



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Ibsen und Björnson**

**Neckel, Gustav**

**Leipzig [u.a.], 1921**

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-74001](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-74001)

Aus  
Natur und Geisteswelt

— 635 —

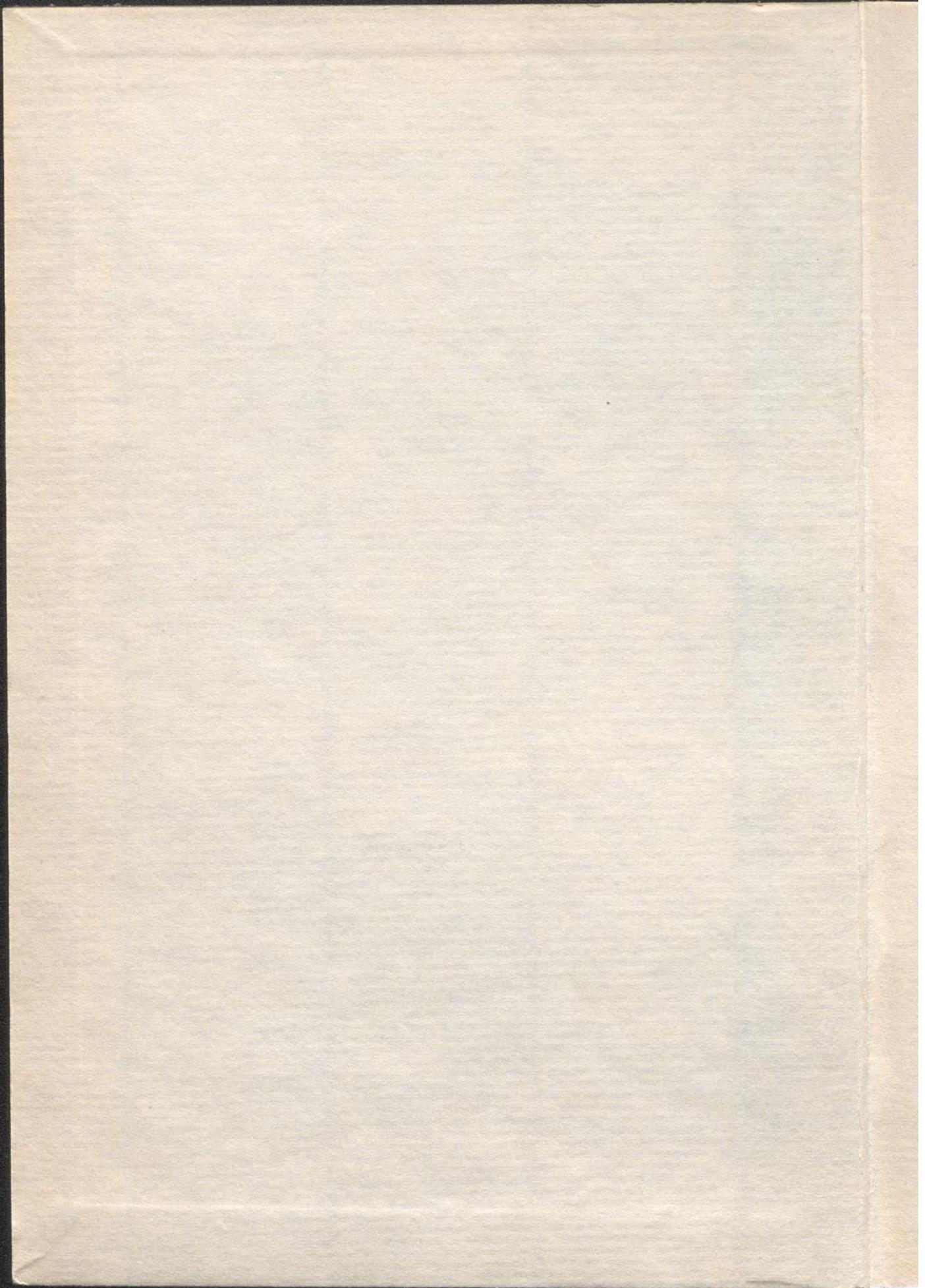
G. Neckel

Ibsen und Björnson



—  
B. G. Teubner · Leipzig · Berlin

DBYN  
1034



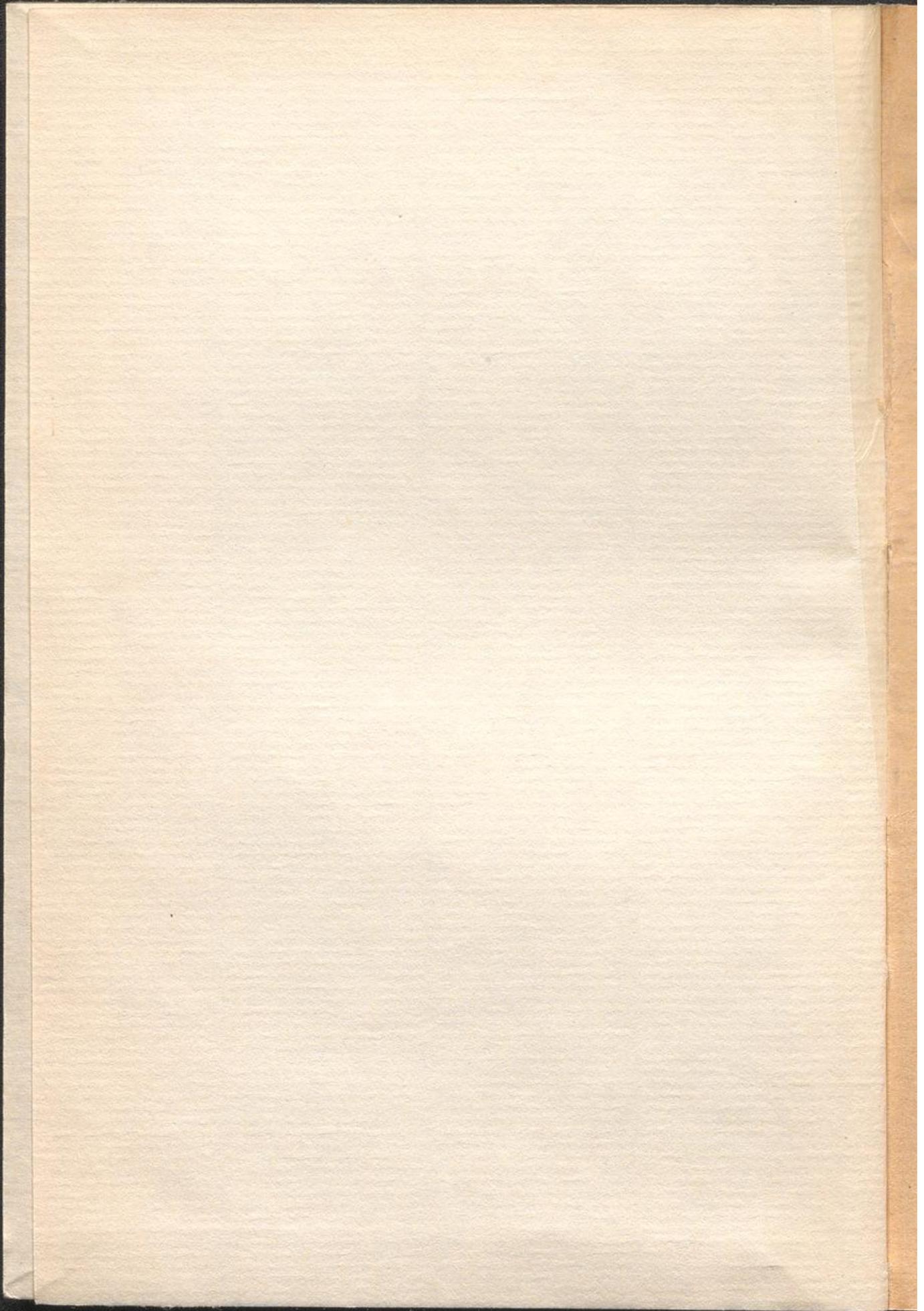
UNIVERSITÄT PADERBORN  
BIBLIOTHEK

1975

1975



UNIVERSITÄT PADERBORN  
BIBLIOTHEK



Aus Natur und Geisteswelt  
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

---

635. Band

# Ibsen und Björnson

Von

Gustav Neckel

Professor a. d. Universität Berlin



Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1921

Standort: P 11  
Signatur: DBYN 1034  
Akz.-Nr.:  
Id.-Nr.: K115277

## Inhalt.

I. Einleitung . . . . .	3
II. Die norwegische Literatur bis um 1860 . . . . .	6
III. Überblick über Henrik Ibsens Leben und Werke. . . . .	19
1. Lehr- und Leidensjahre . . . . .	19
2. „Brand“ und „Peer Gynt“ . . . . .	31
3. Die Übergangszeit . . . . .	45
4. Die Kampfdramen. . . . .	55
5. „Wildente“ und „Rosmersholm“ . . . . .	70
6. Die Alterswerke . . . . .	76
IV. Überblick über Bjørnstjerne Bjørnsons Leben und Wirksamkeit . . . . .	86
1. Der junge Bjørnson. . . . .	86
2. Wandlungen . . . . .	97
3. Streitdichtungen . . . . .	108
4. „Über die Kraft“ . . . . .	114
5. Die Romane. Paul Lange und Tora Parsberg. Lebensende . . . . .	120



77/36384

Schutzformel für die Vereinigten Staaten von Amerika:  
Copyright 1921 by B. G. Teubner in Leipzig

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten

## I. Einleitung.

3  
6  
9  
9  
1  
5  
5  
0  
6  
6  
6  
7  
8  
4  
10  
Henrik Ibsen und Björnstjerne Björnson gehören als Dichter eng zusammen. Sie waren beide Norweger und Zeitgenossen, und schon von früh an haben sie nicht bloß in den Augen des Publikums — erst des norwegischen, dann des europäischen — nebeneinander gestanden als die beiden Hauptvertreter der norwegischen Literatur, sie haben sich auch selbst als solche betrachten müssen, und daher hat jeder von ihnen unwillkürlich auf den anderen geblickt, sich an ihm gemessen und mehrfach sich nach ihm gerichtet. Besonders ist Ibsen, obgleich als Künstler überlegen und vier Jahre älter, durch den Mitbewerber angeregt worden — eine Tatsache, die von seinen Bewunderern meist nicht nach Gebühr gewürdigt wird. Diese Zusammenhänge erklären es zum Teil, daß die beiden Dichtergestalten, als Dramatiker wenigstens, im Großen gesehen ähnliche Züge aufweisen: sie beginnen mit Stoffen aus der heimatlichen Vergangenheit, den Romantikern nachfolgend, doch durch eine neue, herbere Behandlungsart von deren Bahn abweichend; in den siebziger Jahren wenden sie sich ausschließlich dem Prosadrama aus der modernen Gesellschaft zu — mit dem besonders die Franzosen vorgegangen waren — und liefern zunächst eine Reihe von sogenannten Thesenstücken, dramatischen Kritiken bestehender Zustände und Einrichtungen wie Ehe und Königtum, die gewaltiges Aufsehen erregen und zum Zankapfel der Geister werden, gemäß dem Worte des gemeinsamen Befruchters und Kritikers Georg Brandes, das moderne Drama müsse „Probleme unter Debatte setzen“ (die Formel stammt aus Frankreich, dem Mutterlande der Revolutionen). Jetzt erschienen Ibsen und Björnson Seite an Seite im Kampfe für die sogenannte sozialistische Weltanschauung. Daraus erwuchs erst ihr internationaler Ruf, und zwar für beide zusammen, mochte auch Ibsen, wenigstens im Auslande, ungleich größere Aufmerksamkeit auf sich ziehen. In Norwegen war es eher umgekehrt, und dort brach

sich die willige Anerkennung von beider Größe mehr und mehr im ganzen Volke Bahn, weil beide zusammen, und am meisten der weniger geliebte Ibsen, den norwegischen Namen groß gemacht, und weil beide zusammen das norwegische Drama geschaffen haben. So erheben sich denn vor dem Nationaltheater in Christiania Ibsens und Björnsons Standbilder einander gegenüber, dem Ankömmling zugewandt, als ein ähnliches Doppelsymbol wie Nietzsches Goethe-Schiller-Statue in Weimar. Kann also schon die Lebensbeschreibung des einen an der des anderen nicht vorübergehen, so erscheinen sie vollends eng verbunden in der Geschichte der norwegischen Literatur und kaum weniger eng in der so inhaltsschweren europäischen Geistes- und Gesellschaftsgeschichte der letzten Jahrzehnte.

Gleichwohl sind Ibsen und Björnson als Menschen und auch als Dichter stark verschieden gewesen. Man kann sie geradezu kennzeichnen durch eine Reihe von Gegensätzen: jener klein und zierlich, dieser groß und stämmig; jener schwarzhaarig und bärtig, dieser blond und rasiert; jener Pessimist, dieser Optimist; jener ein Einsiedler und Individualist, der die profane Menge scheut, dieser ein Volksmann und Gesellschaftsmensch, dem die Öffentlichkeit und der nahe Freundeskreis Bedürfnis sind; demgemäß Ibsen in sich gefehrt, im allgemeinen und mit den Jahren zunehmend schweigsam, ein sparsamer, geschäftlich nüchterner Brieffschreiber, Björnson dagegen äußerst mitteilksam und redselig, stark nach außen lebend, in über dreißigtausend Briefen sein bewegtes Innere ergießend; Ibsen nur Dichter, seine Werke, abgesehen von einer kleinen Sammlung Lyrik, lauter Dramen, und fast alle, auch die lyrischen, mit peinlicher Selbstkritik ausgefeilte Kabinettstücke, Björnsons Dichten dagegen lediglich die eine Seite seiner Tätigkeit als Volkserzieher und freiheitlicher Politiker, über alle Gattungen sich erstreckend, durchschnittlich am vollkommensten in Novelle und Roman, sehr ungleich im Wert, die Dramen vielfach technisch mangelhaft, stilistisch unrein.

Wenn Norweger zuweilen Björnson ihren größten Dichter nennen, so wird das begreiflich durch ihre patriotische Liebe zu ihm, den menschlichen Reichtum seiner Dichtungen und die nicht leichte Zugänglichkeit der Ibsenschen Kunst. Die öffentliche Meinung des Auslandes mit ihrer Ibsenverherrlichung urteilt im allgemeinen wohl richtiger. Aber sie hat es auch leichter, Ibsens Größe gerecht

zu werden, weil sie in der Regel Björnson wenig kennt, zumal in seinem außerdichterischen Wirken, in dem Björnsons Bedeutung zu einem sehr großen Teile liegt. Diese Unkenntnis ist ebenso natürlich wie jenes norwegische Fehlurteil. Ist doch Ibsen nach Lebensgefühl und Wirkungskreis mehr Europäer, Björnson Norweger. Um diesem ganz gerecht zu werden, muß man von den norwegischen Verhältnissen mehr wissen, als man außerhalb Scandinaviens in der Regel weiß. Da vorliegendes Büchlein in erster Reihe für deutsche Leser bestimmt ist, muß es eine seiner Aufgaben sein, dieser Lücke abzuhefen.

Dabei kommt es nicht bloß darauf an, etwas in seiner Weise Vollständiges zu bieten. Björnson als Mensch und Politiker ist eine Erscheinung, die an sich im höchsten Grade der Betrachtung wert ist. Seine volle, warme, offene Menschlichkeit hat etwas Gewinnendes und Bereicherndes, seine gewaltige Lebenskraft etwas Anglühendes, die Unererschütterlichkeit seines Glaubens an sein Volk, die Unbeirrbarkeit seines Strebens, sein Wahrheitsmut und seine ehrliche Wandlungsfähigkeit haben etwas Begeisterndes. Gerade heutzutage tut der Blick auf Björnson, den großen Volkserzieher, uns Deutschen gut. Er war Norweger bis in die Knochen, aber seine Vaterlandsliebe war stets zielstrebig und entartete nie zum nationalen Selbstlob; sie war im Bunde mit allen Gedanken, die Lebenskraft und Zukunft haben. Dabei fühlte sich Björnson als Germane, und er wurde von vielen, die ihn kannten, als germanischer Rassenmensch empfunden, auch in Deutschland, wo er viel und gern gewirkt hat und begeisterte Anhänger hatte. Manche seiner Gedichte klingen wie deutsche Lieder im Volkston, weil die norwegischen Volkslieder, auf denen er fußte, mit den deutschen in die gleiche germanische Familie gehören.

Wenn somit Björnson schon durch seine Gesamtpersönlichkeit — die unabhängig von dem ästhetischen Wert seiner Werke besteht — uns etwas gibt, so gilt Ähnliches auf der anderen Seite auch von Ibsen. Beide Dichter können mit Recht Moralisten heißen. Aber nur Ibsen ist ein wirklich großer Moralist, während Björnsons Moralisieren, das in der oft einseitigen Vertretung bestimmter sozialethischer Forderungen besteht, gewissermaßen nur die zerbrechliche Form seines guten Willens und seiner Schaffenslust ist, so daß das sittliche Gefühl bei Björnson nicht immer nur ermutigt, sondern

zuweilen auch verletzt wird. Ibsens Größe als Moralist besteht darin, daß er ganz allgemein ein Gewissensschärfer von unerhörter Eindringlichkeit gewesen ist. Der Unwert des Menschentreibens ist die große Tatsache, von der sein Dichten ausgeht; all das Häßliche und Unzulängliche, womit das Leben erfüllt ist, liegt ihm auf der Seele und erregt seine flammende Entrüstung. Indem sein Dichten jenen Unwert ersinderisch herausarbeitet und einleuchtend macht, dieser Entrüstung aber durch den Mund seiner Helden, wie Brand, Nora, Dr. Stockman, wuchtigen Ausdruck gibt, schärft er die Gewissen. Er tut dies nicht in der leichtfertigen Hoffnung demagogischer Weltverbesserer, die glauben, durch Umsturz bestehender Ordnungen dem Guten zum Siege verhelfen zu können. Er rechnet vielmehr mit einer Wandlung von innen heraus, die der Dichter, der zum Herzen spricht, anbahnen müsse. Der hohe Beruf des Dichters war ihm, „Adelsmenschen“ zu schaffen. Und dies war in seinen Augen die wichtigste Angelegenheit der Völker. Wer reif ist, Ibsen zu verstehen, wird ermessen können, wieviel in seinen Werken geleistet ist zur Weckung dieses adeligen Willens, zur Schärfung der Gewissen. Ibsen hält der europäischen Gesellschaft — nicht etwa bloß der sogenannten „bürgerlichen“ — den Spiegel vor: erkenne dich selbst in deiner Peer-Gyntischen Umschmelzbedürftigkeit!

Ibsen ist heute so zeitgemäß wie je. Und auch Björnson ist es: während jener die Gewissen weckt, beseuert dieser den Willen zum Guten und bestärkt in der Lebensbejahung.

## II. Die norwegische Literatur bis um 1860.

Das Auftreten Ibsens und Björnsons bedeutete für die norwegische Literatur einen Aufschwung sondergleichen. Diese beiden Schriftsteller haben eigentlich erst eine norwegische Nationalliteratur geschaffen; bis dahin konnte das norwegische Schrifttum günstigstenfalls ein Ableger des dänischen heißen, von dem es von Haus aus einfach ein Teil gewesen war. Die durch Ibsen und Björnson geschaffene norwegische Dichtung zog bald die Aufmerksamkeit auch des nicht-skandinavischen Auslandes auf sich. Ende der siebziger Jahre begann sie starkes Aufsehen zu erregen und europäische Wirkungen zu äußern: übersetzte norwegische Bücher — auch von jüngeren Autoren wie Kjelland und Die — überschwemmten den inter-

nationalen Büchermarkt, und in den großen Literaturen, wie ringsum in Skandinavien bis hinaus nach Island, regte sich bald der „Ibsenismus“, bei uns am bedeutendsten in Gerhart Hauptmanns Dramen (das „Friedensfest“ erinnert an die „Gespenster“ und wurde von Fontane „die Erfüllung Ibsens“ genannt, „Einsame Menschen“ sind eine Nachahmung von „Rosmersholm“, „Die versunkene Glocke“ ist stark beeinflusst von „Baumeister Solneß“); das war der Anfang der skandinavischen Mode, die bis heute blüht, wenn sie auch neuerdings mehr den Ländern mit reicherer Produktion, Schweden und Dänemark, zugute kommt.

Der norwegischen Literatur ist es also ergangen wie dem Aschenbrödel, das aus verachteter Niedrigkeit zu Glanz emporstieg, weil ihm die überirdischen Mächte halfen — oder wie dessen männlichem Seitenstück im norwegischen Märchen selbst, dem Askelad, der die Trolle überwand und so des Königs Schwiegersohn wurde.

Was ist von dieser Literatur in ihrer Niedrigkeit zu sagen? Wie sah der literarische Mutterboden aus, auf dem Ibsen und Björnson erwachsen sind?

Der Forscher, der dieser Frage nachgeht, wird zahlreiche Fäden entdecken, die von der norwegischen Dichtung vor 1850 zu den Werken der beiden Großen hinführen. Besonders dem einheimischen Forscher wird es naheliegen, diese Fäden vollständig auszubreiten und damit zu zeigen, wie stark der norwegische Einschlag in jenen Werken ist, wie norwegisch die beiden Dichter, bei Licht besehen, sind, wie vieles sie, die ihrem Heimatlande so Großes geschenkt haben, doch auch ihm verdanken.

Die norwegische Literatur war, wie gesagt, ursprünglich ein Teil der dänischen. Norwegen war von der kalmarischen Union (1387) bis 1814 ein Nebenland der dänischen Krone, das von dänischen Beamten verwaltet wurde. In diesem langen Zeitraum, der vierhundertjährigen Nacht Norwegens, wie man ihn genannt hat, gab es bodenständige Dichtung im Lande nur insofern, als der mündliche Dichtungsbetrieb des Mittelalters, der Balladensang und das Märchen- und Sagen erzählen, bei den Bauern kräftig fortlebte, und zwar besonders im Südwesten, in Telemarken. Diese mündliche Literatur hatte ästhetisch und soziologisch ihre erhebliche Bedeutung. Sie hat auch auf das neue norwegische Schrifttum, das im 19. Jahrhundert entstand, stark eingewirkt, zumal auf Ibsen und Björnson:

Ibsens romantische Schauspiele, besonders „Das Lilienkrantz“ und „Das Fest auf Solhaug“, aber auch „Peer Gynt“, und Björnsons Bauerngeschichten und Lieder im Volkston haben ihre Wurzeln in der norwegischen Volksliteratur, wie Griegs Musik zu „Peer Gynt“ die ihrigen in der norwegischen Volksmusik. Die Verarbeitung dieser volkstümlichen Elemente gehört mit zu der Nationalisierung, welche die norwegische Literatur durch Ibsen und Björnson erfahren hat. Aber die norwegische Literatur, welche nationalisiert wurde, war nicht die mündliche Bauerndichtung. Das war vielmehr die Literatur, die in den Buchläden der Städte verkauft und von der gebildeten Oberschicht gelesen wurde. Diese Literatur aber war nach dänischem Muster in der Unionszeit begründet worden und hatte als Teil des dänischen Schrifttums lange gelebt ohne bewußte Rücksicht auf die Volksdichtung, ja sogar auf die Volkssprache: es war dänische Literatur in Norwegen oder dänische Literatur von norwegischen Verfassern.

Um dies Verhältnis richtig zu würdigen, muß man wissen, daß Dänisch und Norwegisch seit mehr als tausend Jahren deutlich verschiedene Sprachen sind, so verschieden, daß ein jütischer oder seeländischer Landmann einen Drontheimer nicht versteht. Die dänische Literatur war also für die norwegischen Bauern eine Literatur in fremder Sprache. Freilich wurde die Fremdheit dadurch gemildert, daß die Buchsprache auch die Sprache der Kanzel und des Gerichts war, und daß sie sogar von einem guten Teil der städtischen Bevölkerung und von den höheren Beamten auf dem Lande, voran von den Pfarrern, im täglichen Umgang gebraucht wurde. Das war die Folge der dänischen Herrschaft. Viele Beamte und Kaufleute waren gebürtige Dänen oder doch dänischer Abkunft. Natürlich gab es außer den geborenen Dänen nur wenige, die das Dänische rein sprachen. Die meisten sprachen es mit norwegischer Lautgebung, d. h. unter anderm mit abweichendem Tonfall (Sammelodie), mit Zungenspitzen-R statt mit Zäpfchen-R, ohne den charakteristischen „Stoßton“, vor allem mit harten Konsonanten statt mit den weichen dänischen (pipe für pibe „pfeifen“, kake für kage „Kuchen“, vite für vide „wissen“), mit norwegischer Beugung (hester für heste „Pferde“) und mit mehr oder weniger Wörtern, die nur norwegisch waren und in Dänemark von niemand verstanden wären. Dieser Zustand besteht bis heute fort. Er hat viel Ähn-

lichkeit mit den Sprachverhältnissen in Norddeutschland, wo die ganze Oberschicht Hochdeutsch spricht, d. i. eine eingewanderte Sprache, doch mit Zugeständnissen an die bodenständige Mundart, die mit abnehmender Bildungshöhe zuzunehmen pflegen. Aber hochdeutsches und niederdeutsches Sprachgebiet liegen einander bedeutend näher als norwegisches und dänisches, nicht bloß räumlich, sondern auch im geschichtlichen, politischen und kulturellen Sinne. Hiermit hängt es zusammen, daß das Hochdeutsche in niederdeutscher Aussprache die auch in Süddeutschland anerkannte Norm der Gemeinsprache, insbesondere der Bühnensprache, ist, während das Dänische in norwegischer Aussprache lange Zeit selbst in Norwegen nicht für voll galt: zum mindesten für die Schrift, und vollends für die ernste Dichtung, einschließlich der Bühne, galt reines, von Norwagismen freies Dänisch als das einzig Richtige und Zulässige.

Erreicht wurde dies Ideal schwerlich je von einem einzigen norwegischen Schriftsteller: es blieb immer, wenigstens für feinere dänische Ohren, ein provinzmäßiger Beiflang, etwas, was viele Kopenhagener als roh empfanden. Dieser Eindruck wurde noch verstärkt durch eine gewisse erfreuliche Selbständigkeit und gelegentliche Widerspruchslust der Norweger in Sachen der Stoffwahl und des Stils. Aber keiner von ihnen ließ es sich einfallen, an dem dänischen Sprachideal und dem Begriff der „gemeinsamen Literatur“ zu rütteln.

Der bedeutendste norwegisch-dänische Schriftsteller der Unionszeit war Ludwig Holberg aus Bergen, der nordische Molière (1684 bis 1754). Holberg lebte in Dänemark, wie fast alle schreibenden Norweger des 18. Jahrhunderts: die Heimat mit ihren ländlichen und kleinstädtischen Verhältnissen und ihrer Armut war ihnen zu ungünstig; noch Ibsen und Björnson haben das erfahren. In den 1720er Jahren hat Holberg in Kopenhagen die dänische Schaubühne begründet, die eine kurze Zeit blühte, bis ihre Tätigkeit auf lange unterbrochen wurde durch den Sieg des Pietismus. Hier führte er seine Charakterkomödien auf: „Der politische Kannegießer“, „Jean de France“, „Gert Westphaler oder Der vielredende Barbier“, „Die Wochenstube“, „Erasmus Montanus“, und wie sie alle heißen; treffende Gesellschaftsatiren voll derber Natürlichkeit, im Geist der Aufklärung, die Personen hat man anschaulich mit Spielkartenfiguren verglichen. Die Schule Molières ist deutlich, doch erklärt manche

Ähnlichkeit sich auch aus der Seelenverwandtschaft der beiden großen Komiker, die sich z. B. in dem tragischen Unterton gerade ihrer bedeutendsten Lustspiele offenbart. Holberg war auch in Deutschland, namentlich auf den norddeutschen Bühnen, beliebt, bis die empfindsame Generation ihn kalt und grob fand; Lessings „Junger Gelehrter“ (1747) ist von Erasmus Montanus — daneben von französischen Komödien — beeinflusst. In Dänemark und Norwegen schätzt man den alten Komiker noch heute hoch. Ibsen hat ihn viel gelesen und gut gekannt; in seinen Werken spielt er zuweilen auf ihn an. Kein Wunder, daß er ihn gern hatte: war jener doch ein dramatischer Satiriker wie er selbst. In der Satire liegt etwas für die Norweger Bezeichnendes: sie stehen, oder standen doch, der gesellschaftlichen und geistigen Überlieferung Europas freier gegenüber als Völker älterer Kultur. Daher sehen wir auch Holberg Sturm laufen gegen die Ausländerei und sehen ihn den Renaissancegeschmack überwinden. Norwegisch ist sein Duverhältnis zu seeländischen Bauern, das in seinen Schwänken nachwirkt. In „Nils Klims unterirdischer Reise“ verwertet er Erinnerungen und Sagen aus der bergenschen Heimat. Holberg war sehr fruchtbar, auch als gelehrter Schriftsteller. Er, der frische Norweger, hat das zu seiner Zeit fast vertrocknete Strombett des dänischen Schrifttums allein wieder fluten gemacht.

