



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert**

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Henrik Ibsen. Inhalt und Form. Die Dramen der Gesellschaftskritik. Die konstruierten Fälle. Ibsens Ethik. Mißverstandene Wirkung. Das Pathologische. Problem und Idee. Ibsen und Schiller. Stützen der ...

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)

wie er helllichtig ist beim Schürfen nach verborgenen Gängen der das Leben bewegenden Elemente, im Entdecken verstecktester Quellen der physischen und seelischen Triebe, verwegen im Erfassen der meist gemiedenen Probleme, die Gegenwart würde ihn als den Dramatiker der modernen Welt erkennen müssen und die Zukunft ihn als diesen bestätigen. Aber die oftmals ungelöste Dissonanz von innerer und äußerer Form, das Versagen der plastisch-bildenden Kraft, die das Gesetz der geistigen und technischen Perspektive des Dramas vom Dichter fordert, läßt ihn uns eher als einen Vorläufer, denn als einen Erfüller betrachten. Der Grund ist ausgehoben, Entwürfe über Entwürfe kühnster Gestaltung sind vorgezeichnet, ein Baumaterial von erlesenster Pracht ist herbeigeschafft, der Kunstgriff zu einem Mörtel von organischer Bindekraft ist erfunden: wir harren des Baumeisters, der schwindellos auch noch auf die Spitze des höchsten Turms den Kranz der freien Schönheit zu hängen vermag.

Ibsens erste dichterische Periode, die eng an die nach Entfaltung drängende Bühne seines Geburtslandes, der er als Dramaturg diente, geknüpft war, hat zur Zeit ihrer Entstehung keinen merkbaren Einfluß auf Deutschland geübt; die Jugendwerke, für die Entwicklung des Menschen und des Dramatikers ausschlußreiche Dokumente, bieten in zumeist überkommenen Formen noch unsicher entworfene Gemälde von parabolischer Umschreibung der originellen geistigen Hauptrichtungen der späteren Dramen und der unwühlenden ethischen Kraft, die in diesen zutage trat. Der verlockenden Aufgabe aber, das in bedeutsamen inneren Wandlungsprozessen sich vollziehende Heranwachsen der Ibsen eigentümlichen Probleme hier zu verfolgen, widersteht sich der Zweck dieser Darstellung. Wir haben in seinem Werke das aufzusuchen, was unmittelbar unsere Dramaturgie beeinflusst hat; und auch hierbei werden wir besser den tatsächlichen praktischen Verlauf dieses Einflusses betrachten als den ethischen und ästhetischen Entwicklungsgang des Dichters selbst. Denn in dem Umstand, daß Ibsen erst mit den Werken seiner letzten Periode die wichtige Bedeutung für die deutsche Bühne erlangte, liegt ein gutes Teil des Widerstrebens gegen ihn und des Kampfes, den er entfesselte, begründet.

Er kam zu uns mit den Dramen, die man, etwas zu sehr verallgemeinernd, die der Gesellschaftskritik genannt hat, worin die kunstvolle Verschleierung und Herauswickelung der Probleme an Voraussetzungen geknüpft sind, die in solcher Sonderheit — Individuen und Milieu angehend — auf unserm Theater etwas befremdend Neues darstellten. Der nächste und noch sanfte Einwurf gegen Ibsen war darum auch der, er konstruierte in rabulistischer Weise besonders verzweifelte Fälle, wodurch denn die gesuchte sittliche

Lösung nur eine paradoxe Kraft empfinde; den zweiten, schon weniger sanften Einwand erhob man gegen die willkürlich scheinende Verquickung mit perversen oder pathologischen Motiven der Charaktere; und endlich versehe er seine dramatischen Prozesse, um uns die Kontrolle unmöglich zu machen, auf den Boden fremder, enger Verhältnisse, die für uns um so weniger objektive Gültigkeit haben könnten, als sein eigenes Geburtsland laut genug gegen des Dichters Parodierung der Gesellschaft protestiert habe. Daß über dieser Kritik der Gesellschaft, die nur ihr altes Dramatikerrecht übte: das Zuständliche zu konzentrieren und es symbolisch zu verstärken, — ein sehr positiver und sogar unerschütterlicher Idealismus stand, wurde in dem Maße übersehen oder geleugnet, in dem man unsere soziale Kultur als die bestmögliche in dieser besten aller möglichen Welten verteidigte. Ibsen zeigte allerdings nicht selten die verzerrte tragische Grimasse, die überall hinter den durch Konventionen, Eigensucht und Frivolität verschleierte labyrinthischen Konflikten des modernen Lebens grinst, aber nur, um desto nachdrücklicher zum Kampf um neue sittliche Ideale — nein, eigentlich mehr zur Urbarmachung neuer Wege zu solchen aufzurufen. Und doch trug ihm das den sonderbaren Vorwurf ein, den man noch heute von deutschen Lehrstühlen wiederholt: er sei ein Verleumder der Moral unserer Zeit, ein Vergifter unserer idealen Zuversicht.

