

JIŘÍ MUNZAR
SHAW UND IBSEN

1.

Henrik Ibsen war einer der letzten großen Autoren, einer der letzten Propheten des 19. Jahrhunderts in der europäischen Literatur. In seinen Dramen reagierte er empfindlich auf viele der wichtigsten Tendenzen seiner Zeit und zeigte künstlerisch sehr eindrucksvoll ihre Folgen für das Leben des Einzelnen. Er hatte die Möglichkeit, die Welt aus zwei verschiedenen Polen zu betrachten. Einerseits war es das kleinbürgerliche Norwegen, wo manche gesamteuropäische Erscheinung viel klarer und eindeutiger zu beobachten war als anderswo, andererseits ermöglichte ihm der lange Aufenthalt im Ausland einen kritischen Abstand zu seiner Heimat und zugleich einen guten Einblick in die Entwicklung anderer Länder, insbesondere Deutschlands.

Sein Werk trat bald einen triumphalen Weg durch das ganze Europa an. Zuerst siegte er in Deutschland, dann folgten allmählich die anderen Länder. Bei der Rezeption in den einzelnen Ländern traten jeweils die unterschiedlichen Aspekte seines vielseitigen Werkes in den Vordergrund. Die sozial-kritischen vor allem in Deutschland, wo die sozial-politische Gärung und der Aufschwung der Sozialdemokratie eine entscheidende Rolle spielten. In England hingegen gehörten die Werke Ibsens zu den wichtigsten Waffen im Kampf gegen die starre viktorianische Moral, und deshalb wurde sein Antikonventionalismus stark hervorgehoben. In Frankreich wurde Ibsens Symbolismus akzentuiert usw.

2.

Der Name Ibsens taucht in England zuerst anfangs der siebziger Jahre in einigen Zeitschriftenartikeln und Studien von Edmund Gosse auf. Im Jahre 1876 erscheint die erste Übersetzung.¹ In den achtziger Jahren bemüht sich der bekannte Theaterkritiker William Archer um die Verbreitung und Propagierung von Ibsens Werken. Die Zahl der Übersetzungen erhöht sich, und das Interesse für sein Werk steigt allmählich. Die breite Öffentlichkeit lernt ihn aber erst im Jahre 1889 kennen, als er zum Ziel vieler Zeitungsangriffe wurde, die hauptsächlich durch die erfolgreiche Aufführung des Stückes

¹ „Kaiser und Galiläer“. Es handelte sich mehr oder weniger um eine zufällige Wahl.

„*Ein Puppenheim*“ hervorgerufen worden waren. Ibsen wurde des Amoralismus bezichtigt, und man warf ihm vor, daß er von Dingen spreche, über die man in einer anständigen Gesellschaft schweigt. Einige der damaligen Kritiker meinten bei ihm auch formale Mängel entdeckt zu haben. Die Kämpfe um Ibsen werden bis zum Jahre 1896 fortgesetzt, mit besonderer Heftigkeit immer nach den Erstaufführungen der einzelnen Stücke. Aus allen diesen Streitigkeiten geht Ibsen endlich als Sieger hervor. Die Anwesenheit von Königin Victoria bei der Aufführung des Dramas „*Gespenster*“ im Jahre 1897 hat eine symbolische Bedeutung. Henrik Ibsen wurde Klassiker.

Es bleibt die Frage, wie sich die wichtigsten Kritiker, die Ibsen propagierten, zu ihm verhielten und von welchem Standpunkt aus sie über ihn schrieben.

Edmund Gosse war ein Eklektiker, dem es hauptsächlich um ästhetische Werte ging. Das Feld seiner Interessen war sehr breit und erstreckte sich von Ibsen bis zu Walter Pater, dessen Freund er war. Einmal formulierte er es selbst: „All my life long I have been wandering in the gardens of Armida, never rejecting the rose because it was not a jasmine, and never denying the beauty of orchids because they were not daisies.“²

Für William Archer war Ibsen vor allem Künstler und Bahnbrecher des realistischen Dramas: „It was not Ibsen the man of ideas and doctrines that meant so much to me; it was Ibsen the pure poet, the creator of men and women, the searcher of hearts, the weaver of strange webs of destiny.“³

Der letzte der bedeutendsten Vorkämpfer für Ibsen war G. B. Shaw. Zweifellos war er der größte der englischen Autoren, die in irgendwelchem Zusammenhang mit Ibsen genannt werden.

3.

Shaw lernte Ibsen erst allmählich kennen. Nach London kam er in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre, und von Ibsen erfuhr er wahrscheinlich zunächst etwas von seinem Freund Archer, den er um 1882 kennenlernte. Man konnte damals kaum einen besseren Informanten über Ibsen finden. Schon ziemlich lange war Archer ein begeisterter Ibsenist, und ein Jahr früher, 1881, begegnete er Ibsen mehrmals persönlich in Italien.

Etwas über Ibsen und von ihm lernte Shaw auch bei den Zusammenkünften in der Wohnung von Eleanor Marx-Aveling kennen, wo Ibsens Stücke vorgelesen wurden. Shaw selbst behauptete, daß er an der Lesung des Stückes „*Ein Puppenheim*“ teilgenommen habe und daß er eigentlich der erste englische Krogstad gewesen sei. Er soll aber nur seine Rolle gelesen haben, ohne den Inhalt und die Zusammenhänge zu verstehen.

Informationen konnte Shaw auch von seinem Freund P. H. Wicksteed bekommen, der im Jahre 1889 eine Reihe von Vorträgen über Ibsen in London hielt, die sich hauptsächlich mit der Poesie und mit den frühen Stücken beschäftigten.⁴

² Edmund Gosse: *Selected Essays*. First Series. London. W. Heinemann Ltd. 1929. S. 5.

³ *The Collected Works of Henrik Ibsen*, XIV. Zitiert nach: Robert Huber: *Ibsens Bedeutung für das englische Drama*. Marburg a. d. L. 1914. S. 66.

⁴ Philip H. Wicksteed: *Four Lectures on Henrik Ibsen*. London. Swan Sonnenschein and Co. 1892.

Alle auf diese Weise gewonnenen Kenntnisse konnten aber nicht anders als lückenhaft und unsystematisch sein. Gründlicher befaßte er sich mit Ibsen erst bei der Vorbereitung auf seinen Vortrag über Ibsen, den er im Jahre 1887 für die *Fabian Society* hielt und den er ein Jahr später in einer vervollständigten Fassung unter dem Titel „*The Quintessence of Ibsenism*“ veröffentlichte.

Größere Aufmerksamkeit widmete Shaw Ibsen noch einmal im Essay „*A Degenerate's View of Nordau*“ (1895), wo er die meisten Einwände, die der deutsche Arzt Max Nordau gegen Ibsen und andere zeitgenössische Künstler erhob, widerlegte.