Nach ihm stiegen andere Landsleute mit ähnlich befruchtender Sendung von ihren Bergen ins dänische Flachland hinab. Besonders zu nennen ist Johann Wessel (1742—1785), auch dieser ein bedeutender Komiker, Verfasser der „Liebe ohne Strümpfe“, einer Parodie auf die hohe Tragödie französischen Stils (1772). Vierzehn Jahre früher übertrug Christian Tullin die englische Naturschilderung eines Thomson auf die Heimat und drückte welt-schmerzliche, fast nihilistisch-kulturverneinende Stimmungen aus (Lessing rühmt ihn im 48. Literaturbrief). Überhaupt folgen die norwegischen Poeten dieser Zeit überwiegend — abgesehen von dem Odendichter Stenersen — der englischen Führung und fühlen sich in Gegensatz zum herrschenden „Klopstockianismus“. Bekanntlich hat Klopstock zwanzig Jahre lang in Dänemark gelebt, Schützling des dänischen Königs und selbst eine Art Dichterkönig, den ein ganzer Hofstaat deutscher Schriftsteller umgab, und dem auch ein großes dänisches Talent wie Johannes Ewald frei huldigte. Dieser gei-

stigen, zum Teil auch sprachlichen Fremdherrschaft gegenüber vertrat der in der „Norwegischen Gesellschaft“ von 1772 geeinte Schriftstellerkreis eine nationalskandinavische Fronde und machte sich bald ähnlich geltend wie die Norweger auf der Kriegsslotte, denen diese ihren von Ewald verkündeten Ruhm vornehmlich verdankte.

Gegen Ende des Jahrhunderts regt sich in Norwegen ein Streben nach größerer Selbständigkeit im Wirtschaftlichen und in der Verwaltung. Man gründete eine norwegische Bank, ein oberstes Landesgericht und im Jahre 1811 die Universität Christiania, um fortan die Beamten im Lande selbst heranzubilden; eine geistiger Quellpunkt wurde die kärglich dotierte neue Hochschule erst Jahrzehnte später. Der Ausgang der napoleonischen Kriege führte dann bekanntlich zur völligen Lostrennung Norwegens — das zuletzt noch schwer unter der englischen Blockade gelitten hatte — von Dänemark und bald darauf zu seiner Personalunion mit Schweden. Als Geburtstag der norwegischen Freiheit gilt die Tagung von Eidsvold, 17. Mai 1814.

Übrigens beginnt die norwegische Nationalkultur und -sprache für Bewußtsein und Streben der Norweger erst eine Rolle zu spielen geraume Zeit nach dem Tage von Eidsvold. Die erste Zeit der Freiheit von Dänemark war geistig unfruchtbar. Die Literatur hatte mit ihrer Übersiedlung aus dem reichen, bewegten Kopenhagen nach dem armen, stillen Christiania die Brücken nach Süden gerade in einem Augenblick abgebrochen, als das alles überstrahlende Vorbild des deutschen Klassizismus und der älteren deutschen Romantik in Dänemark einen Adam Ohlenschläger erweckte und damit ein neues Literaturzeitalter heraufführte, die „goldene Zeit“ der dänischen Dichtung. Zu keiner Stunde versprach das weitere Verbleiben im Verein der dänischen Poeten den Norwegern größeren Nutzen als jetzt, wo sie auschieden. Und ihr neues Bruderland Schweden, wo Tegnér, der Jünger Schillers, die neue Dichtungsweise eingebürgert hatte, konnte ihnen keinen Ersatz bieten, denn die schwedische Dichtung hatte in Norwegen als fremdsprachig kaum eine Stätte. So hat Norwegen seine Selbständigkeit literarisch zunächst teuer erkaufte. Die lyrischen Äußerungen des neuen Patriotismus blieben in Kraftmeierischer Phrase stecken. In den zwanziger Jahren erhält das Land in Mauritz Hansen seinen ersten Novellisten und in Bjerregaard (spr.: -gor) seinen ersten Dramatiker. Hansen,

durch Not zum Vielchreiber degradiert, hat in Erzählungen aus der Welt des Bürgertums Achtbares geleistet; mit seiner Art, in der Vorgeschichte einen dunklen Punkt anzubringen und diesen sich überraschend enthüllen zu lassen, erscheint er als Vorläufer von Ibsens „analytischer“ Technik in „Catilina“, „Frau Inger“, „Puppenheim“, „Rosmersholm“ und sonst. Bjerregaards „Vergabenteuer“ zeigte auf der Bühne wandernde Studenten im Hochgebirge: ein Kulturbild aus den Tagen der — in Norwegen wie in Tirol und der Schweiz — aufblühenden Touristik. Wiederum eine höhere Stufe ersteigt die Literatur in den Dreißigern durch den Streit zwischen Wergeland und Welhaven.

Henrik Wergeland, geboren 1808 als Sohn des freisinnigen Pfarrers von Eidsvold, trat als Jüngling (1830) hervor mit einem groß geplanten Gedicht „Schöpfung, Mensch und Messias“: eine frei auf die Bibel gebaute Kulturgeschichte, reich an eigenartigen und kühnen Dichtergedanken und -gesichten, getragen von fliegender Begeisterung für Brüderlichkeit und ewigen Frieden, der ingrimmiger Haß auf Könige und Priester zur Seite geht; eine unreife Enzyklopädie von Gedanken des Jahrhunderts der Aufklärung und Revolution, in deren Formen „das All hereinbrauste“ auf die jugendlich gärende Dichterseele. Solche Gedanken sind, zum guten Teil durch Wergelands Vermittlung, hochwichtig geworden für Norwegens Geistesgeschichte in der Folgezeit, namentlich für Björnson. An Wergeland war ohne Zweifel etwas Geniales. Aber Genie und Geschmack vereinen sich selten nach Schillers Epigramm. Und die Geschmacklosigkeiten und Formlosigkeiten des monströsen Erstlings reizten ruhigere, klarere, feinere Geister zum Widerspruch.

Auch in Norwegen gab es solche. In Bergen weckte Lyder Sagen in der begabten Jugend den Sinn für Kunst, schöne Form und harmonische Lebensgestaltung. Aus seiner Schule ist Johann Sebastian Welhaven hervorgegangen, auch dieser ein Pfarrerssohn (geb. 1807). Als Student erblickt er in dem Dichter Wergeland so recht den Wortführer des heimischen Barbarentums und beginnt im Studentenverein einen Guerillakrieg mit Epigrammen, daraus erwächst bald ein ganzes kritisches Buch, und dieses ruft sogar eine Gegenschrift von Wergelands Vater auf den Plan, die für ästhetische Duldsamkeit mit ernstesten Gründen eintritt. Die künstlerisch wertvolle Frucht dieser Streitigkeiten ist Welhavens Sonettenkranz

„Norwegens Dämmerung“ (1834): ein Vorläufer Ibsenscher Heimatkritik, mit überraschenden Vorklängen der launigen Bitterkeiten des „Volksfeinds“. Der Dichter sieht Norwegen vor Tage schlummern in seiner Eiskruste, er sieht den Atem, der gefriert, und in dem Dunkel um ihn herum leuchtet nichts als Talglichter:

Man greift zum Stimulans im Kälteschauer:  
Punsch trinken sie, verloben sich und tanzen,  
Sonst schläft das Leben ein, und auf die Dauer.  
Ich hab im Schnee, zur Übung, ein'ge Schanzen  
Errichtet, eine hadrian'sche Mauer;  
Hier spiel' ich nun mit literarischen Lanzen.<sup>1)</sup>

Zuerst geht es also gegen die heimische Stumpfheit und Geistes-  
öde: es fehlt „des Geistes Taktschlag im geringsten Tun“, „Feurigkeit im Geist“ zeigt sich nirgends, nicht in Bergen, wo man sich nur um Fische kümmert, nicht in Drontheim, wo du den Heldengeist der alttröndischen Bauern vergebens suchst, nicht in der Hauptstadt, wo Krähwinkellaunen mit Residenzmanieren streiten — überall lagert dicke, böotische Luft, und der Sänger muß „schweigen oder auswandern“. Und doch blähen diese Norweger sich in patriotischem Stolz und prahlen laut mit ihres Landes und Stammes Vortrefflichkeit. Wie lächerlich! Gewiß wurzelt der Baum des Geisteslebens in der heimischen Erde, die nur sich selber gleich ist, aber über die Krone gleitet der Lichtstrom des Alls. So schweigt denn mit eurer Forderung geistiger Quarantäne! Merkt ihr denn nicht, daß euer Nationalismus selber nichts ist als „norwegische Kopie fremder Kopisten“? Und nun wird in immer neuen, witzigen Wendungen der Kontrast beleuchtet zwischen einer trostlosen Wirklichkeit und der patriotischen Phrase von alter Kernigkeit und neuem Fortschritt und Aufschwung: wozu schwingt ihr euch denn auf? fragt sarkastisch der Dichter. Seine Kritik war bedeutsam. Sie hat bei den Besten der Späteren Widerhall gefunden, besonders, wie schon angedeutet, bei Ibsen (schon in der „Komödie der Liebe“ und im „Brand“). Im Augenblick weckte sie Entrüstung und löste unwürdige Gegenschläge aus, ähnlich wie später Ibsensche Werke.

Als Haupt der Gegenpartei erscheint Wergeland, der Volksfreund. Die Parteien schieden sich auch sozial und politisch. Die Wergelandianer trugen durchschnittlich weniger gute und modische Röcke,

1) Deutsch von Woerner.

und sie waren die Nationaldemokraten, die ihren Standpunkt besonders in der Frage der Union mit Schweden zum Ausdruck brachten. . . .

Wergelands Dramen sind übrigens unbedeutend. Weit höher steht er als Lyriker und Verserzähler. Für sein Wesen besonders bezeichnend ist seine erziehlliche Volksschriftstellerei, mögen auch seine Versuche in Dialektliedern schlecht gelungen sein. Wergeland stieg nicht, wie später die Romantiker, zum Volke herab, sondern wollte es als richtiger Aufklärer zu sich heraufziehen. Seine späteren Werke zeigen die Formlosigkeit gemildert, die Anschaulichkeit gewachsen, die Begeisterung für Humanität und Norwegens Größe und Fortschritt geklärt, doch ungeschwächt. Sehr beliebt ist die Verserzählung „Der englische Lotse“ wegen ihres reichen menschlichen Gehalts und prächtiger Schilderungen. Auf dem Totenbett dichtete Wergeland die berühmte Ode „An den Frühling“:

Frühling, Frühling, rette mich,  
Keiner hat geliebt dich zärtlicher als ich —,

ein ergreifendes Zeugnis seiner pantheistischen Naturliebe. Er starb am 12. Juli 1845, betrauert von Tausenden.

Welhaven überlebte ihn lange und beherrschte nach seinem Tode zunächst den norwegischen Parnaß, hoch angesehen auch als Professor der Philosophie, als welcher er u. a. Ibsen belehrt hat.

In den vierziger Jahren tauchte die mündliche Volksdichtung ans literarische Licht empor. In Schweden und besonders in Dänemark waren die Folkeviser, jene einst von den Rittern zum Tanze gesungenen Balladen, seit Jahrhunderten den Gebildeten bekannt. Deutsche Volksmärchen lagen in der Bearbeitung Wilhelm Grimms seit einem Menschenalter vor. Beide Gattungen hatten stark gewirkt auf das Schaffen der romantischen Dichter. In Dänemark hatten Ingemann und andere Schriftsteller Formen, Stil und Stoffe der Balladenwelt mit Glück erneuert, Henrik Herz sie sogar auf die Bühne gebracht (Svend Dyrings Hus, 1836). In Norwegen ahnte selbst ein Wergeland kaum etwas davon, daß auch dort Lieder, Märchen und Sagen im Volke umgingen — bis im Jahre 1842 Asbjørnson (spr. As-) und Moe (spr. Mō), zwei wackere, feinfühligere Sammler, die „Norwegischen Volksmärchen“ herausgaben, ein Werk, das an Echtheit und vielseitiger Laune das deutsche Vorbild womöglich noch übertraf und der norwegischen Bildung eine neue Farbe hinzufügte durch die Hochschätzung des ländlichen, ungelehrten Geisteslebens, die es begründete. Am Ende des Jahrzehnts trat dann der Pastor Landstad hervor mit seiner epochemachenden Sammlung telemärkischer Volksballaden. Auch sie wirkte auf Empfängliche wie eine Offenbarung. Man zeichnete auch volksläufige Musik auf und trieb Kultus mit einem bäuerlichen Geigenkünstler. Der mächtigste

Anreger auf verschiedenen Gebieten dieser nationalen Wiedergeburt, ihr eigentlicher Gedanken schöpfer und Wegweiser, war der Geschichtsschreiber Peter Andreas Munch (spr. Munk). Er und seine Mitarbeiter Keyser und Unger gaben die auf alten isländischen Pergamenten erhaltenen Erzählungen von Norwegens Håuptlingen und Bauern im frühen Mittelalter (9. bis 13. Jahrh.) heraus, die sog. Königsfagas, deren Inhalt und deren Darstellungskunst die nationale Vergangenheit im hellsten Lichte erscheinen ließen. Es gibt auch alte Isländerfagas, die das Leben heidnischer und neubekehrter Isländer (um 1000) darstellen, Kulturquellen von noch tieferem Wert und bezaubernderer Eigenart, und es gibt Heldenfagas, die auf Grund stabreimender Lieder (Eddalieder) die Abenteuer und tragödienhaften Schicksale sagenhafter Männer und Frauen aus fernerer Vorzeit erzählen. Diese ganze Literatur kam erst um die Mitte des Jahrhunderts so recht an die Öffentlichkeit. Die Originalsprache dieser Denkmäler aber, das Altnordische, hatte überraschende Ähnlichkeit mit den lebenden norwegischen Mundarten, die durch Landstads und anderer Sammlungen auch dem Städter nahegebracht wurden. So konnte Ivar Aasen (spr. Oben), angeregt durch Munch, es unternehmen, aus dem Altnordischen und aus Mundarten des Westlandes (Bergen und Umgebung) eine norwegische Schriftsprache zusammenzustellen, die den Bauern eine Literatur schenken und dem Dänischen das Feld streitig machen sollte. Das ist die „Landessprache“ (Landsmaal), die bis heute fortlebt und eine nicht unbedeutende Literatur aufzuweisen hat, darunter die Schriften Arne Garborgs. Verdrängt wurde dadurch die dänische Büchersprache nicht. Die Mehrzahl der Schriftsteller und der Zeitungen sind auf ihrem Boden stehen geblieben. Aber die Norweger, die diese Sprache schrieben und redeten, haben etwa seit 1850 den Mut gefaßt, das alte Ideal vom „reinen Dänisch“ zu opfern und den Eigenheiten der dänischen Umgangssprache in Norwegen, des Dänisch-Norwegischen, unbefangen nachzugeben.

In der schönen Literatur trat dieses sprachliche Erwachen verhältnismäßig spät in deutliche Erscheinung, später als das Landsmaal Ivar Aasens, neben dem die alte dänische Dichtungssprache zunächst fortbestand. Erst Björnson und Ibsen haben dem Norwegisch-Dänischen sein literarisches Recht erobert. Dagegen fanden manche Motive der neuentdeckten Volksdichtung sehr bald literarische Bewertung, und zwar in der sogenannten Huldrelirik, deren Hauptvertreter Welhaven ist. Die Huldre ist die norwegische Waldnymphe. Sie war bekannt aus der Sagensammlung, die Asbjörnson und Moe auf ihre Volksmärchen hatten folgen lassen: den „Huldremärchen“. Sie und ihresgleichen, die Zwerge, Risse und Röcke, gefielen dem gelehrten Dichter nicht nur um ihrer naiven poetischen Reize willen, sondern wohl noch mehr, weil sie Gegenstücke darstellten zu den mythologischen Figuren des klassischen Altertums, die seit der Renaissance für die edelsten Schmuckstücke der hohen

Dichtung galten. Spielen doch z. B. in der Poetik unserer deutschen Klassiker Amor und Ceres und andere griechisch-römische Götter nicht unwichtige Rollen. Nun hatten skandinavische Dichter wie Ohlenschläger, Klopstocks Spuren folgend, längst auch die altnordischen Götter auftreten lassen. Da lag es nahe, ebenso die genannten Figuren der speziell norwegischen Mythologie dichterisch zur Geltung zu bringen. Der norwegische Patriot sprach damit zu Europa — oder zu dem kleinen Ausschnitt Europas, den sein Leserkreis bildete —: Seht, auch bei uns sind Götter, auch wir leben unter der Sonne Homers! So entstand die Huldrelyrik. Sie war ein Experiment. Die Huldren und Nöcke waren weit weniger als gewisse, ebenfalls von Welhaven besungene Gestalten der griechischen Sage, z. B. Glaukos in der Tiefe des Meeres, dazu geschaffen, Gefäße abzugeben für die einsamen Stimmungen und Träume des Verfassers. Die Zeitgenossen aber begrüßten diese einförmige und matte Dichtung und fanden in ihren gewandten Versen den Ausdruck ihres eigenen romantisch-vaterländischen Hochgefühls. Berühmt war Welhavens „Asgaardstreen“, eine betrachtende Schilderung des Auenritzes durch die dunkle Luft in der Weihnachtswacht; die Rhythmen rollen zum Teil prächtig dahin, aber das Ganze wirkt doch mehr abhandlungsmäßig als ästhetisch. Zu ihrer Zeit jedoch war der Zauber dieser Literatur so groß, daß ein Björnson dazu gehörte, um ihren Wert offen zu verneinen; und auch er, damals noch ein unbekannter Jüngling, predigte zunächst meist tauben Ohren.

Neben Welhaven hatte einen angesehenen Namen der Lyriker und Dramatiker Andreas Munch (1811—1884). Die vornehme Kritik hegte ihn schonend als einen der wenigen nationalen Dichter, aber Munch stellte an diese Schonung sehr hohe Ansprüche. Alle seine Sachen sind bei allzu schwachem Feuer geschmiedet. Dies hat einst Jens Peter Jacobsen von Ibsens „Kaiser und Galiläer“ gesagt. Ibsens Blasebalg konnte ein einzelnes Mal versagen, wenn der einzuschmelzende Rohstoffklumpen gar zu unförmlich war. Der Fall Munch lag allgemeiner und schlimmer. Das ärgste Armutzeugnis stellen ihm vielleicht seine Sagadramen aus. Stoffe aus den Sagas dramatisiert hatte schon Ohlenschläger. Seine Behandlungsart war für den Norweger maßgebend: die Handlung humanisiert, verbürgerlicht, die harten Bauern und Krieger in weiche

Stimmungsmenschen verwandelt, Rhetorik, Beredsamkeit aller, Jamben. Aber Munch blieb hinter Ohlenschläger viel weiter zurück als dieser hinter seinem großen Vorbild Schiller. Und mindestens ebenso weit blieb er hinter seinen Quellen zurück. Diese enthalten Ausstritte voll Spannung und packender Lebenswahrheit, erzählen in kerniger sachlicher Sprache mit scharf geschliffenen Reden, Dinge, an denen kein wirklicher Dichter vorübergehen kann, wenn er zu lesen versteht. Munch ging daran vorüber, und das Ergebnis war z. B. „Ein Abend auf Giske“, ein lahmer Einakter, der eigentlich nur darum Erwähnung verdient, weil er auf die Formung von Bjørnsons Erstling „Zwischen den Schlachten“ eingewirkt haben dürfte. Munch hat auch schon Bjørnsons Lieblingshelden König Sverre auf die Bühne gebracht, der um die Wende des 12. Jahrhunderts kämpfend und redend Norwegen wieder auf die Beine gebracht und mannhaft gegen die römische Kirche gestritten hat.

Die Nationalromantik war in Norwegen wie anderswo hauptsächlich Vergangenheitskult. Das Gegenwärtige, was sie liebte und verherrlichte, erfuhr diese Auszeichnung nur, weil es als nachlebende Vergangenheit gewertet wurde, als Zeugnisse des Zusammenhangs von Einst und Jetzt. In diesem Lichte stand die heimische Landschaft; sie war heroische Landschaft, bevölkert mit den Schatten der großen Altvordern oder mit den Wesen der mythischen Vorwelt; so wurde die rein sinnliche Schönheit von Berg und Wald und Fjord vergeistigt, verklärt. Bjørnson dichtete 1859: „Es liegt ein Land gegen den ewigen Schnee hin, in Spalten nur ist Lenzleben zu sehen; aber das Meer schlägt an mit dem Dröhnen der Geschichte, und geliebt ist das Land wie die Mutter vom Sohn.“

In historischem Lichte stand auch das Volksleben: der Bauer war der echte Sohn der kraftvollen und biedereren Wikinger, sein Leben, sein Hausgerät waren kostbar wie die Runensteine und die Hünengräber. Landschaft und Bauernleben bekamen auf diese Weise etwas wie Glanzlack über sich, einen Schimmer, bald festlich-hochgemut, bald süßlich anmutend. Wir fühlen diesen Glanz noch in Bjørnsons Bauerngeschichten, am stärksten in der ersten, der schönen Erzählung von Synnöve und Torbjörn, — und wir vermissen ihn in seinen späteren Geschichten, z. B. im „Fischer mädchen“, aber auch in Romanen wie „Es flaggt“, die auf weite Strecken stumpf und alltäglich wirken, weil sie noch nicht die prächtige moderne Weize

haben, deren Erfinder und Meister Ibsen ist. Und wir sehen diesen Glanz auf den Bildern der romantischen Maler. Die Unruhen des Jahres 1848 scheuchten die norwegischen Maler, die damals in Düsseldorf hausten, heimwärts, und diese veranstalteten nun in Christiania eine Ausstellung nationaler Kunst, die das gebildete Publikum entzückte. Die Dichter wetteiferten in beschreibender Lyrik über die schönsten Werke, besonders Landschaften Gudes und Genrestücke Tidemans. So beschrieb Jörgen Moe das Bild „Abend auf dem Fjord“, wo man auf dem stillen Bergwasser ein Boot sieht, darin hochaufgerichtet eine schmucke Bauerndirne, einen Burschen, der sich zum Netz hinabbeugt, „und stille Mädchen, die die Ruder halten“, und Munch dichtete über den „Brautzug in Hardanger“: „Es atmet die zitternde Sommerluft Warm über Hardangerfjords Wassern“. Alles beschaulich, idyllisch. Dies war der herrschende Geschmack, als in der zweiten Hälfte der Sechziger „Brand“ und „Peer Gynt“ erschienen und plötzlich die norwegische Bergwelt und das norwegische Volksleben von einer ganz anderen Seite zeigten. Die Schwenkung, die damit dem Publikum zugemutet wurde, war so gewaltsam, daß es nicht wundernehmen kann, wenn manchem unbehaglich zumute wurde. Es war, als wäre über den friedlich glänzenden Himmel eine finstere, breite, blitzdrohende Gewitterwolke aufgezogen.

Aber Gegenwartsbilder ohne verklärenden Schimmer gab es auch schon vor „Brand“. Es sind hier hauptsächlich zwei Prosaerzähler zu nennen, die neben Welhaven und Munch wirkten: Peter Christian Asbjørnsen empfand als Märchen- und Sagen erzähler das Bedürfnis, auch das Volk, dem seine Schätze entstammten, in typischen Vertretern vorzustellen, und so schmückte er seine spätere Sammlung mit Charakteristiken der Erzähler, denen jeweils die Geschichte in den Mund gelegt wurde, Charakteristiken, die aus der Eindrucksfülle des unermüdelichen Wanderers, Fischers und Jägers heraus zu reichen, wirklichkeitsgesättigten Lebensbildern sich auswuchsen; und Camilla Collett (1813—1895), Bergelands hochbegabte Schwester, schilderte in ihrem Roman „Die Töchter des Amtmanns“ (1855) das leere Leben der höheren Stände unter den Gesichtspunkten des unbefriedigten weiblichen Herzens, ließ über die Durchschnittsehen die Schatten der Enttäuschung fallen und alles Licht schwärmerischer Sehnsucht hinaus in eine Zukunft, wo die

große Liebe der Frau der einzige Schicksalstanker sein wird. Diese Verteilung von Licht und Schatten und mancher einzelne Gedanke kehren sehr ähnlich bei Ibsen wieder, der sich Frau Collett sinnesverwandt gefühlt und sie als eine Mitstreiterin betrachtet hat. Swanbild in der „Komödie der Liebe“ erinnert stark an Sophie, die Heldin der Amtmannstöchter. Später, in der Zeit des „Puppenheims“, hat Frau Collett durch ihre Veröffentlichung „Aus dem Lager der Stummen“, welche der Frauenbewegung im Norden die Bahn brach, entscheidend auf den Dichter der „Nora“ eingewirkt.

Ein anderer Vorläufer Ibsens ist Aasmund Vinje (1818 bis 1870), der Bauernpoet, Norwegens wichtigster Plauderer, in manchem ein Geistesverwandter Heinrich Heines, zu dessen „Harzreise“ er ein nordisches Gegenstück zu liefern suchte in seinen „Ferdaminni“ („Reisebilder“, im Landsmaal). Wie Heine war Vinje ein Skeptiker, der „Doppelbild“ (tvisyn) war seine Losung, und so sah er auch die Rehrseite, die Hohlheit der Romantik. Als Kritiker war er spottlustig und bissig, übrigens dem genialen Schaffen gegenüber beschränkt. Viel gelesen, hat er die Wege bahnen helfen, die aus der romantischen Epoche hinausführten. Den zwanzigjährigen Ibsen hat er auch in persönlichem Umgang beeinflusst.

### III. Überblick über Henrik Ibsens Leben und Werke.

#### 1. Lehr- und Leidensjahre.

Das erste Werk von Ibsen, das die Öffentlichkeit sah, war ein schlecht ausgestattetes Büchlein, betitelt „Catilina, Schauspiel in drei Akten, von Brynjolf Bjarme“. Im Jahre 1850 lag es eine Zeitlang in einigen Buchläden des damals noch sehr kleinstädtischen Christiania. Wenige hatten ein Auge dafür und kauften es: Studenten und Schüler, die gehört hatten, daß es ein Revolutionsdrama sei mit großartigen Reden zum Deklamieren — das Jahr 1848 war ja kaum vorüber —, und ein paar Literaturfreunde, denen jeder neue Dichter in dem bücherarmen Lande ein frohes Ereignis war. So fand denn Brynjolf Bjarme einen wohlwollenden Kritiker an Professor Monrad in der „Norwegischen Zeitschrift“: dieser bemängelte

zwar die mancherlei Formfehler und Unarten der jugendlich ungelenteten Arbeit, sah aber einen vielversprechenden Kern darin und stellte den Verfasser in schmeichelhaften Gegensatz zum poetischen Böbel.

Das war, wie sich in der Folge gezeigt hat, ein scharfsichtiges Urteil. Für den zweiundzwanzigjährigen Henrik Ibsen war es eine stärkende Ermunterung, und diese konnte er brauchen. Denn er war ein einsamer Grübler, ein Sonderling, der mit hohen Gedanken und düsteren Stimmungen herumging, manche schlecht vernarbte Wunde im Herzen, die Wolke des Unmuts auf der Stirn. Er traute sich große Dinge zu, und niemand glaubte an ihn außer zwei jungen Kameraden. Der eine dieser treuen Anhänger war mit seinem Manuskript zur Theaterdirektion und zu mehreren Verlegern gegangen — alles vergebens; hatte ihm dann geholfen, das Drama im Selbstverlag herauszugeben — auch dies nahezu vergebens; denn eines Tages wanderten die beiden mit dem größten Teil der Auflage zu einem Krämer, der sie als Makulatur kaufte: nun konnten sie sich wenigstens ein paar Tage satt essen! Bei solchen Umständen begreifen wir es vollkommen, wenn Ibsen noch Jahrzehnte später jenes freundlichen Rezensenten dankbar gedenkt.

Henrik Ibsen ist am 20. März 1828 geboren zu Skien (spr. Schien), einem Städtchen im bergigen Telemarken, südwestlich von Christiania. Sein Vater war ein wohlhabender Kaufmann, der ein offenes Haus hielt und wegen seiner scharfen Zunge gefürchtet war. Der alte Jon Gynt (Peers Vater) und Daniel Hejre im „Bund der Jugend“ sind nach seinem Modell gezeichnet. Henrik wuchs auf „unter lauter Architektur“. Der tiefgewurzelte Hang seiner Einbildungskraft zum Düstern und Unheimlichen erhielt früh Nahrung und äußert sich bereits entschieden dichterisch in einem Schulaufsatz, der eine Friedhofsvision schildert. Kaum minder prophetisch mutet es an, wenn das Kind Henrik mit Vorliebe und einem Talent, das alle in Erstaunen und oft in Verlegenheit setzt, häusliche Vorstellungen als Zauberkünstler veranstaltet. Achtjährig erlebt er den Bankrott des Vaters. Die Familie muß ihr Haus am Marktplatz räumen und bezieht für mehrere Jahre ein bescheidenes Bauernhaus draußen vor der Stadt. Schon das war Enttäuschung und Demütigung. Dazu kamen Kränkungen durch die Menschen, die in solchen Fällen nicht ausbleiben, am wenigsten in einer Kleinstadt. All dies

wirkte stark auf den feinen Organismus Henriks und öffnete seine Augen für Kleinliche Vorurteile und heuchlerische Hartherzigkeit, wobei des Vaters Sarkasmus vermutlich manchen Begriff geliefert hat.