Solche Mißverständnisse wären vielleicht ausgeschaltet worden, wenn unsere Bühnen damit begonnen hätten, die in klassizistischen Formen gehaltenen Dramen der mittleren Periode des Dichters, in denen er seine Weltanschauung als Poet und Ethiker durchsichtiger formt, zum Leben zu erwecken: ‚Die Kronprätendenten‘, ‚Brand‘ (1865), ‚Peer Gynt‘ (1866), und ‚Kaiser und Galiläer‘ (1873). Widerstrebte schon die letzte Dichtung durch ihre epische Gewandung und allzuweite Ausdehnung, Peer Gynt ähnlicher Beschaffenheit wegen den Bedingungen der Theateroutine, so waren Brand und die Kronprätendenten doch durchaus mögliche Theaterstücke. Gewiß soll der Dichter — und der Dramatiker vor allem — in jedem seiner Werke für sich und als ein Ganzes an Weltanschauung verständlich und wirksam sein; aber es ist bei Ibsen doch gar nicht zu verkennen, daß die Dramen der letzten Reihe, vom ‚Bund der Jugend‘ ab, gleichsam im reflektierten Lichte jener symbolischen und mythisch-geschichtlichen Bekenntnisdichtungen stehen. Und mehr noch: daß in ihnen persönlichste Kämpfe und Wandlungen sich spiegeln, schmerzhaftes Beichten und skeptische Parodien, wie in der ‚Wildente‘, wie im ‚Baumeister Solness‘, und daß eine jeden Zweifel als neues Problem aufgreifende Gewissenhaftigkeit immer dichtere Schleier um die einst so zuversichtlich lohenden Flammen webt, die nun nur un-

gewisses Zwieliht verbreiten. Aus diesem subjektiv bedingten und gewissermaßen gegen das eigene Erleben und Erfassen gerichteten polemischen Charakter der Dramen der letzten Reihe haben selbst gewissenhafte Kritiker, wie besonders Heinrich Bulthaupt, das Recht abzuleiten gesucht, die Theaterunfähigkeit dieser Werke darzulegen. Es erscheint in den bezeichneten Stücken nicht selten eine ungelöste Dissonanz zwischen innerer und äußerer Form. Der Horizont der Idee, von der wachsenden Erkenntnis des unendlichen Bedingtseins des Lebens eingeengt, von wünschereicher Zielstrebigkeit aber zugleich geweitet, will sich in die enge Form des dramatischen Rahmens selten nur völlig einspannen lassen. Da tritt nun die Kunstfertigkeit in Kraft, diesem Zwang durch Symbolisierung des Darzustellenden zu begegnen, die symbolischen Kunstmittel jedoch auch wieder so zu verfeinern, sie in ein so seltsam ausgewähltes Bild des Lebens zu hüllen, daß nicht selten zweierlei versagt: die Kunst der Bühne, die auf eine gröbere Perspektive eingestellt ist, und der Intellekt des Zuschauers, der den weiteren Horizont der Idee hinter dem künstlich verengten des dargestellten Problems nicht erblickt, sondern sich nur an das hält, was er sieht und hört.

Sreilich liegt es auch nicht so, daß man den älteren Ibsen der mittleren Periode gegen den der letzten ausspielen könnte, wie es getan worden ist: auch in jenen Dramen ist die Idee ihres problematischen Charakters nicht entkleidet. Die in Stichworten hervortretenden Leitmotive wie „der Königsgedanke“ in den Kronprätendenten, das „Alles oder Nichts“ des Priesters Brand, das „dritte Reich“ in der Apostata-Tragödie sollen an sich noch keine synthetischen Wahrheiten sein. Aus der im tragischen Kampf ringenden und unterliegenden Kraft Skules mehr als aus dem stumpfen Ethos Hafons keimt die Idee der Kronprätendenten-Tragödie; in Brand ergibt sie sich aus der Synthese der drei Gestalten erst: des Pfarrers, der Agnes und der wahnsinnigen Gerd.

In den symbolisch bedeutsamen Sonderfällen nun, die Ibsen aus dem modernen Gesellschaftsboden hob, wird das sittliche Ideal noch vorsichtiger mit den bedingenden Voraussetzungen und den aus diesen möglichen Entwicklungen verknüpft und erscheint darum dem Konventionalismus, der nicht nur einen kategorischen Imperativ, sondern auch die Mittel und Wege, ihn in praktisches Handeln umsetzen zu können verlangt, unannehmbar. Weil hier das herkömmlich Typische fehlte, glaubte man diese Schöpfungen als „Kuriosa“ ablehnen zu dürfen. Mit um so größerem Recht, als der Dichter sich selbst nicht über das von ihm enthüllte Problem erheben zu können schien, ratlos, wenn nicht gar mutlos, vor der Formulierung der letzten Folgerung stand und eine klare Entscheidung vermied.

Wie nach der Sage das Auge des Orpheus ins Mark der Dinge drang und noch die versteckteste Scham der Menschheit enthüllte — aber der Liebe entbehrte und letzten Endes ins Leere starrte, schien auch der Blick des nordischen Dichters: das Grauen schien hinter ihm zu lauern und hinter seinen Geschöpfen der Wahnsinn.