Als Theaterkritiker des Blattes „*Saturday Review*“ schrieb Shaw in den neunziger Jahren über viele Ibsenaufführungen, wobei er sich nicht nur auf die Kritik der betreffenden Inszenierungen beschränkte, sondern sich überwiegend mit dem allgemeinen moralischen Kontext beschäftigte.⁵ Die hier enthaltenen Ansichten sind im Grunde genommen mit der zweiten überarbeiteten Fassung der „*Quintessenz*“ identisch, die im Jahre 1913 erschien.

Mit Ibsen beschäftigte sich Shaw außerdem noch ziemlich häufig.⁶ Ibsen wird in den verschiedensten Zusammenhängen erwähnt, und Anspielungen auf ihn sind fast in allen Werken Shaws verstreut. Die meisten von ihnen findet man in den Vorworten zu seinen einzelnen Stücken.

4.

Wo sind die Ursachen der Begeisterung Shaws für Ibsen zu suchen? Wie schon gesagt, handelte es sich nicht um ästhetische Gründe, sondern, ganz im Gegenteil, um den Inhalt der Ibsenschen Botschaft. In Ibsen fand Shaw eine Persönlichkeit, die ihm in vielen Bereichen verwandt war, und die Analysen seiner Werke dienten Shaw zur Klärung seines eigenen Standpunktes. Man darf aber nicht vergessen, daß Shaw damals schon über dreißig Jahre alt war und selbst fünf Romane und viele kleinere Schriften schöngestiger, politischer und kritischer Natur und eine lange Zeit öffentlicher Tätigkeit hinter sich hatte. Die Ansichten, zu denen er bisher gelangt war, sind manchmal denen Ibsens sehr ähnlich, und deshalb ist es sehr schwer zu entscheiden, was von Ibsen stammt.

Im Zusammenhang mit Ibsen spricht man sehr häufig von seinem Einfluß auf Shaw. Immer wenn man von einem Einfluß sprechen will, muß man zunächst versuchen, eine einfachere Erklärung zu finden (in unserem Fall aus den englischen sozialen und kulturellen Bedingungen, aus der englischen Literatur und aus der eigenen Entwicklung des betreffenden Autors).

Shaw knüpfte in vieler Hinsicht an die englischen Traditionen an, insbesondere an die Romantik (vor allem Blake).⁷ Auch in seinem Frühwerk findet

⁵ Viele von den erwähnten Kritiken sind in der folgenden umfangreichen Auswahl enthalten: *Dramatic Opinions and Essays with an Apology* by Bernard Shaw. Two Volumes. New York. Brentano's. 1916. Ss. 449 und 470.

⁶ Hier sei noch z. B. eine Fortsetzung des Stückes „*Ein Puppenheim*“ erwähnt, in der er auf Walter Besants Nora-Fortsetzung reagierte; Bernard Shaw: *Still after The Doll's House*. Time, February 1890. Später im Sammelband „*The Black Girl in Search of God and Some Lesser Tales*“. Penguin Books. 1946. Ss. 187—201.

⁷ Dem Zusammenhang Shaws mit der Tradition der englischen Romantik wird eine große Aufmerksamkeit gewidmet in der Monographie von Zdeněk Vančura: *Umění G. B. Shawa. (G. B. Shaw als Künstler.)* Praha. 1958.

man schon viele Ansätze zu den späteren Werken. So lassen sich viele Fälle der vermeintlichen Einflüsse anders erklären. Im folgenden werden wir in Kürze, bevor wir zur Analyse des Ibsenbuches von Shaw übergehen, versuchen, die gemeinsamen Züge in den Ansichten und in der Entwicklung der beiden Autoren, ihre geistige Verwandtschaft zu zeigen.

Shaw selbst zählt Ibsen zu den Autoren, die ihm in irgendeinem Sinne verwandt waren. „Bunyan, Blake, Hogarth, and Turner (these four apart and above all the English classics), Goethe, Shelley, Schopenhauer, Wagner, Ibsen, Morris, Tolstoy, and Nietzsche are among the writers whose peculiar sense of the world I recognize as more or less akin to my own.“⁸

Sie haben beide viel Gemeinsames. Schon im Jahre 1887 schrieb Archer, der beide persönlich kannte: „This may seem a hard saying, but the fact is I am becoming more and more convinced that as a manysided thinker, or rather a systematic thinker, Ibsen is nowhere. He is essentially a kindred spirit with Shaw — a paradoxist, a sort of Devil's Advocate, who goes about picking holes in every ‚well-known fact‘ as J. would say; or, as Ibsen himself would put it, looking at the teeth of every normally built truth' and proclaiming it too old to pass any longer. And Ibsen is even worse than Shaw, who (in the main) knows himself for what he is and remembers that the exception proves the rule. To Ibsen, on the other hand, his paradoxes are apt to present themselves as the whole truth, and his general idea is that the exception destroys the rule.“⁹

Keiner von beiden hatte eine systematische Schulbildung hinter sich; sie waren beide mehr oder weniger Autodidakten. Das brachte natürlich sowohl Vorteile als auch Nachteile mit sich. Einerseits sahen sie die Welt aus einer anderen Perspektive als ihre Zeitgenossen, andererseits aber war ihnen die Systemlosigkeit und die zu starke Betonung ihrer eigenen Subjektivität und ihrer eigenen Erfahrungen ein Hindernis auf dem Wege zu einer vollständigeren und wissenschaftlicheren Erfassung der Wirklichkeit.

Beide gehen von der Tradition des romantischen Individualismus aus und betonen vor allem die freie Entwicklung des Individuums. Jeder Mensch soll die Fähigkeiten, die er hat, entfalten und sich, ohne Rücksicht auf Konventionen, zu einer vollen Persönlichkeit entwickeln. Ein Verbrecher steht höher als ein Mensch, der sich durch Konventionen und Vorurteile der Gesellschaft gebunden fühlt. „*Sei du selbst*“ war Ibsens Leitspruch, der auch für Shaw gilt. Es gelten keine Regeln, der Mensch kann sich nur auf seinen eigenen Instinkt verlassen. Das Positive wird aber in den meisten Fällen nur nebelhaft ausgedrückt und die Versuche, es zu konkretisieren, mißlingen in der Regel. Sowohl Ibsen als auch Shaw waren eher in der Zerstörung des Alten erfolgreich als in der Schaffung von etwas Neuem.

Die Forderung nach Selbstverwirklichung hat für beide eine noch tiefere Bedeutung. Dadurch, daß der Mensch sich realisiert, erfüllt er zugleich den Willen der sogenannten Lebenskraft (ein häufig gebrauchter Terminus, den auch Shaw akzeptiert). Ibsen, offensichtlich unter dem Einfluß Schopenhauers,

⁸ G. B. Shaw: *Man and Superman*. Leipzig. B. Tauchnitz. 1913. S. 32.

