menschen durch Lebenslügen. Doch während die Mächtigen mit ihren Ideologien instrumentalisieren, glauben ihre Beherrschten daran. Gregers will es seinem Vater zeigen, Relling eine Heilmethode beweisen. Das Opfer Hjalmar reproduziert dieses Muster auf einer neuen Ebene: was er von den Ratschlägen der Vorbilder versteht ist nicht das, was diese ihm vorsagen und vormachen, sondern, daß sie dies tun. Er versteht jedoch nicht, zu welchem Zweck (finaler Grund) jene dies alles ihm gegenüber machen und aus welchen Motiven . (Chamberlain S. 149)

Ihm fehlen drei Dinge wesentlich: Wissen, Geld und Lebenserfahrung. Anerkanntes Fachwissen scheint er nicht zu besitzen, sonst könnten Die Kammerherrn nicht so überheblich die Wichtigkeit des Lichts bei der Photographie belehren und besonderes anderes Wissen nicht zu besitzen besiegelt geradezu sein Schicksal, Geld besitzt kaum und Lebenserfahrung konnte er nicht sammeln, da er nach angefangenem und abgebrochenem Studium sofort unter Fittiche Konsul Werles kam, der sämtliche lebensbestimmenden Entscheidungen für ihn traf (Beruf, Wohnung, Heirat, Kind). Im Stück sind dies die Kriterien für Dominanz, d.h. die Fähigkeit über anderer Leute Schicksal zu entscheiden: Werle-Gregers-Relling-Gina-Hjalmar-Hedwig-Alter Ekdal, wobei die führgenannten stets gegenüber allen nachfolgenden dominant sind.

Dominanz kann auch in der Fähigkeit, eigene Wahlmöglichkeiten durch Einengung der von anderen zu vergrößern, aufgefaßt werden. Seit dem "Schicksalstag" bestimmt Werle die Entscheidungen der anderen: Gregers wurde nach Hojdal "versetzt", scheitert beim Versuch ihn zu widerlegen und wird seine Revolte gegen den Vater wohl absagen müssen, er verschafft Relling einen Patienten (wobei es durchaus denkbar ist, daß auch diesen für die Versorgung Hjalmars mit genug vergessenmachender Lebenslüge versorgt), verheiratet die von ihm Schwangere Gina mit Hjalmar, hält das uneheliche Kind sich durch Zahlungen vom Leib und überläßt den depravierten Alten Ekdal mit einem schwer zu kaschierenden Schweigegeld ansonsten dem Wahnsinn.

7. SCHLUSS

Entfremdung oder Entfremdetheit war nie ein Persönlichkeitsmerkmal, sondern der Ausdruck eines gesellschaftlichen Erfahrens.

Der entfremdete Mensch reagiert mit der Negation seiner Umgebung und ihrer Ersetzung mit einem Hirngespinnst. Diese Negation ist bei Hjalmar gut zu beobachten durch die Metapher des Wegsehens. Er will seine Tochter nicht mehr sehen, nachdem er erfahren hat, daß er nicht ihr leiblicher Vater ist. Diese solipsistische Sicht der Welt, die der des Kleinkindes mit noch nicht ausgeprägtem Realitätssinn ähnelt, erklärt all das für nichtexistent, was es selbst nicht sieht.

Die Welt ist , da unverstanden, ein Ort des Schicksals, entweder des "Schicksalstages" oder "der richtenden Vorsehung", die zwei Seiten derselben Medaille sind. Diesem Schicksal gegenüber nimmt sich Hjalmar als einsamer Kämpfer, als liberaler Märtyrer, wahr.

Es ist die Vergangenheit, die weder verarbeitet noch problematisiert wird, die Hjalmar zum Scheincharakter macht: er durchschaut nicht die Verhältnisse seiner Abhängigkeit.

I. Anmerkungen

Vgl. etwa Peter Kramer (1985), Kap. I u. II

Peter Kramer (1985), S.28

G. B. Shaw (1947), S. 42

G.B. Shaw (1947), S. 64

Brian Johnston (1992), 39

Ebda, S. 39

Ebda, S. 125

Ebda, S. 129

Ebda, S. 125

Ebda, S. 40

Henrik Ibsen, hg. V.Arpe (1976), S. 118

Joachim Israel (1972), S. 16

Diese "gesellschaftlichen Verhältnisse" beschreiben als soziologische Theorie Typen von Gesellschaftsmitgliedern (nach ökonomischen: welfare levels, oderund ihren Handlungsspielraum und dessen Regeln. Für jetztige Zwecke reicht der Begriff der Umwelt.