Auch für den äußeren Lebensgang des Sohnes hatte die Verarmung der Familie bedeutsame Folgen. Statt Maler zu werden, wie er sich gewünscht hatte — es gibt saubere Zeichnungen von ihm, und seine Bühnenbilder zeugen oft von malerischem Blick —, statt dieser Neigung nachgehen zu können, kam er nach erledigtem Schulbesuch in die Apothekerlehre nach Grimstad, einem Hafenflecken von damals 800 Einwohnern an der Westseite des Christianiafjords. Hier hatte er Zugang zu mancherlei Büchern und begann zu dichten, Christliches — wovon ein handgeschriebenes Heft übrig ist — und das Drama „Catilina“. Die lyrischen Stücke enthalten weltchmerzliche Mondscheinstimmungen, besingen eine „Stella“, sind „Ball-erinnerungen“; ihr dichterisches Verdienst ist gering. Stark hervortritt der Einfluß Bergelands, besonders in einer Versform, die später in „Brand“ und „Peer Gynt“ wieder auftaucht und aus dem „Englischen Lotten“ oder anderen Berserzählungen Bergelands stammt (sog. vierfüßige Trochäen mit eingemischten halblangen Zeilen und freier Reimstellung).

Auf „Catilina“ hat neben Ohlenschläger Bergelands Jugenddrama „Sinclairs Tod“ eingewirkt. Das dreiaktige Trauerspiel gilt mit Recht, trotz seiner Unreife und seiner Formlosigkeit, als ein merkwürdiger, früher Niederschlag der Eigenart unseres Dichters. Es ist ein sprechender Beleg für die Wahrheit, daß die Grundzüge des geistigen Menschen spätestens dann fertig sind, wenn das körperliche Längenwachstum aufhört. Schon hier steht der Held allein gegen seine Mitbürger und gibt seiner Enttäuschung über sie Ausdruck, besonders über ihre Kleinheit, Schlaffheit, Schwächlichkeit, ähnlich wie Karl Moor in Schillers überlegenem Erstling. Dieses Schema ist aber nicht etwa Schiller abgesehen, sondern ein Ausdruck von Ibsens eigenem Lebensgefühl, der schon als Grimstader Apothekergehilfe ein einsamer Satiriker war und seinen in Skien bereits geweckten böshaften Witz weiter übte an den Spießbürgerthum. Der Held steht ferner zwischen zwei Frauen, wie Sigurd der Wiking, wie noch Borkman und Rubek: es sind Aurelia und Furia, die, symbolisch gedacht, wie der lichte und der finstere Engel um des Mannes Seele kämpfen. Dieser fühlt sich, so sehr er die anderen

verachtet, doch seinerseits schuldbeladen, wie der alternde Peer, wie noch Solnes, Almers und wiederum Rubek. Die Selbstanklage gehört bei Ibsen meist mit zur Menschenverurteilung; das schützt ihn und seine Helden davor, je pharisäisch zu wirken; er nahm es persönlich damit sehr ernst, wie manche Selbstzeugnisse bestätigen. Wenn aber Catilina der Aurelia zürst:

Du magst frei und leicht entschweben zu Elysiums Glück, —  
Mich führt Nemesis auf ewig in die Nacht zurück,

so liegt hierin ein Gran Selbstgefälligkeit: der Sünder, der Teufel ist interessant, pikant. Dieses amoralische Wohlgefallen, die Herrlichung des Verbrechers, findet sich in der europäischen Literatur vor Ibsen besonders bei Byron. Für Ibsens Dichten ist es bezeichnend bis zu Gabriel Borkman hin. Es hängt zusammen mit der düsteren Grundstimmung seiner meisten Werke, die sich im „Catilina“ mit für des Dichters Gestaltungsweise kennzeichnender Symbolik schon darin zu erkennen gibt, daß die ganze Handlung bei Nacht oder in der Abenddämmerung spielt. Dies wurde dem Jüngling, der in Versen beichtete, schon nahegelegt durch die Entstehungsbedingungen seines Werkes: er schrieb es ausschließlich bei Nacht. Da saß der schwarzhaarige, blasser junge Mann bei der Lampe über Sallust und Cicero gebeugt, die ihm den Weg zum Universitätsexamen und dadurch in ein freieres und höheres Leben bahnen sollten, und beim Studium dieser Lateiner wurde ihm das Bild des von beiden verdamnten Aufrührers lebendig und anziehend — ein Zeugnis für die frühe Skepsis des Ibsenschen Geistes und bezeichnend für seine Gesamthaltung gegenüber dem Leben. Wir ahnen hier schon den Widerspruchsgeist der „Komödie der Liebe“, des „Peer Gynt“ und der späteren Thesenstücke. Es war aber, wenn der Apothekergehilfe in dem norwegischen Krähwinkel einen Revolutionär verherrlichte, die Revolution des Jahres 1848 daran nicht unbeteiligt. Die Nachrichten besonders aus Paris und aus Ungarn haben den jungen Ibsen lebhaftest beschäftigt, übrigens auch den jungen Björnson, der gleichzeitig Gymnasiast in Molde war und im Schülerverein mit seinen Kameraden für die neue Freiheit schwärmte.

Bald sollte der Lebensweg die beiden zum ersten Male zusammenführen. Als Ibsen mit Hilfe der erwähnten Freunde nach Christiania geflüchtet war, konnte er noch nicht gleich ans Studieren denken. Er mußte erst noch seine klassische Ausbildung vollenden, und

dazu diente ihm eine Privatschule, die „Studentenfabrik“ des originellen Veteranen Heltberg, der, gichtbrüchig, in hohen Stiefeln und Pelzjacke einer bunten Schar von unregelmäßig vorgebildeten Jünglingen die lateinische Syntax beibrachte nach einer selbst-erdachten, sehr lebensvollen Methode. Auf den Bänken bei Heltberg nun saß eine Zeitlang auch Björnson; er hat in einem prächtigen Knittelversgedicht den Lehrer dankbar verewigt. Wichtiger als dieser Mitschüler, der ja mehrere Jahre jünger war, wurde für Ibsen ein anderer Kamerad, der schon erwähnte Nasmund Vinje, den jener als seelenverwandt empfunden haben dürfte, und der, zehn Jahre älter, starken Einfluß ausgeübt hat auf den werdenden Satiriker.

Dieser ließ sich durch den Mißerfolg des „Catilina“ nicht entmutigen. Schon im August 1850 bestand er schlecht und recht — mit einigen Schwänzen, wie unsere Mediziner sagen würden — das Aufnahmeexamen der Universität (im Deutschen bekam er die Note „sehr gut“), und im nächsten Jahre hatte er das Glück, ein kleines, in den Pfingstferien geschriebenes Drama, das „Hünengrab“, vom Christianiatheater angenommen und zweimal mit Erfolg aufgeführt zu sehen. Es zeigt nach dem Vorbild Ohlenschlägers, der jetzt formgerecht und geschmackvoll nachgeahmt wird, ein Stück Wikingerleben an einer südlichen Küste, im Mittelmeer; wie in Ohlenschlägers „Jarl Hakon“ klingt der Gegensatz von Christentum und heimischem Heidentum stark mit, und wir spüren bereits eine geheime Sympathie mit letzterem, gemäß dem erwähnten amoralischen Wohlgefallen, vorausweisend auf die „Heerfahrt“ und auf Hilde Wangelss Schwärmerei für die wilden Wikinger — einen Geist, der nicht Ohlenschläger, eher Byron ist, den aber die Zeitgenossen aus den ganz herkömmlich anmutenden Tansen nicht heraushörten. So erregte das „Hünengrab“ ungemischtes Wohlgefallen.

Und so arm war damals Norwegen an dramatischen Dichtern, daß diese harmlose Studie den Blick derer auf sich zog, die für die Nationalbühne in Bergen, die der Geiger Ole Bull gegründet hatte, nach einem künstlerischen Leiter Ausschau hielten. Ibsen bekam den Posten, und gleichzeitig gab man ihm ein Stipendium für eine dramaturgische Studienreise nach Kopenhagen und Deutschland, wo er namentlich in Dresden sich aufgehalten hat, den Grund legend zu seiner Anhänglichkeit an diese Stadt, die nach der Auswanderung

aus Norwegen sein erster deutscher Aufenthalt wurde, bis München sie ersetzte. Die Bergener Jahre (1851—1857) bedeuteten für den werdenden Meister eine nützliche Schule, besonders dadurch, daß bei der Kleinheit der Verhältnisse der Spielplan ständiger Erneuerung bedurfte und Ibsen verpflichtet war, jährlich ein eigenes Stück beizusteuern, wodurch ihm schnelle Aufführung und persönliche Einstudierung, somit mannigfache Erprobung seiner Arbeiten gewährleistet war.

Ibsens Schöpfungen aus dieser Zeit gehören der norwegischen Nationalromantik an, die in Bergen besonders hohe Wogen schlug. Zwei dieser Stücke sind in die gesammelten Werke aufgenommen, weil sie vollständig ausgefeilt in Buchform erschienen sind, „Frau Inger auf Østraat“ und „Das Fest auf Solhaug“. Zwei andere, „Die Johannismacht“ und „Das Lilienkranz“, liegen nur in unfertiger Gestalt vor; sie sind in der Tat weniger bedeutend und stehen auch insofern für sich, als sie in der Gegenwart spielen, also auf das geschichtliche Kostüm verzichten. Allerdings bezieht „Das Lilienkranz“ den Titel von einer bekannten nordischen Ballade, derselben, deren Herdersche Bearbeitung Goethes „Erkönig“ zugrunde liegt, und ihr Grundstoff ist eine norwegische Sage vom „Schneehuhn im Justedal“, deren Heldin als einzig Überlebende dem Schwarzen Tode im 14. Jahrhundert entrann, aber Ibsen hat mit diesen Gegebenheiten ganz frei geschaltet. „Die „Johannismacht“ ist merkwürdig durch die satirische Figur des Paulsen, in dem die Nationalromantik bereits verspottet wird, ein Vorgänger der Phrasenmacher Peer, Steensgaard, Hjalmar Ekdal. Echtere Ibsen jedoch, und zugleich bessere Romantik, sind „Frau Inger“ und „Das Fest auf Solhaug“. „Frau Inger“ spielt zur Zeit von Norwegens tiefster Erniedrigung unter dem dänischen Joch, im 16. Jahrhundert. Das Stück wirkt durch seine einheitliche, düstere Farbe und die starke Tragik, die auch das Gräßliche nicht scheut: das Hauptmotiv besteht darin, daß die Mutter den unerkannten Sohn tötet. Das ist Verwechslungstechnik frei nach Scribe, dessen Vorbild auch sonst im Technischen fühlbar ist, zum Schaden der Klarheit und also der Wirkung. Stürmischer Beifall und ein begeisterter Aufsatz Björnsons wurden zuteil dem „Fest auf Solhaug“. Es stellt im Stil und Vermaß der Balladen dar, wie Margit, die stolze, lebensdurstige Gattin des an Geist und Gaben armen Herrn auf Solhaug den heimge-

kehrten Jugendgeliebten Gudmund Alfson empfängt und in Freiheitdurst und alter Liebe aufflammt, so daß sie dem Gatten den Giftbecher mischt; Gudmund aber wendet sich Margits jüngerer Schwester zu — die tragische Spitze, auf welche diese Handlung notwendig hinausdrängt, wird umgebogen zu einem konventionell guten Ende, und zwar, wie wir wissen, unter dem Einfluß einer vorübergehenden Stimmung des Verfassers, der sich in die junge Rikke Holst verliebt hatte. Diese Stimmung hatte auch die schwärmerische, musikalische Balladenwelt angezogen und so zur Neueinkleidung eines Stoffes geführt, der Ibsen beim Lesen der Sagas aufgegangen war, und der bald seine Auferstehung in ursprünglicher Gestalt erlebte: in der „Nordischen Heerfahrt“.

Diese ist nicht mehr in Bergen erschienen. Im Herbst 1857 wurde Ibsen künstlerischer Direktor des neugegründeten kleinen „Norwegischen Theaters“ in Christiania. Im folgenden Jahre führte er aus Bergen seine Braut heim, Susanna Lorezen, die Tochter des Probstes und Pastors an der Kreuzkirche. Sie war eine starke Natur und ist dem reizbaren Dichter eine treue, seelenverwandte Gefährtin bis zum Lebensende gewesen; jetzt in Christiania, in den schlimmen sieben Jahren, war sie seine Stütze. Das Theater hatte von Anfang an einen schweren Stand, Ibsen mußte für einen Hungerlohn arbeiten, der noch dazu unregelmäßig einging, im Betrieb herrschte Unordnung, im Direktorium Zwist, das Ende war ein Fiasko. So lebte denn der Dichter in bitterer Armut, die sich sogar in seiner Kleidung zeigte. Das war doppelt hart für einen, der wie Ibsen allezeit auf ein gepflegtes Äußeres großes Gewicht gelegt hat. Dazu kam der erkältende und niederdrückende Einfluß der geistigen Luft, die in der damaligen norwegischen Hauptstadt wehte. Man lebte unter einer einseitigen Alleinherrschaft materieller Interessen — die Schattenseite des wirtschaftlichen Aufschwungs dieser Jahre —, und die Christianiaer waren noch Kleinstädter. So fühlte Ibsen sich einsam, unverstanden, verachtet, und er machte selbst dieses Leiden noch schlimmer durch sein verschlossenes, oft bissiges und sarkastisches Wesen, das freilich auch seinerseits durch die Verhältnisse gesteigert wurde. Dies alles lähmte ihn. Er wurde nachlässig im Amt — im Gegensatz zu der ihm natürlichen peinlichen Sorgfalt, die er auch in Bergen betätigt hatte —, und sein Schaffen stockte, bis er im Jahre 1862 „Die Komödie der Liebe“ ausschickte, die ein Werk der

Entrüstung ist, eine Kriegserklärung an die Spießbürgerwelt. Daß diese die Herausforderung nicht annahm, sondern — abgesehen von etlichem gemeinen Klatsch — in stumpfer Gleichgültigkeit verharrete, das erbitterte den Dichter von neuem. Als ihn eines Tages ein ungezogener Mensch damit neckte, daß sein Vorstoß so wirkungslos geblieben sei, wurde Ibsen bleich, erhob sich, indem er mit der Faust auf den Tisch schlug, und ging stumm aus dem Zimmer. In der erzählenden ersten Fassung des „Brand“ leben die Stimmungen dieser Tage kenntlich nach.

Einen Lichtpunkt bildete neben dem eigenen Heim der Kreis der sog. „Holländer“ im Hause des Literaten und Bücherhändlers Paul Botten-Hansen. Die jungen „Intellektuellen“, die sich dort versammelten, waren konservativ gestimmte, satirische Köpfe. Satire und aristokratisches Wesen harmonierten mit Ibsens aus dem Elternhause mitgebrachtem Lebensgeschmack und mit seiner Welthavenschen Bildung, so wurde er angezogen, und sein Geist bekam hier einen Stempel, zugleich einen Schliß, der besonders im „Bund der Jugend“ ans Licht tritt, wo die demokratisch-nationalistische Phrase schneidend gegeißelt wird. So kam Ibsen in den Ruf, konservativ, der Dichter des „Morgenblattes“ zu sein, und Freundschaft und Feindschaft, die ihm wurden, bemäßen sich danach. Erst in den Tagen der „Gespenster“ drang die Erkenntnis durch, daß diese Auffassung falsch war.

Ibsens zweiter Aufenthalt in Christiania ist eingeraht durch zwei Sagadramen, die aus Bergen mitgebrachten „Heermannen in Helgeland“ („Nordische Heerfahrt“, 1858) und „Die Thronforderer“ („Kronprätendenten“, 1863). Schon die Prosaforn dieser Werke verriet, daß sie eine neue Art des Sagadramas darstellen, die den Quellen näher bleibt als Ohlenschlägers und Andreas Munchs Familienstücke und das „Hünengrab“. Was diese älteren Stücke vermissen lassen, das Gefühl für die hohen dichterischen Eigenwerte der alten Quellen, das tritt mit den „Heermannen“ plötzlich eindrucksvoll in die Erscheinung. Man hat gesagt, Björnson mit seinem kurz vorher erschienenen Einakter „Zwischen den Schlachten“ und mit „Synnöve Solbakken“ habe die Sagawelt für die neunorwegische Literatur erobert. Daran ist nur so viel richtig, daß Björnson der erste Dichter gewesen ist, der an der Sagasprache seinen Stil gebildet hat. Hierin dürfte Ibsen von dem Vorgänger gelernt haben.

Aber er übertraf ihn in der Echtheit der sprachlichen Farbe, und vor allem darin ging er weit über ihn hinaus, daß er als erster es unternahm, das heidnische Leben selbst auf die Bühne zu bringen. Aus eigenem Erleben heraus verkörperte er den streitbaren Sinn der Vorzeit in der meisterlichen Gestalt des jungen Torolf, den Männestrotz gegenüber dem Schicksal in dem alten Ornuolf, einen hochfliegenden, edlen Lebensdurst in der Heldin Hjördis. Der idealen Heidin Hjördis gegenüber aber stellte er den idealen Christen Sigurd und ließ beider Schicksal sich tragisch verwickeln, indem er die Tragödie der Brynhild, wie sie die Heldensaga von den Wölsungen erzählt, erneuerte und in den Rahmen der Isländersagas hinein umdichtete. Obgleich der Verfasser Sigurds christlichem Entsayungsheroismus warm gerecht wird, ist sein überwiegendes Mitgefühl doch bei der stolzen Hjördis. Zu dieser Figur hat Frau Susanna Modell gestanden, und sie ist noch dem alten Ibsen neu lebendig geworden als Rebekka West und besonders als Ella Kentheim, die nun den Mann, der seine Liebe zu der ihn liebenden Frau überwand, offen der Todssünde anklagt. Schon Hjördis sagt: „Sigurd, was hast du getan! . . . stark und kühn soll der Mann handeln!“ Sie, wie schon ihre Doppelgängerin Margit, verkörpert den Ibsenschen Lebensdurst, das tiefe Sehnen nach Glück und Größe, genauer: nach Glück durch Größe, jenen Lebensdurst, der später besonders in den „Gespenstern“ wieder hervortritt und noch im Epilog sich ergreifend äußert als Trauer über ein verspieltes Dasein.

Wenn die „Heerleute“ bei Erscheinen so wenig gewürdigt wurden, wenn Literaturkenner und selbst ein Björnson in dieser Dichtung, die mit Herzblut geschrieben war, nichts sehen wollten als literarische Mache, wenn das Stück jahrelang auf die Aufführung warten mußte, so lag das vermutlich nicht allein an dem ungewohnten norwegischen Sprachton und der „zu rohen“ Behandlungsart: zugleich wird unklare Witterung im Spiel gewesen sein von etwas Feindlichem, Abzuwehrendem, des gleichen unbehaglichen Etwas, das später in den Reden Nora und Helene Alving auf viele und so anstößig wirkte.

Ein ähnliches Schicksal hatte die „Komödie der Liebe“. Dieses Lustspiel in gereimten fünffüßigen Jamben (den heroic couplets der Engländer) spielt in Frau Holms Mädchenpensionat am Drammenweg bei Christiania und schildert eine Verlobung und ihre

Auflösung im Rahmen eines Kranzes von verlobten und verheirateten Paaren. Gleichzeitig verkündet es: Verlobung und Ehe töten die Liebe, sie sind Prosa, diese ist Poesie, und sie töten damit zugleich jegliches höhere Streben, knicken das Beste im Manne und in der Frau. Dies veranschaulichen in lustiger Weise Pastor Strohmann mit Gattin und Kinderschar, Stüver und seine langjährige Verlobte und der junge Theologe Lind, der, verlobt, sich begnügt, Mädchenlehrer zu werden statt Missionar. Der Dichter Falk aber und seine Erwählte, die ernste Swanhild, sehen die Gefahr und reißen sich freiwillig los von ihrem Liebesrausch, nachdem sie seinen Vorschlag eines freien Sommerbündnisses abgeschlagen hat; er bleibt frei, sie wird die Frau eines reichen Kaufmanns, der sie in einer Sphäre oberhalb des Philistertums erhalten wird.

Ein ganz neuartiger Vorwurf und eine neuartige These. Immerhin hatte letztere literarische Vorgänger: der dänische Denker Kierkegaard hatte in „Entweder — oder“ und in den „Stadien des Lebensweges“ bereits mit paradoxer Schroffheit die ideale Forderung auch für die Ehe aufgestellt, und, wie wir schon sahen, hatte Camilla Collett in den „Amtmannstöchtern“ gezeigt, wie in einer korrekten Ehe die Liebe stirbt. Von beiden hat Ibsen gewußt, wenn er auch Kierkegaard kaum gelesen hat. Er hat auch später die Gedanken der Zeit gleichsam aus der Luft in sich aufgenommen. Die skeptische Betrachtung der Ehe lag ihm aber von Natur nahe: sie folgte fast von selbst aus seinem spöttischen Beobachtergeist, den mannigfacher Kraer anspornte, und aus seinem Hang zum Unbedingten, den er später in die Formel „Alles oder nichts!“ gefaßt hat. Daneben aber dürfen wir hier etwas feststellen, was auch für den Ibsen des „Puppenheims“ und den gleichzeitigen Björnson gilt: der Dichter macht sich kraft seiner Fähigkeit sympathischen Einfühlens zum Anwalt von Gemütsforderungen, die der Frau näherliegen als dem Manne. Ein unbestimmter Eindruck hervor und das daran geknüpfte Gefühl, daß Derartiges dem Manne nicht anstehe, erklärt manchen Widerstand, auf den die betreffenden Werke bei Männern und bei gescheiterten Frauen gestoßen sind. Georg Brandes hat aus diesem inneren Widerstand heraus Ibsen eingewendet: es gebe doch nicht nur kranke Kartoffeln, es gebe doch auch gesunde. Diese Gesundheit wollte Ibsen nicht gelten lassen; Schillers Wort von der Leidenschaft, die flieht, und von der Liebe, die bleiben muß, war

für ihn keine Weisheit, sondern ein fauler Kompromiß. Übrigens hat Gunnar Heiberg, der bedeutendste Nachfolger Ibsens im heutigen Norwegen, die These von 1862 wieder aufgenommen und daraus folgerichtig eine „Tragödie der Liebe“ gemacht: hier ist eine Frau die alleinige Heldin, und das Werk gewinnt dadurch eine typische Wahrheit, die dem Vorbilde abgeht.

Es lag nahe, daß das Publikum die Unterlagen für Falts Ehepejorismus in des Verfassers eigener Ehe suchte. Und doch war von Privatverhältnissen Ibsens in der „Komödie“ so gut wie nichts enthalten. Viel eher könnte man solche suchen und finden — trotz der geschichtlichen Einkleidung — im nächsten Drama, den „Kronprätendenten“. Dieses ist, wie Ibsen selbst bezeugt, erwachsen aus der verzweifeltsten Stimmung, als alle wider ihn waren, so daß er von niemand außer seiner Frau sagen konnte: er glaubt an mich. Diese Gemütsverfassung des vom Zweifel am eigenen Berufensein bedrängten Ehrgeizigen ist im Stücke die des Karls Skule, des Mitbewerbers des Königs Hakon. Beide sind historische Personen des 13. Jahrhunderts. Das Drama spielt von 1223—1240; im letztgenannten Jahre fiel Skule, und Hakon trat die Alleinherrschaft an. Quelle ist die Hakonar Saga von dem Isländer Sturla, ein zeitgenössischer Bericht von großer Ausführlichkeit und Anschaulichkeit. Die Vielgestaltigkeit der Handlung war eine Fußangel für den Dramatiker, der er nicht ganz entgangen ist (wie auch später nicht bei „Kaiser und Galiläer“): das Werk ist unübersichtlich, besonders in den beiden letzten der vier Akte, und es ist daher nicht bühnenwirksam als Ganzes. Einzelne Auftritte dagegen sind dies in hohem Grade. Die Handlung, der Kampf der beiden Thronforderer, dreht sich mit gut Ibsenscher Innerlichkeit größtenteils um die dem Skule auf dem Herzen brennende Frage, ob Hakon der rechtmäßige Thronerbe ist: würde dies bewiesen, so würde Skule ihn anerkennen. Bischof Nikolas, der böse Geist des Stückes, der Zwietrachtstifter, bringt es dahin, daß Skule das Schriftstück, welches die Frage entscheidet, unwissend verbrennt. Oft zitiert wurde Skules nächtliches Gespräch mit dem Skalden im vierten Akt. In beiden Personen dieser Szene hat Ibsen Stücke seines Ich untergebracht, beide sprechen seine geheimsten Gedanken aus: Jatgeir wurde Dichter durch die Gabe des Leids; Skule muß jemand um sich haben, der ihm willenlos gehorcht, unerschütterlich an ihn glaubt, — da rät der Skalde ihm,

sich einen Hund zu kaufen, und Skule fragt: sollte ein Mensch nicht genügen? Die Psychologie ist glänzend, sie steht auf Shakespearischer Höhe, wie denn das Werk auch sonst an Shakespeare erinnert, an „Hamlet“ und an die Königsdramen, deren Versstil es freilich nicht erneuert, es ist in Prosa. Im Mittelpunkt steht Skule, der Empörer. Trotzdem die Urkunde verbrannt ist, glaubt er an den Nebenbuhler, und er tut dies vollends, als jener ihm seinen „Königsgedanken“ kundgetan — den Gedanken der Sammlung Norwegens —; er stiehlt aber den Gedanken (wie Ibsen Björnsons nationalen Kampfruf sich angeeignet hatte, als es um die Anerkennung und Aufführung der „Heermänner“ ging) und kämpft in dämonischem Trotz weiter, bis er sieht, daß sein Schicksal besiegelt ist, freiwillig hinaustritt unter die Feinde und fällt — Hafon schreitet über seine Leiche.

Die Gabe des Leids, von der der Skalde spricht, und die Ibsen schon in Bergener Briefen sich gewünscht hatte, wurde ihm eben jetzt in einer starken Dosis zuteil. Es war die Zeit des Scandinavismus, des Schwärmens für die Einigkeit des Nordens. Diese Bewegung kam besonders zu Worte auf den skandinavischen Studententagen, die seit den vierziger Jahren im Schwange waren, vergleichbar den Zusammenkünften der deutschen Burschenschaftler, die Deutschlands Einheit erstrebten. Als die Kriegswolken 1863 aufzogen, tagten die Studenten in Kopenhagen, und die Norweger und Schweden leisteten im überschwang der festlichen Stunden feierliche Schwüre, daß Dänemark in der Gefahr nicht allein stehen werde. Der Krieg brach aus, und es kam ganz anders, als verheißen war: die politische Klugheit verbot der Stockholmer Regierung jede Einmischung, und die norwegischen Studenten schickten den Dänen eine Adresse, die ihre „Teilnahme“ ausdrückte — von Teilnahme am Kriege war keine Rede mehr. Schweigen wäre besser gewesen als diese Adresse. In Ibsens Seele aber spiegelte sich das Geschehene mit den grellsten Farben der leidenschaftlichen Entrüstung. Schon im Dezember 1863 schrieb er das Gedicht „Ein Bruder in Not“: es war Lüge im Festkleid, giftiger Judaskuß, was Norwegens Söhne am Sund neulich hinausjubelten; der Baum, der aufblühte mit Berühmungen in der Sonnensülle des Festes, steht am ersten Abend des Ernstes vom Sturm entblättert und zerzaust, als kahles Kreuz auf dem Grab der nordischen Jugend. Natürlich blieben diese maß-

nenden Gesichte so wirkungslos wie je ein Prophetenwort; das „norwegische Amerikanertum“, wie Ibsen damals zu sagen liebte, war blind und taub.

## 2. „Brand“ und „Peer Gynt“.

Zu Ibsens Glück war ihm inzwischen ein Reifestipendium bewilligt worden, um das er nachgejacht hatte. So konnte er „landflüchtig“ werden. Er reiste im Sommer 1864 mit Botten-Hansen zusammen über Berlin, wo die Siegesstimmung beim Einzug von Wrangels Truppen ihn bald fortscheuchte, über den Brenner nach Triest und weiter nach Rom. Auch dort hörte sein Leiden noch nicht auf: in der Kapelle der preussischen Gesandtschaft saßen Dänen und blieben ruhig sitzen, wenn der Prediger für die Siege der deutschen Waffen dankte. Andererseits hörte Ibsen von italienischen Müttern in Piemont, Navarra, Genua, die ihre vierzehnjährigen Tungen aus der Schule nahmen und mit Garibaldi gen Palermo schickten, nur „um einen Gedanken zu verwirklichen“. Dabei dachte er an die norwegischen Stortingleute, von denen gewiß keiner einen Finger rühren würde, wenn die Russen in Finnmarken einrückten. Seine Briefe sind voll Bitterkeit über Norwegen. Er fühlt sich mit-schuldig an seiner Schmach, weil er einem entarteten Geschlecht die Kämpen der Sagazeit vorgeführt hat. Er ist davon durchdrungen, daß mit diesem Vergangenheitskult jetzt ein Ende gemacht werden muß. „Was tot ist, lügt man nicht wieder lebendig; was tot ist, muß ins Dunkle hinab!“ Aufschlußreich sind besonders die Briefe an die Schwiegermutter Magdelene Thoresen und noch mehr die an Björnson, der Ibsen großmütig unterstützt hatte und vor ihm in Rom gewesen war (doch tut man gut, im Auge zu behalten, daß sie, wie die meisten Briefe Ibsens, stark auf den Empfänger zugeschnitten sind).