⁹ William Archer: *Life, Work and Friendships* by Lieut.-Colonel C. Archer. New Haven. Yale University Press. 1931. S. 152. Das Zitat stammt aus einem Brief an seinen Bruder nach dem Besuch bei Ibsen in Saebj.

spricht mehr von einem „Weltwillen“. Der Inhalt der beiden Wörter ist aber ziemlich ähnlich. Beide, sowohl Ibsen als auch Shaw, heben gegenüber dem blinden Willen Schopenhauers den positiven, schöpferischen Charakter dieser Kraft hervor. Es scheint jedoch, daß diese Kraft bei Ibsen eher einen überpersönlichen Charakter hat, während bei Shaw die Menschen mit ihrem Willen als Träger dieser Kraft mehr im Vordergrund stehen. Das kann eine der Ursachen des größeren Optimismus bei Shaw sein, obwohl hier der Unterschied im persönlichen Temperament der beiden Autoren gewiß auch eine große Rolle spielte.

Beide Autoren bekennen sich eindeutig zum Irrationalismus. Mit Vernunft erkenne der Einzelne den Sinn seines Lebens nicht, die Hauptaufgabe auf diesem Gebiet komme dem Instinkt zu. Diese Selbstverwirklichung hat bei Ibsen viele gemeinsame Züge mit der Religion, während bei Shaw eher die Antikonventionalität hervortritt. Ähnlich wie der Schluß von „*Peer Gynt*“ für Ibsen ist für Shaw die Erzählung „*Don Giovanni Explains*“ aus dem Jahre 1887 sehr wichtig. Sie enthält im Keime Shaws erste Gliederung der Menschen in Typen. Auch hier lautet der Grundgedanke, daß jeder sich selbst erkennen soll.

Da bei der Selbstverwirklichung vor allem der Instinkt eine große Rolle spielt, mißt Ibsen den Frauen in seinem Werk einen wichtigen Platz zu. Die Frauen sind, seiner Meinung nach, nicht so sehr mit Vernunftüberschätzung und Vorurteilen belastet wie die Männer. Die Liebe zwischen Mann und Frau stellte Ibsen auf ein romantisches Piedestal, und die Vergehen gegen sie betrachtete er als die schwersten Verbrechen. Die Betonung der Rolle der Frau übernahm Shaw größtenteils von Ibsen, aber nicht nur von ihm (es geht um die ganze romantische Tradition einschließlich Richard Wagners). Shaw betont häufig andere Aspekte als Ibsen, vor allem den biologischen. Der Frau gehört, in seiner Sicht, die Sorge um die Erhaltung des Geschlechts und des Lebens, die Frau sieht alles klarer und orientiert sich besser als der Mann. Da Shaw die Frau in einem anderen Licht sieht als Ibsen, der ihre romantische Rolle als Erlöserin und Walküre betont, mißverstehen er häufig ihre Stellung in Ibsens Stücken. Insbesondere handelt es sich um den Schluß von „*Peer Gynt*“.

Beide Autoren sahen die Welt in Entwicklung. Shaw lernt die Dialektik bei den englischen Romantikern, vor allem bei Blake kennen. Bei Schopenhauer findet er Unterstützung für seine vitalistische Theorie, die er von Samuel Butler übernahm, er akzeptiert aber nur das, was ihm paßt, nicht die pessimistische Metaphysik Schopenhauers. Unzufrieden mit dem blinden Willen unterstreicht Shaw den auf immer höhere Entwicklungsstufen gerichteten Instinkt. Ibsen verbindet in „*Kaiser und Galiläer*“ die Hegelsche Dialektik, die Lehre von der Entwicklung als Kampf der Gegensätze, mit der Idee des Weltwillens, die sehr von Schopenhauer beeinflußt wurde. Auch Ibsen, ähnlich wie Shaw, erkennt eine gewisse steigende Tendenz in der Entwicklung. Das Ziel der Evolution ist für ihn „das dritte Reich“.

Der Evolutionismus beider hängt mit ihrem Amoralismus zusammen. Wenn sich die Welt ständig entwickelt, gibt es keine unveränderlichen und allgemeingültigen moralischen Regeln. Ibsen formuliert diesen Grundsatz am klarsten in „*Brand*“, bei Shaw finden wir ihn in vielen Stücken.

Der starke Individualismus führt beide manchmal bis zum Anar-

chismus. Dieser Zug tritt bei Ibsen stärker hervor und war auch die Hauptsache seiner Sympathien für die Pariser Kommune. Der moderne Staat ist seiner Meinung nach ein Gefängnis der Persönlichkeiten, der Individuen. Dabei dachte er vor allem an das Deutschland Bismarcks, wo er sich lange aufhielt. Shaw kommt praktisch zu ähnlichen Schlußfolgerungen, obwohl er den Anarchismus verbal ablehnt. Auf der anderen Seite billigt er Ibsens Ansichten über das Verhältnis der Mehrheit gegenüber der Minderheit („*Der Volksfeind*“). Sowohl Shaw als auch Ibsen betonen das Recht des Stärkeren. Charakteristisch ist zum Beispiel, daß sie sich beide während des südafrikanischen Krieges offen gegen die Mehrheit der Weltöffentlichkeit auf die Seite Englands stellten, wobei sich ihre Gründe dafür freilich unterschieden. (Shaw betrachtete das Imperium als etwas ökonomisch Höherstehendes als die kleinen Staaten, während Ibsen das Recht der Engländer auf Expansion verteidigte und damit begründete, daß die Buren früher mit demselben Recht den Eingeborenen den Boden abgenommen hatten.)

Auch die Gestalten der „Übermenschen“ bei beiden Autoren müssen mindestens erwähnt werden. Hier werden irrtümlicherweise Berührungspunkte gesucht. Der Übermensch, soweit er in Ibsens Stücken vorkommt (am meisten erinnern an ihn Brand, Solneß, Borkman), wird in der Regel verurteilt (eine gewisse Ausnahme ist Julian), während er für Shaw ein positiver und wünschenswerter Typ ist. Während der Übermensch bei Ibsen eher ein willensstarkes Individuum ist, repräsentiert er bei Shaw die höhere Rasse, und deshalb werden auch einige biologische Züge hervorgehoben.

Die Betonung der Rolle des Einzelnen im Prozeß der Entwicklung führt Shaw zur ablehnenden Haltung gegenüber dem Darwinismus, wobei er sich auch hier von Butler inspirieren läßt. Shaws Haupteinwand lautet, daß der Darwinismus die Aktivität des Einzelnen zu sehr dämpft. Ibsen nimmt sehr viel vom Darwinismus an, die neuen Erkenntnisse nützt er aber eher zur Illustrierung seiner älteren Ansichten. Richtig ist die Bemerkung Shaws, daß Ibsens Darwinismus überhaupt nicht doktrinär ist. Am meisten beeinflusste ihn die Vererbungstheorie, die Theorie des Milieus und der natürlichen Auslese.