Karl Marx , MEW 3, S. 34

J. Israel (1972), S.338

Vgl. Max Webers Begriff der Rationalität, in: J.Israel (1972), S. 127 ff

Lucien Goldmann, Recherches dialectiques, in: J. Israel (1972), S. 341

Fairerweise muß gesagt werden, daß Marx vom "nationalökonomischen Faktum" des Pauperismus im 19. Jh. ausging. Da ich, wie unschwer zu bemerken, den ökonomischen Aspekt, der für Marx die Prämisse seiner Analyse darstellt, bereits oben ausgebelendet habe, wird die Marxsche Theorie als Beschreibung eines soziopsychologischen Phänomens genommen. Ich hoffe zeigen zu können, daß die Marxsche Entfremdungsbegriff auch ohne das Basis-Überbau Dogma zu plausiblen Resultaten führt.

G. Luk cs (1988), S. 194

Peter Kramer (1985), S. 86. Hervorhebung von mir.

Hugo von Hofmannsthal (1893), in Friese (1976), S.101

siehe oben. Shaw untersucht in "The Quintessence of Ibsenism" die Ibsenschen Charaktere im Lichte des Begriffsschemas Idealisten-Realisten, wobei die "villains" in Ibsens Stückes stets als Idealisten gekennzeichnet seien.

Hugo von Hofmannsthal (1893), in Friese (1976), S.97

Brian Johnston (1992), S. 127

J. Israel (1972), S. 122/3

Die Soziologie von Marx hinauf hat den Ideologiebegriff stets janusköpfig betrachtet: einmal deskriptiv als alle "Formen des Bewußtseins" (zu einer Zeit) im Gegensatz physikalischen Dingen und dann normativ-abwertend als "gesellschaftlichen Schein", hinter dem sich handfeste Interessen verstecken. Hier wird Ideologie immer im zweiten Sinne verwendet.

Mehr zum Schicksalsbegriff, siehe unten

Aldo Keel (1991), S. 128

In ihrem ersten Gespräch mit Gregers im dritten Akt offenbart sich diese Funktion: während sie ihren Vater als jemanden beschreibt, der nie Zeit für sie habe (55), und den und der sie nicht versteht (wenn es um ihre Neigung "auch solche Bider [wie der Vater] zu machen" (56), sei dieser "in solchen Sachen immer so sonderbar" (56)), scheint sie sich emotional mit der Wildente zu identifizieren ("Ja - denn das ist ja meine Widente" (57), später: "Und außerdem ist es so traurig mit ihr; sie hat ja niemanden, an den sie sich halten kann, die Arme" (57))

Brian Johnston (1992), S. 134

Im dreifachen Sinn des Hegelschen Aufhebungsbegriffs: negare, suspendere und elevare
Zum Ibsenschen Stoff der Selbstverwirklichung vgl.: Robert Raphael (1964), in Fritz Paul (1977), S. 262-276

Ist dies vielleicht der Grund, warum sie die Wildente als Ersatzliebesobjekt betrachtet?

Zum Motiv des Wegsehens, das Hjalmar eignet, vgl.: Brian Johnston: Sight Imagery in "The Wildduck, auch: Otto Reinert: Die Metaphorik des Sehens in der "Wildente", in: Fritz Paul (1977), S. 230-238

Alle anderen Personen durchschauen dieses Verhältnis und antworten entweder mit der Absicht zur bewußtseinsmäßigen Veränderung ("ideale Forderung Gregers' "), mit "lebenskluger" Inkaufnahme (Gina) oder dessen bewußten, pragmatistischen Zementierung (Lebenslüge Rellings)
Vgl. John S. Chamberlain (1982), Brian Johnston (1992), Brian Downs (1972)

Atle Kittang (1979), S. 101; die Übersetzung stammt von Gunnar Kreft

John S. Chamberlain (1982), S. 105

so vgl. etwa: Zennadine, Kaufman, vor allem: Williams (1966)

Arthur Miller (1947), N.Y.T.

Arthur Miller (1947), N.Y.T.

