

Figuren der Ordnung

Beiträge zu Theorie und Geschichte
literarischer Dispositionsmuster

Festschrift für Ulrich Ernst

Herausgegeben von
Susanne Gramatzki und Rüdiger Zymner



2009

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

MEINOLF SCHUMACHER

Peer Gynts letzte Nacht

Eschatologische Medialität und Zeitdehnung bei Henrik Ibsen

1.

Peer Gynt kehrt heim. Nach jahrzehntelangem Unterwegssein in der exotischen Welt des 19. Jahrhunderts, die er als Sklavenhändler, Goldgräber, Pelzjäger, falscher Prophet oder auch als Forschungsreisender durchzogen hat, ist er nun an Bord eines Schiffes auf dem Weg zurück nach Norwegen. Die Heimkehr des Titelhelden am Beginn des fünften Akts von Henrik Ibsens Versdrama (1867)¹ stimmt Zuschauer und Leser darauf ein, dass mit dieser Reise des Lebens auch die Lebensreise des Protagonisten zu Ende geht. Allein der Held macht sich dies nicht bewusst. Beim Schiffbruch vor Norwegens Küste, also sprichwörtlich vor dem Ziel,² stößt er im Überlebenskampf den Schiffskoch von einer rettenden Planke, um damit selbst an Land schwimmen zu können. Diesen von Cicero über Kant bis Blumenberg immer wieder diskutierten Standardfall der Legitimität von Selbsterhaltung ergänzt Ibsen um eine zynisch-darwinistische Variante; dem Flehen des Kochs, ihn am Leben zu lassen, denn er müsse für seine Kinder sorgen, hält Peer entgegen, sein eigenes (Selbst-)Opfer wäre weit größer, da er bisher keine Kinder habe: „Jeg trenger livet mer enn du, / for jeg er ugeløs ennu“ (V 440).³ Hat der alternde Peer Gynt noch vor, sich fortzupflanzen? Dass er ein letztes Mal mit dem Leben davon zu kommen scheint, erklärt ein mysteriös erscheinender unbekannter Passagier⁴ ausschließlich aus der Notwendigkeit der klassischen Dramaturgie

¹ Henrik Ibsen: Peer Gynt. Et dramatisk dikt. In: ders.: Samlede Verker, Bd. 2, Oslo 1952, S. 313-479 (Sigle: V). Vgl. die Übersetzungen von Christian Morgenstern (In: Ibsen: Dramen, Bd. 1, München 1973, S. 419-564; Sigle: M) und Hermann Stock (Stuttgart 2004; Sigle: S).

² Zum Scheitern im oder vor dem Hafen u.a. Hugo Rahner: Symbole der Kirche, Salzburg 1964, S. 437f.; Lutz Röhrich: Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, Freiburg 1994, Bd. 2, S. 615.

³ Dazu Wolfgang Rohe: Schiffbruch und Moral. Annette von Droste-Hülshoffs „Die Vergeltung“. In: Ernst Ribbat (Hg.): Dialoge mit der Droste, Paderborn 1998, S. 165-183, bes. S. 183.

⁴ Zu dieser Figur Käte Hamburger: Ibsens Drama in seiner Zeit, Stuttgart 1989, S. 69f.; Asbjørn Aarseth: „Peer Gynt“ and „Ghosts“, Houndmills 1989, S. 44f.; vgl. Verner Arpe (Hg.): Dichter über ihre Dichtungen 10: Henrik Ibsen, München 1972, Bd. 1, S. 152f.

heraus: „Man stirbt nicht mitten im fünften Akt“ (V 442). Man stirbt vielmehr an dessen Ende. Das Ende des fünften Akts setzt mit seiner fünften Szene ein: „Pfungstabend“. An diesem Samstag vor dem Pfungstfest und in der darauf folgenden Nacht spielt das ganze restliche Stück. Diese letzte Nacht nimmt, wie zu Recht bemerkt wurde, „den Charakter einer ins Qualvolle gedehnten Todesminute an“.⁵ Ähnlich wie bei den Überlebensphantasien an der Schwelle zum Tod in den Erzählungen „An Occurrence at Owl Creek Bridge“ (1891) von Bierce,⁶ „The Snows of Kilimanjaro“ (1936) von Hemingway⁷ und „El milagro secreto“ (1943) von Borges⁸ oder bei der langen Phantasmagorie des Ertrinkenden in Goldings Roman „Pincher Martin“ (1956)⁹ kann man im fünften Akt des „Peer Gynt“ den Eindruck gewinnen, die Szenen nach dem Schiffbruch fänden nur im Bewusstsein des sterbenden Protagonisten statt.¹⁰ Wenn es auch manche Interpreten nicht akzeptieren wollen, dass Peers Leben definitiv zu Ende sein soll,¹¹ gibt es dennoch keinen Zweifel: Es geht um die Frage der Weiterexistenz des Ichs / der Seele nach dem körperlichen Tode. In der mittelalterlichen Eschatologie hätte man gesagt: Es geht um Peers Eigengericht („iudicium particulare“) im Augenblick des individuellen Todes (im Unterschied zum „iudicium universale“, dem Jüngsten Gericht am Ende der Zeiten).¹² Obwohl etwa Berthold von Regensburg sagt, dieses besondere Gericht sei „schnell geschehen“ („schiere ergangen“),¹³ weitet es auch die Visionsliteratur auf einen längeren Zeitraum aus, allein schon, um es en détail beschreiben zu können.¹⁴ Wie diese durch Dehnung gewonnene Zeit im „Peer Gynt“ ausgestaltet ist, damit soll sich der vorliegende Beitrag befassen. Es geht dabei nicht um die Frage, ob Peer durch die Liebe der treuen Solveig

⁵ Hans Georg Meyer: Henrik Ibsen, München 1977, S. 44.

⁶ Ambrose Bierce: Zwischenfall an der Owl-Creek-Brücke. In: ders.: Mitten im Leben sind wir vom Tod umfassen. Frankfurt/M. ²1991, S. 25-35.

⁷ Ernest Hemingway: Schnee auf dem Kilimandscharo. In: ders.: Sämtliche Erzählungen, Reinbek ⁷1971, S. 51-73.

⁸ Jorge Luis Borges: Das geheime Wunder. In: ders.: Fiktionen. Erzählungen 1939-1944, Frankfurt/M. ⁶1999, S. 131-138.

⁹ William Golding: Der Felsen des zweiten Todes, Frankfurt/M. ²1981.

¹⁰ Vgl. John S. Chamberlain: Ibsen – The Open Vision, London 1982, S. 59f.

¹¹ So extrem Georg Groddeck: Psychoanalytische Schriften zu Literatur und Kunst, Frankfurt/M. 1978, S. 146: „Peer Gynt ist nicht fertig mit dem Leben, er fängt noch einmal an.“

¹² Zur Unterscheidung u.a. Peter Dinzlbacher: Persönliches Gericht und Weltgericht. In: Barbara Haupt (Hg.): Endzeitvorstellungen, Düsseldorf 2001, S. 95-131.

¹³ Berthold von Regensburg: Deutsche Predigten, hg. v. Franz Pfeiffer u. Joseph Strobl, Bd. 2, Wien 1880, S. 20f.