Im Verhältnis zum Sozialismus gab es Unterschiede zwischen beiden. Shaw war zwar Sozialist, von Marx aber akzeptierte er nur einiges. Seine Ansichten stammen aus den verschiedensten Quellen, und Sozialismus ist für ihn eigentlich nur ein Übergangsstadium auf dem Wege zum Übermenschen. Demgegenüber ist Ibsen kein Sozialist, in einigen Äußerungen hebt er aber die Arbeiter als Träger des Fortschritts hervor, weil die Arbeiter als eine neue Klasse seiner Meinung nach nicht mit alten Vorurteilen belastet sind.

Wir sehen, daß die Ansichten beider in vielem durch ihre Zeit beschränkt sind, ihre dramatische Praxis aber weit gelungener ist. Beide gehören zu den schärfsten Kritikern der spätbürgerlichen Gesellschaft.

5.

Wir kommen nun zum wichtigsten Werk Shaws, das sich mit Ibsen beschäftigt, zum Buch „*The Quintessence of Ibsenism*“.¹⁰

¹⁰ Wir stützen uns auf die zweite Auflage aus dem Jahre 1913. Die Unterschiede in den beiden Fassungen sind unbedeutend. Siehe weiter.

Das Ziel des Buches ist die Deutung der Gedanken Ibsens. Shaw selbst sagt, daß „es sich nicht um eine kritische Studie über die poetischen Schönheiten Ibsens handelt, sondern um die Interpretation des Ibsenismus“. Ibsenismus war damals eine der bedeutendsten Tagesfragen, und Shaw versuchte, diesen Begriff zu präzisieren. Er macht darauf aufmerksam, daß es in einem dichterischen Werk eine klare These geben kann, ohne daß sich der Autor dessen bewußt sein muß. Als einen solchen Fall betrachtet er Ibsen. Shaw wird sein Interpret und Prophet.

Das Buch ist in drei Teile gegliedert. Im ersten erklärt Shaw die Grundsätze seiner Interpretation der Werke Ibsens, der zweite Teil, der am umfangreichsten ist, widmet sich der Analyse der einzelnen Stücke, und im dritten Teil faßt Shaw die Erkenntnisse aus dem Werk Ibsens zusammen und erörtert auch seine dramatische Technik.

Einleitend befaßt sich Shaw mit der Frage, ob die Grundsätze der Moral unveränderlich sind, wie es die Gegner Ibsens behaupten. Er versteht die Geschichte als ein ständiges Ersetzen alter Institutionen durch neue und infolgedessen auch das Ersetzen alter Pflichten durch neue. Mit der Feststellung dieser Tendenz gibt er Ibsen recht. Dabei erwähnt er auch einige Probleme philosophischer Natur. Hauptsächlich tritt seine Abneigung gegenüber dem Rationalismus zutage: der Mensch braucht sich nicht von der Theologie zu befreien, um ein Sklave der Vernunft zu werden. Die Vernunft kann nämlich nicht erklären, warum die Menschen leben wollen, auch wenn sie sehr schlecht leben. In dieser Hinsicht gehorchen sie nur ihrem Willen zum Leben. Dieser ist am wichtigsten, die Vernunft kann aber auch nützlich sein, weil sie den Willen verwirklichen helfen kann. Der Materialismus hellte seiner Meinung nach viele Teilfragen auf, erklärte aber nicht das Geheimnis des Lebens. (Unter Materialismus versteht Shaw eher Positivismus, wie seine weiteren Ausführungen zeigen.)

Wichtig ist, in welchem Sinne Shaw das Wort Ideal gebraucht. Es ist etwas, womit ein Mensch, der schwach und furchtsam ist, einige Tatsachen verhüllt. Z. B. wird die Furcht vor dem Tode durch die Erfindung der persönlichen Unsterblichkeit gemildert. Die Ideale sind also Masken, die der Mensch später, wenn er stärker wird, niederreißt. Bei dieser Demaskierung muß immer jemand als Pionier vorgehen. Das ist für Shaw der Realist, der die Dinge so sieht, wie sie sind.

Sein größter Feind ist der Idealist. Gewöhnlich ist das ein ehrlicher Mensch, häufig auch in gewisser Hinsicht unzufrieden mit dem gegenwärtigen Zustand, ein Mensch, dem der Mut fehlt, die Fakten unverhüllt zu sehen. Die Erhaltung der existierenden Konventionen oder Ideale hält er für richtig. Auch wenn er selbst z. B. in der Ehe unzufrieden ist, betrachtet er die Institution der Ehe als etwas sehr Gutes und einzig Richtiges und gesteht nicht, daß die Ehe etwas für die Entwicklung des Menschen Abträgliches ist, wie es der Realist tun würde.

Der dritte Typ der Menschen sind die Spießbürger, „philistines“, wie Shaw sie nennt. Sie sind mit dem gegenwärtigen Zustand zufrieden, und über die Moral denken sie nicht viel nach. In der Praxis werden sie gewöhnlich von den Idealisten auf ihre Seite gezogen.

So wie Shaw unter dem Begriff Rationalismus eher Vernünftelei als ein philosophisches System versteht, so unterscheiden sich auch seine übrigen

Termini vom üblichen Gebrauch. Der Realist ist ein philosophischer Idealist Shawscher Art, der sich zur schöpferischen Entwicklung bekennt, und der Idealist kann philosophisch sowohl Idealist als auch Materialist sein.

Shaws Auffassung hatte einen Nachteil (er selbst war sich dessen bewußt), von dem wir aber abstrahieren können, um weitere terminologische Komplikationen zu verhindern. Das Wort Ideal wird nämlich nicht nur als Bezeichnung einer zu verhüllenden Institution gebraucht, sondern auch als Bezeichnung für die Maske selbst. Und es geschieht häufig, daß viele Menschen gegen die Institution sind, die Maske aber möchten sie gern in der Zukunft realisiert sehen. Nach Shaw handelt es sich dabei auch um Realisten, wenn auch anderer Art als die, die sowohl die Institution als auch das Ideal ablehnen. Das ist eine gewisse Inkonsequenz. Das Ideal (oder mit anderen Worten: die Maske) und die Institution können nicht voneinander getrennt werden. (Wer z. B. gegen Ehe ist, aber die ideale Maske als etwas Wünschenswertes und Realisierbares betrachtet, ist faktisch für die Ehe, wenn er auch andere Termini gebraucht. Er lehnt zwar die zeitgenössische Praxis ab, das aber ist unwichtig: auch ein Idealist kann Vorbehalte haben.)

Unter den Realisten spielen die Frauen eine besondere Rolle. Das hat seine Ursache darin, daß sie sich mehr nach ihren Instinkten als nach der Vernunft richten, wodurch ihr Handeln viel wirksamer als das der Männer ist. Dem freien Leben der Frau steht aber ein Ideal im Wege, das sich die Menschen von ihr gebildet haben. Danach ist der häusliche Herd die einzig geeignete Stelle für sie und ihre Hauptaufgabe besteht darin, ihrem Mann zu helfen. Die Frau aber sollte sich, im Gegensatz dazu, vor allem um sich kümmern, sie sollte alle Verpflichtungen ablehnen, die sie an der vollen Entfaltung ihrer Fähigkeiten hindern könnten. Auch wenn sie nur die Stütze ihres Mannes sein sollte, müßte sie vor allem selbst stark sein.