Der Streit um Ibsen bedeutete jedoch und bedeutet nur die altstrittige Frage, ob es, namentlich im Drama, genug sein dürfe, zu zeigen, was ist, die Stützen des Gesellschaftsbodens als wurzelkrank aufzudecken, ohne zugleich ein neues Gebäude aufzuführen oder doch wenigstens den klaren, überzeugenden Aufriß zu einem solchen vorzulegen. Man zog mit dem Idealismus Kants, mit der Ethik Schillers gegen den Verleumder des Lebens zu Felde und wollte gar nicht bemerken, daß von allen Dramatikern des Jahrhunderts, einzig Hebbel ausgenommen, keiner so entschieden den Forderungen der klassischen Ästhetik folgte wie Ibsen: jederzeit „auf eine Vorstellung von höherer Zweckmäßigkeit“ hinzuleiten. Wo Ibsen niederriß, geschah es, den Weg zu bahnen für die Freiheit des Menschen als Vernunftwesen. Die reale Entwicklung oder auch nur die reale Entwicklungsmöglichkeit der erkämpften Freiheit zu zeigen, hielt er nicht für die Aufgabe des Dichters, weil es ihm über der Möglichkeit der Vernunft selbst zu liegen schien, die das Leben nach Vorwärts immer nur wünschen und sicherstellen kann, die schon da aber in die Utopie sich verirrt, wo sie eine feste Gestaltung solcher Zukunft umschreibt. Jede neue Form des Lebens gebiert aus sich selbst heraus ihr eigenes, im voraus gar nicht zu berechnendes Gesetz: das Bewußtsein aber, den Boden für die neue Lebensform nach Pflicht und Gewissen bereitet zu haben, gibt die ethisch ausreichende Zuversicht, daß jenes Gesetz sich wirksam erweisen werde und daß es notwendig zu einer höheren Form führen müsse, die nur im Bereich des Sittlichen liegen kann. Aus dieser Beschränkung in der ideellen Gestaltung des Dramas ergab sich für Ibsen auch mit aller Konsequenz die ihm eigentümliche analytische Methode der Komposition, wie sie typisch für die antike Tragödie im König Ödipus, für die neue Dichtung in Kleists Zerbrochnem Krug klassisch vorgebildet sich findet. Aber auch im Wallenstein, in Herodes und Mariamne. Aus der Rückschau bei eingetretener oder als unvermeidlich sich enthüllender Katastrophe auf die Verfehlungen gegen das immanente, laut gesprochen habende Ethos, am „Gerichtstag“ über das eigensüchtige Ich enthüllt sich die Idee eines gerechteren und höheren Lebens. Das ist durchaus klassische Linie, wie es Folge und Fortsetzung ist der Dramaturgie Hebbels.

Die erste breitere und tiefere Wirkung in Deutschland erzielte 1877 „Stützen der Gesellschaft“. Der Handlungsinhalt des Dramas,

die Schilderung der durch skrupellose Erwerbsucht brüchig gewordenen Moral industrieller Gesellschaftskreise, fand, nach den Börsenkrachen in Deutschland und Osterreich, bei uns Verständnis und Beifall. Das hatte schon die ungewöhnlich interessierte Aufnahme des ‚Gallissement‘ dargetan, womit Björnsterne Björnson einige Jahre vorher auf der deutschen Bühne erschienen war, wie dieser es eigentlich war, der mit seinen ‚Neuvermählten‘ die Aufmerksamkeit auf die junge norwegische Dramatik gelenkt hatte. Das tiefer Scheidende zwischen Ibsen und Björnson wird noch zu erörtern sein; hier im Wettkampf zwischen Gallissement und Stützen der Gesellschaft gab namentlich die verschiedene Art der Ausgänge dieser Dramen Anlaß zu abmessender Vergleichung. So willkürlich, das Geschick vorausbestimmend und rührselig der — auch nur dem Theater zur Liebe angehängte — Schluß in Björnsons Drama war, soviel weniger befriedigend noch empfand man den von Stützen der Gesellschaft. Hier war der schwerere Fall geschildert; es handelte sich nicht nur um die engere Familie und deren materielle und moralische Existenz, sondern um den schwindelhaften Unterbau einer ganzen Gesellschaft. Ibsens Bernid belastet ein versuchter Mord die Seele. Und dafür sollte die unvollständige und nicht einmal freiwillige, sondern nur unter einer furchtbaren Erschütterung des Gemüts erfolgende Beichte eine Sühne sein? Um seinen Tjælde zum Eingeständnis des Bankrotts zu bringen, braucht Björnson alle Daumschrauben der im bürgerlichen Recht formulierten Ethik, während Ibsen an seinem Bernid allen moralischen Druck abprallen läßt, bis die Qual, daß er der Mörder seines eigenen Kindes geworden ist, ihm die tragische Peripetie bewirkt und ihn erkennen läßt, daß er an sich, den Seinen und der Gesellschaft schon Sünde über Sünde begangen hat. Daran stieß man sich mehr als an der übertrieben scheinenden Behauptung von der Morschheit der gesellschaftlichen Stützen, die ja da oben, in einem norwegischen Hafenstädtchen immerhin so vorhanden sein mochte. Erkannte man aber die symbolische Konzentration, die namentlich auch in der Episode von dem schadhafsten Indiasfahrer und seiner von dem um Brot und Ehre bedrohten Werftmeister erzwungenen notdürftigen Ausbesserung sich enthüllte, so hatte man das Urteil rasch bei der Hand, Ibsen sei ein Sozialdemokrat und das Stück aus dieser Tendenz herausgeschrieben. So betrachtet, stieß dann der Schluß auf doppelte „moralische“ Bedenlichkeiten.

In der engen Verknüpfung aber des hier am besonderen Fall haftenden Realismus und der doch ganz idealistischen Führung der Handlung trat in der Tat das für Ibsens Gesellschaftsdramen bezeichnende Prinzip in aller Deutlichkeit hervor: die Konflikte der Sphäre geselllicher Moral soweit als möglich zu entrücken und sie

dadurch um so nachdrücklicher als solche der inneren Verantwortlichkeit darzustellen. Nicht, wie in Björnsens ‚Fällissement‘, das Recht, das für den wahren Schaden der sozialen Kultur keine ausreichende Heilkraft hat, sondern die sittliche Vernunft soll das letzte Wort sprechen. An befriedigender Lösung der äußeren Umstände ist dem Dichter fast nirgend gelegen, da diese an sich ethisch nichts entscheidet; und selbst moralische oder psychologische Fragen zweiter Ordnung läßt Ibsen gern unbeantwortet, um den vollen Ton auf die entscheidende Willenswendung zu legen. Das empfand das Publikum als einen Betrug um sein gutes Recht; es wollte wissen, wie sich die kommerziellen und gesellschaftlichen Verhältnisse im Hause Bernick nach der Katastrophe gestalten, wie es wissen wollte, wie Stockmann, der Volksfeind, als Arzt in einer Stadt, die ihm keine Patienten mehr liefert, als der „stärkste Mann“ existieren könne, wie es nicht daran glaubte, daß die Ehe Wangels mit der Frau vom Meere ein gutes Ende nehmen werde, obwohl der „fremde Mann“ mit dem englischen Dampfer auf Nimmerwiederssehen davongefahren ist . . .