Opferung für die Familie (33, 88 "ideale Verpflichtungen"); bei seiner ersten Erwähnung der Erfindung gegenüber Gregers meint Hjalmar: "Als ich den Entschluß faßte, mich aufzuopfern für die Fotografie ..." (61); Opferung für seinen Beruf (S. 50/1)

Walter Benjamin (1965), S. 76

Walter Benjamin (1965), S. 70/1

John S. Chamberlain (1982), S: 112

(1947), N.Y.T.

Opferung für die Familie (33, 88 "ideale Verpflichtungen"); bei seiner ersten Erwähnung der Erfindung

II. LITERATUR

Primärtexte

Henrik Ibsen, Dichter über ihre Dichtungen Bd 10/II, hg. u. übers. v. Verner Arpe, Tübingen 1979

Dramen:

--- Nora (ein Puppenheim) [*Et Dukkehjem*, 1879]: übers. v. Richard Linder, Stuttgart: Reclam 1988

--- Gespenster [*Gengangere*, 1881]: übers. v. Hans Egon Gerlach, Stuttgart: Reclam 1968

--- Ein Volksfeind [*En Folkefiende*, 1882]: übers. v. H. E. Gerlach, Stuttgart: Reclam 1968

--- *Die Wildente* [*Vildanden*, 1884]: übers. v. H. E. Gerlach, Stuttgart: Reclam 1991

--- Rosmersholm [*Rosmersholm*, 1886]: übers. v. H. E. Gerlach, Stuttgart: Reclam 1990

--- Baumeister Solness [*Bygmester Solness*, 1892]: übers. v. H. E. Gerlach, Stuttgart 1966

--- John Gabriel Borkman [*John Gabriel Borkman*, 1896]: übers. v. Heiner Gimmler, Abdruck im Programmheft zur Aufführung des Residenztheaters München 1985

--- Wenn wir Toten erwachen [*Nar vi doede vagner*, 1899]: in: Henrik Ibsen. Werke in vier Bänden, Bd IV, S. 481-550

Sekundärliteratur

Benjamin , Walter: Schicksal und Charakter, in: Zur Kritik der Gewalt u.a. Aufsätze, Frankfurt a.M. 1965, S. 66-77

Bernhard , Rüdiger: Henrik Ibsen und die Deutschen, Ost-Berlin: Henschel 1989

Brandes , Georg: Henrik Ibsen (1883), in: Wege der Forschung: Henrik Ibsen, Bd 487, hg. v. Fritz Paul, Darmstadt 1977, S. 21-26

Chamberlain , John S.: Ibsen, the open Vision, Cambridge: Uni. Press 1982

Downs , B.W.: A Study of Six Plays by Ibsen, New York 1972, S.157 ff.

Durbach , : Ibsen and the Theatre, New York Univ. Press 1980, besonders:

--- *Esslin* , Martin: Ibsen and Modern Drama, S. 71-82

--- *Sprinchorn* , Evert: Ibsen and the Actors, S. 118-130

--- *McFarlane* , James: The Structured World of Ibsen's Late Dramas, S. 131-140

Eco , Umberto: Einführung in die Semiotik, München:Fink 1974 (UTB 105)

Franz , Rudolf: Der Monolog und Ibsen, Halle: Niemayer 1908

Fischer-Lichte , Erika: Semiotik des Theaters, Bd.1, Das System der theatralischen Zeichen, Tübingen 1988

Glas , Norbert: Schicksalsmotive im Schaffen Ibsens, Dornach/Schweiz 1981

Goodman , Nelson/Elgin Catherine: Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften, übers. v. Bernd Philippi, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993 (stw 1050)

Gray , Ronald: Ibsen-A Dissenting View. A Study of the last Twelve Plays, Cambridge: Uni. Press 1978

Grene , David: Reality and the Heroic Pattern. Last Plays of Ibsen, Shakespeare, and Sophocles, Chicago Univ. Press 1967

Hamburger , Käthe: Ibsens Dramen in seiner Zeit, Stuttgart 1984

Hanstein , Adalbert von: Ibsen als Idealist, Leipzig 1897

Hofmannsthal , Hugo von: Die Menschen in Ibsens Dramen, in: Friese, Wilhelm (Hg.): Ibsen auf der deutschen Bühne. Texte zur Rezeption, Tübingen 1976, S. 96-105

Israel , Joachim: Der Begriff der Entfremdung. Makrosoziologische Untersuchung von Marx bis zur Soziologie der Gegenwart, Hamburg 1972