Dies alles sind die Grundsätze, die Shaw als unentbehrlich für die richtige Auffassung von Ibsens Werk betrachtet. Versuchen wir nun sie zu resümieren, weil diese Grundsätze den Ausgangspunkt für Shaws Analysen der einzelnen Stücke darstellen.

Den Kern der bisherigen Ausführungen bildeten die Ideale und das Verhältnis der Menschen zu ihnen. Demnach unterscheidet Shaw drei Typen: die Realisten, die Idealisten und die Spießbürger. Dieses Schema stützt sich, mit gewissem Recht, auf Ibsens Stücke der siebziger Jahre, für Shaw wird es aber zu einem Prokrustesbett, in das er das ganze Werk Ibsens spannt, ohne auf dessen Entwicklung Rücksicht zu nehmen. Die Hauptschwierigkeit terminologischer Art liegt darin, daß er Ibsens Ausdruck Ideal bewahren will. Sonst wäre es wahrscheinlich besser, das Wort Idol oder Götze zu gebrauchen. Der Terminus Idealist (und Ideal) wurde bei Ibseninterpretationen häufig in entgegengesetzter Bedeutung benutzt.¹¹ Shaws Interpretation der Unbeständigkeit der sittlichen Normen entspricht im ganzen der Auffassung Ibsens, im Kapitel über Frau und Ehe tritt Shaws Auffassung stärker in den Vordergrund als die Ibsens.

Und nun zu den Analysen der einzelnen Werke. Mit den frühen Stücken beschäftigt sich Shaw nicht unter anderem auch deshalb, weil sie 1890 noch nicht

¹¹ Vgl. z. B. Dr. Adalbert von Hanstein: *Ibsen als Idealist*. Leipzig. Sg. Freud. 1897. Ss. 3—4.

ins Englische übersetzt waren. Die ersten Arbeiten jedes Autors sind aber für die richtige Auffassung seines ganzen Werkes und seiner Entwicklung außerordentlich wichtig, und so ist es auch im Falle Ibsens. Die meisten Probleme, die für sein späteres Werk sehr charakteristisch sind, sind dort schon enthalten.

Von den reifen Werken Ibsens läßt Shaw nur „*Die Komödie der Liebe*“ und „*Die Kronpräsidenten*“ außer acht. Die Ursache beim ersten Stück scheint klar zu sein: es handelt sich um Verse, und es dauerte lange, bis die englische Übersetzung zustande kam. Schade, daß dieses Werk auch in der zweiten Fassung der Arbeit Shaws nicht berücksichtigt wird. Es ist nämlich Ibsens erstes Stück, das sich mit Gegenwartsfragen, insbesondere mit einigen Problemen der Ehe in der Gesellschaft beschäftigt. „*Die Kronpräsidenten*“ schienen Shaw wahrscheinlich zu unbedeutend, um als Ausgangspunkt für weitere Analysen zu dienen.

Nur daraus, daß Shaw „*Die Komödie der Liebe*“ nicht kannte, läßt sich erklären, daß er „*Brand*“ für das erste antiidealistische Stück hält. Den Haupthelden schildert Shaw als einen Mann, der das alte Ideal des Menschen mit allen seinen Pflichten erfüllen will und dabei scheitert, weil es über seine Kräfte geht. In Ibsens Stück ist es anders. Brands Leitspruch lautet: „*Sei du selbst, sei es aber völlig*“. Brand betrachtet die Moral nicht als etwas Unveränderliches, er sieht im Gegenteil, daß sie immer in Bewegung ist und lehnt selbst letzten Endes alle Regeln ab. Den Konflikt des Stückes bildet der Gegensatz zwischen der geistigen Sendung und dem Leben, die Unterdrückung der Liebe ist die tragische Schuld. Derselbe Konflikt erscheint wieder in den letzten Stücken Ibsens, die Shaw ebenfalls nicht genügend versteht. „*Brand*“ ist aber ein kompliziertes Werk, in starkem Maße von Kierkegaard beeinflusst und ohne Kenntnisse der Entstehungsgeschichte schwer verständlich.

Auch das nächste Stück, „*Peer Gynt*“, hat Shaw nicht völlig verstanden. Obwohl Peer ein Antipode des starken Brand ist, charakterisiert ihn Shaw als „an idealist who avoids Brand's errors by setting up as his ideal the realization of himself through the utter satisfaction of his own will.“¹² An einem anderen Ort betrachtet er als Peers Ideal „the demigod whose indomitable will is stronger than destiny“.¹³ Demgegenüber ist Ibsens Peer ein Mann schwachen Willens, der jede Verantwortung meidet. Dieses Mißverständnis ist größtenteils durch Shaws Deutung des Hauptsymbols des Stückes, *des Großen Krummen* (eines märchenhaften Wesens, das Peer im Wege steht), verursacht. Shaw sieht Peers Fehler und Hartnäckigkeit darin, daß er direkt vorgehen wollte. Peers Irrtum ist in Wirklichkeit aber, daß er versucht, einen Umweg zu gehen und sich nicht nach dem Rat des Großen Krummen richtet. Die Erlösung Peers durch die Liebe im letzten Akt versteht Shaw als konventionellen Schluß, obwohl sie das ganze Stück hindurch vorbereitet wird. Richtig zeigt Shaw den Unterschied zwischen der Wirklichkeit und Peers Vorstellungen. Die Ursache aber ist nicht in seinem Idealismus, sondern in seiner Feigheit, Denkfaulheit und seinem Egoismus zu suchen.

Mit Peer wird einigermaßen gewaltsam Julian, der Held des Stückes „*Kaiser und Galiläer*“, verglichen. Shaw macht auf die damalige allgemeine Verbreitung

¹² G. B. Shaw: *Major Critical Essays*. London. Constable and Co Ltd. 1932. S. 44.

¹³ op. cit., S. 44.

des Fatalismus aufmerksam und erfaßt zutreffend viele Züge der Persönlichkeit Julians. Auch für dieses Drama gilt die Antithese Idealismus-Realismus noch nicht.

„*Kaiser und Galiläer*“ schließt eine Periode in Ibsens Schaffen ab, die mit der „*Komödie der Liebe*“ begann. In den meisten Fällen entstellt Shaw in seiner Interpretation den Sinn dieser Werke. Ibsen selbst wünschte, daß man seine Stücke in chronologischer Reihenfolge lese. Shaw aber fängt nicht nur erst mit „*Brand*“ an, sondern er appliziert die auf Grund der späteren Stücke gewonnenen Schemata auch auf die früheren Werke.