Allmählich tat die veränderte Umwelt ihre Wirkung. Der südliche Himmel erzeugte ein wohlthuendes Freiheits- und Abstandsgefühl; das Gedränge, in dem er daheim gestanden, das häßliche Lächeln, das er hinter sich gefühlt hatte, verschwanden allmählich aus seinen Gedanken; er fühlte sich wie aus einem Tunnel ins Helle herausgekommen. Wie das Stipendium vorschrieb, studierte er Kunst und Geschichte. Daraus erwuchs der Plan eines großen

Dramas aus der Zeit des Verfalls des alten Rom: „Julianus Apostata“ sollte es heißen. Er arbeitete daran schon im September „mit unbändiger Freude“. Offenbar war es der Kampf der Religionen, der Ibsen anzog. Aber die Schwierigkeiten der Stoffbewältigung haben ihn bald wieder abgeschreckt. So errangen mitgebrachte Vorstellungen und Gefühle wieder die Oberhand. Sie wurden laut, als 1865 die Kunde von des amerikanischen Präsidenten Lincoln Ermordung Europa durcheilte. Schadenfreude und Warnung prägen Ibsens Gedicht, in dem die Erinnerung an die Schmach des Skandinavismus ebensowenig fehlt wie die an die Düppeler Schanzen und an die Engländer vor Kopenhagen: „mit vergeffenen Schwüren, gebrochenem Pakt, mit Versprechen, die keiner hält, mit des vorjährigen Eides diesjährigem Bruch ward gedüngt der Geschichte Feld“; was Wunder da, wenn Dolche statt Ähren wachsen und einen aus dem „betroffenen Trupp“, einen der Vertreter des „Systems“ die Mörderkugel trifft. Das Ganze ist eine anarchistische Deklamation, ähnlich wie die Strophen „An meinen Freund, den Revolutionsredner“, die 1869 aus Anlaß des „Bundes der Jugend“ entstanden sind: alle Revolutionen sind Pflückerwerk gewesen, nur die Sündflut nicht, leider ist auch damals Lucifer wieder überlistet worden, denn bekanntlich ergriff Noah die Diktatur: also laßt uns die Sache noch einmal machen, radikaler, dazu gehören aber Männer: ihr sorgt für Wasser auf die Weltensflur, ich lege mit Lust den Torpedo unter die Arche! Dieser Torpedo waren Ibsens Kampfdramen, von der „Komödie“ bis zum „Volkseind“. Die heutigen Spartakisten hätte Ibsen als Pöbel verachtet, wenn er auch einigen ihrer literarischen Ruser im Streit vielleicht Beifall gespendet hätte. Sein Ziel war nicht durch Gewalttaten zu erreichen, sondern, wenn überhaupt durch äußere Prozesse, so durch eine Sündflut oder noch besser durch einen allgemeinen Weltuntergang.

Das Hauptwerk des Jahres 1865 aber wurde „Brand“. Ibsen hatte lange mit dem Stoff zu ringen. Ein ausführlicher Entwurf in erzählenden Versen, stark autobiographischen Gehalts, ist erhalten. Man versteht, wie bei allen anderen posthum veröffentlichten Niederchriften des Dichters — übrigens auch bei Goethes Ur-Meister —, daß er verworfen wurde. Es handelte sich um die Geschichte eines Propheten vom Schlage der Propheten Michel-

angelos, aber sie spielte in Norwegen: die Heimat war der Hintergrund und der Gegenstand seines Wirkens, seines vorbildlichen Lebens, seiner Straßpredigt. Dieser Prophet trug Züge Ibsens, des Züchtigers seiner Landsleute, aber er war eine Kolossalfigur, welcher der Dichter nur „in seinen besten Augenblicken“ wirklich zu gleichen glauben konnte, und er war Pfarrer, nach dem Muster des Pastors Lammers, der in Skien eine freie Gemeinde gegründet und sie auf die Berghöhen hinausgeführt hatte. Nach langem, fruchtlosem Mühen um Gestaltung trat Ibsen eines Tages in die Peterskirche ein, und da „ging ihm mit einem Male eine kraftvolle und klare Form auf für das, was er zu sagen hatte“: die Form des dramatischen Gedichts in gereimten Versen. Die Ausführung ging ihm spielend von der Hand. Er wohnte damals in Ariccia, wo er es wunderbar friedlich und einsam fand, nichts las als die Bibel und vor und nach Mittag arbeitete, was er früher nie gekonnt — und auch später in der Regel nicht mehr getan hat, wo er den Nachmittag für seine sehr wählerische und sparsame Lektüre freiließ.

„Brand“ erschien Mitte März 1866 in dem großen Verlage von Gyldendal in Kopenhagen, mit dem Björnson Ibsen in Verbindung gesetzt hatte. Der Erfolg des Buches war einzigartig. Schon nach zwei Monaten erschien eine neue starke Auflage, und es folgten weitere Schlag auf Schlag. Bald häuften sich Besprechungen, Erläuterungen, Nachahmungen, Fortsetzungen. Also endlich geschah es einmal, daß Ibsen sich nicht über Teilnahmlosigkeit zu beklagen hatte. Der Erfolg hob ihn und beeinflusste mehr und mehr sein ganzes Wesen, bis ins äußere Gehaben und bis in die Tracht hinein.

Angeichts der römischen Campagna und des bunten, heiteren italienischen Volkslebens geschrieben, ist „Brand“ in Landschaftsbildern und im Inhalt weltentfernt von dieser Umgebung seines Dichters: das Werk ist nordisch, norwegisch durch und durch. Das Gemälde des norwegischen Hochgebirges war epochemachend (vgl. oben S. 18); die Darstellung des Volkslebens war es desgleichen. Hier zum ersten Male geschah dem Schauerlichen, Harten, Unfruchtbaren in der Natur, den Leiden und Schwachheiten der Menschen poetische Gerechtigkeit. „Brand“ beginnt mit einer Wanderung über krachenden Hochgebirgsschnee und endet mit einem Lawinensturz. Die Dichtung läßt uns hinabschauen in das enge

Fjordtal, dessen hungernde Bewohner sich um den Gaben aus-  
 teilenden Beamten drängen. Sie führt uns in den armen Pfarr-  
 hof, über dessen Dach der Berg so weit vorragt, daß zwar die La-  
 winen ihm nichts anhaben können, aber auch kein Sonnenstrahl in  
 die Zimmer dringt, nur drei Wochen im Hochsommer bescheint die  
 Sonne den Fuß des gegenüberliegenden Abhangs — eine Örtlich-  
 keit, die Ibsen im Jahre 1862 in Hellesthl selbst gesehen hatte.

Gleich die Eingangsszene bringt den stimmenden Aktord des Gan-  
 zen: trotziger Prestodialog zwischen Pfarrer und Bauer, jener will  
 vorwärts, trotz Lebensgefahr, dieser, sein Führer, hält ihn zurück  
 in selbstischer Furcht, bis der Stärkere sich losreißt und ihn in den  
 Schnee wirft. Ein zweites Kontrastbild bringt die Begegnung mit  
 dem tändelnden Brautpaar, von Brands donnerndem „Halt! Halt!  
 Dort ist ein Abgrund!“ bis zu Agnes' Bekenntnis „wie er wuchs,  
 indes er sprach!“ Ein drittes das Zigeunermädchen Gerd, in der  
 der Wahnsinn Brand nach oben in die Bergwüsten locken will. Er  
 aber findet den Weg nach unten zu den Menschen im Tal. Ihr  
 Hunger läßt ihn kalt. Da kommt von jenseit des aufgeregten Fjords  
 die Nachricht, daß ein Verzweifelter im Sterben liegt, ein Vater,  
 der sein hungerndes Kind getötet und dann Hand an sich selbst ge-  
 legt hat, und augenblicklich entschlossen springt Brand ins Boot,  
 niemand wagt es, der Zweite zu sein bei dem tosenden Sturm, bis  
 Agnes, da Einar trotz ihres Aufruhrs das Leben zu lieb ist, ihrer  
 inneren Stimme folgt und mit ihm segelt. Gott hilft ihnen hin-  
 über, und Brand erfüllt seine Priesterpflicht. Dort drüben fällt nun  
 die Entscheidung für sein Leben. Im Bewußtsein seiner Kraft wollte  
 er auf größerem Schauplatz streiten. Jetzt entschließt er sich, als  
 Pfarrer in der Heimat zu bleiben, als dreimal an sein Herz ge-  
 pocht wird: die Gemeinde bittet ihn, Agnes offenbart ihm ihre  
 Gesichte — In, ja, in dich, dahin weist es! —, und die alte Mutter  
 tritt ihm entgegen mit ihrem harten Anspruch auf den Sohn und  
 auf das eigene Seelenheil durch ihn, den Geistlichen. Agnes, die  
 zwischen dem ihr tief entfremdeten Einar und Brand zu wählen hat,  
 folgt ohne Besinnen dem letzteren, alles oder nichts fordernden

Der dritte und vierte Aufzug schildern Brands Ehe. Er, der nur  
 einen starken, erbarmungslosen Gott kannte, lernt um Agnes' wil-  
 len auf Gottes Barmherzigkeit bauen. Aber in seiner Forderung  
 an sich und die Menschen vermag er nicht nachzulassen. Er läßt die

Mutter ohne Abendmahl dahinfahren, als sie nur einen Teil ihres Vermögens opfern will, den größten Teil, doch nicht das Ganze. In dem sonnenlosen Berghause siecht sein kleiner Sohn dahin, nur schleunige Abreise kann ihn vom Tode retten, Brands Vaterherz greift den Gedanken blindlings auf, doch, wiederum dreifach gemahnt, besinnt er sich auf seine Pflicht; Agnes trägt mit übermenschlicher Kraft das Kind hoch erhoben in das Haus zurück. Das Kind stirbt. Brand betet, aber er hört keinen Sphärengefang dabei, nichts durchweht ihn mit Blut und Licht. Es ist der Anfang seines Endes. Agnes kann von der Erinnerung nicht lassen. Er verwehrt es ihr. Das Licht des Weihnachtsabends darf nicht hinausfallen auf das Grab draußen. All die Sachen des Verstorbenen, an denen ihr Herz hängt, muß sie an eine widerliche Zigeunerin verschenken. Als das letzte Opfer gebracht ist, fühlt sie sich frei — frei von allen irdischen Banden; denn „wer Jehowah sieht, der stirbt“.

Brand ist Witwer. Er hat von dem Erbe seiner Mutter eine größere Kirche gebaut, weil die alte für sein Gefühl zu klein war. Aber auch die neue Kirche ist zu eng, die Orgel klingt nicht darin:

Laut auf sang ich mein Gebet,  
Doch zerbrach's am Deckenpfosten.

Gespräche mit dem Vogt, dem Probst, dem zum christlichen Muckertum bekehrten Sinar durchdringen Brand vollends mit dem Gefühl bitterstolzer Einsamkeit. Angesichts des zur Einweihung zusammengeströmten Volkes wirft er die Schlüssel der neuen Kirche in den Bach, denn noch immer ist die Kirche zu klein, weil sie endlich ist. Hingerissen durch seine Worte, scharf sich die Menge um ihn, hebt ihn auf die Schultern und strömt talaufwärts:

Wie ein Stern ist uns erschienen:  
Eins ist: leben — und Gott dienen!

Aber oben verbraucht die Begeisterung. Man verlangt Wunder zu sehen, verlangt seinen Lohn, und als Brand antwortet:

Des Willens Reinheit,  
Des Glaubens Kraft, des Geistes Einheit,  
Ein Opfermut, der furchtgestählt,  
Mit Jubel selbst das Schwerste wählt —

da fallen sie erbittert von ihm ab, jagen ihn mit Steinwürfen in

die Einöde hinauf und lassen sich von Bogt und Probst zum Fjord hinabführen, in den angeblich ein unerhört reicher Heringszug eingedrungen ist. Brand aber verlebt oben auf der sturmgefegten Schneefläche, zwischen den schwarzen Rinnen des Berges, um die die Wolkenfetzen sausen, seine letzten Stunden. Agnes erscheint ihm. Sie verheißt ihm Glück und Heilung seiner Seelenleiden, wenn er jene drei Worte verleugne, die seiner Krankheit Quelle sind: alles oder nichts. Er weist sie von sich. Nun kommt die wahnsinnige Gerd und betet den Blutenden als Erlöser an. Er aber verhüllt sein Haupt und kann zum ersten Male weinen. Durch Gerds Schuß nach einem eingebildeten schwarzen Teufelsvogel wird eine Lawine gelöst, sie begräbt den Helden, der seine letzte Frage an Gott stellt, und eine Stimme antwortet: Er ist deus caritatis! . . .

Schon dieser zusammengedrückte Auszug dürfte einen Eindruck davon geben, daß „Brand“ eine Dichtung voll Kraft und Größe ist. Für den, der Ibsens Werke in der Reihenfolge ihrer Entstehung durchliest, wird „Brand“ wohl immer einen steilen Aufstieg bedeuten, der dem Aufschwung des Erfolges, den das Werk beim Erscheinen erzielte, ungefähr entspricht. Es gibt Kritiker, die in „Brand“ — und „Peer Gynt“ — den Gipfel des Ibsenschen Schaffens erblicken, und der Dichter selbst scheint in seinem Alter zu dieser Meinung geneigt zu haben. Darin liegt doch eine Übertreibung. „Brand“ ist nicht so stilrein, kein Werk so ganz aus einem Guß und von so tadelloser Feinarbeit wie die Meisterdramen der achtziger Jahre. Dies liegt einmal in der Sprache, die gewisse an Bergeland erinnernde Unarten zeigt, besonders aber an den satirischen Zwischenspielen, den Auseinandersetzungen des Helden mit seinen minderwertigen Gegenspielern, meist Vertretern des „Systems“. Hier wird auch dem dankbarsten Leser zuweilen die Mahnung in den Sinn kommen: bilde Künstler, rede nicht! Freilich darf andererseits nicht übersehen werden, daß das satirische Element im ganzen einer künstlerischen Aufgabe dient: es entspannt, in shakespeareischer Weise, die hochgesteigerten Mitleid- und Furchtgefühle an den tragischen Höhepunkten. Im ersten und zweiten Akt ist die Auseinandersetzung mit den Gegnern noch ernst gehalten. Das Pathos ist hier noch nicht so mächtig, um eines Gegengewichtes zu bedürfen. Sobald aber mit dem Tod der Mutter und zumal des Kindes die eigentliche Tragödie einsetzt, da ist sogleich auch das

Satyrspiel zur Stelle. Der fünfte Akt, dem die stärksten Wirkungen vorbehalten sind (Agnes' Erscheinung, der Chor der Unsichtbaren), setzt ein mit einem bitterpossierlichen Dialog zwischen Küster und Schulmeister. Ferner werden wir es einem Dichter von so mächtiger Gestaltungskraft und so starkem Temperament wie Ibsen zugute halten müssen, wenn er Erfindungen einmischt, die uns nicht ansprechen, etwa weil wir sie als unwürdige Karikaturen empfinden. Er unterstreicht und variiert damit den Gedankengehalt, an dem ihm so viel gelegen ist. Er will sein Volk wecken, und er glaubt es zu können. Das beleuchtet seine Eingabe an König Karl von Schweden und Norwegen aus dem April 1866, worin es heißt: „Nicht um ein sorgenfreies Auskommen kämpfe ich hier, sondern um das Lebenswerk, das, wie ich unerschütterlich glaube und weiß, Gott mir auferlegt hat: — das Lebenswerk, das mir als das wichtigste und notwendigste erscheint für Norwegen: das Volk zu wecken und es zu lehren, groß zu denken.“

Auf „Brand“ folgte im nächsten Jahre „Peer Gynt“: wiederum ein Versdrama, das in Norwegen spielt und so angelegt ist, daß der eine Held alles beherrscht. Aber dieser Held ist Brands Gegenpol. Der Geist des Kompromisses, der für Brand der Satan war, ist Peers Gott (Gerhard Gran). Peer ist ein norwegischer Bauernsohn. In dem Bauer, der für die Romantik der verherrlichte Vertreter des norwegischen Volkstums gewesen war, dem neuerdings Björnson schmeichelhafte Denkmäler errichtet hatte, in diesem Bauer wollte Ibsen umgekehrt die norwegische Nationalschwäche geißeln. „Peer Gynt“ ist das reichste und wichtigste, vielleicht das tiefstgeschöpfte aller Ibsenwerke; für seinen Landsmann Gerhard Gran ist es das schönste; jedenfalls ist es das norwegischste; über die Volksjagen und -märchen, die darin verarbeitet sind, finden sich gründliche Nachweise bei Roman Woerner. Peer erinnert in wesentlichen Zügen an den Skule der „Kronprätendenten“. Zwar ist er kein Zweifler wie dieser, aber auch er ist ein innerlich Zwiespältiger, innerlich Haltloser, der zwar tief auf dem Grunde der Seele eine Ahnung hat von dem, was er sein sollte, aber vor lauter Geschäftigkeit, Geschwätz und Träumerei nicht dazu gelangt, sie sich einzugesetzen, es sei denn ganz zuletzt, wo er Solweyg bittet, sein Verbrechen laut auszusprechen, und zerknirscht fragt, wo all sein Lebenslang Peer Gynt gewesen ist, Peer Gynt, wie er einst in Gottes Ge-

danken aufgesprungen ist, wie Gott ihn geplant und gewollt hat, er selbst, der ganze, der wahre. Die Entfaltung dieses Charakters ist das Thema. Ibsen leiht seinem Helden genug gewinnende Züge. Am gewinnendsten erscheint Peer in der bekannten, auf der Bühne stets warm beklatschten Szene „Aases Tod“. Aber Ibsen gibt diese einschmeichelnden Züge nur, um zu zeigen, wie wenig sie für den wahren Wert des Menschen beweisen. Peers Märchenfahrt mit der sterbenden Mutter ist für Ibsen und soll für den tieferen Kenner Peers sein nur ein Beleg für Peers Hang und Begabung, sich und andere durch Träumerei, Phantasie, Dichtung über den Ernst des Lebens hinwegzutäuschen — hinwegzulügen. Das kann unter Umständen hübsch sein, aber der Dichter des „Brand“ hat dafür nur ein halbes, sarkastisches Lächeln, das leicht wieder in Stirnrunzeln übergeht: Peer ist im Grunde ein Tropf, ein Charakterloser. Das zeigt sich besonders klar in einer Szene, die nach Gran „vielleicht der allerwirkungsvollste Scheinwerfer über Peers Inneres“ ist: die Belauschung des Selbstverstümmlers, der sich mit der Sichel ein Fingerglied abhackt, um dem Kriegsdienst zu entgehen. Für Peer ist dies nichts als eine Tat unerhörten Mutes. Er versteht wohl, wie man so etwas denken, wünschen, wollen kann; aber wie man es tun kann, nein, das versteht er nicht. Er beneidet also sozusagen den heimlichen Sünder. Daß er ihn verachten müßte, ahnt er nicht; dieser Gesichtspunkt ist für ihn zu hoch, unerschwinglich. Schon im erzählenden Brand kommt dieser Selbstverstümmler vor, als Sinnbild verächtlicher Würdelosigkeit. Auch sonst hat Ibsen oft Motive, die er einmal verworfen hatte, aufbewahrt und bei späterer Gelegenheit neu verwertet, ein sparsamer Verwalter seines Gutes in allem. Indem er aber das „Brand“motiv in den „Peer Gynt“ übernahm, gab er ihm erfinderisch einen neuen Sinn: der Mann, der für Brand ein pflichtvergessener Feigling ist, erscheint in Peers Augen als ein Held. So sehr ist Peer ein Widerspiel Brands, und so feige ist er. Seine Feigheit zeigt sich in der Höhle der Trolle, wo er sich der entscheidenden Augenoperation entzieht, und besonders in den Begegnungen mit dem Anopsgießer und dem Mageren, Szenen von wahrhaft mythischer Eindrucksgewalt. Jener will den ergrauten Helden ins Jenseits abholen, aber der sträubt sich, er sei gar kein wirklicher Sünder, schlimmstenfalls sei er ein Stümper, manches Gute habe er doch auch getan. Eben hiermit

spricht Beer sein Urteil aus: eben weil er ein Stümper ist, ist er der richtige Kandidat für den Schmelzlöffel,

Einem Sünder von wirklich großzügigem Schlage  
Begegnet man heute nicht alle Tage —

du aber, Freund, hast die Sünde nur leicht angerührt. „Ja,“ bestätigt Beer eilends, „nur obenhin, wie man einen Klumpen Dreck ansaßt“ — immer noch in dem eingewurzelten Glauben, ein Weniger an Sündhaftigkeit könne ihn retten. Aber er wird belehrt: dein Vater war freilich ein Verschwender, aber der „Meister“ ist sparsam, was noch als Rohstoff verwertbar erscheint, läßt er nicht umkommen: es wird umgeschmolzen und in neue Form gegossen wie in der Münze zu Königsberg die alten Geldstücke. Beer weiß sich zu helfen gegen diese Ironie: „Aber das ist ja elende Anaußerei! Wie kann es einem Mann in der Stellung deines Meisters ankommen auf einen Knopf ohne Öse, einen abgegriffenen Pfennig?“ Der Knopfgießer aber läßt sich nicht irre machen. Er stellt Beer vor, er sei ja doch niemals er selbst gewesen, da könne ihm das Aufhören seines Ich in der Glut des Schmelzlöffels füglich gleichgültig sein. Beer ist entrüstet. Nachdem er sich eine Gnadenfrist hat bewilligen lassen, um einen Zeugen zu schaffen, begegnet ihm der Alte vom Dobreberge, jener Overtroll, dem er die Augenoperation abschlug, durch welche er restlos zum Troll geworden wäre. Durch diese scheinbare Standhaftigkeit, die in Wirklichkeit Feigheit war, glaubt Beer bekundet zu haben, daß er sein Selbst nicht völlig vergessen hat. Darum kommt ihm der Alte vom Dobreberge wie gerufen. Aber er enttäuscht ihn bitter, denn was er ihm bezeugen kann, ist nur, daß er sich selbst genug gewesen ist. Beim nächsten Kreuzweg, wo er den Knopfgießer von neuem trifft, sucht Beer Aufschub durch die Frage, was das bedeute, wenn einer er selbst sei. Die Antwort lautet: „er selbst sein“ ist „sich selber löten“, oder, für Beer wohl faßlicher — da dieser ja nicht einmal dem Fingerabhacken gewachsen ist — „überall aufzutreten mit der Absicht des Meisters als Aushängeschild“. — Wie einer wissen könne, was der Meister mit ihm beabsichtigt habe? — Das soll er ahnen! — Ahnungen täuschen, meint Beer, er wolle die Sache aufgeben, er verzichte darauf, er selbst zu sein, aber er fühle sich durch und durch als Sünder, als ein wirklicher, großer Sünder. Nun hat er also ge-

merkt, daß dies die zweite Möglichkeit loszukommen ist. Der Anopfgießer ist bereit, Peers Erklärung nachzuprüfen an der Hand seines Sündenregisters. Peer bittet, um dieses schaffen zu können, um weiteren Aufschub: er muß einen Pfarrer suchen. In der Tat begegnet ihm bald eine magere Person in hochaufgeschlagenem Priesterrock mit einem Schmetterlingsnetz in der Hand. Es ist der Teufel, der mit Seelenfang beschäftigt ist. Er klagt dem Begegnenden, seine Geschäfte gingen schlecht, die meisten Leute kämen neuerdings statt in die Hölle vielmehr in einen Schmelzlöffel, die Menschheit habe sich so schmähschlecht verschlechtert (welches Teufelsurteil, obgleich ironisch beleuchtet als von Selbstucht diktiert, doch Ibsens eigenes ist). Peer bittet gleichwohl um ein Unterkommen bei dem Herrn, der vielleicht, der Mißerfolge satt, seine Ansprüche jetzt herabgesetzt habe; Peer nimmt also seine letzte Beteuerung gegenüber dem Anopfgießer selbst nicht ernst. Aber seine Sünden genügen nicht. Der Magere belehrt ihn, daß man auf zwei Arten etwas Rechtes sein könne, positiv und negativ — er aber sei es auf keine Weise. Der Magere entweicht, Peer bleibt in höchster Verzweiflung zurück und schreitet in den Nebel hinein:

So unäglich arm kann ein Mensch also gehn  
Zurück in den grauen Nebel des Nichts!  
Du schöne Erde, sei mir nicht gram,  
Daß dein Gras ich trat so unnötiger Weise,

du, schöne Sonne, hast deine Lichter vergeudet in eine leere Hütte hinein, in der niemand war zum Wärmen und Stimmen — der Besitzer war, sagt man, nie zu Hause! (Hätte er sich der irdischen Glückssonne frei dargeboten, so hätte er etwas Rechtes werden können — er hat es verspielt wie noch Rubel, und wie diesen zieht es ihn aufwärts:)

Hinauf will ich, hoch, wo die Gipfel blauen,  
Einmal die Sonne noch aufgehen schauen,  
Starren mich müd' aufs gelobte Land . . .

In letzter Krisis rettet er sich vor dem Griff des Anopfgießers reinig an die Brust der treuen Solweig.

Diese letzten Auftritte sind bewundernswert durch ihren funkelnden Geist, mehr noch durch ihre unheimliche Phantasielraft und die eigentümliche Stimmung, die ein Gemisch ist aus Schauer und Begehagen, aus grausiger Erhabenheit und Alltagshumor. Man beachte

die Menschlichkeit des Knopfgießers und der mageren Person, die zu deren eigentlichem Trachten in schneidendem Gegensatz steht, des ersteren Geduld, die aus dem Gefühl fließt, daß die Beute ihm sicher ist, und seine gutmütige Rücksicht, des letzteren Eitelkeit; besonders aber die glänzende Kennzeichnung Peers als des Durchschnittsmenschen.

Hier tritt auch die Seite der Dichtung besonders greifbar an die Oberfläche, die wir ihren Grundgedanken oder ihre Tendenz nennen können, nämlich in der immer — auch schon vorher — wiederholten Formel von dem „sich selber sein“, das von Peer verlangt wird, und in der Formel von dem „sich selbst genug sein“, dem Wahlspruch der Trolle. Es muß zunächst ein Nebengedanke oder eine Nebentendenz abgetrennt werden: bei dem „sich selbst genug“ sollen wir an die norwegischen „Sprachstreber“ denken (die auch sonst hier verspottet werden: „Huhu, Sprachstreber von der Malabarfüste“) und an die sonstigen Nationalisten. Das sind die Trolle, die alles anders sehen als Menschen und ihren Blick vor dem Licht verschließen. Durch die Enttäuschung von 1864 war Ibsen diese ganze Richtung höchst zuwider geworden. Für ihn hatte, wie für Dichte, Nationalstolz nur Sinn, wenn er zusammenging mit sittlichem Ernst. Das bekundet er schon im „Brand“. Diese Polemik ist eine Sache für sich. Und doch hängt sie zusammen mit dem Grundgedanken selbst. Die Sprachstreber leiden nämlich an demselben Fehler wie Peer, der Lehrling der Trolle: auch sie verstocken sich in Trägheit und Träumerei gegen ihre bessere Einsicht; auch sie belügen sich selbst; und andererseits ist auch Peer, wie sie, „sich selbst genug“, d. h. mit sich selbst zufrieden, so wie er nun einmal ist. Seine Pflicht wäre es, sein Selbst zu töten, nämlich seine Selbstgenügsamkeit und Selbstsucht. Wenn dieses „sein Selbst töten“ von dem Knopfgießer als gleichbedeutend erklärt wird mit „sich selber sein“, so muß „selbst“ in dieser letzten Formel etwas anderes bedeuten als in der ersten, und zwar etwa so viel wie „das bessere Selbst“. Ibsen unterscheidet also im Menschen zwei „Selbst“, zwei Seelen, eine gute und eine böse. Jene können wir das Gewissen oder mit Kant die Pflicht nennen, diese mit Kant das Radikalböse. Das Radikalböse streitet gegen das Gewissen, im Falle Peer mit Übermacht, im Falle Brand nur, um niedergeworfen zu werden. Diese Brandische Sieghaftigkeit des Gewissens oder der Pflicht oder des

Willens ist schön, groß; die dauernde Kapitulation des Gewissens vor dem Radikalbösen in Peer ist häßlich, klein. Der Fall Peer aber, den Ibsen so intim und so vielseitig beleuchtet, ist als Normalfall gedacht; Brand war ein Idealfall. Mit anderen Worten: Peer ist der Typus des Europäers um 1860 — und natürlich auch des von heute; zunächst des Norwegers, und zwar des gut begabten, denn Peer hat ja geistige Gaben, er ist interessant, er ist Dichter. Sein Lebenslauf bildet Norwegens neuere Entwicklung ab. In wesentlichen Stücken aber stellt Peer den kultivierten Zeitgenossen überhaupt dar. Jeder kann und müßte sich in ihm wiedererkennen. Das haben Emil Reich, Gerhard Gran und andere Ibsenkenner ausgesprochen, es war gewiß Ibsens eigene Meinung, und ohne Zweifel ist es so. Indem Ibsen Peer beleuchtete, ließ er zugleich seinen Scheinwerfer fallen auf ungezählte Fälle von Peerhaftigkeit, von Halbheit, Feigheit, Sichgehnlassen, Vogel=Strauß=Politik gegen sich selbst, in der Welt der Wirklichkeit. Dies war das große Wecken, von dem er in der Eingabe an den König spricht. Er hielt der Mitwelt einen Spiegel vor. Wer im Spiegel sieht, daß seine Halsbinde schief sitzt, sucht sie gerade zu rücken. Daher ist „Peer Gynt“ ein Erziehungs-drama, so gut wie „Brand“.