¹⁴ In der Vision des Mönchs von Wenlock etwa findet die Jenseitsreise zwischen dem ersten Hahnenschrei und dem Morgengrauen statt; vgl. Bonifatius: Briefe, hg. v. Reinhold Rau, Darmstadt 1968, S. 42.

„erlöst“ wird, lässt das Drama dies doch ausdrücklich offen;¹⁵ allein im intertextuellen Verweis auf den Schluss von Goethes „Faust“¹⁶ – der gewiss eines der wichtigsten Referenzwerke ist¹⁷ – mag man vielleicht eine Antwort darauf finden. Hier soll der Blick hingegen auf die Medien gerichtet werden, die bei Peers Sterben zu der letzten Entscheidung über ihn führen. Es geht also um die Medialität der Letzten Dinge in Ibsens „Peer Gynt“.

2.

Nachdem Peer aus dem Schiffbruch ohne jeden Besitz an Land gelangt ist, bekommt er Gelegenheit, der langen Predigt eines Pfarrers auf einem Friedhof („kirkegård“) zu lauschen, die er gern für seine eigene Grabrede halten würde, und er wird unerkannt Zeuge der Zwangsversteigerung seines eigenen Hausrats. In besagter fünfter Szene sieht man ihn durch das Gehölz am Boden kriechen, um wilde Zwiebeln zu suchen. Das dient zunächst einmal dem nackten Überleben. Doch im „Peer Gynt“ bekommt jede Handlung, sei sie noch so trivial, eine metaphorisch-allegorische Signifikanz. So verweist das Kriechen auf allen Vieren auf König Nebukadnezar, der im Wahnsinn der Gottferne vertierte, bis der Herr ihm Verstand und Königswürde zurückgab (vgl. Dan. 4, 30-34).¹⁸ Mit ihm vergleicht Peer seinen eigenen Niedergang: „oppe fra Cæsar / og nedover like til Nebukanezar“ (V 452). Selbst in der tiefsten Erniedrigung soll es ein König schon sein; wenn nicht der geniale Caesar, dann wenigstens der irre Nebukadnezar. Oder ein König der Tiere, ist doch die zweite Analogie die zum sterbenden Bären, der sich unter einem Baum im Laub verkriecht. Denn der Bär ist der König der Tiere im Norden, und das Grab eines Herrschers verlangt ein Epitaph, das hier im Wald nur in Rindenschrift vorstellbar ist, wenn auch freilich in Großbuchstaben („og risper i barken med store bokstaver“; V 452); in Christian Morgensterns Übertragung lautet das (M 542):

Soll ich sterben einst, – und dem entrinn ich wohl kaum, –
So kriech ich unter ’nen windbrochnen Baum,
Und deck mich zu, wie ein Bär, mit Blättern

¹⁵ Vgl. z.B. Egil A. Wyller: Ibsen I: Der Cherub, Würzburg 1999, S. 49 u. 92.

¹⁶ Vgl. Ulrich Ernst: Theologische Diskurse in der Schlußszene von Goethes „Faust II“. Lothar Bluhm u. Achim Hölter (Hgg.): „daß gepflegt werde der feste Buchstab“. Festschrift Heinz Rölleke, Trier 2001, S. 141-174.

¹⁷ Vgl. A. L. Andrews: Ibsen's „Peer Gynt and Goethe's „Faust“. In: JEGPh 13 (1914), S. 238-246; Rafael Koskimies: Der nordische Faust. „Adam Homo“ – „Peer Gynt“ – „Hans Alienus“, Helsinki 1967; Patricia Merivale: „Peer Gynt“. Ibsen's Faustiad“. In: Comparative Literature 35 (1983), S. 126-140.

¹⁸ Dazu David A. Wells: The Medieval Nebuchadnezzar. In: Frühmittelalterliche Studien 16 (1982), S. 380-432.

Und ritz in die Rinde mit riesigen Lettern:
 Hier ruht Peer Gynt, des Landes Zier,
 Kaiser von all dem andern Getier. –

Eine Grabinschrift, sonst meist in Erz oder Marmor, oft mit goldenen Buchstaben eingraviert, soll ein Stück Unsterblichkeit garantieren.¹⁹ Bei Inschriften in Bäumen, die eher für Liebesschwüre genutzt werden, gilt dies aufgrund der schnelleren Vergänglichkeit nur eingeschränkt; aber sie beziehen die Natur in das Gedenken mit ein, machen sie zumindest partiell ‚lesbar‘²⁰ – auch dann noch, wenn die Buchstaben bereits verwittern oder eine Aussage von Anfang an verweigern, etwa in dem paradoxen Wunsch Peers vom Schluss des Dramas nach einem Schneegrab mit der Inschrift: „Hier liegt Niemand begraben“ (V 476); immerhin wird auch damit daran erinnert, dass da etwas gewesen sein muss. Bei der Zwiebeluche im Unterholz ist sich Peer noch sicher, ein Rindenepitaph werde an einen „Kaiser“ erinnern, wenn auch nur an den „kaiser over alle de andere dyr“ (V 452). Sogar der dehumanisierte Zustand beendet nicht die – narzisstischen – (Welt-)Herrschaftsphantasien.²¹

Doch da findet Peer das, was er sucht: eine Zwiebel. Diese beginnt er zu schälen und findet in ihr keinen Kern: „Bis zum innersten Innern, – da schau mir einer! – / Bloß Häute, – nur immer kleiner und kleiner“ (M 543, vgl. V 453). Das hätte er sich freilich denken können. Die Frage ist eher: Wie kommt jemand auf die Idee, in einer Zwiebel einen Kern zu suchen? Aus der Lebenserfahrung heraus sicher nicht. Wohl aber aus der literarisch-rhetorischen Tradition, in der sogleich „Kern“ assoziiert wird, sobald von „Schale“ die Rede ist. „Schalen“ sind das Wertlose, das beseitigt werden muss. Das ist ein altes Bild für jede Haltung, die zum „Eigentlichen“, eben zum „Kern“ einer Sache vordringen will; speziell wurde es entfaltet in den Theorien der Bibelinterpretation: Die geistigen Sinne befinden sich dabei unter der Schale des Wortsinns.²² Die Fabel vom Affen, der die Nuss fortwirft, weil er nicht weiß, dass ein schmackhafter (süßer) Kern sich in ihr verborgen hält, zielt auf die Dummheit von Menschen, die zur Wahrheit nicht vorstoßen können, weil sie nur oberflächlich urteilen.²³ Dieses metaphorische Modell soll versagen, wenn

¹⁹ Zur Tradition der Epitaphien vgl. Ulrich Ernst: Facetten mittelalterlicher Schriftkultur, Heidelberg 2006, S. 42-56.

²⁰ Zum Komplex des „Buches der Natur“ u.a. Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt/M. 1981; Friedrich Ohly: Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsforschung, Stuttgart 1995, S. 713-888.

²¹ Deutungen Peer Gynts als „narzisstischer Typus“ bei Uwe Englert: „Peer Gynt“. In: Interpretationen. Ibsens Dramen, Stuttgart 2005, S. 7-40 (Lit.!).

²² Dazu Hans-Jörg Spitz: Die Metaphorik des geistigen Schriftsinns, München 1972, S. 61-67 („Nuß – Kern“); vgl. Gerschom Scholem: Zur Kabbala und ihrer Symbolik, Frankfurt/M. 1973, bes. S. 76f.