In einem neuen Kapitel „*The Objective Anti-Idealist Plays*“, behandelt Shaw die Werke vom „*Bund der Jugend*“ bis zu „*Hedda Gabler*“. Diese Bezeichnung ist sehr geeignet für die Stücke bis zu „*Gespensster*“, dann wird sie ein wenig problematisch. Insgesamt handelt es sich um Stücke, die Shaw am meisten interessierten und die er auch am besten deutet. Auch hier aber geht es fast ausschließlich um inhaltliche und nicht um komplexe Analysen, und die Entwicklung Ibsens zum Realismus wird sehr einseitig erklärt.

Shaw beginnt, ohne Rücksicht auf die Chronologie, mit dem „*Bund der Jugend*“, den er, wie „*Die Stützen der Gesellschaft*“, im wesentlichen zutreffend interpretiert. Im zweiten Stück zeigt sich aber etwas, was für die ganze Abhandlung charakteristisch ist, und zwar: die Deutung von Frauengestalten gelingt Shaw sehr häufig nicht. In seiner Interpretation des Schlusses des Stückes („*Wahrheit um jeden Preis*“) legt Shaw den Grund für seine Deutung der „*Wildente*“.

Im „*Puppenheim*“ beschäftigt sich Shaw wie überall nur mit den Protagonisten, was grundsätzlich richtig ist. Hier aber spielt das zweite Paar eine wichtige Rolle — einerseits geht es um den Kontrast mit der Familie Helmer, andererseits tut Frau Lind eigentlich dasselbe (mit dem Brief) wie später Gregers Werle — und Shaws Deutung ist ein bißchen vereinfacht.

Das nächste Stück, „*Gespensster*“, kann kaum als ein Angriff auf die Ehe betrachtet werden. Die Ehe der Frau Alving, die nicht aus ideellen Gründen geschlossen wurde, ist mit dem glücklichen Zusammenleben junger Leute in Paris kontrastiert. Pastor Manders aus diesem Stück ist wohl die beste Verkörperung des Idealismus im Sinne Shaws. Der absichtlich offene Schluß des Stückes ist für Shaw ganz eindeutig (er glaubt, daß Frau Alving den Wunsch Osvalds erfüllt), worin sein größerer Optimismus (im Vergleich mit Ibsen) zum Ausdruck kommt.

„*Ein Volksfeind*“ wird von Shaw als ein Angriff auf politische Ideale erfaßt, was nicht ganz genau zutrifft. Ibsen greift eher den wirklichen Stand der Dinge als die Ideale an.

Die eben erwähnten Stücke, insbesondere „*Ein Puppenheim*“ und „*Gespensster*“, erregten in England großes Aufsehen und wurden sehr scharf angegriffen. Shaw trat sehr gern für angegriffene Menschen oder Werke ein, und deshalb widmete er ihnen große Aufmerksamkeit. Sie passen aber auch am besten in sein Schema und entsprechen seinen Vorstellungen von der Aufgabe der Kunst.

„*Die Wildente*“ zeugt von einer Veränderung in Ibsens Ansichten. Ibsen beginnt daran zu zweifeln, daß man durch Eingriffe von außen die Menschen verbessern kann. Von selbst verbessern sie sich aber auch nicht. Diese Überzeugung drückte er in der „*Wildente*“ am klarsten aus, die Shaw nur als einen

Angriff auf zu dogmatische Ibsenanhänger versteht. (Gregers Werle hat in Wirklichkeit viele autobiographische Züge.) Den Vergleich mit dem Stück „*Ein Puppenheim*“ versucht Shaw für seine Deutung auszunützen (auf die vereinfachte Interpretation dieses Stückes wurde schon hingewiesen).

In den weiteren Stücken wendet sich Ibsen immer mehr dem Inneren seiner Gestalten zu, deren autobiographische Züge jetzt stärker in den Vordergrund treten. Die Problematik der Stücke ändert sich, und Shaws Interpretation, die hauptsächlich mit Idealen operiert, wird gewaltsam und später sogar falsch.

In „*Rosmersholm*“ sind es nicht so sehr die „Ideale“, sondern eher die Vergangenheit und das Gewissen, die Rosmer und Rebeka in den Mühlbach treiben. In der „*Frau vom Meere*“ interpretiert Shaw Ellidas Sehnsucht als Ideal, das dem Unglück und der Unzufriedenheit mit der Wirklichkeit entspringt. (Der Inhalt des Wortes Ideal ändert sich gewissermaßen. Früher bedeutete es so viel wie Konvention. In einer ähnlichen Bedeutung wie jetzt gebrauchte Shaw das Wort Ideal in der Analyse von „*Peer Gynt*“.) Ibsen geht es eher um unbewußte Sehnsucht und ihren Ausdruck und um die Notwendigkeit freien Entscheides als Bedingung für menschliches Glück.

Mit „*Hedda Gabler*“ weiß sich Shaw fast keinen Rat. Er gibt den Inhalt wieder und erklärt Heddas Verhalten durch ihren Glauben an Konventionen und durch ihre damit verursachte Feigheit.

Wir sahen, daß Shaws Interpretation der letztgenannten drei Stücke ziemlich gewaltsam war. Bei den vier Dramen der letzten Schaffensperiode Ibsens wurde Shaw nicht des Hauptproblems gewahr: des Gegensatzes zwischen Kunst (oder geistiger Tätigkeit im allgemeinen) und Leben. Dieser Gegensatz war schon für die frühen Stücke kennzeichnend. Die vier Haupthelden sind stark autobiographisch. Shaw aber sieht den Kern von „*Baumeister Solneß*“ darin, daß Solneß Hilda idealisiert und Hilda Solneß. „*Klein Eyolf*“ wird nur als ein Stück über die Ehe interpretiert. Für die Hauptillusion Borkmanns wird die ständige Erwartung der Abordnung einer Bank gehalten, und sein entscheidendes Vergehen gegen die Liebe wird nicht berücksichtigt. Borkmanns Sehnsucht nach Gold, mit der sich Shaw beschäftigt, hat nur eine symbolische Bedeutung.

Bei dem letzten Stück Ibsens „*Wenn wir Toten erwachen*“ widmet sich Shaw mehr den formalen Aspekten, um es gegen häufige Angriffe verteidigen zu können. Das Hauptproblem des Stückes sieht er im Kontrast des Verhältnisses zur Frau bei einem kultivierten und bei einem primitiven Menschen. Das ganze Stück hält er für eine Kritik der gegenwärtigen Zivilisation. Aus der ganzen Interpretation geht hervor, daß Shaw das Stück besser versteht als die unmittelbar vorangehenden.

Der letzte Teil der Studie Shaws behandelt und bewertet Ibsens Beitrag zur modernen Literatur. Für die wichtigste Lehre aus den Stücken Ibsens hält Shaw das Prinzip, daß man amoralisch handeln soll, d. h. daß man nicht die gängige Moral berücksichtigen, sondern sich nur durch das eigene Innere leiten zu lassen habe. Die Quintessenz des Ibsenismus sei, daß es keine Regel gibt. In Bezug auf die Bühnentechnik betrachtet Shaw die Diskussion als die wichtigste Neuheit und erwähnt auch Ibsens Ablehnung der alten Bühnenkonventionen. Die volle Bedeutung Ibsens für die Formentwicklung des modernen Theaters erfaßt er aber nicht.