Das wird nur dadurch möglich, daß Peers Seelenkonstitution von allgemeinmenschlicher Gültigkeit ist. Wir könnten Peers Ergebnisse natürlich überhaupt nicht verstehen, wenn wir nicht unsere eigenen inneren Erfahrungen in sie hineinlegten. Auch in unserer Seele sind also jene beiden feindlichen Mächte vorhanden, deren bessere in Peer der schlechteren unterliegt. Diese Tatsache ist von Kant in der Metaphysik der Sitten und der Kritik der praktischen Vernunft beschrieben und gewürdigt worden. Ibsen hatte, als er „Peer Gynt“ schrieb, von Kant sicherlich keine unmittelbare Kenntnis. Auch seine mittelbare Abhängigkeit von dem deutschen Philosophen ist mindestens zweifelhaft. Seine Hauptquelle war jedenfalls, ebenso wie für Kant, Selbst- und Lebensbeobachtung mit angeborenem, nach innen gerichtetem Scharfblick, der durch pietistische Erziehung entwickelt und ermutigt war. Beide sind also verwandte Geister, das heißt in erster Linie: Geister mit in einem wesentlichen Punkte sehr ähnlichen Begabungen. Wie eng die Verwandtschaft ist, sieht man noch an folgendem. Peer, der zur Rechenenschaft gezogen wird, schwindelt und täuscht sich über die eigenen Motive, als er

bei den Trollen sich der Operation widersetzte — Kant erkennt es als notwendig, daß wir uns genau prüfen, ob unsere Handlungen nur durch Pflicht oder etwa auch durch Neigung eingegeben sind. Die Einzelpflichten, die Peer verletzt, sind zum Teil dieselben, die Kant als Beispiele nennt; so entspricht die Szene im fünften Akt, wo es in den Lüften saust: „wir sind Lieder, hast du gesungen uns?“, und wo gebrochene Halme flüstern: „wir sind Taten, hast du getan uns?“, dem dritten von den Beispielen im zweiten Abschnitt der Metaphysik der Sitten. Kantisch ist vor allem die einseitige Einstellung auf das Moralische, die nicht nur „Peer Gynt“ und „Brand“ beherrscht, sondern noch manche anderen Werke Ibsens. Diese Gemütsverfassung, die nichts sehen will, als was der sittlichen Bewertung unterliegt, hat den allgemeingültigen Spott Schillers erfahren in dem Doppelepigramm vom Gewissenskrupel:

Gerne dien' ich den Freunden, doch tu ich es leider mit Neigung,  
Und so wurmt es mir oft, daß ich nicht tugendhaft bin.

Entscheidung:

Da ist kein anderer Rat, du mußt suchen sie zu verachten,  
Und mit Abscheu alsdann tun, was die Pflicht dir gebeut.

Das Triebhafte, das Kampf- und Reibungsfreie, die schöne Zwanglosigkeit, das Sichhingeben an die schöne Welt — diese ganze Lebenssphäre kommt bei Ibsen — bei Ibsen überhaupt — nicht zu ihrem Recht. Ibsen stellt den dichterischen Gegenpol zu Goethe dar, und es ist tiefst begründet, daß Paul Heyse, der Goetheepigone, den strengen Nordländer nicht hat leiden können. Es ist aber ein geläufiger Satz, daß Goethe und Kant Gegensätze seien. So erhellt des letzteren geistige Nachbarschaft mit Ibsen auch von dieser Seite her.

Besonders bezeichnend für das Ibsenische Lebensgefühl ist eine eindrucksvolle Stelle in „Brand“: Pfarrer Brand fühlt sich jubelnd auf der Höhe des Lebens, wie er mit starker Hand das Steuer hält, acht schreckerstarrte Ruderer vor sich, während Hagel und Sturzseen das Boot überschütten, das Segel vom Sturm zerreißt und Lawinen die Bergwand herab in den schäumenden Fjord tosen. Dieser Jubel Brands beruht auf der Sieghaftigkeit des Willens. Zwar ist es der Wille zum Guten, zur Pflicht — der Pfarrer strebt ja zu dem Sterbenden —, aber zugleich ist es klar, daß für das Hochgefühl während der gefährlichen Bootsfahrt nicht dies allein

die Grundlage ist, sondern auch, und vielleicht vorwiegend, das Sieger- und Herrscherbewußtsein inmitten toddrohender Widerwärtigkeit, der triumphierende Kämpfergeist. Dies heißt aber: die schöne Ganzheit des starken Menschen, die Ibsen verherrlicht, ist nicht rein moralischer Art, sie liegt zum guten Teil jenseits von Gut und Böse. Damit fassen wir den Punkt, an dem Ibsen, der romantische Dichter, sich von Kant, dem bürgerlichen Philosophen, untercheidet.

Kant formuliert seinen kategorischen Imperativ bekanntlich dahin: handle so, als sollte die *Maxime* deines Handelns durch deinen Willen zum allgemeinen Naturgesetz werden. Dies muß im Zusammenhang so verstanden werden, und wird allgemein so verstanden, daß es annähernd gleichbedeutend ist mit der Regel der primitiven Humanität: was du nicht willst, daß man dir tu', das füg' auch keinem andern zu. Hiervon ist Ibsen weit entfernt — wie weit, das zeigt wohl am besten seine Lehre vom Vollblutsjünder, die im „Brand“ zuerst formuliert, im „Peer Gynt“ aber eindringlich gemacht wird. Der Vollblutsjünder greift nicht wie Peer die Sünde mit den Fingerspitzen an, sondern kräftig mit der ganzen Hand. Denn die Sünde ist ihm nicht eklig, er hat daher, wenn er sie ansieht, kein böses Gewissen, somit keine Hemmungen. Diese Hemmungen aber sind das eigentlich Böse. Denn sie allein schaffen jenen peinlichen, peinvollen inneren Zustand, den wir mit dem Ausdruck „böses Gewissen“ bezeichnen, und der sich äußert in Zaghaftigkeit oder Scheuheit des Handelns und in den sonstigen unschönen Merkmalen des bösen Gewissens. Schön, groß, heldenhaft ist alles Handeln, das frei von solchen Hemmungen ist, also nicht nur dasjenige, das vom Gewissen bejaht wird, sondern alles Handeln, das vom Gewissen nicht verneint wird. Wer also kein Gewissen hat, kennt nur solches Handeln: der Vollblutsjünder. Ihn meint Brand mit den Worten:

Sei immerhin ein Knecht der Lust,  
Doch sei es nur aus voller Brust.

Ihn meinen der Knopfgießer und die magere Person. Und letztere macht uns deutlich, daß der starke Sünder trotz seiner formalen Gleichwertigkeit doch dem Menschen mit dem sieghaften guten Willen untergeordnet ist: erst nachdem er das Fegefeuer durchgemacht hat, wird er diesem gleichgestellt. Es bleibt uns unklar, ob

dies mehr ist als ein äußerliches Zugeständnis an die Kirchenlehre.

Daß Ibsen ein philosophischer Dichter ist, tritt am stärksten in „Peer Gynt“ hervor, stärker als in „Kaiser und Galiläer“, obgleich hier mehr über philosophisch-ethische Fragen geredet wird. Freilich ist manches schwer verständlich, einiges unklar; aber zusammen nicht so vieles, wie man mißverstanden hat. Die meisten Beurteiler, so z. B. Reich, verkennen die tiefe Innerlichkeit, das Psychologische im „Peer Gynt“. Allerdings sind alle Verdeutschungen dieses Dramas besonders mangelhaft (auch in der metrischen Wiedergabe der Knittelverse übrigens). Aber auch in Skandinavien ist der Gehalt des „Peer“ unterschätzt worden. So gleich nach dem Erscheinen von dem angesehenen dänischen Kritiker Clemens Peter- sen. Dieser schrieb von „Gedankenschwindel“, von Rätseln, die unlösbar seien, weil hohl, ferner von unvollkommener Umsetzung der Wirklichkeit in Kunst (was im Hinblick auf den wirklich etwas stillosen vierten Akt eine gewisse Berechtigung hat); das Ganze sei eigentlich keine Poesie. Diese verständnisarme Anzeige wurde der Anlaß zu einem entrüsteten, sehr lesenswerten Briefe an Björnson. So führte sie mittelbar zum „Bund der Jugend“.

### 3. Die Übergangszeit.

Der „Bund der Jugend“ ist nicht mehr auf italienischem Boden entstanden. Im Jahre 1868 siedelten Ibsens nach Deutschland über und nahmen einstweilen ihren Sitz in Dresden, wo ihr in Christiania geborener Sohn Sigurd die Schule besuchen sollte. Die neue Umwelt war sehr verschieden von der bisherigen. Das Italien vor 1870, besonders der Kirchenstaat, war noch das schöne, halb wilde, romantische Land, das selbe, das Goethes Entzücken gewesen war, der geliebte Aufenthalt so vieler deutscher und nordischer Dichter und Künstler; nach 1870 hat das geeinte Königreich allmählich aufgehört, ein solches Eldorado zu sein, es hat sich dem europäischen Durchschnitt immer mehr angeähelt. Dieser europäische Durchschnitt, das wohlgeordnete, bürgerliche Leben, sagte keinem weniger zu als dem Verfasser des „Brand“. Und so muß die deutsche Stadt im Sachsenlande, mochte auch manches ihn dort locken und eine gewisse Pietät ihn fesseln, doch im ganzen für ihn einen Verzicht, ein

Herabsteigen von freier Höhe bedeutet haben, und gewiß ist das Stirnrunzeln, womit er fast sein ganzes Leben lang seine Umgebung gemustert hat, in Dresden nicht etwa aufgeheitert worden. Wie reserviert sich Ibsen dort verhielt, zeigen am deutlichsten seine Gedichte und Briefe aus der Zeit des Deutsch-Französischen Krieges. Der „Bund der Jugend“ zeigt hiervon nur deshalb nichts, weil dieses Stück sich mit norwegischen Verhältnissen beschäftigt, und zwar so ausschließlich, daß man sagen kann, es sei das einzige Ibsensche Drama mit ausgeprägt norwegischer Lokalfarbe. Trotzdem verrät auch der „Bund der Jugend“ etwas von der Veränderung der Umwelt des Dichters. Dieser hat selbst darauf hingewiesen: „Brand“ und „Peer Gynt“, hat er gesagt, seien wie ein Weinrausch; der „Bund der Jugend“ dagegen lasse an Bier und Knackwurst denken. Er ist eine realistische, bürgerliche Komödie.

Das Allgemeinste der Anlage, wir können auch sagen: der Inspiration, ist gemeinsam mit „Peer Gynt“. Beide Werke beschäftigen sich damit, den Helden, der das Ganze beherrscht — im „Bund“ heißt er Steensgaard — herunterzumachen. Nur geschieht dies in dem Versdrama auf eine eigentümlich aus Pathos und Ironie gemischte Weise, in dem Prosawerk dagegen durch reinen Hohn und Spott. Dieser Verwandtschaft der Anlage gemäß erscheint Steensgaard als ein Bruder Peers; und zwar ist er nicht nur der jüngere, sondern auch der weniger bedeutende. Ein gemeiner Glücksritter, aber ästhetisch begabt, mit einem fühlenden Herzen, zart besaitet, mit Sehnsucht nach einem Leben in Sonne und Schönheit — dabei ein charakterloses Chamäleon: so steht sein breit ausgeführtes Bild im Mittelpunkt der Handlung. Neben ihm treten besonders hervor Buchdrucker Alslaksen und Daniel Hejre. Alslaksen kehrt später im „Volksfeind“ wieder, wie Hilde Wangel aus der „Frau vom Meer“ im „Baumeister Solneß“ wiederkehrt: das ist die bequeme und launige Manier der älteren Komödie, von Ibsen ohne Zweifel Holberg nachgeahmt, dessen stehende Figuren, besonders Henrich und Pernille (Diener und Zofe), bekannt sind. Durch die Figur des Steensgaard fühlte kein Geringerer als Björnson sich getroffen, und zwar, obwohl Ibsen es abgeleugnet hat, schwerlich ganz mit Unrecht, denn manche von Steensgaards hohlen Redensarten klingen bedenklich nach dem Volksredner und Zeitungsmann Björnson, und Ibsen hat tatsächlich damals Björnson gegrolst, weil er

ihn an Clemens Petersens kritischem Attentat mitschuldig glaubte, ohne triftigen Grund übrigens, doch halb und halb gerechtfertigt durch die Verständnislosigkeit früherer Björnson'scher Urteile. Jedenfalls trat eine lange Verstimmung zwischen den beiden ein. Allgemein faßte man den „Bund“ als ein politisches Tendenzdrama auf, und zwar als eines von konservativen Abichten. Dies war grundfalsch. Ibsen berührte sich mit den Konservativen nur im Polemischen; in derselben Weise berührte er sich auch mit den Sozialdemokraten. Es war aber nur natürlich, daß die Polemik die Liberalen kränkte. Es spricht ein sehr berechtigtes Gefühl aus Björnson, wenn er zwölf Jahre später schreibt — im Hinblick auf sein Gedicht an Johann Sverdrup, worin von Meuchelmord die Rede war —: „Nicht das habe ich Meuchelmord genannt, daß heimische Verhältnisse und bekannte Persönlichkeiten gekennzeichnet wurden. Vielmehr war es das, daß der „Bund der Jugend“ unsere junge Freiheitspartei zu einer Bande ehrgeiziger Spekulant<sup>en</sup> machte, deren Vaterlands<sup>liebe</sup> in ihrer Phraseologie aufging, und besonders daß hervorragende Männer zuerst leicht kenntlich gemacht wurden und dann falsche Herzen und schosle Charaktere eingesetzt bekamen und unechte Vereine angehängt.“ So wird es weiter erklärlich, daß es bei der Aufführung in Christiania zu Pfeifenkonzerten und anderen Demonstrationen kam. Die Nachricht hiervon erreichte Ibsen unter ganz besonderen Umständen. Er war nämlich gerade auf einer Reise nach Ägypten, wozu ihn als hervorragenden norwegischen Schriftsteller der Khedive eingeladen hatte, als es sich darum handelte, der europäischen Presse die Eröffnung des Suezkanals vorzuführen. Den Eindruck, den damals die Post aus der Heimat auf ihn machte, hat er niedergelegt in den Strophen „Bei Port-Said“.

Die Art, wie der „Bund der Jugend“ in Christiania aufgenommen wurde, ist typisch für die Stellung des Publikums zu Ibsens Werken während des ganzen Zeitraums seiner Vollkraft. Man würdigte rein inhaltlich, und meist mit groben Mißverständnissen. Über anfangs rein inhaltliche oder stoffliche Auffassung seiner Werke wird ein Dichter, der lehren, der Probleme unter Debatte setzen will, am wenigsten sich beklagen dürfen. Aber auf die Dauer darf er es empfinden, wenn für das Kunstwerk niemand ein Auge hat. Dies ist beim „Bund der Jugend“ jahrzehntelang der Fall gewesen. Und

doch ist er als Kunstwerk und daher auch als Glied in der Entwicklung des modernen Dramas bedeutsam. Allerdings wirkt die Handlung neben den lebensvollen Charakteren schematisch und herkömmlich; höchst unwahrscheinlich ist der „gute“ Schluß mit Bekehrung, Verzeihung, Duldsamkeit und drei Verlobungen, wobei Steensgaard das Nachsehen hat; die Führung der Handlung erinnert noch an Scribe, einzelnes Motivische an Augier, Les effrontés. Ibsens Überlegenheit über die Franzosen liegt in der Menschenzeichnung. Was die Handlung betrifft, so „war der Dichter damals noch nicht weit genug vorgeschritten, schon das Ende abzusehen der neuen Wege, die er einschlug“, und so „wendet er sich um nach dem verlassenen Herkömmlichen, nach den literarischen Vorbildern, an denen er längst vorüber ist“ (Woerner). Aber sehr beachtenswert sind dabei die Fortschritte der Technik: der „Bund der Jugend“ schuf recht eigentlich den norwegischen Prosadialog, hier zum ersten Male redet jede Person ihre eigene Tonart, so daß man sie daran erkennen kann, und, wie Ibsen selbst hervorhebt, findet sich in dem Stücke weder ein Monolog noch ein Beiseite, auch das eine Neuerung. So ist der „Bund“ ein deutlicher Schritt in der Richtung auf die Meisterwerke des modernen Gesellschaftsdramas, die Ibsen zehn und fünfzehn Jahre später gelingen sollten.

Einstweilen bedeutete das nächste Werk — „Kaiser und Galiläer“, 1873 — eine Unterbrechung, nicht bloß der mit dem „Bund“, sondern sogar der mit „Brand“ begonnenen Linie. Dies erklärt sich daraus, daß „Kaiser und Galiläer“, wie wir bereits sahen, vor „Brand“ geplant und begonnen war. Neun Jahre hat Ibsen diese große Arbeit unter den Händen, oder doch bei sich liegen gehabt. Sie war sein Schmerzenskind, und sie sollte sein Hauptwerk werden, sollte endlich das bieten, was die Kritiker bisher an ihm vermißten: die positive Weltanschauung. Höchst mühsam war die Beschaffung und Ausschöpfung der Quellen. Im Februar 1873 ging das letzte Stück Manuskript an den Verleger ab.

Anfangs war eine Trilogie geplant, dreimal drei Akte. Schließlich wurden es zweimal fünf Akte; das erste Drama „Cäsars Abfall“, das zweite „Kaiser Julian“ betitelt. Das Ganze ist ein weit-schichtiges, vielgestaltiges Werk, hierin und als geschichtliche Szenen in geschliffener Prosa den „Kronprätendenten“ verwandt, wie diese ohne Bühnenwirksamkeit im ganzen bei manchen sehr wirksamen

Einzelauftritten, verwandt auch in Stimmung oder Färbung: im Mittelpunkt steht hier wie dort ein Zweifler, der zugleich ein Abtrünniger ist, und der sich über seine Pflicht nicht klar werden kann. Aber während es sich bei Skule um das Königtum von Norwegen handelte, handelt es sich bei Julian um die höchsten Dinge der Menschheit, Christentum und Heidentum; Skule weiß nicht, ob er zum König geboren ist oder nicht, ahnt aber letzteres, Julian weiß nicht, ob er Christ oder Heide ist, und man kann sagen: er ahnt letzteres. Diese innere Zerrissenheit des Kaisers ist die Ibsens und vieler Menschen seiner Generation. Man betrachte daraufhin die Schilderung von Julians Suchen in den ersten Akten und von seinen Enttäuschungen. „Wo ist Christus zu finden,“ ruft er aus, „zwischen allen diesen Sekten und Fanatikern, die einander hassen und bekriegen?“ „In den Schriften der heiligen Männer“, antwortet man ihm. Aber Schriften hat er genug: „Bücher — immer Bücher! Steine für Brot. Ich kann keine Bücher brauchen — nach Leben hungere ich, nach Zusammenleben von Angesicht zu Angesicht mit dem Geist.“ Julian kommt herunter zu kleinlicher Cäsareneitelkeit. Im zweiten Teil verliert er nahezu unsere Sympathie. Er will das große Vorbild für das Volk sein, aber hinter seinem Rücken lachen alle über ihn, und in der Tat ist er lächerlich und verächtlich in seiner tintenfleckenden Willensschwäche. Aber der Mystiker Maximus entwickelt ihm (I, 3) eine Lehre von den drei Reichen und dem dritten Reich der Zukunft, eine Lehre, die als dunkle Verheißung emporgeistert über dem wirren Weltwesen: Kain erscheint, und Judas, jener schön wie Herakles, doch mit einem roten Streifen quer über die Stirne, dieser rotbärtig, mit zerrissenen Kleidern und einem Strick um den Hals, und sie enthüllen sich als Werkzeuge des Weltwillens, der durch jeden von ihnen eine Weltwendung herbeigeführt hat; das dritte Werkzeug wird Julian selbst sein, der die dritte Weltwendung, das dritte Reich herbeiführen soll. Er glaubt dies, zumal ihm auch das „reine Weib“ verheißten wird, mit der er ein neues Geschlecht zeugen soll. Aber Maximus betrügt ihn. Helena enthüllt sich als über die Maßen sinnlich und ihm untreu. Diese Erfahrung sollte ihm die Augen öffnen. Aber er hält fest an dem Glauben, daß er berufen sei, eine Weltwendung herbeizuführen, und so vollenden Helenas Untreue und ihre Verehrung als Heilige durch die christlichen Priester seinen Abfall und treiben ihn

in seine Laufbahn als Christenverfolger, auf der er nichts erreicht, als daß das Christentum unter der Verfolgung, kraft des Segens des Leides, ungeahnt erstarkt. So spricht der fromme Basilios von Cäsarea: „Kaiser Julian war uns ein Keis der Züchtigung — nicht zum Tode, sondern zur Auferstehung.“ W ithin hat Julian doch etwas erreicht, nur nicht das, was er wollte. Basilios spricht: Es werden gemacht Gefäße zu Unehren und Gefäße zur Verherrlichung. Matrina: Ach, Bruder, laß uns diesen Abgrund nicht zu Ende denken! Sie beugt sich über den Toten und deckt sein Antlitz zu: Irrende Menschenseele, mußtest du irren, so wird es dir gewißlich zugute gerechnet werden. ... Aber was Julian gegen seinen Willen erreicht hat, ist nicht das letzte Ziel des Weltwillens. Nicht er führt das dritte Reich herbei, sondern einem Künftigen ist dies vorbehalten. Denn die Prophezeiung sagte: das erste Reich war gegründet auf den Baum der Erkenntnis, das zweite auf den Baum des Kreuzes, das Reich des großen Geheimnisses aber wird auf beide zugleich gegründet sein, weil es beide liebt und beide haßt.

Den Glauben an dieses dritte Reich hat Ibsen persönlich bekannt in einer Rede, die er 1887 bei einem Festessen in Stockholm hielt. Jedenfalls war dies die positive Lösung, die er verheißen hatte, und um deren willen „Kaiser und Galiläer“ als sein Hauptwerk gelten sollte. Unerkannt wurde dieser Anspruch nicht, mit Recht. Und doch ist auch dieses Werk meist nicht nach Gebühr gewürdigt worden, nicht die tiefe, bittere Melancholie, die über Julians absteigender Lebensbahn liegt und sie sinnvoll macht, nicht der seine Stimmungsreiz mancher Szene, so gleich der ersten, die abends am Goldenen Horn spielt, mit dem fallenden Stern am Nachthimmel. Noch die neueste Analyse — die von Gerhard Gran — enthält viel Undankbarkeit; daran ist zum Teil Jacobsens allzu summarisches Urteil schuld (das zu schwache Feuer, vgl. oben S. 16). Die eingehendste Besprechung findet sich wiederum bei Woerner, dessen Werk — das sei bei dieser Gelegenheit gesagt — die beste Darstellung des Phänomens Ibsen ist und wohl noch lange bleiben wird.

Ibsen hat sein großes Doppeldrama das erste Werk genannt, das er unter dem Einfluß des deutschen Geisteslebens geschrieben habe. Der neue Gedanke, der auftritt, ist der vom Weltwillen und seinen unbewußten Werkzeugen. Er hängt offenbar zusammen mit der Frage des freien Willens und der Verantwortlichkeit, welche

Schopenhauer und Eduard v. Hartmann in aufsehenerregenden Werken behandelt hatten. Auch Einfluß Hegelscher Denkweise läßt sich feststellen, wenn in nichts anderem, so in der Phantasie von den drei Bäumen, die sich deutlich in Hegels Schema These — Antithese — Synthese bewegt.

Der Gedankenwelt von „Brand“ und „Peer Gynt“ steht „Kaiser und Galiläer“ ziemlich fern. Es besteht sogar eine Art Widerspruch: Peer würde sich nicht mit dem Weltwillen entschuldigen dürfen, wie Julian dies darf. Das Juliadrama ist deterministisch; die älteren Werke sind das noch nicht, mag auch in den z. B. im „Brand“ vorkommenden Betrachtungen über Vererbung ein deterministisches Element enthalten sein. Demgemäß wird Julians unentschiedenes, skrupulöses Wesen überwiegend mit Sympathie geschildert, während Peer seine Halbheit zum schwersten Vorwurf gereicht (wobei natürlich die Verschiedenartigkeit der Aufgaben zu berücksichtigen ist, vor die beide gestellt sind). Peer und Julian, beide sind Ibsen. In Peer geißelt Ibsen sich, in Julian stellt er sich gleichsam klagend zur Schau. Julian sagt zum Ritter Sallust, dem Eidbrecher: „Gute Götter sind weit fort, die nehmen an niemand Rache, beschweren niemand, sie lassen einem Spielraum zum Handeln. O, dieses griechische Glück, sich frei zu fühlen!“ Und schon vorher: „O, er ist schrecklich, dieser rätselvolle — dieser schonungslose Gottmensch! überall, wo ich vorwärts wollte, trat er mir groß und streng in den Weg mit seiner unerbittlichen Forderung. Krampfste sich meine Seele zusammen in bohrendem, zehrendem Haß gegen den Mörder meiner Verwandten, so lautete das Gebot: liebe deinen Feind! Dürstete mein Sinn nach Sitten und Bildern aus der alten Griechenwelt, so blitzte die Christenforderung auf mich nieder: suche das eine, was nottut! Spürte ich des Fleisches süße Lust und Begierde, so schreckte mich der Fürst der Entsagung mit seinem „Stirb hier ab, um dort zu leben!“ — Das Menschliche ist gesetzwidrig geworden seit dem Tage, da der Seher aus Galiläa das Weltenruder ergriff. Das Leben ist durch ihn ein Sterben geworden. Lieben und Hassen ist Sünde. Hat er denn des Menschen Fleisch und Blut verwandelt? Ist der erdgeborene Mensch nicht geblieben, was er war? Unsere gesunde innerste Seele empört sich hiergegen; und doch sollen wir wollen, gegen unseren eigenen Willen! Wir sollen, sollen, sollen! — — Du kannst das nicht fassen, der du nie unter der Gewalt des

Gottmenschen gewesen bist. Es ist mehr als eine Lehre, was er über die Welt verbreitet hat; es ist ein Zauber, der die Sinne gefangen nimmt. Wer einmal von ihm bezaubert war, ich glaube, nie kommt er ganz davon los.“ Dieses Bekenntnis der Schwäche, der Zerrissenheit gibt sich als reine Klage, als Appell an das Mitgefühl, ganz anders als Beers unabsichtliche Einräumung seiner Halbheit. Das läßt sich anknüpfen an ähnliche Klänge im „Hünengrab“ (Gandalf) und in den „Heermännern“ (Sigurd). Aber es darf auch gewertet werden als Niederschlag der beruhigteren Lebensstimmung in den Jahren des Erfolges, des Ruhmes, des materiellen Wohlseins. Gran jagt ganz richtig, daß Ibsen ein anderer geworden war. Aber er faßt dies minder richtig so, daß der Dichter immer tiefer in sich eingedrungen sei in seiner grübelnden Selbstkritik. Eher verhält es sich umgekehrt: jetzt, wo die große Entrüstung abgeschwollen, wo eine Art Besänftigung eingetreten war, arbeitete Ibsen weniger aus der Tiefe seiner Kämpferseele, war er empfänglicher für mehr spekulative, weniger moralistische Gedanken. — Eine ähnliche Umstimmung — gleichsam ein Zurückdrehen der Schraube — ist später noch einmal eingetreten: als auf den „Volksfeind“ die „Wildente“ folgte. Dieser Fall läßt sich von außen her nicht weiter begreiflich machen. Er verweist uns unmittelbar auf die inneren Gründe, die Eigengesetzlichkeit des Individuums, welche selbstverständlich auch am Juliandrama stark beteiligt ist: Ibsen als Künstler konnte sich nie auf ein Prinzip, auf eine Gedankenrichtung ganz festlegen, die Mannigfaltigkeit der Welt setzte immer wieder ihr Recht bei ihm durch — anders als bei den eingeschworenen Doktrinären der Religionen und der philosophischen Systeme. Vom Standpunkt eines der letzteren muß man ihn einen Eklektiker nennen.

Aber bekanntlich schließt die Wandelbarkeit des Künstlers trasse Einseitigkeiten der Stellungnahme keineswegs aus. Ibsen war überaus reizbar und neigte zur Maßlosigkeit des Urteils. Das hat er in persönlichen Verhältnissen oft genug gezeigt, und es ist kein Wunder, daß auch sein Dichten davon Spuren trägt, besonders da, wo es sich auf sogenannte Aktualitäten bezieht. Ibsens Ruhm ist groß und wohlbegründet, aber der Ruhm des Weisen ist in ihm nicht enthalten. Dies veranschaulicht wohl am besten der „Ballonbrief an eine schwedische Dame“ vom Dezember 1870. Schon der Titel ist böshast: der Verfasser, der täglich das Gerede der Bierbankpoli-

tiker  
wie  
rage  
aus  
von  
Ber  
so i  
Red

In  
sein  
für  
flan  
ben  
und  
keit  
der  
übe  
gel  
in  
Ra  
her  
ver  
fri  
un  
del

gel  
die  
sch  
sch  
he  
G

über- tiker und die Kriegsaufsätze der Lokalpresse schlucken muß, fühlt sich  
ngen wie in dem belagerten Paris, wo man Hundebraten und Ratten-  
mmt ragoût speist. Daran schließt er wüzig beleuchtete Erinnerungen  
ssen aus Ägypten in wergelandisch empfundener Schilderung, durchtränkt  
an von Tyrannen- und Priesterhaß, wozu sich als eigenes Element die  
läßt Verachtung der seelenlosen Masse gesellt: wie dieses Ägypten tot ist,  
und so ist auch das kämpfende Deutschland in Wahrheit tot, und mit  
ver- Recht:

Wo des Lebens große Blut fehlt,  
Wo die Form nicht in sich trägt  
Haß, Harm, Seligkeit, Frohlocken,  
Aug' nicht flammt und Puls nicht schlägt,  
Ist die ganze Pracht ein trocken  
Beingerüst, dem Fleisch und Blut fehlt.