²³ Dazu Gerd Dicke / Klaus Grubmüller: Die Fabeln des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, München 1987, S. 28-30 (Nr. 22: „Affe und Nuß“); vgl. Dieter Beyerle: Affe,

anstelle der Nuss eine andere Frucht eingesetzt wird, die zwar auch Schalen, aber keinen Kern hat: die Zwiebel. Peers wohl inszenierte Überraschung über den fehlenden Kern der Zwiebel („Naturen er vittig!“; V 453) war literarisch höchst folgenreich, etwa bei Hugo von Hofmannsthal²⁴ oder Clarice Lispector.²⁵ Freilich hat sie auch Widerspruch gefunden. So kritisiert Jan Kjørstads Roman „Forførerer“ (1993) aus der Perspektive postmoderner Identitätstheorien, dass „Ibsen glaubte, er bringe ein negatives Bild von einem Menschen, während es in Wirklichkeit ein *positives* Bild war“.²⁶ In der Autobiographie „Beim Häuten der Zwiebel“ (2006) von Günter Grass wird dies dann nicht mehr zum Problem; es gilt nur noch, die Häute der biographischen Erinnerung wie eine verschlüsselte Schrift zu entziffern.²⁷

Peer Gynts Fassung des Zwiebelgleichnisses zeichnet sich dadurch aus, dass es szenisch darstellbar wird. Ibsen nutzt dafür das beliebte Verfahren, den Bildspender einer Metapher realiter vorzuführen. So entwickelt der Apostel Johannes gegenüber Jägern, die mit Pfeil und Bogen zu ihm kommen, sein Bogengleichnis über die Notwendigkeit von „Entspannung“ durch Spiel und Unterhaltung.²⁸ Bei Luther und Rollenhagen bringt jemand einen Besen, um seinem Vorgesetzten, der ihn kritisiert, deutlich zu machen, er solle erst einmal „vor seiner eigenen Türe kehren“.²⁹ Auf ähnliche Weise macht Peer sich Gedanken über die Metaphorik der Zwiebelhäute, während er zugleich eine wirkliche Zwiebel schält. Jede Schale bezeichnet dabei eine Lebensphase, was das Schälen der Zwiebel zum Medium der Selbsterkenntnis macht – einer destruktiven freilich, denn es bleibt nichts übrig, was sich zu bewahren lohnte. Die Regieanweisung dazu lautet: „Wirft den Rest fort.“ Das bezieht sich auf die Zwiebel wie auf Peer.

3.

Die Zwiebel kann zum Medium werden, weil es mit ihr gelingt, das Rückblicken auf einzelne Lebensphasen anschaulich zu machen, ihm *evidentia* zu

Nuß und ewige Seligkeit in der mittelalterlichen Literatur. In: Heimo Reinitzer (Hg.): All Geschöpf ist Zung' und Mund, Hamburg 1984, S. 89-99.

²⁴ Vgl. Peter Szondi: Das lyrische Drama des Fin de siècle, Frankfurt/M. 1975, S. 247.

²⁵ Vgl. Iris Hermann: Schmerzarten. Prolegomena einer Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse, Heidelberg 2006, S. 418-421.

²⁶ Jan Kjørstad: Der Verführer, Berlin 2005, S. 119; vgl. ebd. S. 119f.

²⁷ Günter Grass: Beim Häuten der Zwiebel, Göttingen 2006, S. 9; vgl. S. 36, 126, 205.

²⁸ Dazu Glending Olson: Literature as Recreation in the Later Middle Ages, Ithaca 1986, S. 95-99.

²⁹ Martin Luther: Weimarer Ausgabe, Tischreden 5, S. 582 (Nr. 6473); Georg Rollenhagen: Froschmeuseler, hg. v. Dietmar Peil, Frankfurt/M. 1989, S. 125-130.

verleihen.³⁰ Ein solches Vor-Augen-Stellen des an sich Unsichtbaren (Gedanken) oder des nicht mehr Sichtbaren (vergangene Taten) geschieht in Gerichtsszenarien der Eschatologie sonst gern mit dem Verfahren der Personifikation. Die Taten der Menschen verlassen sie bei deren Sterben nicht (vgl. Apk. 14,13 „opera enim illorum sequuntur illos“)³¹ und treten vor dem (göttlichen) Richter auf: die guten Werke gelegentlich als Fürsprecher, vor allem aber die Sünden und Vergehen als Ankläger ihres Urhebers (vgl. 4 Esr. 16,66).³² In dieser Tradition scheint auch die nächste Szene zu stehen. Peer hört ein Weinen, wie von Kindern, und er sieht auf dem Boden graue Garnknäuel, die ihn am Gehen hindern; sie geben sich zu erkennen als Gedanken, die er hätte denken sollen. Dann fliegen verwelkte Blätter im Wind; es sind die Worte, die nicht gesprochen wurden. Auch das Sausen in der Luft spricht zu ihm; es repräsentiert seine ungesungen gebliebenen Lieder („Vi er sange; / du skulle sunget oss!“ V 455). Tautropfen, die von den Zweigen fallen, sind ungeweinte Tränen. Gebrochene Halme schließlich sind Taten, die nicht geschahen. Sie schließen die anderen Personifizierungen mit ein, wenn sie Peer androhen (M 545; vgl. V 456):

Am Jüngsten Tage
Kommen wir allzusamt
Und führen Klage, –
So wirst Du verdammt.

Das entspricht der Aussage der personifizierten Sünden aus der Eschatologie. Auch die Differenzierung (wie im „Confiteor“ der Heiligen Messe nach Gedanken, Worten und Werken, hier um Lieder und Tränen erweitert) ist nicht außergewöhnlich. Erstaunlich ist vielmehr, dass hier Ungeschehenes personifiziert wird. Es geht um die vertanen Chancen, die nicht realisierten Möglichkeiten in Peers Biographie, kurz: um „ungelebtes Leben“,³³ das als etwas Nichtseiendes im Grunde nicht personifiziert werden kann. Regisseure und Bühnenbildner stellt es deshalb vor eine schwierige Aufgabe.³⁴ Dennoch ist diese Nachtszene mit großer Eindringlichkeit gestaltet und hat Leser wie Zuschauer immer wieder fasziniert.³⁵ In der Schauspielmusik von Edward Grieg

³⁰ Dazu u.a. Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München² 1973, S. 399-407 (§§ 810-819: „evidentia“).

³¹ Dazu Roman Heiligenthal: *Werke als Zeichen*, Tübingen 1983, S. 246f. („Die Begleitung der Seele durch ihre Taten“).

³² Dazu Günter Röhser: *Metaphorik und Personifikation der Sünde*, Tübingen 1987, S. 150f.

³³ Hugo von Hofmannsthal: *Die Menschen in Ibsens Dramen*. In: ders.: *Reden und Aufsätze I: 1891-1913*, Frankfurt/M. 1979, S. 149-159, hier 152.

³⁴ Dazu Sylvia Rauer: *Henrik Ibsens „Peer Gynt“ als szenisches Problem*, Regensburg 1994, bes. Abb. 66, 67, 187.