Johnston , Brian: The Metaphoric Structure of "The Wildduck", in: Contemporary Approaches to Ibsen, Ibsen Yearbook Vol.8, Oslo 1966

Johnston , Brian: The Ibsen Cycle. The Design of the Plays from "Pillars of Society" to "When We Dead awaken", Pennsylvania State Univ. 1992

Johnston , Brian: Text and Supertext in Ibsen's Drama, Penn. State Press 1989

Kahle , B.: Herik Ibsen, Björnsterne Björnson und ihre Zeitgenossen, Leipzig: Teubner 1906

Kaufman , Walter. Tragedy and Philosophy, Garden City/New York 1968

Keel , Aldo: Nachwort zu "Die Wildente", in: Henrik Ibsen: *Die Wildente*, Stuttgart: Reclam 1991, S. 119-136

Kraft , Herbert: Das Schicksalsdrama. Interpretation einer literarischen Reihe, Tübingen 1974

Kramer , Peter: Henrik Ibsen. "Ein Volksfeind" und "Die Wildente". Literaturwiss. Interpretation und pädagogisch-didaktische Auswertung, Diss, Bern 1985

Landsberg ,Hans: Henrik Ibsen, Berlin 1904

Lothmann , Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte, München 1989 (UTB 103)

- Marx* ,Karl: Philosophisch-ökonomische Manuskripte, in: MEW Ergänzungsbd. 1. Teil, Berlin 1981, S. 465-590
- Marx* , Karl: Die deutsche Ideologie, in: MEW 3, Berlin 1983
- McCredie* , Brian D.: Falcons and Ducks. A possible source of Ibsen's Wild Duck symbol, in: Modern Language Notes 93, 1978, S.492-497
- McFarlane* , James: Ibsen and Meaning. Studies, Essays&Preface 1953-87, Norvik Press 1989
- Miller* , Arthur: Death of a Salesman [1949], Penguin Books 1961
- Miller* , Arthur: Tragedy and the Common Man, in: The New York Times, Sec. (27. Febr., 1949), 1, 3
- Miller* , Arthur: The Nature of Tragedy, in: The New York Herald Tribune, Sec. 5 (27 Mar., 1949) 1, 3
- Morris* , Charles W.: Pragmatische Semiotik und Handlungstheorie, hg. v. A. Eschenbach, Frankfurt a.M. 1976
- Petsch*, Robert: Ibsens "Lebensform", in: Wege der Forschung: Henrik Ibsen, Bd. 487, S. 134-147
- Raphael* , Robert: Von "Hedda Gabler" bis "Wenn wir Toten erwachen": das Streben nach Selbstverwirklichung (1964), in: Wege der Forschung: Henrik Ibsen, Bd. 487, S. 262-276
- Reich* , Emil: Henrik Ibsen Dramen. Sechzehn Vorlesungen, Dresden/Leipzig , 6. Aufl., 1908
- Reinert* , Otto: Die Metaphorik des Sehens in der "Wildente" [Sight Imagery in "The Wildduck"], in: Henrik Ibsen.Wege der Forschung Bd. 487, S. 230-238
- Shaw* , George Bernhard: The Quintessence of Ibsenism, in: Major Critical Essays, London 1947, S. 1-121
- Tennant* , P.E.D.: A Critical Study of the Composition of Ibsen's "Vildanden", in: Edda, 1934, S.327-354
- Walzel* ,Oskar: Henrik Ibsen, Leipzig: Insel 1908
- Williams* , Reynold: Modern Tragedy, London 1966
- Williams* , Reynold: Drama from Ibsen to Brecht, London 1968
- Wilpert* , Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart: Kröner 1979
- Woerner* , Roman: Henrik Ibsen, 2.Bd. 1873-1906, München: Beck, 3.Aufl., 1923
- Woerner* , Roman: Ibsen und Sophokles, In: Wege der Forschung: Henrik Ibsen, Bd. 487, S. 106-113

Henrik Ibsen Biographie : Zur Form des analytischen Dramas bei Ibsen , weitere Quellenangaben nicht (mehr)eruiierbar

Zannadine , Nada: Because It Is My Name. Problems of Identity experienced by women, artists, and breadwinners in the plays of Henrik Ibsen, Tennessee Williams, and Artur Miller, Braunton (GB) 1991

Zentner , Jules: Ibsen's Protagonists-Their Personal and Social Responsibilities, in: ??