In diesem Lichte sah der gallige Prophet des dritten Reiches von  
aus seiner Dresdener Klause aus denselben Krieg, dasselbe Preußen,  
efu- für die unzählige warme Pulse geschlagen und helle Augen ge-  
tim- flammt haben; er sah nur Zahl und Organisation da, wo „des Le-  
äter- bens große Blut“ wahrlich nicht gefehlt, wo ein Geibel mit Inbrunst  
nte“ und reiner Begeisterung gesungen hat. Die Quelle dieser Einseitig-  
slich keit muß erblickt werden in den deutschfeindlichen Stimmungen, die  
die der Krieg von 1864 aufgeregt hatte, und die also inzwischen nicht  
auch überwunden waren. Hätte Ibsen in Dresden nicht so eingezogen  
sich gelebt, hätte er die vaterländische Erregung der Deutschen nicht nur  
die in ihren unschönen Niederungen beobachten, sondern den schönen  
ihm Ramm der Woge wahrnehmen können, so hätte er sich schwerlich  
deli- herabgelassen, die Sprache eines Agitators zu sprechen — und der  
nes verblendeten und verlogenen Propaganda des künftigen Revanche-  
kriegeß Gesichtspunkte zu liefern. Ja, er hätte es vielleicht auch  
unterlassen, wäre er nur in nähere Berührung getreten mit dem  
deutschen Geistesleben.

Wenige Jahre später hatte er, laut eigener Aussage, dies nach-  
geholt. Zeugnis dessen ist nicht nur das Juliandrama, sondern auch  
die Ode auf die norwegische Reichsgründung von 1872 und das  
schöne Gedicht „Weit fort“ (1875, fälschlich „Aus der Ferne“ über-  
schrieben). Die Ode ermahnt zur Schaffung der skandinavischen Ein-  
heit und weist hin auf Cavour, Bismarck und Königgrätz, wo das  
Gesetz der Zeit auch für die Skandinavier geschrieben worden sei.

Im Grunde handelt es sich bei dieser vielberufenen Sinnesänderung Ibsens nicht etwa um einen tiefgreifenden Wandel seiner Überzeugungen, sondern darum, daß von zwei Seiten derselben Sache, die ihm wohl immer beide gegenwärtig waren, unter dem Einfluß von vorübergehenden Stimmungen erst die eine, dann die andere von ihm hervorgekehrt wurden. Zu allen Zeiten hat Ibsen die starke Tat bewundert. Mochte er auch 1870 Bismarck als den Schönheitsfeind brandmarken, seine Größe dürfte er auch damals nicht geleugnet haben; der Vers

Sie wollten ihren Traum, und so kam denn der Sieg geht eigentlich nicht auf „sie“, sondern auf ihre Führer, aber für die Angeredeten sind eben „sie“ die Vorbilder, nicht die großen Männer, die einzelnen. Dies aber ist das Zweite: der Schematismus, das Geschäftsmäßige, der Staat in fester Ausprägung haben Ibsen zu allen Zeiten abgestoßen. Trotz der Huldigung an Bismarck 1872 und an die deutschen Patrioten, die ihr Haus bauten, 1875 ist er nie ein Freund des deutschen Staates — so wenig wie der irgendeines anderen Staates — geworden. Er hat einmal geäußert, in Deutschland sei das Leben unter Katholiken angenehmer als unter Protestanten. Damit meinte er: die Katholiken gefallen mir besser, weil sie den Staat Bismarcks verneinen und bekämpfen; die Protestanten sind mir zu staatsfromm. Es handelt sich um die Zeit des Kulturkampfes.

Da die sächsischen Staatschulen Ibsen auf die Dauer nicht gefielen, siedelte er 1875 mit seiner Familie nach München über. Ob ihm die dortigen Schulen besser zugesagt haben, darüber wird nichts berichtet. Aber wir wissen, daß der Dichter später, als er sich nach Christiania zurückgezogen hatte, mit elegischer Sehnsucht an München gedacht hat. Er hatte dort sein Stammlokal im Café Probst. Dort saß er täglich einsam, Zeitungen lesend, an einer und derselben Stelle und beobachtete über das vorgehaltene Blatt hinweg durch seine Brille das Treiben der Gäste. Dort sind ihm gutenteils die Gestalten lebendig geworden, die seine künftigen Dramen bevölkern sollten, mögen dies auch lauter Norweger sein.

Einstweilen gönnte sich der Dichter, der eben erst das „Ungeheuer“ Kaiser und Galiläer von sich abgewälzt hatte, ein längeres Ausruhen. In der vierjährigen Zwischenzeit bis zu den „Stützen der Gesellschaft“ war er beschäftigt mit Lektüre und der Ordnung

und Verwaltung seiner Einkünfte und seines Vermögens. Er trieb diese lohnende Beschäftigung mit peinlicher Sorgfalt und bemerkenswertem Zielbewußtsein. Sein Weizen blühte. Die Aufführungen seiner Werke mehrten sich, zumal in Deutschland. Die Meininger nahmen sich der „Kronprätendenten“ an, und diese wurden auch in Berlin mit gutem Erfolg gegeben. Ähnlich erging es den „Heeremännern“. Gleichzeitig veranstaltete Ibsen buchhändlerisch berechnete Neuauflagen seiner älteren Stücke, so besonders des „Catalina“, der dadurch in stark geglätteter, wir dürfen sagen: verfälschter Form unter die Leute gekommen ist.

#### 4. Die Kampfdramen.

Wenn Ibsen 1872 das „Gesetz der Zeit“ verherrlichte, das Cavour und Bismarck für die Welt geschrieben, so meinte er das nicht so, als sei das in Nationalstaaten gesonderte Europa sein höchstes politisches Ideal. Die genannten Männer der Tat waren ihm nicht besser als Kain und Judas, die der Mystiker Maximus herausbeschwört: zwar sehr ernst zu nehmende Größen, Helden vielleicht, aber doch nur Werkzeuge des Weltwillens, der eine Weltwendung durch sie vollzieht, nicht die Weltvollendung. Diese, das dritte Reich, liegt in der Zukunft. Und wenn es auch in unklaren Nebeln verschwimmt, eins wird deutlich: im dritten Reich wird es keine Staaten mehr geben. „Der Staat muß weg“, schreibt Ibsen um diese Zeit an Brandes; nachdem zum Glück das alte Frankreich vernichtet sei, komme nunmehr das alte Preußen an die Reihe; dann kann die hemmungslose Entfaltung der äußerlich und innerlich befreiten Individuen vor sich gehen, das Reich, das auf die Erkenntnis und das Kreuz zugleich gegründet ist, kann seinen Einzug halten. An diesem höchsten Ideal mißt Ibsen 1870 die deutsche Wirklichkeit; 1866 hat er daran die norwegische Wirklichkeit gemessen; von 1877 an wird er daran die europäische in norwegischem Gewande messen.

Über diese Dichterträume wird jeder Denkende und jeder Menschenkenner zunächst den Kopf schütteln, sofern er nicht das Temperament eines Ibsen hat. Dieser selbst hat nicht daran gedacht, sie als Zielsehung für revolutionäres Handeln zu empfehlen oder gar selbst zu benutzen. Sie waren ihm nur gewissermaßen das Gegengewicht, der Rückhalt für seine einschneidende Kritik des Menschentreibens.

Und damit ist ihre Berechtigung gegeben, mindestens für jeden, der jene Kritik als berechtigt empfindet, d. h. für jeden, der die edle Unzufriedenheit des Idealisten Ibsen miterlebt, weil er die nötige sittliche Wachheit und Reizbarkeit besitzt. Denn Kritik ist ohne idealen Traum nicht möglich. Man kann sagen: sofern wir sittliche Kritik üben, äußern sich in uns ideale Träume von der Art des Ibsenschen, mögen wir uns ihrer auch nicht bewußt sein. Von hier aus gesehen, ist Ibsens drittes Reich eine Merkwürdigkeit ersten Ranges.

Zehn volle Jahre der Landesferne waren vergangen, als der Dichter im Sommer 1874 zum ersten Male die Heimat wieder besuchte. Er kam als berühmter Mann, als der Stolz des Landes. So führte man ihm zu Ehren den „Bund der Jugend“ auf, und Huldigungen wurden ihm dargebracht, so von den Studenten. An diese hielt Ibsen eine bemerkenswerte Rede, worin das Wort vorkam, Dichten sei dasselbe wie Sehen: das erinnert an das „Photographieren“ in dem schon erwähnten Briefe an Björnson (9. Dezember 1867), es liegt darin aber auch ein Programm für die sich vorbereitenden Gesellschaftsdramen, in denen das scharfe, durchdringende Sehen so weit getrieben ist, daß heute noch die meisten dem nicht gewachsen sein dürften. Aber auch stoffliche Anregungen bot der Aufenthalt in Christiania. Damals machte dort die Malerin Asta Hansteen von sich reden, eine kleine, unschöne Person von burleskem Auftreten, die öffentlich die Sache einer schwedischen Dame vertrat gegen einen norwegischen Studenten. Man spottete viel und roh über diese Asta Hansteen, wenn sie mit ihrer Reitpeitsche in der Hand über die Straße ging. Ibsen stand längst innerlich auf Seite der Frauen gegen die Männer. Die Frauen erschienen ihm als die verhältnismäßig ungezähmten Elemente der Gesellschaft, die stärkeren, unabhängigeren Persönlichkeiten. Gerade jetzt gab seine alte Freundin Frau Collett ihre Aufsatzreihe „Aus dem Lager der Stummen“ heraus, die Ibsen sicher mit großem Interesse gelesen hat. So war er mehr als vorbereitet, Asta Hansteen sympathisch zu würdigen. Sein Dichterauge sah durch ihre barocke Außenseite hindurch und fand den wertvollen Kern; aus ihrem unartikulierten Schrei hörte er den tiefen, echten Schmerz einer zarten Seele heraus; und er erlebte eine ehrliche, tapfere Empörung gegen die Heuchelei, Verstocktheit und innere Fäulnis der bürgerlichen Gesellschaft. Wichtiger noch wurde ein zweiter Eindruck: die

jogenannten „Plimsollischen Särge“. Im englischen Parlament war Samuel Plimsoll aufgetreten gegen die vielen Reeder, die gewissenlos das Leben ihrer Seeleute unsicheren Schiffen anvertrauten, weil sie auf die Versicherungssumme spekulierten. Der Vorstoß Plimsolls erregte großes Aufsehen und entfesselte heftige Redekämpfe. Die Bewegung verpflanzte sich auch nach Norwegen, wo ja die Schiffsreederei eine sehr große Rolle spielt, und gerade im Sommer 1874 wurde nachgewiesen, daß es auch norwegische Schiffsherren gab, die unreine Hände hatten. Dazu hat Ibsen gewiß bedeutungsvoll genickt und satirisch gelächelt. Im Jahre 1877 erschienen die „Stützen der Gesellschaft“.

Der Gedanke, ein zeitgenössisches Gesellschaftsdrama zu schreiben, lag Ibsen nicht nur nahe vom „Bund der Jugend“ her, sondern besonders auch durch Björnsons Vorgang, der dieselbe Linie eingeschlagen hatte mit dem „Redakteur“ 1874, dem im nächsten Jahre „En fallit“ folgte, das Schauspiel vom bankerotten Kaufmann, der durch ein verzweifelt geschäftliches Hasardspiel den Zusammenbruch hinausschieben will, aber durch den ehrlichen Rechtsanwalt zur Selbsteinkehr, Reue und Offenheit gebracht wird. Der „Bund“ war eine politische Komödie gewesen. „Fallit“ handelte zum ersten Male vom „Geschäft“, also von etwas, was bisher nicht für Bühnenfähig gegolten hatte (wenn es auch in Romanen, z. B. bei Freytag in „Soll und Haben“, schon vorgekommen war). Diese Neuerung lockte es Ibsen nachzumachen. Er wollte mit Björnson wetteifern. Und so lieferte er ein Gegenstück zum „Fallit“, das in der gleichen Umwelt spielt, nämlich im Geschäftsleben einer Kleinstadt, ebenfalls den reichsten Kaufmann dort, einen Geschäftsmonarchen, Konsul, zum Helden hat und diesen in eine große Lüge tief verstrickt zeigt, aus der er durch die mutige Offenheit eines Außenstehenden herausgerissen wird zu seinem und der Seinigen Heil. Die Übereinstimmung geht bis in die Nebenfiguren.

Ja, sie geht noch weiter, sie geht bis ins Innerste der Inspiration. Das bedeutet, daß die Inspiration der „Stützen der Gesellschaft“ nicht einheitlich, nicht ganz Ibsen selbst ist; es bedeutet also einen künstlerischen Nachteil. Wiederholt hat man das aufdringlich Tendenziöse, das Zugespiete dieses Dramas bemerkt und gerügt, so das 52 malige Vorkommen des Schlagwortes „Gesellschaft“, die allzu unverhüllte Lehrhaftigkeit. Das alles schmeckt mehr nach Björnson

als nach Ibsen, da, wo er er selbst ist. Und björnsonisch ist auch die Gutgläubigkeit des Dichters, der seinen Konsul Bernick bekehrt bekennen läßt „der Geist der Wahrheit und der Geist der Freiheit, das sind die Stützen der Gesellschaft“, ohne daß wir an die Echtheit und Dauer dieser Besserung ganz zu glauben vermögen.

Und doch unterscheidet sich Ibsens Stück in einer Beziehung scharf von seinem Vorbild. Schon der ironische Titel deutet das an. Bei Ibsen ist der eigentlich Angeklagte die „Gesellschaft“. Um ihretwillen betrügt Bernick das Mädchen, das er liebt, verleumdet er seinen Freund, schwindelt auf seiner Werft und ist bereit, unschuldige Menschenleben zu opfern. Will er etwas anderes, will er wahrhaftig und anständig sein, so ist die Gesellschaft gleich über ihn her, und sein gesellschaftlicher Untergang ist sicher. Björnsons Tjelde hingegen ist ein Sünder gegen die Gesellschaft; diese an sich ist gesund, sie hat anständige Vertreter, während es bei Ibsen lauter Heuchler und Betrüger sind. Der Erwecker kommt bei Björnson aus der Gesellschaft heraus zu dem, der sich gegen die Gesellschaft vergeht; bei Ibsen kommt er — oder vielmehr sie: Lona Hessel — von außen, von Amerika hereingeschneit. Demgemäß ist Bernicks Bekehrung ein Bruch mit der Gesellschaft, ein Freimachen von ihr; Tjelde bekehrt sich zur Gesellschaft.

In diesem Gegensatz haben wir sozusagen den ganzen Ibsen und den ganzen Björnson.

Beide Stücke machten ungeheures Glück und mächtiges Aufsehen. Dem Erfolg der „Stützen“ in Norwegen schadete es etwas, daß ihr Verfasser noch als konservativer Parteimann galt. Daher verhielt sich die Rechte langmütig, und auf der Linken wurde man irre — und rein stofflich, tendenzmäßig faßte man nun einmal auf, was übrigens in diesem Falle am allerwenigsten zu beanstanden ist. Um so stärker war die Wirkung im Auslande, am stärksten in Dänemark und Deutschland. In einer Februarwoche des Jahres 1878 standen die „Stützen der Gesellschaft“ auf dem Spielplan von nicht weniger als fünf Berliner Bühnen. Damals bildete sich die Ibsengemeinde um Julius Elias und Paul Schlenker. In der Einleitung der Fischerschen „Volksausgabe“ geben diese beiden Rechenschaft von der begeisternden Wirkung des neuen Stückes auf sie und ihre Freunde; diese Dichtkunst ergriff sie um so tiefer, je weniger die Epigonen Schillers oder die vertrocknete Nachromantik ihnen ge-

nügten. Das läßt sich heute noch unschwer nachempfinden. Auf andere, zumal auf das Publikum der Vorstadtbühnen, wirkte stärker die Brandmarkung reicher Unternehmer und ihres Klüngels, die als Klassenkampf gewertet wurde. Es waren ja die Tage der erstarken Sozialdemokratie. In Kopenhagen spielten die Sozialisten eine noch größere Rolle; die von Brandes begründete sogenannte literarische Linke (Holger Drachmann u. a.) hatte enge Beziehungen zu ihnen; das verstärkte den Widerhall des Dramas bei den vielen. Die „Stützen der Gesellschaft“ sind der eigentliche Bahnbrecher geworden für Ibsens Weltruhm. Sie führten ihn auch in England ein — dem Lande, dessen Geistesart ihm wohl am wenigsten entgegenkommt —; der unermüdliche Pionier William Archer brachte das Stück mit Erfolg auf die Bühne des Gaiety-Theaters.

Ähnliche Erscheinungen, eingeschlossen die Übersetzung in exotische Sprachen, wiederholen sich bei den folgenden Dramen. Keins von ihnen aber hat so gezündet wie gleich das nächste „Ein Puppenheim“ (1879).

Als der „Bund der Jugend“ erschien, verwies Brandes auf die Gestalt der Selma: in ihr sei Stoff zu einem ganzen Schauspiel. Selma Brattsberg ist die unverstandene Gattin, deren reiche Gemütskräfte nach Betätigung dürsten, die aber von ihrem Manne und den anderen nur als Spielzeug, als Puppe behandelt wird: „Wie hab' ich gelehzt nach einem Tropfen eurer Sorgen! Aber ihr wieset mich weg mit einem Scherz. Ihr kleidetet mich an wie eine Puppe! spieltet mit mir wie mit einem Kinde. Gejubelt hätte ich, das Schwere tragen zu dürfen. Ich hatte Ernst und Sehnsucht für alles, was stürmt und erhebt und erhöht.“ Ihr ähnelt in den „Stützen“ Dina Dorf, welche erklärt, sie wolle nicht ein Ding sein, das man nimmt. Ibsens Mitgefühl mit der Frau, die als Mensch anerkannt sein will, ist wiederum ein Zug, der ihn Kant annähert. Die zweite Formel des kategorischen Imperativs (du sollst den Menschen nie als Mittel behandeln, sondern nur als Selbstzweck) enthält in sich die Frauensforderung bei Ibsen. Dieser aber hat ausdrücklich gesagt — in einer Rede im norwegischen „Berein für die Sache der Frau“ im Mai 1898, wo man dem Dichter der „Nora“ gehuldigt hatte —, er wisse gar nicht, was die Sache der Frau eigentlich sei, es sei ihm immer wie eine Sache des Menschen erschienen; wer ihn aufmerksam lese, werde das verstehen. So meinte er es

denn auch, als er 1879 im Scandinavischen Verein zu Rom — wohin er im September 1878 verzogen war — als Ritter der Frauen auftrat: der Bibliothekarposten sollte auch mit einer Dame besetzt werden können, und die Damen sollten das Stimmrecht bekommen. Besonders interessant ist von zwei Eingaben, die er in dieser Frage gemacht hat, die zweite: sie betont den unmittelbaren Instinkt der Frauen und erhebt ihn, wie auch den der Künstler und der Jugend, hoch über die Vernünftigkeit alter Herren, der „Männer mit den kleinen Aufgaben und den kleinen Gedanken, der Männer mit den kleinlichen Rücksichten und den kleinlichen Besorgnissen, dieser Männer, die ihre ganze Denkweise und alle ihre Handlungen darauf einrichten, gewisse kleine Vorteile zu erreichen für ihre eigenen, alleruntertänigsten kleinen Persönlichkeiten“. Ibsen vertrat diese Eingabe persönlich aufs temperamentvollste. „Wie war er hinreißend unverschämt gegen seine Widersacher!“ berichtet J. P. Jacobsen in einem Briefe; „es fehlte nicht viel, so hätte ein Marinekapitän B. Ibsen gefordert“.

Damals stand der Dichter bereits mitten in der Arbeit am „Puppenheim“. Die ersten Aufzeichnungen, aus ganz allgemeinen Betrachtungen bestehend, sind vom Oktober 1878 („ein Weib kann sich selbst nicht treu sein in unserer heutigen Gesellschaft, die eine ausschließlich männliche Gesellschaft ist“). Sie enthalten deutlich den Grundgedanken des Dramas: tragischer Konflikt zwischen weiblichem und männlichem Gewissen, zwischen natürlichem Gefühl und Autoritätsglauben. Dieser Konflikt entzündet sich zunächst an einer Rechtsfrage (weil er dies soll, ist Helmer Rechtsanwalt). Nora war einst in schwerster Seelenangst, als ihr geliebter Mann auf den Tod krank lag. Der Arzt erklärte eine Reise nach dem Süden für das einzige Mittel, sein Leben zu retten. Aber es fehlte an Geld. Nora dachte an ihren Vater, der aber war ebenfalls tödlich erkrankt, die Nachricht von Noras Lage hätte sein Ende bedeuten können, so schrieb denn Nora einen Wechsel und unterzeichnete ihn mit ihres Vaters Namen. Sie bekam das Geld, die Reise wurde angetreten und hatte die gewünschte Wirkung. Wohl hatte Nora ein unbestimmtes Gefühl, daß sie etwas getan habe, was nicht in der Ordnung sei. Aber dieses Gefühl wurde aufgesogen von der Liebe zu Torvald, dem Willen ihn zu retten und dem Bewußtsein ihres Geheimnisses, auf das sie stolz war. Sie trug die Folgen ihres Tuns mit stummem

Heldenmut, indem sie nachts arbeitete, um Zinsen und Abzahlung aufzubringen, und Torvald alles verschwieg, um ihm die Demütigung zu ersparen, daß er ihr sein Leben verdankt (dies ein echt Ibsenscher boshafter Zug). Aber einst soll offenbart werden, was sie für ihn tat, dann nämlich, wenn sie älter wird und ihn nicht länger bezaubert. Das ist das Wunderbare, auf das sie hofft. Die Hoffnung wölbt sich wie ein Himmel über jeden ihrer Tage.

Eines Tages kommt die Entscheidung, und der Himmel stürzt über ihr zusammen. Dies geschieht bekanntlich durch jenen Krogstad, der Nora das Geld verschafft hat. Es ist ein geschickter Schachzug des Dichters, daß Krogstad selbst einst eine Wechselfälschung begangen hat und dadurch deklassiert ist. Nora wehrt diesen ihren Genossen tapfer von sich ab: Sollte eine Frau nicht das Recht haben, ihres Mannes Leben zu retten? Es müssen elende Gesetze sein, die nicht nach den Beweggründen fragen! Aber die Begegnung ängstigt sie, und ihre Angst konzentriert sich auf den Brief im Kasten an der Tür. Endlich kommt der schicksalsvolle Augenblick: Helmer steht vor ihr mit dem Brief in der Hand; er weiß alles. Und nun läßt Ibsen diesen korrekten, feinbesaiteten Ehrenmann sein Innerstes offenbaren: bleich vor Schreck, hat er alle Zärtlichkeit vergessen und sein entrüstetes Urteil fertig über die Lügnerin und Betrügerin; sie selbst, den Menschen mit seinem Fühlen, seiner aufopfernden Liebe sieht er nicht; er denkt nur an sich selbst, fürchtet für den eigenen Ruf, für seine Stellung in der Gesellschaft, und dies ist die Wurzel seines Zorns. Denn als der zweite Brief kommt, der die Gefahr für ihn beseitigt, schlägt er völlig um und ruft erleichtert sein „Nora, ich bin befreit!“ „Ich habe dir vergeben, Nora, ich schwöre es dir, ich habe dir vergeben!“ Seine hohen Worte von Moral und Religion, seine Entrüstung waren also bloßes Getue, hohle Fassade. Dies enthüllt er blendend, ohne es zu merken. Er ergießt sich in zärtlichem Vergeben, Schmeicheln, Schwärmen — ohne zu ahnen, wie jämmerlich er ist. Nora aber durchschaut alles klar. Es folgt die große Auseinandersetzung — das erste ernste Gespräch nach acht Jahren Ehe. Nora spricht nicht von Helmers Schmach, sie spricht von dem Mißbrauch, der mit ihr getrieben ward — wie mit Selma Brattsborg —, und von ihrem Entschluß, das Haus zu verlassen, um sich klar zu werden über sich selbst und die Welt. Hier handelt es sich um viel tiefere Fragen als die, ob eine Frau in Noras Lage einen

Wechsel fälschen darf: um die Frage, ob mit einem menschlichen Wesen so gespielt werden, ob es so zum Spielzeug, also zum Mittel herabgewürdigt werden darf, wie das mit Nora geschehen ist durch ihren Vater und ihren Gatten, und um die Frage nach Noras obersten Pflichten, ob es die sind gegen Mann und Kinder, oder die gegen sich selbst, die der Hausfrau und Mutter oder die des Menschen. Diese beiden Fragen sind der Inhalt sozusagen des Prozesses zwischen den Geschlechtern. Sie können als Rechtsfragen gelten. Aber es handelt sich um das Recht im tiefem Sinn des Wortes, um die ewigen Rechte, die der bedrängte Mensch nach Schiller sich vom Himmel herabholt.

Der Kern der Puppenheimsabel ist dieser: Nora, die bisher mit Stolz und Zärtlichkeit auf ihren Mann blickte, erkennt dessen innerste Wertlosigkeit, erschrickt, daß sie jahrelang mit einem ihr fremden Manne zusammengelebt und ihm Kinder geboren hat, und geht davon. Unser Urteil über dieses Verhalten Noras hängt wesentlich davon ab, wie wir Helmers Schmach werten, ob wir den erschütternden Eindruck, den sie auf seine Frau macht, mitempfinden können. Ibsen fordert von seinem Publikum: ihr sollt dies empfinden, ihr sollt mit Noras Augen sehen, und ihr sollt voller Genugtuung es erleben, wie sich in diesem edelgearteten Wesen der jungfräuliche Stolz aufrichtet und unerschütterlich aufrecht beharrt. Was man dieser Forderung entgegenhalten kann, ist die äußere „Legalität“ (Kant): Nora verdiene unsere Sympathie nicht, weil sie ihr Eheversprechen bricht, und weil sie ihre Mutterpflichten mit Füßen tritt. Man kann noch hinzufügen: sie verleugne das natürliche Empfinden jeder gesunden Mutter (weshalb man sie auch „nicht gesund“, „unnormale“ gescholten hat). Der zweite Einwand ist gewichtiger als der erste. Ibsen selbst hat seine Bedeutung gewürdigt, indem er auf einen Wunsch aus norddeutschen Theaterkreisen den Schluß milderte: statt hinter der hallenden Tür auf die Straße zu verschwinden, wird Nora von Helmer gegen das Kinderzimmer gedrängt und sinkt dort ohnmächtig zusammen. Aber ernstlich irremachen an Noras gutem Recht kann auch die Berufung auf die natürlichen Muttergefühle den Dichter nicht. Er läßt seine Heldin geflüßentlich ihr Befremden darüber ausdrücken, daß die Gesetze die Beweggründe der menschlichen Handlungen nicht, oder unzureichend, berücksichtigen. Dies heißt mit anderen Worten: der

hen Seelenzustand der Menschen will gewürdigt sein, nicht bloß  
ittel der äußere Tatbestand. Das ist eine Forderung, der niemand so  
urch vollkommen genügen kann wie der Dichter mit seiner Menschen-  
ber-kenntnis, seiner Gabe intimer Einfühlung und getreuer, eindrucksvoller  
die Darstellung. Der Dichter ist daher dazu geboren, diese For-  
den-derung zu erheben. Und von keinem Dichter gilt dies beides in so  
sies tiefem und weitem Sinne wie von dem des „Peer Gynt“, der nicht  
ber bloß schrieb, er wolle den Gedanken hinter dem Wort erfassen, son-  
die dern das auch leistete. In der Tat erhebt Ibsen jene Forderung  
vom selbst, und wenn er sie Nora in den Mund legt, so ist sie sein Sprach-  
rohr, gemäß der ihm bewußten Solidarität zwischen Künstlern und  
Frauen, die sich im nächsten Drama noch stärker und unmittelbarer  
mit äußern sollte. Ibsen erhebt aber jene Forderung — wir können  
in- auch sagen: er verwirklicht sie — vor allem dadurch, daß er vor den  
ihr Augen des Zuschauers die Seelen seiner Menschen gleichsam bis in  
und die geheimsten Winkel durchleuchtet. Wir lernen Helmer und Nora  
we- in den wenigen Stunden, die das Stück spielt, so genau kennen, als  
er- hätten wir jahrelang mit ihnen zusammengelebt, ja, im Hinblick  
den auf solche, die auch bei jahrelangem Beisammensein die Menschen  
mp- nicht wirklich kennen lernen — eine solche Natur ist z. B. Nora —  
Ge- muß gesagt werden: als wären wir eine Zeitlang selbst Helmer oder  
der Nora gewesen, als wären wir in ihre Haut geschlüpft. Diese Inti-  
mität der Verlebendigung ist einer der größten Ruhmestitel des  
zere Dramas. Ibsen hat damit sich selbst und alle Vorgänger mit einem  
veil mit Ruck übertroffen. Es wirkt kaum noch wie Theater, was er uns vor-  
tür- führt; es wirkt wie das Leben selbst. Das ist aber nicht bloß ein  
ruch künstlerisches Verdienst; es liegt darin auch verdienstvolle Lehre und  
and Erziehung; der ästhetische Wert ist eng verknüpft mit einem ethisch-  
ge- sozialen. Der Dichter bereitet uns nicht bloß einen erlesenen Ge-  
rei- nuß, eine Feierstunde des Geistes, indem er uns in die Helmersche  
die Häuslichkeit einführt und uns die dort herrschende Atmosphäre at-  
der- men und bis in die feinsten Düste wittern läßt: er klärt uns damit  
nft- zugleich auf, er bringt uns zum Sehen, zum Miterleben, und er  
auf schärft und reißt dadurch unser sittliches Urteil, so wahr das sitt-  
Hel- liche Urteil sich aufbaut auf Kenntnis der Beweggründe und des  
sebe Zustandes der Gewissen. Er führt uns damit auf eine höhere Ebene  
un- empor, als diejenige ist, in der sich das gewöhnliche Urteilen  
der bewegt, das der Kaffeegesellschaften, der meisten Zeitungen und

Versammlungsredner — fügen wir gleich hinzu: dieses gewöhnliche Urteilen kann manchmal nicht gut anders sein, als es ist, weil eben das Wissen und Verstehen der Urteilenden notwendig oft begrenzt ist; man darf allerdings begehren, daß das Urteilen in diesem Falle unterbleibt, aber das hätte zwar gegenüber Kaffeeklätchen einen Sinn, aber z. B. nicht gegenüber Schöffen und Geschworenen. Auf der höheren Ebene dagegen, zu der uns Ibsen erhebt, sieht, wer Augen hat zu sehen, klar, wie es dazu kommen kann, daß eine Mutter, eine zärtliche Mama, die Liebe zu ihren Kindern vorübergehend fast verliert, daß Mutterpflichten und Treuegelöbniß ihr zu Schall und Rauch werden. Wer Augen hat zu sehen, sieht dies so klar und wird davon so erfüllt, daß er notwendig vergißt, sich zu entrüsten über die, welche hier zum zweiten Male gegen das bürgerliche Gesetz verstößt, weil er den scheinbaren Ehrenmann, die allverehrte Stütze der Gesellschaft, in seiner wirklichen Gestalt erschaut hat, dank der Kunst des Dichters, die — selbst eine kleine Unwahrscheinlichkeit wagend, Krogstads etwas plötzliche Bekehrung — alles so dreht, daß der Mensch sein Innerstes offenbaren muß, und dank der bevorzugten Stellung des dramatischen Zuschauers, der den intimsten Wortwechseln unbemerkt beiwohnt. So entsteht das höhere sittliche Urteil, das Werturteil von innen heraus.