³⁵ Z.B. Marie Luise Kaschnitz: *Zwischen Immer und Nie*, Frankfurt/M. 1977, S. 171.

(op. 23, Nr. 24 [olim 21])³⁶ wirkt sie in ihrer schlichten, doch aufdringlichen Melodram-Gestaltung so intensiv,³⁷ dass man gleichsam Peers schlechtes Gewissen hört, das seine Verurteilung vorwegnimmt. Aber das Gewissen wird nicht mit Sünden belastet, sondern mit Versäumtem. Peer quittiert das fluchend, indem er von der prekären Repräsentation des Nichtgeschehenen durch Personifikationen zu einer nicht weniger problematischen durch Schriftlichkeit wechselt: „Kjeltringstreker! Tør I skrive / meg til boks det negative?“ (V 456). Ein Sündenregister, das deshalb so schlimm ist, weil es gerade nichts verbucht?

4.

Zunächst trifft Peer in der nächsten Szene jedoch auf eine Figur, die ein Schriftstück mit sich führt, das durchaus etwas vermerkt, nämlich den Namen desjenigen Menschen, der jetzt sterben soll: „Se, her stå skrevet: Peer Gynt skal du fordre“ (V 461). Peer will es nicht glauben: „Steht da wirklich Peer? Nicht Rasmus oder Jon?“ (vgl. V 461). Nein, es steht da ‚Peer‘. Es ist eine schriftliche „Dienstanweisung“ (norw. „ordre“, V 461) für denjenigen, der die „Seele“ holen soll:

Dein Grab ist geschaufelt, dein Sarg bestellt,
Dein Leib den Würmern zur Beute fällt; –
Doch deine Seele, ward mir befohlen,
In meines Meisters Namen zu holen. (M 546f.; vgl. V 457)

Da für diesen Dienst traditionell Engel oder Teufel zuständig sind, hält Peer sein Gegenüber realistisch für den Teufel. Doch darin täuscht er sich: „Du glaubst, ich trabe auf einem Pferdehuf?“ (vgl. V 458). Es ist der Tod, und dessen „Meister“ wird ebenfalls nicht der Teufel sein, sondern Gott als Herr des Lebens. Freilich ist dieser Tod nicht mit den üblichen Attributen der Todespersonifikation ausgestattet.³⁸ Anstelle einer Sense oder einer Sanduhr trägt er einen Werkzeugkasten und einen großen Schmelzlöffel! Er gibt sich zu er-

³⁶ Edvard Grieg: Gesamtausgabe, Bd. 18: „Peer Gynt“, hg. v. Finn Benestad, Frankfurt/M. 1988, S. 239-260. Grieg hat die „Nachtszene“ nicht in seine beiden populären „Peer-Gynt-Suiten“ op. 46 und 55 aufgenommen.

³⁷ Vgl. Hella Brock: Edvard Grieg, Leipzig 1990, S. 192. Zur musikalischen Analyse der „Nachtszene“: Ekkehard Kreft: Grieg, der Musikdramatiker. In: Ulrich Tadday (Hg.): Edvard Grieg, München 2005, S. 103-116, bes. 110-113.

³⁸ Dazu Michael Titzmann: Der Tod als Figur im Drama des deutschsprachigen Gebiets im 16. Jahrhundert. In: Klaus W. Hempfer / Gerhard Regn (Hgg.): Interpretation. Festschrift Alfred Noyer-Weidner, Wiesbaden 1983, S. 352-393; Christian Kiening: Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit, München 2003.

kennen als „Knopfgießer“ („knappstøper“; V 458).³⁹ Knopfgießer stellten Knöpfe aus Metall her, meist wohl aus Messing oder Zinn, gelegentlich aus Silber, ein relativ einfaches Verfahren, das selbst Laien ausüben konnten. Auch der junge Peer hat dies im Spiel betrieben (V 367). So kann der Knopfgießer Peer wie einen Kollegen ansprechen: „Du kennst ja das Handwerk...“ (vgl. V 459). Er kennt es genau und weiß, dass bei einem Fehlguss das Produkt verworfen und das Metall recycled wird. Ebenso soll es auch mit ihm geschehen, denn der „Meister“ sei sehr „sparsam“ und verwende den „Rohstoff“ (V 459) jeweils wieder neu. Der Knopfgießer führt die Knopfmotaphorik weiter zur Allegorie aus:

Du warst nun gedacht als ein blinkender Knopf
Auf der Weste der Welt; doch die Öse mißlang.
So muß Du denn, Freund, in den Ausschußtopf –
Und nimmst wieder in die Masse den Gang. (M 548; vgl. V 460)

Peers Seele soll wieder verwendet werden für einen neuen Versuch mit einem Menschen, der vielleicht mehr aus seinem Leben machen wird, als Peer Gynt das tat. Dieser Gedanke bestreitet nicht grundsätzlich die Unsterblichkeit der Seele, denn einige Menschen dürfen durchaus weiterexistieren: diejenigen, die in den Himmel und diejenigen, die in die Hölle kommen. Dass Peer keine Chance hat, in den Himmel aufgenommen zu werden, braucht nicht lange verhandelt zu werden. Aber weshalb sollte er nicht in die Hölle gelangen? Weil er dafür wiederum nicht schlecht genug ist – wie die meisten Menschen „heutzutage“, was der Knopfgießer, dem alten Topos „*laudatio temporis acti*“ folgend, bedauernd feststellt.

Du bist also etwas, – halb dies, halb das.
Einem Sünder vom wirklich großzügigen Schlage
Begegnet man heute nicht alle Tage;
Mit Waten im Schlamm ist wenig geschafft;
Eine Sünde will Ernst, eine Sünde will Kraft. (M 547f.; vgl. V 459)

Peer nahm die Sünde zu „leicht“; der „Schwefelpfuhl ist nicht für einen, der (nur) im Dreck geplantscht hat“ (V 459).⁴⁰ Es erscheint also als Privileg, verdammt zu werden, weil man dabei immerhin sein Selbst nicht aufgeben muss. Wie kommt es zu dieser merkwürdigen Konzeption? In der mittelalterlich-katholischen Eschatologie findet man als Jenseitperspektive für die vielen Menschen, die weder ganz gut noch ganz schlecht sind, die Alternative eines dritten Seinszustandes der Seele bis spätestens zum Jüngsten Tag: das Fege-

³⁹ Zur theatralen Gestaltung der Szene s. Rauer: „Peer Gynt“ (a.a.O.), bes. Abb. 9, 68, 87, 128, 231, 240.

⁴⁰ Zum metaphorischen Hintergrund Meinolf Schumacher: *Sündenschmutz und Herzensreinheit*, München 1996.

feuer.⁴¹ Die Reformatoren hatten diese unbiblische Lehre abgelehnt, wodurch sich ein altes Problem erneut stellte: Was geschieht nach dem Tode mit den Seelen der „kleinen“ Sünder, die weder Heilige noch Verbrecher waren? Ibsen füllt diese Lücke, die der Protestantismus in die Eschatologie gerissen hatte, mit einer erstaunlichen Umdeutung der Lehre vom Fegefeuer, für das oftmals die Metallschmelze das metaphorische Modell abgegeben hatte: Die „Mittleren“ werden nun ebenfalls wie Metall in Hitze geschmolzen, jedoch nicht zum Zweck ihrer Läuterung, sondern ihrer Wiederverwertung. Die Bildlichkeit bleibt als Rahmen erhalten, aber das Endprodukt in ihr ist ein anderes.