Zum Schluß dieses Teiles wollen wir den Beitrag Shaws zur Deutung Ibsens auf Grund der „*Quintessenz*“ bewerten. Es muß zugegeben werden, daß „*Die Quintessenz des Ibsenismus*“ viel wichtiger für das Verständnis von Shaw und seines dramatischen Werkes als für das Verständnis Ibsens ist. Mit gewissem Recht wurde sie „*Die Quintessenz des Shawismus*“ genannt. Shaw wurde vorgehalten, daß er Ibsen seine eigenen Ansichten unterschiebe. „Write by all means on idealism, and immorality, and conventions — but why Ibsen, Mr. Shaw, why Ibsen?“, fragt der Kritiker des Blattes „*Daily News*“.¹⁴ Derselben Meinung ist auch ein Biograph sowohl Shaws als auch Ibsens, und zwar Henderson: „Shaw, for all the brilliance, radicalism, and dogmatism of The Quintessence of Ibsenism, made the irrevocable and unforgivable mistake of identifying Ibsen with himself, as nihilistic moralist and radical secularist; and of falsely attributing to Ibsen his own philosophy and ideology.“¹⁵

Unserer Meinung nach haben die Verfasser solcher Kritiken nicht recht. Shaw brauchte nicht unbedingt, bei Beibehaltung seiner eigenen Ansichten die Ansichten Ibsens grundsätzlich zu entstellen (in der Deutung der einzelnen Stücke kann er sich eher irren). Irrationalismus, Amoralismus, Evolutionismus und vieles andere ist, wie oben gezeigt wurde, typisch für beide, wenn sie auch nicht in allen Punkten derselben Meinung waren. Die Frage „Warum Ibsen?“ scheint uns deshalb unbegründet. Man könnte eher fragen: Wenn Shaw schon über einen zeitgenössischen Autor schreiben will, warum dann nicht gerade über Ibsen, mit dem er so viel Gemeinsames hatte? Es handelte sich natürlich nicht nur um zufällige Verwandtschaft, sondern auch um eine gewisse allgemeine Tendenz der Zeit. Shaw selbst macht darauf in einer Bemerkung zur „*Quintessenz*“ (aus dem Jahre 1912) aufmerksam: „Shortly after the publication of this passage, a German lady told me that she knew, where I had got it from, evidently not meaning from Ibsen. She added, 'You have been reading Nietzsche's *Through Good and Evil and Out at the Other Side*'. That was the first I ever heard of Nietzsche! I mention this fact, not with the ridiculous object of vindicating my „originality“ in nineteenth century fashion, but because I attach great importance to the evidence that the movement voiced by Schopenhauer, Wagner, Ibsen, Nietzsche and Strindberg, was a world movement, and would have found expression if every one of these writers had perished in his cradle.“¹⁶ Es geht bestimmt um keine Schule, aber Ähnlichkeiten gibt es im großen Ausmaß.

Shaw bringt natürlich auch viele eigene Gedanken in die Abhandlung und wird sich während der Arbeit über vieles klar. Es war für ihn eine gute Gelegenheit zur Formulierung und Präzisierung dessen, womit er sich schon früher beschäftigte. An einer adäquaten Interpretation Ibsens hinderten Shaw sein Streben nach Verallgemeinerung und sein undynamischer und unhistorischer Blick. Auch sein unerschütterlicher Optimismus, den man in der ganzen Arbeit bemerken kann, paßt nicht allzusehr zu Ibsen. Ein großer Nachteil der Studie ist Shaws absichtlich einseitige inhaltliche Deutung. Die

¹⁴ 5. September 1913. Zitiert nach Robert Huber: *Ibsens Bedeutung für das englische Drama*. Marburg a. d. L. 1914. S. 68.

¹⁵ A. Henderson. *G. B. Shaw, Man of the Century*. Appleton-Century-Crofts, Inc., New York. 1956. S. 409.

¹⁶ G. B. Shaw: *Major Critical Essays*. London. Constable and Co Ltd. 1932. Ss. 34 ff.

Vor- und Nachteile der Abhandlung Shaws treten klar im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Kritiken zutage. Der einheitliche und klare Standpunkt der ganzen Studie, der den anderen Abhandlungen fehlt, ist ihr Vorzug, doch die übrigen Kritiker widmen sich mehr den formalen Aspekten der Werke Ibsens. Einige von ihnen, wie z. B. Wicksteed, interpretieren sogar Ibsens Gedichte und versuchen Ibsens Entwicklung zu zeigen, worauf Shaw verzichtet.

Zwischen der ersten und der zweiten Fassung der „*Quintessenz*“ gibt es einen gewissen Unterschied, der aber nicht die Konzeption betrifft. Shaw hat sich von Ibsen einmal ein Bild gemacht, das sich später kaum verändert hat. Die Ergänzung in der zweiten Auflage ist eher entstanden, um die Leser auch mit den letzten Stücken bekannt zu machen, und Shaw behandelt in ihr auch viele andere mit Ibsen nicht direkt zusammenhängende Probleme. Man sieht leicht, daß der ursprüngliche Diskussionseifer schon vorbei ist. Die Tatsache, daß Shaw sich jetzt auch mit einigen formalen Aspekten beschäftigte, wurde von William Archer sehr begrüßt. Shaws Ansichten über Ibsen veränderten sich auch während seines ganzen Lebens kaum. (Als einer von seinen Lehrern wird Ibsen noch in einem der letzten Bücher Shaws, „*Sixteen Self Sketches*“, angeführt.)¹⁷

Die „*Quintessenz des Ibsenismus*“ war in England sehr populär und trug gewiß sehr zum Verständnis Ibsens bei. Vielen aber verstellte sie den Blick auf Ibsen als Künstler.

6.

Es bleibt noch eine Frage offen: Hat Ibsens Werk Spuren in den Dramen Shaws hinterlassen, und wenn ja, dann inwieweit? Hier gibt es in der Literatur zwei extreme Meinungen: einerseits wird Ibsens Einfluß überall gesucht, andererseits wird er heftig bestritten.¹⁸

Vergleichen wir zuerst die schöpferische Methode beider Autoren. Auf der einen Seite Ibsen, der sehr langsam schreibt und die meisten von seinen Dramen mehrmals überarbeitet und sorgfältig konstruiert. Das merkt man an der Ausgewogenheit und an der präzisen Form seiner Stücke, die meistens nur eine einzige Katastrophe schildern und ausführen. Auf der anderen Seite Shaw bei dem der logische Aufbau und die formalen Aspekte überhaupt etwas verhältnismäßig Unwichtiges zu sein scheinen und die Handlung voll von unerwarteten Wendungen und paradoxen Situationen ist. (Shaw arbeitete gewöhnlich auf Grund einer gewissen These, der er auch die Logik der Handlung opferte. Es ist interessant, daß Shaw selbst, nach Archer, die Stücke Ibsens für unkonstruiert hielt.) Ibsen war ferner einer der größten Meister der Psychologie, was man von Shaw nicht sagen kann. Damit hängt die unterschiedliche Einstellung der beiden Autoren zu ihren dramatischen Helden zusammen. Bei Ibsen begegnen wir tiefen, konkreten Menschen, während die Personen der Dramen Shaws sehr häufig nur Sprachrohre des Autors sind.