Dies ist das „wahre Volksurteil“, das Johannes Kosmer im Lande zu schaffen sich zutraut. Wie Kosmer, so traute auch Ibsen sich das zu, wenigstens in der Zeit, als er „Puppenheim“ und „Gespenster“ dichtete. Diese Werke sind Erziehungs-dramen, sie machen Stimmung für eine Lebensanschauung, die zur Zeit ihres Erscheinens noch als neu, als revolutionär empfunden wurde, inzwischen aber viel von dieser Eigenschaft verloren hat — kraft der Überredungsgabe des Dichters, welche zusammenfällt mit seiner Kunst.

Die Kunst, die im „Puppenheim“ sich offenbart, stellt die des Vorgängers vom Jahre 1877 tief in den Schatten. Der Aufbau als Ganzes ist rückblickend oder analytisch: nur der Abschluß geschieht vor unseren Augen, alles Vorangehende ist Vorgeschichte. Über die Vorzüge solchen Dramenbaus hat Schiller in einem Briefe an Goethe, aus Jena vom 2. Oktober 1797 Treffendes gesagt. Ibsens besondere, moderne Kunst versteht es, die Vorgeschichte ganz unauffällig, gleichsam gewichtlos in der ablaufenden Handlung, stets

vorschauend, unterzubringen. Später hat er diese feine Technik noch weiter gepflegt. Am stärksten ausgeprägt liegt sie vor in „Rosmersholm“. Auch die Architektonik der einzelnen Akte ist meisterhaft. Am höchsten steht, wie auch sonst bei Ibsen, die des ersten Aktes, diese sechs Auftritte, die ihre Aufgabe in vollkommener Weise erfüllen, ohne ein einziges szenisches Wirkungsmittel zu Hilfe zu nehmen, und deren Stimmung harmonisch abgetönt ist in doppelter absteigender Skala, so daß die ersten drei Szenen ein leiseres Vorspiel sind zu den letzten drei. Von der Lebendigkeit der Illusion, der unerhörten Intimität der Schilderung war schon die Rede.

Mit dem „Puppenheim“ beginnt Norwegens literarische Führerschaft in Skandinavien. Sie währt etwa zwanzig Jahre, bis zum Ende des Jahrhunderts, und ihr Hauptträger ist Ibsen, der Altmeister, der mit der Fruchtbarkeit eines jungen Genies und der Gestaltungskraft des reifen Künstlers ein Meisterwerk nach dem anderen schuf. Jedes setzte die Welt in Spannung und Staunen, die Verstehenden und Empfänglichen aber, deren Zahl in allen Ländern sich mehrte, in Bewunderung und Entzücken.

Das „Puppenheim“ war in Italien entstanden; im Sommer 1879 legte Ibsen in Amalfi die letzte Hand an das Manuskript. Auch das nächste Werk ward gedichtet angesichts des Tyrrhenischen Meeres und seiner Inseln: die „Gespenster“ wurden fertig in Sorrent im Sommer 1881 — die düsterste aller Tragödien, voll beklemmender Sticlust, an der sonnigsten, lustigsten Küste.

Die Fruchtbarkeit dieses Kontrastes hatte sich schon beim „Brand“ bewährt. Doch in den fünfzehn Jahren seitdem hatte sich in dem Dichter manches gewandelt. In beiden Werken schickt der Süden einen Abgesandten nordwärts als Propheten heiterer Weltfreude, damals Gjnar, jetzt Oszwald. Gjnar mußte sich von dem nordischen Prediger zermalmen lassen; Oszwald findet keinen Brand mehr vor, nur einen Pastor Manders. Diese Verschiedenheit fließt nicht aus Dichterlaune. Sie ist ein Ausdruck dafür, daß der lange Aufenthalt in Deutschland, die Berührung mit freigeistigen Schriftstellern, besonders der Verkehr mit Georg Brandes an dem pietistisch erzogenen Norweger nicht spurlos vorübergegangen waren. Schon das Christentum Brandes ist von eigener Art. „Kaiser und Galiläer“ ist mehr philosophisch als christlich empfunden. Aber erst um 1880 treten im engeren Sinn moderne, d. i. naturwissenschaftliche

Gedanken bei Ibsen an augenfälliger Stelle auf, und nirgends so handgreiflich wie in den „Gespensstern“, von denen man sagen kann, daß sie die moderne, medizinische Vererbungslehre auf die Bühne bringen: der junge Maler Oswald Alving geht zugrunde an dem körperlichen Erbe seines Vaters, der ein Wüstling und infolge davon Syphilitiker war; Gehirnerweichung lähmt sein Schaffen und seinen Lebensmut und führt ihn in den Wahnsinn; der Kranke verlangt tonlos von seiner Mutter, sie solle ihm die Sonne reichen — die Sonne, die Sonne. Während die Mutter in höchster Seelenangst mit sich kämpft, ob sie dem Ärmsten das erlösende Giftfläschchen reichen soll, fällt der Vorhang.

Was führte Ibsen auf dieses entsetzliche Motiv? Offenbar ein Gedankengang, der unmittelbar ausgeht von dem „Puppenheim“ und den gegen dieses Stück gerichteten Angriffen. Ein dänischer Kritiker hatte das starke Wort gesprochen, im „Puppenheim“ werde die Ehe dargestellt als eine Einrichtung, welche die Individuen verderbe, und welche diese daher sofort aufzulösen berechtigt seien, sobald sie nicht länger befriedige. Demgegenüber wollte Ibsen zeigen, was unter Umständen die Folge sein kann, wenn eine Frau trotz ihrem sich aufbäumenden Innern unter dem Joch der heiligen Ehe verbleibt. Hierzu bot ihm die Vererbungslehre geeigneten Anschauungsstoff. Dieser zwang ihn, den Konflikt zwischen den Ehegatten gegenüber dem „Puppenheim“ stark zu vergrößern: Kammerherr Alving ist kein korrekter Ehrenmann mehr wie Helmer — dem der Dichter sozusagen eine halbe Pferdelänge vorgibt, um ihn dann doch unterliegen zu lassen, unterliegen der auf den ersten Blick mit starken Fehlern behafteten Frau — er ist, wie gesagt, ein Wüstling, Säufer und Don Juan. Auch die weibliche Rolle —, welche auch hier die der Heldin ist — verwandelt sich: Helene ist keine junge Frau wie Nora, mit dem Reiz des „Unlogischen, Sprunghaften“, sie ist im Stücke die Mutter eines erwachsenen Sohnes, ist also reifer, ist aber auch von Natur ruhiger, nachdenklicher. Das Ehedrama selbst fällt jetzt in die Vorgeschichte. Was die Handlung selber vorführt, sind die Folgen der schlimmen Ehe, genauer: die Folgen von Helenens Fügsamkeit unter Sitte und Schema. Sie bestehen darin, daß Helenens ganzer Lebensbau tragisch zusammenbricht, all ihr Planen und Kämpfen sich als vergeblich erweist. Daraus fließt uns Mitleid und Furcht; Helene Alving ist die Heldin, als

solche nicht bloß Nora verwandt, sondern näher noch Julian, Rosmer und den Helden einiger Altersdramen, die alle das verpfuschte Leben gemeinsam haben, somit etwas, was aus Ibsens allerpersönlichem Gedankenkreis stammte. Nora konnte ihren Irrtum noch wieder gut machen, wenn auch mit Opfern (arm und gleichsam zerzaust tritt sie ja in die Freiheit hinaus); für Helene ist es zu spät, und Helene ist wertvoller als Nora.

Schiller in dem angeführten Brief besürchtet, der „König Odi-  
pus“ des Sophokles — das klassische Beispiel für das analytische Drama — sei eine Gattung für sich, dergleichen würde es nicht ein zweites Mal geben, am wenigsten „in weniger fabelhaften Zeiten“; das Drama sei durch nichts zu ersetzen. Ibsens „Gespenster“ entkräfteten diese Furcht Schillers. Hier ist ein Ersatz für das Drama gefunden: die unentrinnbaren Gesetze der Vererbung.

Auf sie weist schon der Titel hin: „Wiedergänger“, das heißt „Wiedergänger“, Tote, die aus dem Grabe aufstehen und die Lebenden schrecken und schädigen. So steht in Oswald der alte Kammerherr wieder auf, verwandelt zwar, verschönt, veredelt, aber er ist doch in ihm; das geht der Mutter auf und macht sie zittern, als sie das Glas im Speisezimmer klirren hört. Zugleich aber bedeuten die Wiedergänger, mit Ibsenschem Doppelsinn, noch etwas anderes. Ein Gespenst ist nicht bloß unheimlich und gefährlich, es ist auch weesenlos, sein Leben gehört der Vergangenheit an. In diesem Sinne gebrauchte den Begriff schon das Gedicht „Weit fort“ von 1875. Und Frau Alving spricht von veralteten Meinungen und abgestorbenem Glauben und nennt sie „Wiedergänger“. „Es lebt nicht in uns; aber es sitzt in uns, und wir können es nicht loswerden. Wenn ich nur eine Zeitung nehme und darin lese, so ist es, als sähe ich die Wiedergänger zwischen den Zeilen.“ Diese Äußerung erinnert an Julians Klage über den christlichen Zauber, der einen nicht loslasse. Auch Frau Alving meint in erster Linie das Christentum und kirchliche Satzungen. Sie sagt das nur nicht deutlich, weil sie mit Pastor Manders spricht. Dasselbe, was sie Wiedergänger nennt, nennt Björnson in einer 1882, also ein Jahr nach den „Gespenstern“ erschienenen Novelle „Staub“, und hier handelt es sich um die dogmatisch-religiöse Kindererziehung, deren Verderblichkeit veranschaulicht wird.

Bei Erscheinen des Gespensterdramas wußten nur wenige das

kühne Werk zu würdigen, seinen Gehalt, seinen meisterlichen Aufbau, die Schönheit seiner fein abgetönten, gedämpften Dialoge. Fast nur aus Dänemark kamen verstehende kritische Stimmen. Überall überwogen Unverstand, Voreingenommenheit, Fanatismus von Zionswächtern. Ein Raunen und Hezen ging vor der Dichtung her, schreckte die Käufer des Buches ab und verschloß dem Drama jahrelang die Tore der Schauspielhäuser. Am meisten verstimmt den Dichter die Aufnahme in Norwegen. Daß die Konservativen ihn endgültig aufgeben würden nach diesem „unverhüllten Manifest der modernen Widerlichkeit“, hatte er zwar erwartet; aber nicht, daß auch die liberale Presse von ihm abrückte: in diesen Kreisen fehlte es zwar nicht an klaren Köpfen und empfänglichen Gemütern, aber man hatte Rücksicht zu nehmen auf die vielen ländlichen Wähler! Wie Ibsen über diese Herrschaften dachte, ersieht man aus seinen Briefen an Brandes vom 3. Januar 1882 und an Otto Borchsenius vom 28.: sie reden und schreiben von Freiheit und Freisinn und machen sich gleichzeitig zu Sklaven der mutmaßlichen Meinungen ihrer Abonnenten!

Hier spüren wir bereits deutlich die Dichtung, die aus dem Unmut — wie einst „Brand“ — erwuchs: der „Volksfeind“. Dr. Stockmann sagt im fünften Akt: „Aber das Allertraurigste ist, daß hier erwachsene liberale Menschen in Menge herumgehen und sich und anderen einbilden, sie wären freisinnig! Hast du schon so was gehört, Katrine?“ Die Zeitungsleute Hovstad und Billing sind lebende Beispiele für jenen Satz. Auch sonst finden sich im Briefe an Brandes Vorstudien zum „Volksfeind“, so der Gedanke, die Minderheit habe immer recht: das ist eine der paradoxen Thesen des Redners im vierten Akt, und auch sie richtet sich gegen die Liberalen, gegen die Demokratie, deren Glaube ja ist und sein muß, die Mehrheit als solche habe recht. Dies ist der Glaube der Menschenfreunde: das Richtige und Gute wird immer eine Mehrheit finden, ein Glaube, von dem sich ein Björnson, ein Gottfried Keller nie haben abbringen lassen, weil sie kraft Gemütsbedürfnisses, kraft innerer Gewißheit überzeugt waren, trotz allem, von der wesentlichen Güte des Menschen und von der ewigen Verbekraft des Guten. Ibsen war dieser lichten Überzeugung nicht. Sein ganzes Wesen erlaubte ihm das nicht, denn er war von finsterner Art (worüber er sich auch selber so klar war, wie das möglich ist, und wofür es

merkwürdige Selbstzeugnisse von ihm gibt). Im „Volksfeind“ nun gab er sich in galliger Heiterkeit das diabolische Fest, allem Volk vor Augen zu führen, wie ein Menschenfreund reinsten Geblüts mit Notwendigkeit zum Menschenfeinde wird.

Die Aufgabe ist glänzend gelöst. Der „Volksfeind“ ist das frischeste und klarste aller Dramen Ibsens. Die Lebensbilder, die es entrollt, sind von einer Saftigkeit und Fülle, durchpulst von einer Laune, übersät mit dem Gefunkel eines Wizes, die sich unvergeßlich einprägen. Wir haben den erfreuenden Eindruck von Leichtigkeit, von glattem Fließen, den sonst Ibsensche Werke nicht mitteilen. Das hängt damit zusammen, daß der „Volksfeind“, als Ausnahme, nicht analytisch gebaut ist, seine Szenen sich also nicht mit einer langen, stückweise einzubauenden Vorgeschichte zu belasten brauchen. Es hängt aber auch zusammen mit der Entstehungsweise des Werkes: es ist flott, sozusagen in einem Zuge, hingeschrieben worden. Daher erschien es auch ein Jahr früher, als man sonst bei dem Dichter gewohnt war: nicht erst 1883, mit dem üblichen zweijährigen Abstand, sondern schon 1882; das letzte Stück der Handschrift ging am 9. September aus Gossensaß in Tirol an den Verleger ab, mit einem Briefe, worin es heißt, der Verfasser und sein Held seien in mancher Beziehung so vortrefflich miteinander ausgekommen, daß ersterem der Abschied schwer falle, nur sei der Doktor ein größerer Wirrkopf als Ibsen, man werde also jenem gewisse Äußerungen zugute halten, die dieser nicht hätte vorbringen dürfen — ein Satz, bei dem wir uns, wie bei so manchem Ausspruch des Schalks Henrik Ibsen, verschiedene denken können.

Was der „Volksfeind“ mit nicht zu überbietender Beredsamkeit predigt, ist nicht Pessimismus, nicht Menschenverachtung, sondern die Mahnung: der Fall Stockmann sei euch ein warnendes Fanal, sorgt dafür, daß eine Zeit kommt, wo solche Fälle unmöglich sein werden. Ibsen sagt nicht, daß er an eine solche Zeit glaubt; aber wir wissen anderweit, daß solcher Glaube in ihm war — eben jener Glaube, jener Gedanke vom dritten Reich, ohne den all sein Unmut, all sein Pessimismus unmöglich wären.

### 5. „Wildente“ und „Rosmersholm“.

Der „Volksfeind“ ist der Abschluß der Kampf Dramen. Man könnte auch sagen: Kämpfer Dramen. Denn in diesen Werken, wie schon in ihren Vorläufern „Catilina“, „Komödie der Liebe“, „Brand“, steht ein kämpfender Held allein oder fast allein auf der einen Seite, die anderen Figuren ihm gegenüber. Der Kampf ist derart, daß wir die vom Helden bekämpfte Vielheit mit der Gesellschaft oder der Menschheit identifizieren und, insofern wir zu dieser Gesellschaft gehören, uns selber mehr oder weniger getroffen fühlen — das ist die sozial-ethische Wirkung des Kunstwerks, die mit seiner ästhetischen zusammengeht.

Die folgenden Schauspiele gehen andere Wege. Aber die beiden nächstfolgenden sind sozusagen Nachzügler der Kämpfer Dramen. Beide, „Wildente“ und „Rosmersholm“, enthalten nämlich eine Gestalt, die deutlich dem Kämpferhelden der älteren Reihe entspricht, einen Wahrheitsverkünder, der die ideale Forderung erhebt. Das eine Mal heißt er Gregers Werle, das andere Mal Johannes Rosmer. Aber diese Gestalt ist kein Held mehr. Wir fühlen nicht mehr, was wir bei Brand, bei Nora, Dr. Stockmann, auch bei Helene Alving fühlen, daß der Dichter den mutigen Idealisten verherrlicht, daß dessen Pathos Schwung erhält durch den Herzschlag des Dichters, seine Begeisterung oder Entrüstung. Und während auf Rosmer wenigstens das volle, warme Licht tragischer Verklärung fällt, der Verklärung des reinen Toren, der für diese rohe Welt zu fein, zu edel ist, haben wir bei Gregers den bestimmten Eindruck, daß er ad absurdum geführt wird, daß der Idealist, weit entfernt, ein Held, ein Vorbild zu sein, vielmehr ein Schädling ist und ein Dummkopf.

Diese ungünstige Beleuchtung des Mannes mit der idealen Forderung in dem Werke, das unmittelbar auf den „Volksfeind“ folgt, ist offenbar der Rückschlag des Pendels: nicht in dem Sinne, daß Ibsen etwa sich selbst hätte Lügen strafen, daß er die Lehre und Tendenz des „Volksfeindes“ hätte zurücknehmen wollen, sondern so gemeint, daß der Dichter, der das ewige Recht der absoluten sittlichen Forderung in unsterblichen Gestalten verkörpert hatte, weiter sann und grübelte, immerfort das Treiben der Menschen be-

obachtend, und dabei fand, daß es auch Fälle gibt, wo die Medizin der unbedingten Ehrlichkeit keinerlei Heilung, keinerlei Gutes bewirkt, sondern schlechthin Schaden stiftet, Auflösung herbeiführt, Auflösung des gemeinen Lebens zwar nur, aber damit doch auch Vernichtung von Werten, von Schönheiten.

Um dies zu zeigen, braut der große Zauberer in seiner Retorte ein Gemisch aus ganz besonderen Säften, das über dem Dichterfeuer wunderbare, farbige Dämpfe entwickelt, ein Phänomen, dessen gleichen man noch nie gesehen hatte, seltsam, neu, interessant in jeder Einzelheit, und im harmonischen Zusammenklang von bestrickendem Reiz, ein Ding, das an schöne Mosaiken oder an erlebte orientalische Teppiche erinnert: „Die Wildente“.

Wir haben ein symbolisches oder symbolistisches Drama vor uns. Hierin wahrscheinlich besteht das Neue an dem Werke, worauf Ibsen selbst in einem Briefe an seinen Verleger (Gossensfaß, 2. September 1884), etwas geheimnisvoll nach seiner Weise, hingewiesen hat. Dies heißt nicht, daß die Handlung, unmittelbar, naiv aufgefaßt, keinen Sinn gäbe, vielmehr ein solcher erst herauskäme auf Grund einer Deutung, das Ganze also „uneigentlich“ zu verstehen sei. Die Handlung der „Wildente“ ist durchaus verständlich und außerdem lebenswahr. Das Familienleben des Photographen Hjalmar Ekdal ist aufgebaut auf lauter Lügen: Hjalmar und sein alter Vater gleichen zwei Schiffbrüchigen, die auf ihrer öden Sandbank sich den Ernst, die seelenfüllende Wesentlichkeit der großen Fahrt auf den Lebenswogen durch Spiel und Traum künstlich ersetzen, der Alte durch seinen Jagdgrund auf dem Hausboden, wo er zwischen alten Tannenbäumen Tauben schießt und wo sogar eine echte, wenn auch lahmgeschossene Wildente haust, der Junge durch seinen Erfindertraum, seinen Künstlerschlips, sein Großtun im Familienkreise mit erlogenen Glänzen und Herrschen in vornehmer Gesellschaft von Kammerherren; Hjalmars treue Gina ist die abgelegte Geliebte des Großhändlers Werle, ohne daß Hjalmar dies weiß; seine vermeintliche Tochter, die kleine Hedwig, der Sonnenschein der Dachwohnung, ist in Wirklichkeit Werles Tochter. Aber trotz dieser Lügenbasis und trotz Hjalmars, dieses neuen Peer Gynt, vom Dichter diabolisch beleuchteter Trägheit und Feigheit hat dieses Familienleben, dank besonders den Frauen, der wackeren Gattin und dem kindhaft hochgesinnten, herzensguten Tochterlein, seine Werte und Schönheiten,

es erzeugt reine Stimmungen des Behagens, ja des künstlerischen Gehobenseins. Da kommt Gregers, der grüblerische Sohn jenes gewissenlosen Werle, der in der Einsamkeit über das Unglück seiner Mutter gesonnen hat, und präsentiert die ideale Forderung, klärt seinen Jugendfreund Hjalmar, an dessen hohes Genie er töricht glaubt, über alles auf und bewirkt, wie zu erwarten, statt Bejundung kranker Verhältnisse und kranker Gewissen eine Katastrophe: Hedwig, der einzig wertvolle Mensch in dieser Gesellschaft moralischer Krüppel, erschießt sich, weil ihr Trottel von Vater sie nicht mehr zu lieben behauptet, er, der sie nie wirklich geliebt hat. — Dies ist eine zwar nicht herkömmlich geartete, aber doch, wie gesagt, eine lebenswahre Handlung. Wir fügen hinzu: eine Handlung von erschütternder, schneidender Tragik. Das unheimliche, unerbittliche Schicksal, das Ibsen, der große Tragiker, schon so früh wie in „Frau Snger“ und meisterlich in den „Gespenstern“ zu beschwören gewußt hatte, es dringt auch hier mit gigantischer Wucht auf uns ein, und diese Wucht wird verstärkt durch das Symbol.

Die Handlung der „Wildente“ ist in hohem Grade das, was wir nachdenklich nennen, wir können auch sagen: tiefsinnig, und zwar kreist das Nachdenken um den Begriff der „Lebenslüge“, den Doktor Kelling, der Zyniker, im Munde führt. Nach Kelling ist Leben, menschliches Leben, überhaupt nur möglich kraft einer Lebenslüge, einer Illusion; raubt man diese dem Menschen, so ist es aus mit ihm; so wird der jungen Hedwig der Irrglaube genommen an die Liebe ihres Vaters, und das knickt unerbittlich ihre schöne, verheißungsvolle Lebensblüte. So fragt denn der Dichter uns: Hat Kelling, der Zyniker, nicht recht? Wächst nicht, wie prächtige Blumen aus dem giftigen Sumpf, viel menschlich Schönes aus dem Wahn, dem Irrglauben, der Lüge? Müssen wir also nicht die Lüge dulden, damit das Schöne bestehe? Ist nicht Gregers wirklich ein Schädling? Gewiß ist er das, antworten wir. Doch Ibsen fragt weiter: Wie aber, kannst du dich denn des Schönen noch erfreuen, da ich dir doch zeige, wie es auf der Lüge ruht? Kannst du wirklich sympathisieren mit dem Behagen dieser Ekdal-Familie, da du doch mit Hjalmar in der Herrengesellschaft warst und weißt, wie es mit diesem glücklichen Gatten steht, den Vater, Frau und Tochter bewundernd umgeben? Kannst du wirklich wünschen, daß Hedwig weiterlebe, wenn der Mensch, der ihr Glück und ihr Stolz ist, ein so

markt- und wertloser Geselle ist wie dieser Hjalmar? Und mit dieser Schicksalsfrage entläßt uns Ibsen. Sein Werk schaut uns an wie die Sphinx, schön und grauig zugleich.

Damit aber dieser Eindruck einen Halt habe, nicht zerflattere und zum Verdruß werde, reicht uns die Kunst des Dichters als festen Blickpunkt das Symbol: die Wildente, die Verkörperung der Lebenslüge. Die Wildente ist zunächst ein ganz realistisch gedachtes Stück der Erfindung: Leutnant Ekdal hat sie auf seinen Dachboden gebracht, um ein wirkliches wildes Tier dort zu haben, um die Illusion der Freiheit und des Lebens zu verstärken. Dieses realistische Element versammelt nun mit großer Kunst Aufmerksamkeit und Teilnahme auf sich, als der merkwürdige wilde Freiheitsvogel, der ein so hartes Schicksal hat. So wird die Wildente in den Vordergrund unseres Bewußtseins gerückt. Indem nun Gregers von Hedwig verlangt, sie solle die Wildente töten, damit ihr Vater aus der Lüge herauskommt, ist der Wildente ihre symbolische Geltung fest angewiesen: wie für Gregers, so ist sie auch für den Zuschauer das Symbol der Lebenslüge, der Selbsttäuschung, des Erlasses — und das Symbol ist mitleiderregend, bejammernswert. Bejammernswert, so sagt das Drama von der Wildente, ist das Menschendasein überhaupt, ein sinnloses Chaos aus Wahn und Gemeinheit. Der Mensch, besonders die Frau, kann schöne Anlagen haben. Aber sie können nicht gedeihen auf dieser Welt. Vanitas, vanitatum vanitas!

Die Welt ist so reich, daß auch dieser Klang zu ihrem Konzert gehört. Lange aushalten kann ihn niemand. Eines Tages, etwa wenn der Mensch besonders gut geschlafen hat, ist er weg aus dem Ohr. So ist es auch Ibsen ergangen; er so gut wie wir alle unterlag dem Gesetz der ewigen Erneuerung, mochte es auch für sein Denken und Dichten keine Rolle spielen. Bald nach Vollendung der „Wildente“ sind tröstliche Gedanken in ihm aufgestiegen: es gibt auch edlere, feinere Menschen, Adelsmensen, die erfreulicher anzusehen sind als Kelling und Mollvig, Hjalmar und Gregers, Werle und seine Haushälterin. Freilich, auch solcher Menschen Schicksale können nicht andere als tragische sein. Solche allgemeinen Betrachtungen scheinen den Keim des Trauerspiels „Rosmersholm“ abgegeben zu haben. Es gewann aber Gestalt durch Eindrücke, die Ibsen bei einem Besuch in der Heimat im Sommer 1885 hatte, besonders zweierlei Eindrücke: die Stortingverhandlungen über den Antrag

eines Dichtergehalts für Alexander Kjelland, wobei besonders die Beschränktheit der Demokraten und ihre Furcht vor der „Pastorenverdummung“ — mit Ibsen zu reden — hervortrat, und besonders des Dichters Zorn mit seinem alten Freunde, dem Professor Lorenz Dietrichson. Letzteres Erlebnis will gesehen sein auf dem Grunde der besonders heftigen norwegischen Parteikämpfe dieser Jahre. Im Studentenverein zu Christiania machten sich damals höchst radikale Strömungen geltend, deren Hauptvertreter der junge Philosoph Hans Jaeger war, Verfasser eines Buches über Kants Erkenntnistheorie, jetzt, mit einer abstrakten Köpfen seit Plato zuweilen naheliegenden Wendung, zum Apostel der freien Liebe worden, bald Held des skandalösen Bohemestrits (auf den wir Björnson zurückkommen). Mit diesem wirklichkeitsblinden Radikalismus vermengten konservative Geister wie Dietrichson den Verfasser der „Gespenster“. Man muß sagen, daß in dem Streite zwischen den beiden alten Freunden, der sich größtenteils in halber oder voller Öffentlichkeit abwickelte, Dietrichson, von Haus aus eine weiche Natur, doch von Parteileidenschaft verblindet, die Rolle eines flackernden geistigen und böshaften Demagogen gespielt hat und Ibsen der schlechterdings Überlegene war, der freilich, wie immer, Bolzen von grausamer Wucht und Spizigkeit auf den Gegner verschob.