Dass diese Schmelze nicht mehr als Chance für die Masse der kleinen Sünder gesehen wird, letztlich doch noch selig zu werden, sondern dass sie die vollständige Auslöschung ihrer Identität bedeutet, zeugt von einer radikalen Abwertung ethischer Mittelmäßigkeit. Ein Durchschnittsmensch, der sich nichts Schlimmes hat zu Schulden kommen lassen, ist demnach weniger wert als ein Verbrecher! Den „Lauen“, der „weder heiß noch kalt“ ist, verschmäht freilich schon der Engel der Apokalypse (Apk. 3,15f.). Viele mittelalterliche Legenden preisen die göttliche Gnade vor allem aufgrund des extrem sündigen (Vor-)Lebens von Heiligen.⁴² Und im 20. Jahrhundert prägte Karl Rahner den Begriff „Sündenmystik“ für die Haltung, verächtlich auf die spießig-korrekten Frommen herab zu schauen.⁴³ Im Zusammenhang mit Ibsen ist immer wieder auf den dänischen Philosophen Søren Kierkegaard verwiesen worden,⁴⁴ dessen rigorose Alternative des „Entweder/Oder“ Ibsen hier offenbar in eine eschatologische Perspektive stellt: Der Durchschnittsmensch hat keine eigene Persönlichkeit herausgebildet, weshalb es einfach nicht lohnt, dass seine Seele weiter existiert.

Auf die Bibel oder die theologische Tradition geht es gewiss nicht zurück, wenn menschlichen Seelen metaphorisch zu „Knöpfen“ werden. Es handelt sich wohl um eine spaßhafte Variante einer anderen Bildlichkeit der christlichen Literatur. Der Knopfgießer selbst gibt einen Hinweis darauf: „In Kongsberg tun sie mit den Münzen desgleichen, / Die beim Umlauf verloren die prägenden Zeichen“ (S 133; vgl. V 460). In der norwegischen Stadt Kongsberg befindet sich bis heute die staatliche Münze Norwegens. Dieses Lokalkolorit lenkt ein wenig davon ab, dass im Rahmen der vielfältigen Metaphorik

⁴¹ Dazu Jacques Le Goff: Die Geburt des Fegefeuers, Stuttgart 1984; Peter Dinzelbacher: Das Fegefeuer in der schriftlichen und bildlichen Katechese des Mittelalters. In: *Studi Medievali* III/38 (1997), S. 1-66; Andreas Merkt: Das Fegefeuer, Darmstadt 2005.

⁴² Dazu Erhard Dorn: Der sündige Heilige in der Legende des Mittelalters, München 1967; Friedrich Ohly: Der Verfluchte und der Erwählte. Vom Leben mit der Schuld, Opladen 1976.

⁴³ Vgl. Richard Egenter: Sündenmystik. In: *LThK* 9 (1964), Sp. 1184f.

⁴⁴ Z. B. Bruce G. Shapiro: *Divine Madness and the Absurd Paradox. Ibsen's „Peer Gynt“ and the Philosophy of Kierkegaard*, New York 1990; Wyller: *Ibsen I* (a.a.O.), S. 134-143.

des Geldes der Sünder, der seine Gottebenbildlichkeit (vgl. Gen. 1,26f.) verloren oder entstellt hat, gern mit einer gefälschten oder abgegriffenen Münze verglichen wird, auf der das „Bild des Kaisers“ (vgl. Mt. 22,17-21 par.) nicht (mehr) erkennbar ist.⁴⁵ Die Kirchenväter waren freilich nicht am nivellierenden Einschmelzen interessiert, sondern an einer Neuprägung durch die Sündenvergebung in Taufe und Buße, damit die einzelnen Seelenmünzen wieder würdig werden, zum „Schatz“ Gottes zu gehören. Bestand die alte Aufgabe darin, die Gottebenbildlichkeit der Seele zu erhalten oder wieder herzustellen, so ist bei Ibsen daraus die Aufgabe geworden, die Persönlichkeit im Leben so zu entfalten, dass es sich lohnt, die individuell geprägte Münze der Seele über den Tod hinaus aufzuheben.

5.

Ob nun als Münze oder als Knopf – die Perspektive, in einer Schmelzkelle sein Selbst aufgeben zu müssen, ist für Peer Gynt unerträglich (V 460f.). Peer tut deshalb das, was Sterbende in solchen literarischen Sterbesituationen häufig tun – er bittet um Aufschub, er bittet um eine „Frist“ (V 461). Doch während Sterbende in der Visionsliteratur oder in den Eigengerichtsspielen eine Gnadenfrist erbitten, um sich zu bessern, damit sie bei einem späteren Sterbetermin günstigere Chancen haben, in den Himmel kommen,⁴⁶ will Peer Gynt die gewonnene Zeit nutzen, um zu beweisen, dass er doch ein großer Sünder war. Wie er den Beweis führen wolle? Mit Zeugenaussagen und „Attesten“ (V 462). Peer sucht zunächst einen Zeugen. Der scheint schnell gefunden zu sein. Ein greiser Bettler am Wege erweist sich als der Dovre-Alte, der frühere Bergkönig der Trolle, dessen Tochter Peer einst zur Frau genommen hatte, bevor er sie und das Trollreich verließ. Doch der Alte will nicht bestätigen, dass Peer nie zum Troll geworden, sondern Mensch geblieben sei. Als er die Trollwelt verließ, da „schrieb“ er sich die Devise „hinters Ohr“ (V 464),⁴⁷ die den Troll vom Menschen unterscheidet: „troll, vær deg selv nog!“ (V 465). Sich selbst genug zu sein, nicht – so wäre im Blick auf Goethes „Faust“ (vv. 11936f.) hinzuzudenken – „strebend“ sich zu „bemühen“, das sei das Kennzeichen des Lebens von Peer Gynt, der deshalb immer heimlich ein Troll geblieben sei. Dies bekommt Peer dann schriftlich und zwar – vielleicht erstmals in dieser

⁴⁵ Dazu Dieter Lau: „Nummi Dei sumus.“ Beitrag zu einer historischen Münzmetaphorik. In: Wiener Studien 93 (1980), S. 192-228; vgl. Manfred Bambeck: Studien zu Dantes „Paradiso“, Wiesbaden 1979, S. 133-146 („Münze und Glaube“).

⁴⁶ Dazu Harald Weinrich: Knappe Zeit. Kunst und Ökonomie des befristeten Lebens, München ³2005, S. 217-219; Meinolf Schumacher: Ein Kranz für den Tanz und ein Strich durch die Rechnung. Zu Oswald von Wolkenstein „Ich spür ain tier“ (Kl 6). In: PBB 123 (2001), S. 253-273, hier S. 264.

⁴⁷ Zum ‚Schreiben hinter die Ohren‘: Röhrich: Lexikon (a.a.O.), Bd. 4, S. 114f.