Dieser Meinungskampf um die Moral der Perspektive — dieses eigentliche ideale Moment der Ibsenschen Dichtung — brach in ganzer Heftigkeit beim nächsten Drama aus, beim ‚Puppenheim‘, in Deutschland gewöhnlich ‚Nora‘ betitelt. Seine veränderte Stellung zur Frau hatte Ibsen schon in Stützen der Gesellschaft kundgetan. Der duldbenden Gattin aus der nämlichen Familie, der die hervorragend selbstlosen Frauengestalten der älteren Dramen entsprossen sind: die Inga und die Margrete der Kronprätendenten, die Mutter und die Solveig des Peer Gynt, des harten Priesters Gattin, Agnes Brand — stand hier Lona Hessel, die ausgesprochene Vertreterin der Frauenemanzipation, die von „all den moralischen Menschen“ fortstrebende Dina, die resignierende Martha gegenüber. In Nora war nun das ganze Schwergewicht auf das sittliche Recht der Frau an die Ehe und in der Ehe gelegt. Und die ganze Wertung des Stücks verschob sich unter dem aktuellen Interesse an der Frauenfrage zu tendenziöser Auslegung, zur Verallgemeinerung des dennoch ganz individuell gehaltenen Konflikts. Ibsen erschien als Parteigänger der extremsten Forderungen und als Verurteiler jeglichen Pflichtgebots, wo er doch hier nur mit weitgehender sittlicher Strenge die Tragik enthüllte, die aus beiderseitigem Leichtnehmen gerade der höheren, durch die Ehe auferlegten Pflichten erwachsen kann. Je nach der Parteinahme erschienen Licht und Schatten höchst ungerecht verteilt. Und doch wollte der Dichter in Hellmer wohl weniger ein Monstrum eheherrlicher Selbstsucht als vielmehr nur ein typisches Mustereemplar der Gattung zeigen. Mit beinahe pedantischer Absichtlichkeit ist neben die alle Verpflichtungen von

sich streifende Nora die Christine Linder gestellt, die ihre Lebensaufgabe darin erkennt, einem moralischen Bankrotteur die rettende Hand zu bieten, um in das „verödete Heim“ des von der Gesellschaft Ausgestoßenen wieder einen Sonnenstrahl der Liebe zu tragen. Ibsen hatte alles getan, um seine Nora in dem tragischen Strudel ihres eigenen Zusammenbruchs zu zeigen und ihre ungeheuerlich erscheinende Tat: nicht nur den Gatten, sondern auch ihre Kinder zu verlassen, als eine erschütternde innere Notwendigkeit erstehen zu lassen. Die Bühne aber und das Publikum betonten immer nur die Schwere der der Frau zugefügten Mißhandlung und die Frage, ob das „Recht“ bei ihr stehe, wie weit ihre „Wiedervergeltung“ reichen dürfe. Nicht um Jason zu strafen, tötet Medea ihre Kinder, sondern im Wirbel der Verzweiflung darüber, daß sie aus dieses Vaters Blut geboren sind, zu einem unseligen Geschick vorausbestimmt. Nora scheidet sich von den ihrigen, weil sie, „so wie sie ist“, ihnen keine Mutter in des Wortes erschöpfendem Sinn sein kann, die Fähigkeit dazu sich erst erwerben müßte. Nicht der Mangel an mütterlichem Instinkt fällt ihr zur Last: das ihr endlich erweckte sittliche Bewußtsein legt ihr die Sühne auf, der Befriedigung ihres Instinktes so lange zu entsagen, bis sie sich selbst ins Gleichgewicht zwischen innerer und äußerer Pflicht zurückgefunden haben wird. Daß es dem Dichter ernst ist mit dieser von ihm durch den Mund seiner Heldin gegebenen Begründung, und daß er sie für zwingend hält, hätte billig nicht in Frage gestellt werden dürfen. Aber es ist nicht zu übersehen, daß in diesem letzten Akt der Nora die äußere, die theatralische Handlung die innere, die dramatische, erdrückt: die Wucht des dieser letzten Auseinandersetzung zwischen den Gatten vorausgehenden Affektes ist zu schwer und wird gewöhnlich in der Darstellung durch ein heroinnenmäßiges Emporreden der Nora noch so stark vergrößert, daß das Pathetische ihrer Gemütslage leicht hinter den Schein einer exaltierten Vergeltung zurücktritt, daß die ihr vom Dichter geliehenen Begründungen als nicht überzeugende Ausreden hingenommen werden. Dann freilich büßt das Drama, mit der Heldin, seinen so sorgsam motivierten, zuletzt aber durch die Zweifel lassende Beleuchtung ins Schwanken geratenden Charakter als Tragödie ein und erscheint vorwiegend als Tendenzstück.