¹⁷ G. B. Shaw: *Sixteen Self Sketches*. London. 1949. S. 70.

¹⁸ Vgl. Friedrich Fischer: *Georg Bernard Shaw als Dramatiker und sein Verhältnis zu Henrik Ibsen*. Weimar. 1917.

Somit gelangen wir zu dem Schluß, daß es sich um fast gegensätzliche Typen von Dramatikern handelt. Sind wir dann berechtigt, irgendwelche Einflüsse oder Berührungspunkte zu suchen? William Archer formuliert seine Meinung zu dieser Frage folgenderweise: „If I were asked to lay my hand on a single play which was obviously imitated from, or directly influenced by Ibsen, I should not know where to turn. Mr. Bernard Shaw was, of course, his doughtiest champion and in some sense his disciple: but as for imitating him — well, I can only say I wish he had.“¹⁹ Auch wenn wir mit Archer in dieser Sache nicht ganz übereinstimmen, müßten wir zugeben, daß er in einem Punkt recht hat: es geht um Selbständigkeit, die Shaw in genügendem Maße aufweist.

Ibsen hat Shaw offenbar die Möglichkeiten gezeigt, die das ethisch ausgegerichtete Drama bieten konnte, und unter seiner Wirkung ging er vom Roman zum Theater über, in dem er sich selbst fand. Schon die Romane Shaws waren aber sehr dramatisch, und es ist möglich, daß Ibsen die Entwicklung Shaws nur beschleunigte.

Die möglichen Parallelen beider Autoren lassen sich in zwei Gruppen teilen: in inhaltlich-thematische und formale Aspekte.

Zur ersten Gruppe gehört, sehr allgemein formuliert, Folgendes: Die Kritik der Heuchelei der bürgerlichen Gesellschaft, der Wille zur Selbstverwirklichung bei einzelnen Helden, die Gestalt des Übermenschen, die Entwicklungstheorie und die Lebenskraft. Dann die große Rolle der Frauen, die realistischer sind und die Welt klarer sehen als die Männer. (Die Heldinnen Shaws sind gewöhnlich stärker als die Männer, während die Frauen bei Ibsen für ihre Rechte erst kämpfen müssen. Das sind natürlich die Spuren der Zeit und des Ortes der Entstehung.)

Erwähnt werden muß in diesem Zusammenhang Shaws Stück „Der Frauenjäger“ (*The Philanderer*, 1893), in dem Shaw die ibsenistische Mode in England ins Lächerliche zieht. Die Mitglieder des Ibsen-Klubs, in dem die Handlung stattfindet, bekennen sich zwar formal zu Ibsen, seine Prinzipien aber respektieren sie einerseits nicht, andererseits übertreiben sie sie. Die weiblichen Mitglieder erkennen zwar das Recht der Frau an ihren Mann zu verlassen, nicht aber umgekehrt: sie verfolgen eifersüchtig ihre Liebhaber und beabsichtigen überhaupt nicht, ihnen die Freiheit zu geben. Das Stück ist reich an ibsenistischen Paradoxen (eine Liebeshe ist unglücklich, eine Ehe um Geldes willen demgegenüber glücklich, usw.). „Der Frauenjäger“ hat seine Entstehungszeit nicht überlebt und ist heute zu Recht vergessen.

Aus der langen Reihe der Stücke wird gewöhnlich „Candida“ wegen des angeblichen Zusammenhangs mit Ibsen genannt.²⁰ Aber auch das, abgesehen von vielen anderen Kleinigkeiten, läßt sich schwer beweisen.²¹

Und nun die formalen Aspekte. Die ethisch orientierte Diskussion ist ein wichtiger Bestandteil der Werke Ibsens. Aus einem Anhang („*Ein Puppenheim*“) entwickelt sie sich so weit, daß sie im „*Kleinen Eyolf*“ (wo der einzige

¹⁹ William Archer: *The Old Drama and the New. An Essay in Revaluation*. New York. Dodd Mead and Co. 1929. S. 307.

²⁰ „*Ein Puppenheim*“, „*Die Frau vom Meer*“.

²¹ Von den gemeinsamen Motiven sei vor allem der Inzest oder seine Andeutungen erwähnt, der aber bei beiden verschiedene Funktionen hat. Ibsen knüpft u. a. an die alten Sagas an, während Shaw damit die Konventionalität der Moral unterstreichen will.

Konflikt im ersten Akt stattfindet) den Mittelpunkt des Dramas bildet. Bei Shaw ist es ähnlich, und manchmal geht er noch weiter. Als Beispiel der retrospektiven Technik bei Shaw, die für Ibsen so typisch ist, kann das frühe Stück „*Mrs. Warren's Profession*“ angeführt werden. Auch die zweideutigen Schlüsse einiger Stücke finden wir bei Shaw mehrmals.²²

7.

Wir versuchten zu zeigen, daß das Verhältnis Shaw—Ibsen ein Beispiel des Zusammentreffens zahlreicher Umstände ist, wobei verschiedene Elemente eine Rolle spielten. Insbesondere wollten wir darauff aufmerksam machen, daß beide sehr viel Gemeinsames hatten, bevor Shaw sich mit Ibsen zu beschäftigen begann. Dabei sind wir uns aber der Unterschiede klar bewußt, was die Behandlung der „*Quintessenz*“ in genügendem Maße beweist. Es handelt sich um zwei selbständige Persönlichkeiten, die wahlverwandt waren, und es birgt große Gefahren in sich, in undielektischer Weise von Einflüssen zu sprechen.

SHAW A IBSEN

Článek zkoumá vztah G. B. Shawa k Henriku Ibsenovi. Po úvodu, který se zabývá recepcí Ibsena v Evropě a zejména v Anglii, se autor věnuje především dvěma okruhům. Konfrontuje světový názor obou autorů a zjišťuje řadu zajímavých shod. Detailní analýza Shawovy knihy „*Kvinteseence ibsenismu*“ pak ukazuje přednosti a meze Shawovy interpretace Ibsena. Spíše pro úplnost a pouze v přehledu je naznačena otázka možných vlivů Ibsena na Shawovu vlastní dramatickou tvorbu. Závěrem je mj. konstatováno, že uvedené — místy až překvapivé — ideové paralely u obou autorů vysvětlují mnohé shody, které by jinak mohly být pokládány za Ibsenovo působení na Shawa.

²² „*Pygmalion*“, „*Doctor's Dilemma*“.