Tradition – in Printform. Denn der Dovre-Alte zieht einen Packen alter Zeitungen hervor und sagt (M 553):

Du meinst, wir hätten nicht auch unsre Zeitung?
 Hier, bitte; hier schwärmt von Dir, rot auf schwarz,
 Die „Blocksbergpost“, ein Blatt von Verbreitung, –
 Und hier singen Nummern des „Heklawarts“
 Dein Lob, seitdem Du der unsrige bist.
 Willst Du es selbst lesen, Peer? Immer tu's!
 Hier steht etwas, Unterschrift: „Pferdefuß“.

Was steht dort? Nicht Hörner oder Schwanz machen den Troll; nur dieses ‚Sich-selbst-genug-Sein‘ gibt den Menschen den „Stempel des Trolls“ („trollets stempel“, V 465). Peer gilt dem „skribenten“ dafür als „eksempel“ (ebd.). Mit dieser scherzhaften Übertragung moderner Kommunikationsmittel auf die dämonisch-magische Welt, bei der das Detail hervorsteht, magische Zeitungen würden nicht „schwarz auf weiß“, sondern „rot auf schwarz“ gedruckt (V 465),⁴⁸ bekommt Peer Gynt genau das Gegenteil von dem bestätigt, was er sich erhofft hatte. Am nächsten Kreuzweg braucht Peer nicht verbal zu antworten; der Knopfgießer „liest“ die Antwort in Peers Antlitz: „Jeg kan se på ditt ansikt, som på et skilt, / hva seddelen sier før jeg har lest den“ (V 467). Es nützt wenig, dass Peer mit seinen Sünden im Ausland großtut; schriftlich soll er das mit einem „Register“ beweisen: „Kan være; men måtte jeg få se registret?“ (V 468). Peer bittet erneut um eine Frist; er will einen Priester suchen, um durch die Beichte ein solches Sündenattest zu bekommen. In der Tradition der eschatologischen Schriftlichkeit ist es sonst der Teufel, der das Sündenregister des Menschen schreibt, damit er als Ankläger beim Jenseitsgericht genügend Punkte beisammen hat, die den göttlichen Richter zu einem Schuldspruch bewegen. Der Priester hingegen hat eine entgegengesetzte Aufgabe. In seiner Eigenschaft als Beichtvater erteilt er die Absolution für gebeichtete und gebüßte Sünden und entzieht damit dem Teufel eine Anklagemöglichkeit. Wird die Bildlichkeit der Literalität fortgeführt, dann lautet ein beliebtes Argument für die Wirksamkeit der Beichte: Sie löscht die Einträge im teuflischen Sündenregister.⁴⁹ Es scheint also eine Umkehrung der Funktionen zu sein, wenn an die Stelle des Teufels nun der Priester tritt, von dem sich Peer sein Sündenregister erhofft.

⁴⁸ Rot ist häufig die bevorzugte Schreibfarbe des Teufels, da er bei Teufelsverträgen auf Blut als Tinte Wert legt.

⁴⁹ Dazu u.a. Martin Ohst: Pflichtbeichte. Untersuchungen zum Bußwesen im Hohen und Späten Mittelalter, Tübingen 1995, S. 130f.

6.

Doch diese Umkehrung hält nicht lange stand. Zwar trifft Peer sogleich auf einen Priester: eine magere Person in hoch geschürzter Soutane mit einem Voglernetz über der Schulter. Aber dieser „herr pastor“, dem Peer Gynt sich anvertraut, erweist sich bald als kein anderer als der – Teufel. Mit seinen Krallen („Et merkelig utviklet neglesystem“) und seinem „natürlichen Huf“ gibt er sich selbstbewusst zu erkennen (V 470). Peer bemerkt schnell, dass er doch an der richtigen Adresse ist. Wie in vielen Satiren sagt der Teufel auch hier, dass es für ihn nicht viel zu tun gebe; nun aber nicht, weil die Menschen von sich aus in die Hölle liefen, ohne dass es einen Teufel dafür brauchte,⁵⁰ hier klagt der Teufel über mangelnden „Zuwachs an Seelen“, da fast alle in die „Schmelzkelle“ gelangten. Der (wohl aus diesem Grund des Mangels) „Magerre“ wird damit ebenso wie der Knopfgießer zum Sprachrohr kierkegaardischer Kritik am Durchschnittsmenschen.⁵¹ So erntet Peer Gynt für seine Sünden, von denen er berichtet, nur Verachtung (sie „lohnen die Kosten der Feuerung nicht“; vgl. V 472). Jemand müsse schon „er selbst sein“, um in die Hölle aufgenommen zu werden. Und die zweierlei Art, man selbst zu sein, erläutert der Teufel mit dem Rückgriff auf ein noch aktuelleres Medium als die Zeitung – auf die (Schwarzweiß-)Photographie:

Man kann man selbst sein in doppeltem Verstand,
 Ein Rock sein, von außen oder von innen.
 Sie wissen, wie jüngst in Paris man erfand,
 Porträts mit Hilfe von Sonne zu gewinnen.
 Da kann man nun richtige Bilder machen,
 Oder Negative, die gleich viel wert sind,
 Nur daß hier Licht und Schatten verkehrt sind, –
 Und die Laien sie häßlich finden und lachen.
 Doch die Ähnlichkeit schlummert auch hier verstohlen,
 Es kommt nur drauf an, sie hervorzuholen.
 Hat eine Seele nun in ihrem Leben
 Sich also negativ photographiert,
 So wird die Platte drum nicht kassiert, –
 Man pflegt sie vielmehr an uns weiter zu geben.
 Wir nehmen sie uns sodann vor zur Behandlung; –
 Und geeignete Mittel vollziehn die Verwandlung.
 Wir dämpfen, wir baden, wir putzen, wir hitzen,
 Mit Säuregüssen und Schwefelblitzen,
 So lang, bis sich unsrem geduldigen Auge
 Das rechte Bild endlich, das Positiv, tischt.

⁵⁰ Dazu Johannes Barth: Der höllische Philister. Die Darstellung des Teufels in Dichtungen der deutschen Romantik, Trier 1993, S. 50; vgl. ebd. S. 44.

⁵¹ Vgl. Hamburger: Ibsens Drama (a.a.O.), S. 71.

Doch hat man, wie Sie, sich zur Hälfte verwischt, –
So nützt weder Schwefel noch Kalilauge. (M 559f.; vgl. V 473f.)⁵²