Für die Aufführung im Hamburger Thalia-Theater ließ Ibsen sich durch Chéri Maurice und Hedwig Raabe einen versöhnlichen Schluß abgewinnen, mit dem Nora auch auf der Berliner Bühne erschien: Hellmer öffnet der zum Gehen Entschlossenen die Tür zum Kinderzimmer und angesichts der schlummernden Kleinen gibt Nora sich besieg. Mit dem Ausruf: „O, ich verfühle mich gegen mich selbst, aber ich kann sie nicht verlassen“ — entscheidet sie sich fürs



Verbleiben im Hause. Ibsen nannte diesen Schluß in einem Brief an Heinrich Laube eine „Abschwächung“; aber er ist mehr als das, er ist ein Strich durch das Drama, das aus der Verfündigung gegen sich selbst den Weg zu sittlicher Freiheit weisen soll. Mit der erneuten Verfündigung gegen sich selbst ist zudem dem Schauspiel eine bedrückende Perspektive gegeben, während der Originalschluß wenigstens die Möglichkeit einer befreienden eröffnet.

In ähnlicher Weise stieß bei fast jeder der nun folgenden Dichtungen die Absicht des Dichters auf Widersprüche der praktischen Vernunft, die den tragischen Zusammenbruch nicht als eine Befreiung oder Erlösung, sondern als Strafe aufzufassen vorzieht. Die den Willen wendende Resignation, die in einigen Dramen das Ergebnis ist, wurde nicht als ausreichender ethischer Spruch betrachtet. Das führte denn erneut zu dem Vorwurf, Ibsen kenne überhaupt keine „sittliche Weltordnung“, seine Dramen seien „Krankensubengeschichten voll krasser Unnatur und voll widerlichen Schmutzes“; man nannte ihn bald einen Umstürzler, bald einen greisenhaften Pessimisten. So fest verschlossen waren immer noch die Türen der Seele gegen die Einsicht, die Liebe, die Wärme, die Ibsen wecken will, daß er vergeblich an ihnen rüttelte; eher lockte er seine Zuschauer schon auf die Schleichwege und in die labyrinthischen Gänge der psychologischen Kunstfertigkeit, des Seltsamen, Mystischen, Perversten, worin man das Interessante, das „Naturalistische“ sah.

Im Jahre 1880 erschien die durch ihre eiserne Logik geradezu Entsetzen hervorrufende Tragödie ‚Gespenster‘ — eigentlich ‚Gengangere‘-Wiederkehrer —. Wieder eine Frau, die sich zum Licht der Freiheit emporarbeiten möchte aus den gespenstigen Schatten einer Vergangenheit, die sie, aus Feigheit, über sich hat herr werden lassen und durch Jahr für Jahr fortgesponnene Lüge vor aller Welt, auch vor ihrem Sohne verborgen hat. Durch rastlose Arbeit und Opfer um Opfer glaubt sie sich endlich losgekauft zu haben von den Gespenstern und steht mit ihrem Kind, das sie, unter Verzicht auf das Glück des Zusammenlebens, dem innerlich zerrütteten Haus ferngehalten und nun wiederempfangen hat, am Vorabend eines endlich anbrechenden zweiten, hellen Lebensmorgens. Doch die Gespenster sind an ihrer Seite geblieben und grinsen auch in den neuen Tag hinein. Mit der Zähigkeit der Erinnyen heften sie sich auch an ihre Sohlen, ihr aus der entschuldbarsten Sünde gegen das innere Gebot: als sie im Kinde Ersatz für eine glücklose Ehe gesucht hatte, die Schlinge, die sie zum Falle bringen soll, zu drehen. Nicht des Tropus wegen wird die Erinnerung an Aischylos und an Schiller hier zur Darlegung des Problems heraufbeschworen, sondern um den modernen Tragiker in der Nachbarschaft dieser beiden Großen

zu zeigen. Unabwendbar erfüllt sich auch an Helene Alving das Geschick: das letzte Opfer noch muß sie bringen, auch das Gespinnst der guten Lüge muß sie zerstören, muß dem schuldlos durch Vaters Erbteil beginnender Verblödung Anheimgefallenen, um seine Seele der Qual der Selbstvorwürfe zu entreißen, die furchtbare Wahrheit enthüllen, muß ihm versprechen — auf daß das Maß erfüllt werde — selbst ihm das erlösende Gift zu reichen, wenn die furchtbar Strafenden, aus dem nächtigen Abgrund heraussteigend, nach ihm langen. Im schlichtesten Gewand eines, wenn auch nicht gerade alltäglichen aber doch auch keineswegs seltenen Familienschicksals ist hier der Geist der antiken Tragödie wiedererweckt — selbst nicht ohne das letzte Postulat: den Triumph der sich selbst erlösenden Seele, der hier wenigstens in die poetische Möglichkeit gerückt ist. Aber der tragische Geist läßt uns merken, daß er eine lange Wandererschaft durch die Niederungen der Menschenwelt hinter sich hat: er ist umschattet vom Fluch Jahwes, der der Väter Sünden an den Kindern heimzusuchen droht bis ins vierte und fünfte Glied. Das ganze, das denkbar schwerste, entsetzliche Gewicht fällt in die Schale der einen Schuld gegen das Gebot der sittlichen Freiheit; in die andere Schale der Wage aber fällt einzig die Kraft dieser im finstesten Geschick für eine neue Sittlichkeit kämpfenden Menschenseele, die gewaltiger als das Schicksal sich erweist: die Kraft einer Frauengestalt aus Dichters Geist, die ebenbürtig neben den großen der Weltliteratur steht.

In aller Entrüstung, die dem Drama antwortete, war doch der Ton einer tiefen Erschrockenheit nicht zu überhören. Das Stück bezwang in all seiner Grausamkeit einmal doch die frivole Gepflogenheit, sich von diesen Nachtseiten des Lebens überhaupt abzuwenden. Und da die Ethiker und die Ästhetiker versagten, triftige Einwände zu erfinden, mußte die Wissenschaft aushelfen: in solcher kausalen Unbedingtheit, als ein unfehlbares Naturgesetz, wie hier dargestellt, wäre die Vererbungstheorie nicht zuzugeben; auch das Krankheitsbild Oswalds erwies sich als falsch. In keiner Weise wird dadurch aber an der Bedeutung des Verantwortlichkeitsproblems gerüttelt, das sich durch die immer naheliegende Möglichkeit von Folgen, wie sie hier gezeigt sind, zu einer sittlichen Frage von erschreckendem Charakter aufwirft, wie es ja längst schon eine schwerwiegende der Volkswohlfahrt ist. Zugrunde lag aller Entrüstung auch eigentlich nur die Prüderie: von so etwas spricht man nicht und zeigt es noch weniger auf der Bühne. Es war ja auch nicht nur die Erwähnung der häßlichen Krankheit; von Schlimmerem wurde in dem Drama noch gesprochen. Frau Alving schien doch drum und dran, einem Inzest zwischen Oswald und Regine das Wort zu reden, dem Inzest

als einem natürlichen Verhältnis überhaupt! Dieselbe Frage, die schon bei Wagners Walküre so viel böses Blut gemacht hatte. „Kurzum, die öffentliche Meinung kam über den trüben Stoff nicht hinweg und nahm den Geist nicht wahr, der schwanenweiß über seiner moderigen Glut dahinglitt“, meint Bulthaupt, der dieser Tragödie voll gerecht wird.

Da Ibsens Heimat das Hauptkontingent der Entrüsteten stellte, zum zweiten Male den Dichter, der zu ihr wie Hamlet zu seiner Mutter stand — *I must be cruel, only to be kind* — gewissermaßen des Landes verwies, ließ Ibsen im nächsten Drama, ‚Ein Volksfeind‘, nun seinem aufgehäuften Zorn die Zügel schießen. Wiederum ein Sturmlauf gegen bestgegläubte Irrtümer in einer Tragikomödie von aristophanischer Kraft, bei der es dem Dichter, wie seinem antiken Vorgänger, viel weniger darauf ankommt, in den Voraussetzungen der Handlung die reale Wahrscheinlichkeit zu wahren, als vielmehr darauf, das grotesk-tragische Geschick des Individuums im Kampfe mit der Chimäre der Majoritätsmoral zu schildern. Bei uns warb diesmal Schillers Geist dem nordischen Dichter Sympathie; sagte doch Volkmann nichts anderes als Sapiaha in ‚Demetrius‘:

„Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn,  
Verstand ist stets bei wen'gen nur gewesen.“

Ein Volksfeind wurde im Berliner Ostend-Theater, unter Leitung von A. Kurz, zu bedeutendem Erfolg gebracht; und fast gleichzeitig wagte Franz Deutschinger in Augsburg die tapfere Tat, ‚Gespenster‘ auf die Bühne zu bringen.

Hatte Ibsens Temperament im Volksfeind eine Feuergarbe prachtvollen Zorns aufsteigen lassen, so war er damit doch nicht über eine tiefere Krisis in seiner eigenen ethischen Welt hinweggekommen. Es sind nicht nur Gespenster, die das winkende Licht am Ziele des Menschheitsweges verdunkeln; die Schwäche, die materielle Abhängigkeit und der mit entschuldbarer Selbstlüge sich seine Ohnmacht vergoldende Illusionismus zerren Millionen von Existenzen von diesem Wege ab in den Sumpf, in ein „erbärmliches Behagen“. In des Dichters Seele wuchs die früher schon lebhaft empfundene aber immer mit heroischer Härte beantwortete Frage aufs neue empor: ob die sittliche Forderung des „Alles oder Nichts“ der überwältigenden Mehrheit von Durchschnittsnaturen wirklich Heilung bringen könne, die Frage, wie die ihr Leben leben, die, im unheilbaren Konflikt, nicht gnädig eine Lawine unter Schnee und Eis begräbt? Nur die reineren und schwächeren Naturen gehen, unter große Entscheidungen gestellt, am Zusammenbruch ihrer Lebenslüge zugrunde; die robusteren, indolenten bevölkern das moralische Lazarett weiter. Eine qualvolle Mitleidenschaft trat bei Ibsen an Stelle der theoretischen

Härte. Dieser Stimmung gab ‚Die Wildente‘ wieder in erschütternder tragischer Konzeption des Weltbilds Ausdruck, obwohl das Drama auf der Bühne fast immer dem Mißverständnis begegnete, parodistisch erscheinen zu lassen, was im eminenten Sinne Tragikomödie ist. In Darstellung und kritischer Bewertung fand das folgende Schauspiel ‚Rosmersholm‘ reinere Wirkung. Die leitende Idee der gesamten dramatischen Tätigkeit des Dichters erschien hier am klarsten: der Austrag des Konfliktes zwischen einem nur Glück erstrebenden Individualismus, der selbst über den Weg des Verbrechens seinem Ziel nachjagt — in der künstlerisch wieder prachtvollen Gestalt der Rebekka West verkörpert — und eines sittlichen Individualismus, der sich zum Ausgangspunkt einer „Adelsmenschheit“ erheben möchte, in dem edelen aber tatschwachen Johannes Rosmer repräsentiert — liegt in der Umwandlung der Frau zur ethischen Einsicht und führt beide, da Rosmer sich in die Schuld Rebekkas verstrickt sieht, zum Verzicht auf persönliches Glück und zur Erlösung und Erfüllung im tragischen Untergang. Das weite Problem von allgemeingültiger Bedeutung für das schrittweise und immer wieder in Schuld verwickelte Hinausstreben der Menschheit aus dem gegebenen Kreise behauptet seine ganze symbolische Kraft in einer doch höchst eigenartigen Formulierung des besonderen Falles. Schlicht, einfach und zwingend überzeugend wird die selbstische Leidenschaft zur Sehnsucht nach einem höheren Leben geläutert; wo die Menschen noch Kraft genug beweisen, auch Schuld in Wahrhaftigkeit und Stärke als Menschenlos zu tragen und sie rechtzeitig zu entwirren, zu entwaffnen in ihrer lebensschwächenden Polypennatur: Adelsmenschheit, die nicht mehr an der Schuld zu sterben braucht.