Dieser monologische Vortrag über die (nicht mehr ganz) neue Erfindung aus Paris – Daguerres Verfahren durfte seit 1839 allgemein angewendet werden, und „Peer Gynt“ erschien im Jahr 1867 – führt wiederum die Unbrauchbarkeit einer Durchschnittsseele „vor Augen“: Nach der Frucht ohne Kern, der Anklage von personifiziertem Nichtexistentem, dem missratenen Knopf ohne Öse und der Münze ohne Bild – sowie vor dem später dann erwünschten Epitaph für „Niemand“ – geschieht das nun durch die Photoplatte, auf der nichts zu erkennen ist. Die assoziative Verbindung zwischen Teufel und Photographie stellt wohl die Verwendung von Schwefel und anderer Chemikalien her – in der (finsternen) Hölle wie in der Dunkelkammer. Als Spezialist für Schwefel erscheint der Teufel höchst geeignet für das Entwickeln und Abziehen von Photographien. Das ist zunächst wohl ein beinahe jeanpaulscher Scherz Ibsens (wie der mit den Knöpfen), der trotz aller skeptisch betrachteten Nähe des neuen Mediums zur (Bild-)Magie⁵³ an sich noch keine Denunziation der neuen Kunst beinhaltet. Es werden hiermit erneut die drei bekannten Gruppen von Seelen charakterisiert: die mit dem positiven Bild (für den Himmel), die mit einem negativen Bild (für die Hölle) und diejenigen, bei denen sich selbst mit größter Mühe überhaupt kein Bild herstellen lässt (für den Wiederverwendungstopf). Bei dem positiven Bild der guten Menschen ist wohl an die alte Daguerreotypie gedacht, die bei einem höchst aufwendigen Verfahren ein (einmaliges) Positiv erzeugte. Seit der Jahrhundertmitte aber war man längst zur Kollodium-Methode mit nasser Negativplatte übergegangen, das (mehrfache) Positivabzüge erlaubte: Dieses Negativverfahren gibt hier das Modell ab für die wirklichen Sünder. Mit der technisch vermutlich nicht ganz präzisen Beschreibung des Laborvorgangs bei der Negativplatte im „Peer Gynt“ lässt sich noch ein weiterer Aspekt formulieren, der über die bislang herangezogenen Medien hinausgeht. Bei den bösen Menschen als Negativen, an denen der Teufel-Photograph verständlicherweise besonders interessiert ist, hebt er einmal die Ähnlichkeit mit dem Urbild hervor: Auch Negative sind Bilder, nur eben in Licht und Schatten invertiert. Dann aber schwärmt der Magere davon, wie im Photolabor der Hölle aus Negativen letztlich doch Positive werden. Peer Gynt ist höchst erschrocken darüber: „Also nur wer als Rabe zu Ihnen kommt, / Kann als Schneehuhn gehn?“ (vgl. V 474) Doch es liegt in der Bild-

⁵² Zur Stelle Thomas Fechner-Smarsly: Der Spiegel und sein Schatten. Abdrücke der frühen Photographie in Texten von Aa. O. Vinje, Henrik Ibsen und H. C. Andersen. In: Annegret Heitmann / Joachim Schiedermaier (Hgg.): Zwischen Text und Bild, Freiburg 2000, S. 21-42, bes. S. 30-33.

⁵³ Dazu u.a. Erwin Koppen: Literatur und Photographie, Stuttgart 1987, S. 127-148 („Magie und altes Licht“). Phantastische Literatur hat sich dies zunutze gemacht; dazu Renate Lachmann: Erzählte Phantastik, Frankfurt/M. 2002, S. 295-333.

logik der photographischen Technik begründet: Wenn es die Aufgabe eines Photolabors ist, aus Negativen Positive herzustellen, dann folgt daraus, dass es die Aufgabe der Hölle sei, aus Sündern Selige zu machen. Dies ist ein weiterer Eingriff Ibsens in die Eschatologie des Christentums. Hat er anstelle des Fegefeuers für die mittelmäßigen Sünder den Schmelztopf des Knopfgießers gesetzt, so stattet er nun die Hölle für die schlimmen Sünder mit Funktionen aus, die das Fegefeuer innehatte. Es scheinen alte Apokatastasis-Gedanken des Origenes aufgegriffen zu werden; einem „richtigen“ Sünder ist eine ewige Höllenstrafe nicht zuzumuten, die seit der Aufklärung ohnehin kaum noch akzeptiert wurde.⁵⁴

Da Peer Gynt kein richtiger Sünder ist, kommt eine solche „Behandlung“ für ihn nicht in Frage. Der Magere muss deshalb aus der Handlung wieder herausgenommen werden, und die Photographiethematik wird nicht weiter fortgeführt. Peer hat wiederum das nicht bekommen, was er vom Pfarrer wie vom Teufel erhoffte – ein schriftliches Zeugnis seiner Sünden, das ihn als „er selbst“ ausweist. So muss er sich am nächsten Kreuzweg wieder vom Knopfgießer fragen lassen: „God morgen, Peer Gynt! Hvor er syndenregistret?“ (V 476). Inzwischen ist der Pfingstmorgen angebrochen. Peer bemerkt eine Hütte, in der eine Frau singt. Er ist sicher, dort sein Sündenregister zu finden, denn die Sängerin ist zweifellos Solveig, der er genug Unrecht angetan hat (V 476). Dem unmetaphorischen Haus, das sie sehen, stellt der Knopfgießer eine metaphorische Mahnung aus der biblischen Sprache (vgl. Jes. 38,1) gegenüber, die sprichwörtlich an Sterbende gerichtet wird: „Bestelle dein Haus!“ Peer führt diese bildliche Redensart dann im Wortspiel wieder zurück auf das konkrete Haus Solveigs:

Beskikke mitt hus? Der er det! Gå!
Pakk deg! Var skjeeen så stor som en kiste, –
du kan tro den rommet ikke meg og min liste! (V 477)

Diese „Liste“ seiner Sünden, die Peer „zu groß“ für einen Schmelzlöffel machen soll, ersetzt Christian Morgenstern durch eine andere Metapher, durch die mit deutlichem Anklang an die Kaufmannsbildlichkeit eine verzeichnete „Schuld“ (vor Gott) wieder ins Spiel kommt:

Mein Haus bestellen? Dort ist's! Geh, Mann!
Pack dich, Mann! Mich und mein Schuldbuch berge
Kein Löffel, – und hättest du sie groß wie Säрге! (M 562)

Und ein letztes Mal wird Peer gefragt: „Registret, Peer Gynt?“ (V 477). Er fleht Solveig an, seine Verbrechen auszuschreiben. Aber die Frau weigert sich,

⁵⁴ Vgl. Hans Blumenberg: Goethe zum Beispiel, Frankfurt/M. 1999, S. 206f. („Höllerverbot für Fauste“).

seine Schuld anzuerkennen, weshalb er sich verloren glaubt. Aus Liebe versagt sie ihm den Wunsch, ein Weiterleben in der Hölle zu ermöglichen.

7.

Peer Gynt hat also kein schriftliches Verzeichnis seiner Taten bekommen, weder als „Attest“ noch als „Liste“, nicht als „Register“ oder als „Sündenregister“.⁵⁵ Auch mit Hilfe anderer Medien wird in Peers Todesstunde keine unverwechselbare Seele „evident“, die über den Tod hinaus eine Daseinsberechtigung beanspruchen könnte. Hatte die religiöse Vorstellung von den im Jenseits über die Sünden und guten Werke geführten „Bücher“ immer auch die Funktion, die Individualität des einzelnen Menschen zu betonen, der deshalb davon ausgehen konnte, nur nach seinen eigenen Taten beurteilt zu werden – das Sündenregister des Teufels ist unter anderem ein „Schein der Person“ wie spätere Pässe oder Personalausweise⁵⁶ –, so führt Ibsen diesen Gedanken der medialen Identitätssicherung ins Extreme: Wer nicht durch bemerkenswerte Taten registriert wird, den gibt es letztlich gar nicht, der hat nichts, was von ihm fortleben könnte. Religiöse Vorstellungen der Unsterblichkeit der Seele und profane Konzepte von Unsterblichkeit als Ruhm sind dabei nicht zu trennen.