Diese an Nietzsches Ethik anklingende Frage beherrscht als Stimmung auch die nächsten Dramen Ibsens. In Freiwilligkeit, unter eigener Verantwortung findet, zwischen Schuld und Willen gestellt, die Seele allein die Kraft und die Möglichkeit zum Glück: ‚Die Frau vom Meere‘. Es konnte Ibsen indes nicht entgehen, daß ein solches Dogma eine fatale Ähnlichkeit mit dem der freien Willensbestimmung a priori aufwies; er rückt es darum in ein problematisches Licht und paralyisiert es durch die Betonung der psychopathischen Beschaffenheit seiner Elida Wangel. Er karikiert es dann und holt dabei zu einem vernichtenden Streich aus auf die kurzsichtigen und hämischen Anfeinder, die in ihm nur den Vorkämpfer der Frauenemanzipation um jeden Preis sehen wollten, in ‚Hedda Gabler‘. Alles Pathetischen entkleidet, erscheint hier die Fürsprecherin der freien Lebensführung, der neuen Moral, als pervertierte Weiblichkeit: das Kind hassend, das sie gebären soll, weil es sie in ihrem Übermenschentum erniedrigen würde, den Mann, dessen Liebe sie in grenzenlos eitelem

und frivolem Spiele in die Ekstase des Rausches hinaufgesteigert und dann weggeworfen hat, die Frau, an dem dieser sich moralisch wieder emporarbeitet. Denn er soll wieder zurück in den Rausch, soll in ihm sterben, für sie, für Hedda, aber „in Schönheit“ und mit „Weinlaub im Haar“. Dieser schillernden Mänade, in der Sirene und Harpye eins geworden, steht Thea Elvstedt gegenüber, das ganz in dulddender und sorgender Liebe aufgehende schlichte Weibchen, das in seinem Hunger nach dem Glück liebender Mutterschaft, um eine Seele zu retten, den Leumund der Welt verachtet und ihr ganzes Dasein hinopfert. Zu dem Problem der Frauenfrage in ihren Auswüchsen sprach hier der Dichter das eindeutige ergänzende Wort.

Die Menschheit tritt von nun ab in Ibsens Dichtung wieder nachdrücklich an die Stelle des Menschen, die Pflicht an die der freiheitlichen Idee des Individuums. Der Individualismus biegt, nachdem er so viele Schalen der konventionellen Moral zerbrochen hinter sich geworfen und sich freie Aussicht in ein Reich der Sittlichkeit erkämpft hat, ausgesprochen wieder zum Altruismus um. Emil Reich drückt in der Schlußbetrachtung seiner Vorlesungen (‘Ibsens Dramen’) die aus dieser Wandlung sich ergebende Welteinsicht in dem Satze aus: „Nicht bloß Geist und Sinne sind, gleicher Berücksichtigung wert, harmonisch auszugestalten, ein Letztes bleibt noch als Oberstes: die so in sich vollendete freie Persönlichkeit soll sich der errungenen Freiheit aus freien Stücken wieder begeben, soweit das wichtigere Interesse der Gesamtheit dies erfordert. Aus Knechtschaft durch Freiheit zur Freiwilligkeit: diese neue sozialethische Formel wäre die Lösung solcher Erziehung des Menschengeschlechts.“ Aber es ist dies, wie Reich auch ganz richtig erkennt, kein vorgefaßter Gedanke bei Ibsen, auf den, als auf ein Ziel, die Dichtung hinstrebte; es ist das Endergebnis eines gestaltenden Ringens, das Wesen der Welt in den neuen Formeln seiner doch ewigen Probleme zu entschleiern und seiner Fragwürdigkeit die Antwort zu finden. Darum ist ein so großes Stück Selbstbekenntnis in dieses Schaffen hineingeflossen und eine persönliche beichtende Aufrichtigkeit, die fast jedes Drama Ibsens in einer doppelten Beleuchtung zeigt: in einer objektiven, ethisch-philosophischen und in einer subjektiven des die Probleme mehr erleidenden als beherrschenden Menschen:

„Leben heißt — dunkler Gewalten  
Spur bekämpfen in sich.  
Dichten — Gerichtstag halten  
Über sein eigenes Ich.“

Die letzten vier Dramen: ‚Klein Eyolf‘ (1895), ‚Baumeister Solness‘ (1896), ‚John Gabriel Borkmann‘ und endlich der dramatische Epilog ‚Wenn wir Toten erwachen‘ fallen vorwiegend der subjektiven

Gattung zu. Die mystisch verschleierte Symbolik: der Baumeister, der Wohnstätten für Menschen schaffen will, aber mit einem Turm darauf, der, vom Illusionismus wiedergewonnener Jugend geblendet, zu Tode stürzt, als er den Kranz an die Turmspitze hängt; Borkmann, der um der Sünde willen gegen den heiligen Geist: das Herzensleben anderer vernichtet zu haben, an der eigenen Herzensfalte stirbt; der Bildhauer Rubek, der die gleiche Schuld, um seinen künstlerischen Ehrgeiz zu befriedigen, auf sich geladen, der im reinen Lichte geistiger Schönheit leben wollte und doch von der Erdruste nicht loskommen konnte, der mit dem Weibe, das ihm Kunst und Glück gewesen wäre, vom Tode erwacht, um in den Tod zu gehen — durchglüht mit erschütternder Gewalt das endlich ganz lautere Feuer der großen menschlichen, der Erlösungskraft bergenden Liebe.