Eine solche Verachtung der selbstgenügsamen Mittelmäßigkeit, des Durchschnittlichen, im „Peer Gynt“: des Trollhaften, all dessen, dem jede Größe fehlt, provoziert einen ethischen Relativismus. Es wird gleichgültig, ob der Mensch sich durch gute oder durch schlechte Werke auszeichnet; Hauptsache, sie sind „groß“! Wenn Peer auch kein Kaiser der Menschen geworden ist, dann will er eben ein „Kaiser über alle Tiere“ sein; gelingt das ebenfalls nicht, so darf nur „Niemand“ in seinem Epitaph stehen. Entweder – oder: Ein Mensch ohne Größe ist überhaupt kein Mensch, er ist ein „Troll“, letztlich ein Tier.

Die immer wieder diskutierte Frage nach der Gattung des „Peer Gynt“ – Satire, Märchenspiel, Moralität – hängt unter anderem davon ab, wie weit die traditionelle religiöse Sprache hier parodistisch verwendet ist. Dass die Mittel der Selbstvergewisserung in zwei Fällen – beim Zeitungsdruck und bei der Photographie – auf den medial halbwegs aktuellen Stand gebracht wurden, spricht noch nicht gegen religiöse Ernsthaftigkeit. Es bleibt aber das Problem, ob sich bei einem Drama des 19. Jahrhunderts noch vom Verfehlen einer göttlichen Bestimmung des Menschen sprechen lässt. Dazu sei ein medialer Aspekt angesprochen, der bisher unerwähnt geblieben ist. In seiner größten Not

⁵⁵ Zum Wortschatz vgl. Harald Noreng u.a.: Henrik Ibsens ordsfatt, Bergen 1987.

⁵⁶ Dazu Valentin Groebner: Der Schein der Person. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Europa des Mittelalters, München 2004.

fleht Peer Solveig an, zu sagen, wo er die ganze Zeit gewesen sei, er, der das „Zeichen der Bestimmung“ an seiner Stirn getragen habe („Med bestemmel-sens merke på sin panne“; V 478), und er insistiert: „Hvor var jeg, med Guds stempel på min panne?“ (V 478) Solveig lässt das offen. Sie antwortet mit den drei theologischen Tugenden des Apostels Paulus (vgl. 1 Kor. 13,13): „In meinem Glauben, in meinem Hoffen und in meinem Lieben.“ Diese Antwort ist nicht weniger enigmatisch als die Frage. Unbestritten dagegen dürfte sein, dass dieser „Stempel Gottes“ dem „Stempel“ korrespondiert, der den Menschen zum „Troll“ macht (vgl. V 465: „trollets stempel“). Durch das göttliche Zeichen an der Stirn wird der Mensch zum Menschen. Diese Bildlichkeit geht auf Brandzeichen zurück, mit denen orientalische Herren ihre Knechte markierten. Das bekannteste biblische Beispiel dafür ist neben dem „Kainsmal“ (Gn. 4,15)⁵⁷ das „Signum Tau“ aus der Gerichtsvision Ez. 9,1-11, mit dem ein Schreiberengel die Gerechten kennzeichnet, um sie vor dem Verderben zu schützen: Dieser Buchstabe „T“ wurde später als Zeichen des Kreuzes Christi gedeutet.⁵⁸ Die Johannesapokalypse kennt ebenfalls das Siegel der Stirn im Sinne des Besitzvermerkens der „Knechte Gottes“ (z.B. Apk. 7,3; 9,4), wobei das „Zeichen“ Gottes auch ausdrücklich als dessen „Name“ benannt sein kann (Apk. 14,1; 22,4). Dieser „Stempel Gottes“ an der Stirn scheint als einziges Medium in Peer Gynts über eine lange Nacht gedehnter Todesstunde von aller parodistischen Verzerrung frei zu sein: Gott ist der Garant für das Menschsein; was Er mit jedem Einzelnen vorhat, macht ihn unverwechselbar, es rettet ihn vor dem endgültigen Identitätsverlust. Peer Gynt richtet sich mit diesem letzten Argument an Solveig, die es offenbar überzeugt. Überzeugt es die Leser und Zuschauer auch?

⁵⁷ Dazu Christoph Türcke: Vom Kainszeichen zum genetischen Code, München 2005, S. 18-21; zur Auslegungs- und Kunstgeschichte vgl. Ruth Mellinkoff: *The Mark of Cain*, Berkeley 1981.

⁵⁸ Dazu Dieter Kartschoke: *Signum Tau*. Zu Wolframs „Willehalm“ 406,17ff. In: *Euphorion* 61 (1967), S. 245-266; Türcke: *Kainszeichen* (a.a.O.), S. 24-27; vgl. auch Rahner: *Symbole der Kirche* (a.a.O.), S. 406-431; Bettina Spoerri: *Der Tod als Text und Signum*, Bern 1999, S. 226-278.

Inhalt

Vorwort.....	7
Oliver Ehlen: Dispositio bei Chariton	9
Karina Kellermann: Lückenbüßer? ‚De Heinrico‘ im Geflecht spätottonischer Repräsentationszeugnisse.....	19
Haiko Wandhoff: Triumph der Trinität. Erzählen unter dem Dach der Heilsgeschichte im ‚Willehalm‘ Wolframs von Eschenbach.....	37
Peter Kern: Die Romanstruktur der ‚Krone‘ Heinrichs von dem Türlin.....	53
Susanne Gramatzki: <i>Dispositio</i> im Dienst der <i>imitatio</i> . Die <i>Hecatommithi</i> von Giovan Battista Giraldis Cinzio	61
Reinhard Krüger: Die Schäfer und ihre Schrift. Honoré d’Urfés Pastoralroman <i>Astrée</i> (1607) als Inszenierung schriftlicher Kommunikation.....	77
Jürgen Jacobs: Text und Paratext. Zur Bedeutung des Untertitels am Beispiel von Wielands <i>Oberon</i>	99
Erika Greber: Ordnungsmuster ohne ‚Muster‘. Die Erfindung der Meta-Sestine	113
Heinz Rölleke: Farben und Farbsymbolik in Gottfried Kellers Novelle ‚Romeo und Julia auf dem Dorfe‘.....	127
Gert Pinkernell: Wie eine Tilgung einen ganzen Text verändert. Zur Metamorphose von Paul Verlaines Gedicht <i>Croquis parisien</i>	141

Meinolf Schumacher: Peer Gynts letzte Nacht. Eschatologische Medialität und Zeitdehnung bei Henrik Ibsen	147
Rüdiger Zymner: Scherz und Ernst in Celans Lyrik.....	163
Monika Schmitz-Emans: Die Hand des Enzyklopädisten und ihr Verschwinden. Erzählerinstanzen bei Italo Calvino	189
Dagmar Burkhart: Dystopische und virtuelle Weltentwürfe. Die russische Gegenwartsprosa als Experimentierfeld	213
Dietrich Weber: Sub-Ego-Fiktionen. Zu-Sätze zur Theorie der Erzähl- und Storyliteratur, VII:12.9.08	231
Schriftenverzeichnis Ulrich Ernst.....	243
Tabula gratulatoria	263