Es wird für die Zukunft schwerlich mehr in Zweifel zu stellen sein, daß der Dichter und der Dramatiker Ibsen der in ihrer Kompliziertheit so schwer zu fassenden modernen Psyche den Körper geschaffen hat als ein Künstler, der in seinem Werk eine Epoche darstellt und als Ethiker dem Gewissen kommender Generationen ein Ziel ernsthafter Arbeit an sich gewiesen hat. Mag sein, daß er den Blick vieler, „durch die gefärbte Brille einer unserem innersten Wesen fremden, feindlichen Anschauung, der vom uns nächstliegenden Weg uns ablenkt auf Irrpfade grübelnder Stepsis“ — wie Berthold Litzmann meint — zunächst mehr verschleiert und getrübt hat als erhellt; wir können doch nicht wieder wegsehen von dem, was er uns gezeigt hat. Seine Weltanschauung ist allen denen, die Witterung hatten für die mit dem Jahrhundertende sich offenbarende Krisis, in die unser Leben eingetreten — oder geraten — war, auch keineswegs „fremd“ und „feindlich“ geblieben. Das erleuchtet aus der unbestreitbaren Tatsache seines weitausstrahlenden Einflusses auf die schaffenden Kräfte in den letzten Dezennien des Jahrhunderts. Der Reichtum in Ibsens Werk an Problemen, aus denen eine neue Tafel der Werte abzuleiten reizte, an psychologischen Analysen, erwies sich so groß und fruchtbar, daß man im Bilde der vedischen Philosophen sagen könnte: Spuren davon fänden sich wie das Atman, das „Salz des Seienden“ in jedem wichtigeren Drama der letzten fünfzehn Jahre. Keiner der Dichter dieser drei Dezennien, der nicht in der Idee oder in der Technik — oft auch in beiden — die Spuren dieses Einflusses verriete. Die dabei häufig betonte grundsätzliche und zuweilen sogar heftig polemische Ablehnung des Vorbilds beweist noch keine Unabhängigkeit; sie führte gewöhnlich nur dazu, daß, um klarer, heller, deutlicher als Ibsen zu sein, das unwillkürlich sich aufdrängende Muster trivialer und gröber aus eigenem ausgeführt wurde. Oder daß man die absichtlich ver-

schleiernden Kunstmittel des Norwegers durch Wirklichkeitstreuen Naturalismus verdeutlichen zu müssen meinte.

\* \* \*

Zwischen dem sozial-ethischen und psychologischen Drama Ibsens und dem naturalistisch-sozialen des jüngsten Deutschland steht eine Gruppe von Dramatikern, als deren wirksamster Vertreter Björnsterne Björnson gelten kann. Als Sozialethiker scheidet Björnson von Ibsen der demokratische Zug des Politikers, der ein absolutes Ideal der Freiheit von allgemeinerer Gültigkeit und allgemeinerem Nutzen verfißt. Wie Ibsen, geistig aus der Bewegung des acht- und vierziger Jahres hervorgegangen, hat Björnson sich vom romantischen Zug des Liberalismus, den Ibsen so nachdrücklich in sich überwand, nicht losmachen können. Doch da sein scharfer Intellekt auch der Skepsis nicht ausbiegen konnte, kam etwas Zwiespältiges in seine Weltanschauung, über das er durch einen moralischen Appell an den Gemeingeist Herr zu werden sucht. Man könnte ihn den norwegischen Viktor Hugo nennen; wie dieser hüllt er gern den tendenziösen Radikalismus in eine dem Abenteuerlichen zuneigende Phantastik, in der er eine Weile vorwärts stürmt, bis er sich auf die durch das kühlere Rasse temperament gebotene Nüchternheit besinnt und moralisch lehrhaft wird. Nach dem ‚Salissement‘ erschien von ihm ‚Der Handschuh‘ auf der deutschen Bühne, worin das Thema abgehandelt wird, daß das Weib an den Mann die gleiche Forderung geschlechtlicher Intaktheit stellen dürfe, wie der Mann sie an das Weib stellt. Sozialpolitische Fragen behandelten die Dramen ‚Das neue System‘, ‚Der Redakteur‘ und ‚Der König‘; besonders aber die zweiteilige Tragödie ‚Über unsere Kraft‘. Hier zeigte Björnson seine reichste Entfaltungsmöglichkeit; die Dichtung kam denn auch am Abschluß der hier betrachteten Periode zu einer breiten und tiefen Wirkung auf unsern Bühnen, obwohl gar nicht zu verkennen ist, daß auch in ihr der Dichter, an der Peripetie angelangt, den eigentlichen tragischen Geist zum Rationalismus umbiegt und so zu einem einsichtigen Verzicht gelangt. Björnson hat dreißig Jahre seinen durch plastische Darstellungskraft wohl begründeten Kredit auf unsern Bühnen sich zu wahren gewußt; schon 1870 wurde in Meiningen das Trauerspiel ‚Hulda‘ aufgeführt und ‚Zwischen den Schlachten‘ von Laube in Leipzig; ‚Die Neuvermählten‘ wie erwähnt am Wiener Stadttheater.

Von Leo Tolstoi ist ‚Die Macht der Finsternis‘ ein starkes Vorbild für das naturalistische Drama geworden. Der allgemeinste Fall, ein fast triviales sittliches Problem in der besonderen, durch eine er-