Die Parteibeschränktheit, wie sie an Dietrichson zu beobachten war, hat Ibsen verewigt in der Gestalt des Rectors Kroll, des Schwagers und alten Freundes von Rosmer. Doch ist Kroll, ähnlich wie sein Vorgänger Pastor Manders, weit mehr als die Personifikation seiner Fehler, mehr als die Karikaturen der Gegenspieler im „Brand“: er ist ein Mensch, für dessen Schicksal, dessen Tragik der Dichter auch ein Herz hat. Um einen Grad schonungsloser bloßgestellt werden wiederum, wie im „Volksfeind“, die Linkspolitiker, der Person des Peder Mortensgaard, des zynischen Opportunisten. Die beiden Politiker greifen mit ihren plumpen und schmutzigen Händen hinein in die zarten Fäden des Privatschicksals, der seelischen Verschlingungen im Hause Rosmer, zwischen dessen vornehm abhengegeschmückten Wänden schon die rauhe Stimme Krolls das Ohr beleidigt, wie Mortensgaards plebejische Gestalt das Auge. Hier ist es, wo Johannes Rosmer, der Abkömmling des alten Beamtenge schlechts, der vom Amt geschiedene Probst, den Gedanken faßt, Abels menschen zu schaffen durch Läuterung von Sinn und Willen seiner

Landesleute, die der Parteikampf verroht, und so das „wahre Volksurteil“ im Lande herzustellen, die veredelte, aristokratische Demokratie. Dies Ideal war, wie wir schon wissen, Ibsens eigenes; das bezeugt zum Überfluß eine Rede, die er 1885 an Drontheimer Arbeiter gehalten hat. Der Pessimist und Ironiker, der soeben als Träger der idealen Forderung einen Gregers Werle würdig befunden hat, legt jetzt dieses Ideal einem willensschwachen, weltunerfahrenen Manne bei und läßt ihn kläglich damit scheitern.

Indessen dreht sich die Haupthandlung nicht hierum. Rosmers Gedanke, Adelsmensch zu schaffen, ist nichts als der bewußte Oberbau seines triebhaften Wesens, nichts als der Ausfluß seines Charakters; er will die Gewissen läutern, weil er selbst ein lauterer und zarteres Gewissen hat. Dieses Gewissen macht sein Schicksal, es bedingt sein Verhalten zu der von Rebekka West gesponnenen Intrige; ja, es macht auch Rebekkas Schicksal, denn dieses besteht ja am entscheidenden Punkt darin, daß sie, das wild begehrende Naturwesen, bei dem nur der Verstand hoch ausgebildet war, das Gemüt ganz unentwickelt, unmerklich durch des geliebten Mannes Fühlen und Werten erobert und umgemodelt wird, so daß sie wollen muß, wie er wollen würde. Das Einanderdurchdringen der beiden Menschen mit seinem Abschluß, dem gemeinsamen, freiwilligen Sturz in den nächtlichen Wasserfall, ist das Hauptmotiv des Dramas „Rosmersholm“ und stempelt es zu der eigentlichen Liebestragödie unter Ibsens Werken, einem Gegenstück zu „Romeo und Julie“. Denn an dieses von Jugend und Geist überströmende Renaissancewerk kann „Rosmersholm“ wohl erinnern, trotz des allerdings weiten Abstandes der geistigen Welten, die sich fast verhalten wie himmlische und irdische Liebe: auch in „Rosmersholm“ ist die schöne Trunkenheit der Seelen, die hoch erhaben schwebt über Vernunft und Alltagslogik, auch „Rosmersholm“ läßt uns an Musik denken — das einzige der Ibsenwerke, von dem nach des Dichters neuestem Biographen dies gilt.

Dem starken irrationalen Gefühlselement und seiner Eigenart als Tragödie der sublimierten Liebe verdankt „Rosmersholm“ seine besondere Beliebtheit, sein häufiges Erscheinen auf den Bühnen. In der Tat bildet es mit der „Wildente“ zusammen wohl den Gipfel — den Doppelgipfel — des Ibsenschen Schaffens. Diese beiden Werke vereinigen Vorzüge der Kampfdramen, denen sie folgen, mit Tugen-

den der Alterswerke, die hinter ihnen kommen: den Gedankengehalt mit der Stimmungsfineinheit und dem Reichtum der Beobachtung.

### 6. Die Alterswerke.

Von den sechs Alterswerken Ibsens sind die ersten beiden in Deutschland entstanden: „Die Frau vom Meer“ (1888) und „Hedda Gabler“ (1890); die letzten vier, mit „Baumeister Solness“ beginnend, nach der 1892 vollzogenen Übersiedlung von München nach Christiania.

Allen Altersdramen gemeinsam ist eine Eigenschaft, die wir in der Teilung der Aufmerksamkeit bei abgespannter Tendenz nennen können. Der Dichter erscheint jetzt, und das beginnt schon in der „Wildente“, nicht mehr als Prediger, als Kämpfer; wir verspüren keine Ingrimms mehr und kein leidenschaftliches Dringen auf etwas. Für ihn hat er jetzt die bescheideneren Reize des Lebens entdeckt. Die Buntheit der Welt zieht eigentlich erst jetzt — seit der „Wildente“ — in seine Dichtung ein. Aber sie erscheint nicht in den verführerischen frischen Farben, wie ein junger Dichter sie schildert, sondern in einem eigentümlich gebrochenen Licht, in wunderbarer, bald elegisch bald ironisch färbender Beleuchtung. Es gibt Kenner, für welche dieses gedämpfte Schimmern der Altersdramen, die feine Besonderheit ihrer Laune, die Raffigkeit ihrer zum Teil großartigen Phantasiebilder das Schönste sind, was Ibsen geschaffen hat. — Andererseits ist ein gewisses Erlahmen der Kraft in den meisten dieser Werke unüberleugbar. Es zeigt sich in einem Versagen der früher so unerlässlich Phantasie, in Selbstwiederholungen. Es zeigt sich aber auch an Unsicherheit der Linienführung, an unvollkommener Illusion, so im „Baumeister Solness“, so schon in der „Frau vom Meer“.

Die „Frau vom Meer“ ist Ibsens zweiter Schritt auf der Bahn des Symbolismus; die „Wildente“ war der erste. Der zweite Schritt — das bedeutet: tiefer in den Symbolismus hinein. Die Handlung selbst ist nämlich teilweise symbolisch gemeint und kann nur so verstanden werden, während die Wildente als Element der Handlung auch ohne ihre symbolische Bedeutung verständlich ist. Das symbolische Handlungselement ist der fremde Seemann, der menschlich kaum gekennzeichnet, sondern mehr bloße Erscheinung Ellida lockt. Er verkörpert die geheimnisvolle Anziehungskraft

Meeres, des Wassers, die auch in Goethes „Fischer“ mythisch-mensch-  
 gestaltet ist. Das liegt nicht nur für den unmittelbaren Eindruck  
 der Hand, sondern ist urkundlich zu belegen in den ersten Auf-  
 zeichnungen zu diesem Drama, die schon aus dem Frühjahr 1880  
 stammen, also aus der Zeit der „Gespenster“. Der Dichter, der sich  
 des Binnenland verbannt hatte, hat oft die Sehnsucht nach dem  
 Meere empfunden, das ihm in Grimstad vertraut geworden sein  
 und über das er schon früh hinausgeträumt haben muß. Da sind  
 Agnes' Gesichte erschienen, die Brands Lebensweg vorzeichnen,  
 und die fernen Erdteile, nach denen Peer Gynt ausfährt. Das Meer  
 mit seinen Schiffen ist ihm ein Verheißer der Freiheit gewesen, dann  
 auch ein Asyl für seine Kulturmüdigkeit. „Hier sind alle Sünde zu“,  
 schrieb er, eine Saga zitierend, noch Jahre nach der „Meerfrau“ aus  
 Christiania; der Blick von den Höhen bei der Stadt auf den Fjord  
 zeigt nur einen Binnensee. 1885 in Molde und 1887 in dänischen  
 Küstenorten hat er oft lange sinnend aufs Meer hinausgeschaut,  
 und in die Gedanken, die er dort spannt, sind neben Erinnerungen  
 aus seiner Frühzeit auch naturwissenschaftliche Begriffe eingegan-  
 gen: vielleicht erklärt sich die unendliche Sehnsucht der Menschenseele  
 daraus, daß wir, als Wirbeltiere, ursprünglich die Anlage hatten,  
 Meerbewohner zu werden, und daß wir diese Anlage haben verküm-  
 mern lassen; wir sind also im Grunde verpfuschte Wesen. Die An-  
 ziehungskraft des Meeres wird zum dramatischen Handlungsfaktor  
 durch Verknüpfung mit dem Gedankenkreis „Nora — Gespenster“;  
 Ellida, durch den Seemann gelockt, strebt hinaus aus der Ehe, wird  
 aber durch Freiwilligkeit gehalten, von dem Zauber gelöst. Man  
 beachte das „gute“ Ende: ein deutliches Zeichen der sich entspannen-  
 den Tendenz. Und man beachte zweitens, daß diese Lösung nicht  
 sehr glaubhaft ist: ein Zeichen der erlahmenden Kraft.

Aber es handelt sich bei der „Meerfrau“ bei weitem nicht allein  
 um Negatives. Den Minus steht mindestens ein Plus gegenüber:  
 die neue Romantik dieses Stückes. Sie liegt hauptsächlich in dem  
 breiten Raum, den das triebhafte und halbbewußte, dämmernde See-  
 lenleben hier einnehmen, und in dem damit gegebenen Hervortreten  
 des Psychopathischen. Daß dies romantisch ist, kann man sich am  
 einfachsten verdeutlichen durch einen Blick auf Kleists „Mädchen von  
 Heilbrunn“. Hier haben wir auch die Frau, die, gezogen von ge-  
 heimnisvollen, übersinnlichen Mächten, dem fremden Manne an-

hängt. Ellida Wangel ist ohne Frage eine Verwandte von Käthe Friedeborn. Nicht als ob hier von Nachahmung die Rede sein sollte. Das Bemerkenswerte an der Ibsenschen Neuromantik ist das, daß dieser große Dichter und Grübler, dessen Jugendromantik ganz anderer Art gewesen war, im Verfolg seines Ergründens der Menschenseele hinausgeführt worden ist über die Grenzen des klaren Bewußtseinslebens zur Anerkennung und Gestaltung des Ahnungsvollen und des Wunders, ganz ähnlich wie die ältere deutsche Romantik. Etwas Romantisches läßt sich ferner finden in einer ebenfalls bei Ibsen neu anmutenden Neigung zum Malerischen und zur Lyrik. Beides macht sich stark geltend im zweiten Aufzug, der eine Art lyrisches Intermezzo darstellt, und dessen Hintergrund mit Staffage an Bilder des romantischen Malers Friedrich erinnert: drei Paare ergehen sich oben auf der „Aussicht“ mit dem Blick auf die Fjordlandschaft; es ist Sommernacht mit Halblight und einem gelblichroten Schimmer in der Luft und über den Bergzinnen weit in der Ferne. Neben dieses Bild stellt sich die Szene aus der Vorgeschichte, wie auf steilem Vorberg im Morgengrauen der fremde Mann mit Ellida die Ringe wechselte und dann beide verbunden weit ins freie Meer schleuderte. Damals begann der Zauber, den er auf sie ausübt, lockend und schreckend zugleich, geheimnisvoll wie das Meer, nach dem sie für Leser und Zuschauer benannt ist.

Das nächste Werk, „Hedda Gabler“, liegt wieder in einer neuen Himmelsrichtung; es ist weder romantisch noch symbolistisch. Es zeigt auch eigentlich keine Altersspuren, so daß man wohl mit Boerner hier von Rückkehr der ungeschwächten Kraft reden darf. Nur in der stark besonderen Seelenart der Heldin sind die beiden Nachbarstücke auch innerlich einander ähnlich. Freilich ist Hedda nicht geradezu und eingeständenermaßen seelisch krank, wie Ellida, und sie gleicht dieser auch sonst gar nicht; sie ist nur das, was man gewöhnlich hysterisch nennt (als eine „hysterische Kanaille“ bezeichnet ein Psychiater). Man kann demnach auch nicht sagen, Hedda stamme von Ellida ab, wie Nora von Selma Brattsberg abstammt oder Hjalmar Ekdal von Steensgaard und Peer Gynt: beide stellen stark verschiedene Typen dar. Jede ist lebenswahr, aber man muß doch sagen, daß die Tochter des Generals Gabler, Jörgen Tesmans unbefriedigte Gattin, für unseren Eindruck ungleich mehr Leben, mehr Wirklichkeit hat als die Frau des guten Kreisphysikus Wangel.

Hedda gehört zu Ibsens unvergeßlichsten Gestalten. Und dasselbe gilt von den Figuren, die sie umgeben, von der blonden Thea Elvstedt, ihrem Widerspiel, von Ejlert Løvborg, dem verbummelten Genie, und seinem Widerspiel Jörgen, dem Philister in Hauschuhen, von Assessor Brack, der ausruft: „Aber so was tut man doch nicht!“, als Hedda sich erschossen hat, von Tante Julie. Und das Zusammenspiel dieser Menschen ist so harmonisch und reizvoll abgetönt, daß wir der Kompositionskunst der „Gespenster“ gedenken und sie übertroffen finden. Eine Szene wie die im zweiten Akt, wo im Vordergrund Hedda und Ejlert Løvborg Photographien ansehen, während im offenen Hinterzimmer der Chemann mit Assessor Brack Punsch trinkt, und nun zwischen den beiden vorne die Vergangenheit unheimlich und sehnsuchtweckend lebendig wird, eine solche Szene stellt einen Höhepunkt pikanter Regiekunst dar, der selbst bei Meister Ibsen nicht viele seinesgleichen hat.

Unter allen Ibsenwerken ist „Hedda Gabler“ wohl am meisten „Kaviar für das Volk“. Und zwar aus zwei Gründen. Einmal fehlt es den meisten an genügender Lebens- und Menschenkenntnis, um ein so besonderes Wesen wie Hedda und einen so eigenartigen Vorgang wie den mit dem verbrannten Manuskript — der als dünne Handlungsklammer die Charaktere zusammenhält — erleben oder auch nur richtig würdigen zu können. Zweitens finden nur verhältnismäßig wenige die rechte Einstellung, den Blickpunkt, von dem aus die Schönheit des Werkes gesehen wird. Diese Schönheit ist nämlich nur vorhanden für den, der sich rein anschauend verhält und frei ist von jeglichem Durst nach Pathos, Begeisterung, Willenserregung von irgendeiner Art. Eine solche innere Verfassung liegt aber nicht nur dem Ibsenfreunde fern, der an „Puppenheim“, „Gespenster“, „Volksfeind“ sozusagen Blut geleckt hat, sie liegt auch sehr vielen anderen Leuten fern. Die Folge ist, daß man in „Hedda Gabler“ Tendenzen hineingesehen hat, während gar keine solche darin liegt. Die Heldin soll weder an den Pranger gestellt werden als warnendes Beispiel noch verherrlicht werden ob ihres Mutes, diesem elenden Leben entschlossen den Rücken zu kehren. Sie soll einfach geschildert werden. Dasselbe gilt von den anderen Personen. Wenn Jörgen lächerlich ist, so bedeutet das nicht, daß der Dichter gegen ihn und seinesgleichen Stimmung macht. Wenn Ejlert Løvborg ein heruntergekommenes Genie ist, so soll nicht etwa die Ge-

jellschaft angeklagt werden, die solche Lebensläufe schafft oder geschehen läßt. Keinerlei solche Absichten verfolgt der Dichter. Was ihm die Hand führt, ist nur die Lust zu gestalten, die rein künstlerische Lust.

Dies war nicht immer so bei Ibsen. „Brand“ und die Kampfdramen sind zwar auch Kunstwerke, und zwar größtenteils Kunstwerke hohen Ranges, aber sie sind tendenziös gefärbt. Diese tendenziöse Färbung ist für viele, sehr viele ein Reiz mehr. Der Dichter selbst war zeitweilig der Meinung, daß sie erst das rechte Kunstwerk mache, weil sie das Herzblut liefere. Lehrreich hierfür ist ein Brief an Björnson aus Ariccia vom 12. September 1865, worin von ästhetischen Knorpeltieren und geistreichen Eseln die Rede ist, von denen Ibsen jetzt, dank Björnsons weckendem Einfluß, losgekommen sei. Noch in seinem letzten Werke, dem „dramatischen Epilog“, finden sich, bei der Beschreibung des Bildwerkes „Der Tag der Auferstehung“ verwandte Gedanken, offenbare Selbstbekenntnisse. Es handelt sich hier um Ibsens sozial-ethischen Beruf, der tief in seiner Natur und Erziehung wurzelte und seiner im Ruhme nachlebenden Physiognomie das Gepräge gibt. Aber wir haben gesehen, wie der Dichter in der „Wildente“ sein Predigen sozusagen revidiert; er hat erkannt, daß der Wert dieses Predigens seine Grenzen hat. Damit kommt er ohne Zweifel denjenigen einen Schritt entgegen, welche durch die tendenziöse Färbung seiner bisherigen Dramen von deren Genuß und Würdigung abgehalten wurden. Dieses — gewiß ungewollte — Entgegenkommen hat ihm freilich nicht viel genügt. Denn mit dem Wegfall der revolutionären Tendenz war ja nicht zugleich der Wegfall der revolutionären Stoffwahl gegeben. Im Stoff, in den Gedanken war die „Wildente“, und war „Hedda Gabler“ kaum minder anstößig als die „Gespenster“. Auch die folgenden Altersdramen behielten für diejenigen, die nun einmal Anstöße nahmen, vielfach etwas Beleidigendes, ausgenommen etwa „Klein Egnolf“, welcher einen unerhörten Erfolg gezeitigt hat. übrigen war sowohl an diesem Erfolg wie an jener Ablehnung auch das fälschliche Hineinsehen von Tendenzen beteiligt. Es gilt von den Alterswerken durchweg, daß sie auf Tendenz verzichten und lediglich gestalten. Ibsen ist zu der ästhetischen Haltung seiner Jugend zurückgekehrt. Der kräftigste, wertvollste Ausdruck hierfür ist das Trauerspiel „Hedda Gabler“.

In den folgenden Dramen stellt sich ein Element ein, das als eine Art Ersatz für das aufgegebene Pathos betrachtet werden kann: ein starkes Bedürfnis nach Selbstbekenntnissen macht sich geltend, klagende Beichten drängen sich vor.

Baumeister Solneß ist ein alter Mann, der in seinem Fach Hervorragendes geleistet und sich durch eigene, ungelernete Kraft eine Art Herrscherstellung errungen hat. Und zwar hat er anfangs Kirchen gebaut mit hohen, gen Himmel weisenden Türmen; später hat er es schöner gefunden, Heime für Menschen zu errichten. Nun hat er endlich ein Haus für sich selber gebaut, das die ältere und die neuere Weise des Meisters in sich vereint, es trägt nämlich, obgleich ein Wohnhaus, gleichwohl einen Turm. Hallward Solneß lebt in selbstquälerischen Gedanken; besonders lebt er in Furcht und Mißtrauen gegenüber der nachwachsenden Jugend, die ihn zu überflügeln und abzuwerfen droht, und manches Unschöne hat sich so mit der Zeit in seinem Seelenleben breit gemacht. Da kommt ein junges, irisches Mädchen, Hilde Wangel, in sein Haus; sie glaubt an das Genie des Baumeisters, sie verjüngt ihn und reißt ihn empor aus seiner drückenden Atmosphäre, und um ihretwillen faßt er nun den Entschluß, den Turm auf dem neuen Hause zu besteigen und selbst den Kranz oben am First anzubringen, denn er will zeigen, daß er so hoch steigen kann, wie er baut. In der That steigt er hinauf, zum Entsetzen seiner Frau Aline, die weiß, wie schwindlig er ist, gelangt auch bis oben, als er aber von dort Hildes Tuchschwenken sieht, das ihren triumphierenden Jubel begleitet, verliert er das Gleichgewicht und stürzt sich zu Tode.

Diese absonderliche Handlung ist größtenteils zusammengesetzt aus verkleideten Geständnissen des Dichters. Ohne daß wir jeden einzelnen Zug bestimmt zu deuten vermögen, erleben wir gleichwohl eine Selbstenthüllung Ibsens, die sein Geheimstes bloßzulegen scheint. Die fabelhafte Intimität, mit der die Sphäre des alternden Ehepaars vergegenwärtigt ist, erweckt fast von Anfang an diesen Eindruck, und der Eindruck trägt nicht. Offenbar haben wir ein Gemisch von Wahrheit und Dichtung vor uns, worin die Dichtung gewiß nicht übersehen werden darf, die Wahrheit aber bedeutend stärker vertreten ist als sonst bei Ibsen, der, wie er einmal sagt, alle seine Dichtungen durchlebt hat. Von den älteren Werken gilt dies etwa in dem Sinne, wie es von Goethes „Götz“ gilt. Von „Baumeister

Solneß" — und dann besonders vom „Epilog“ — gilt es in einem viel unbedingteren Sinne. Es genügt, auf eine Einzelheit den Finger zu legen: das Urbild der Hilde Wangel, die des alternden Künstlers Herz gewinnt, ist ein Fräulein Emilie Bardach aus Wien. Mit dieser jungen Dame und ihrer Mutter traf Ibsen im Spätsommer 1889 in Gossensaß zusammen, und sie verlebten einige Wochen miteinander. Ibsen schrieb in das Stammbuch der Wienerin: „Hohes, schmerzliches Glück — um das Unerreichbare zu ringen!“ Auf die Rückseite einer ihr gewidmeten Photographie schrieb er: „An die Maitonne eines Septemberlebens — in Tirol.“ Und wir haben eine Reihe von im ganzen zwölf lyrischen Briefchen aus den Jahren 1889 und 1890 und mit einem Nachzügler vom März 1898, die den Charakter dieses Maitonnenscheins weiter verdeutlichen. Frau Susannas begreiflicher Mißmut hat, scheint es, der Korrespondenz im Jahre 1890 Halt geboten. Emilie Bardach wurde zur Hilde, indem sie übermalt wurde mit den Farben der typischen jungen Norwegerin der neunziger Jahre — dies wohl die einzige Spur der heimatischen Umwelt in den sämtlichen vier in Christiania entstandenen Spätwerken. Ibsen folgte keinem Zuge des Herzens, als er endgültig heimkehrte. Seit länger als einem Jahrzehnt fühlte er international, und Verständnis wußte er sich mehr in München und Berlin als dort, wo „alle Sunde zu“ waren.

Der starke selbstbiographische Gehalt stempelt „Baumeister Solneß“ zu einem symbolistischen Drama: es ist das dritte dieser Art, und das Symbolische greift hier weiter als in der „Wildente“ und auch als in der „Meerfrau“; es greift ohne Frage hinaus über das künstlerisch Erlaubte. Die Handlung ist ohne den symbolischen Sinn eigentlich ein Unding: ob ein Baumeister schwindlig ist oder nicht, ob er mit dem Kranz in der Hand bis oben auf den Turm steigen kann oder nicht, das ist ganz gleichgültig, daher befremdet es den Leser und Zuschauer, daß im Drama aus dieser Frage so viel Wesens gemacht wird, und dieses Befremden kann der Dichter nicht bannen trotz seines wunderbaren Vermögens, uns in seinen Kreis hineinzuzaubern. Gleichwohl verdient er unsere Bewunderung. Wohl nirgend vor dem „Baumeister Solneß“ sind die Gespräche bei Ibsen, die doch schon im „Puppenheim“ unübertrefflich schienen, von so leichtfließender Natürlichkeit und solcher Feinheit wie hier.

Dies ist auch zu rühmen an „Klein Eholff“ (1894). Wieder

tritt ein symbolisch wirkendes Element auf: die Rattenmamsell, die Gholf in den Tod lockt (sie erinnert an den Rattensänger von Hameln, wie die Verschuldung der Eltern an ihrem Kinde an ein Motiv in Storms „Aquis submersus“). War „Rosmersholm“ das Liebes-, so ist dies das Ehedrama, genauer: die Tragödie einer Ehe. Wie in „Rosmersholm“ ringt die vollblütige Frau um den geistigeren, schwächeren Mann. Das Ende ist ein Schiffbruch; die philanthropische Wendung am Schluß bedeutet nicht mehr als ein Sichretten auf öde Sandbank, Resignation.

Wir tun den feinen Reizen, der bestrickenden Schwermut, der unvergeßlichen Kunst der Menschenschilderung im Gholfdrama nicht unrecht, wenn wir feststellen, daß sich mit den beiden letzten Werken Ibsens Schaffenshöhe wieder fühlbar hebt: „John Gabriel Borkman“, 1896, und der „Epilog“ „Wenn wir Toten erwachen“, 1899, gehören zu des Dichters mächtigsten Werken. Sie liegen wie ein paar gewaltige Steinblöcke, den Bautasteinen entsprechend, die die nordische Vorzeit an Wegen aufrichtete, an der letzten Strecke seiner Laufbahn. Solche Gleichnisse fallen einem unwillkürlich ein bei dieser monumentalen Kunst, namentlich der Borkmantragödie, deren Gestalten und Auftritte keiner wieder los wird, dem sie je lebendig wurden. Man hat sie die „Tragödie des Kapitalismus“ genannt, und in diesem Sinne haben Arbeitervereine sie angeschaut (so in Kopenhagen Januar 1897). Aber Ibsen wollte weder den Irrtum des Kapitalismus treffen noch (wie E. Reich meint) „zur Liebe mahnen“, sondern er wollte das Irren von Menschen auf dem Wege zum Glück darstellen, wie bei Solneß, bei Almers (in „Klein Gholf“) und wie dann bei Rubek, und diese Darstellung war jedesmal ein Bekenntnis, am unverhülltesten im letzten Werke, dem „Epilog“, wo Ibsen unmißverständlich klagt, daß er das Leben nicht gelebt, sondern nur dargestellt, daß er zu sehr Künstler, zu wenig Mensch gewesen sei.

Wir hören diese Klage mit Achtung, und wir dürfen sie auch mit Mitgefühl hören, aber obgleich hier der Genius ex cathedra spricht, werden wir ihr keine allgemein bindende Lehre entnehmen. Nicht immer urteilte Ibsen so; am wenigsten in der Zeit des „Brand“, wo ihn beim Dichten „Kreuzzugsjubel“ erfüllte, aber gewiß auch nicht zur Zeit des „Puppenheims“ und des „Volksfeindes“. Da waren ihm, dem Künstler, Leben und Dichten eins. Die Skrupel

Kubeks entspringen aus dem Gefühl der versiegenden Schöpferkraft, aus Altersgefühl. Kubek-Ibsens Klage und Geständnis wird uns also nicht irre machen in der Hochschätzung und Ermutigung des Künstlers, der, von seinem Genius getrieben, sich vor dem Leben in seine Werkstatt einschließt — wie Ibsen dies mit wohl einzig dastehender Beharrlichkeit getan hat — und unsterbliche Werke schafft, die rückwirkend das Leben tausendfältig mehr bereichern und erhöhen, als das seinige durch Schaffenseifer verengert worden ist. Ibsens Dramen gehören unbestritten zu den glänzendsten und gehaltvollsten Schöpfungen des Menschengenies in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und zu den bedeutamsten Niederschlägen dieser Zeit, die noch die unsere ist, und auf welche man vermutlich in Zukunft zurückschauen wird als auf eine Periode geistiger Auflösungen, in deren chaotischen Geisteswirren sich etwas Neues zum Licht emporringen wollte. Ibsen war einer der Bahnbrecher dieses Neuen. Wollten wir sagen, er sei ein Fackelträger gewesen, so wäre das zu viel gesagt: nicht den Weg nach vorn hat er beleuchtet, aber er hat den Gespenstern ins Gesicht geleuchtet, die uns umgaben, und hat dadurch sie verscheucht und Platz gemacht für die Zukunft. Er hat nicht den Willen der Menschen gestärkt, weil er ihm kein festes Ziel zu zeigen wußte, aber er hat die Gewissen geweckt, geschärft und fährt fort, sie zu wecken und zu schärfen, solange seine Dramen gelesen werden und vor aufmerksamen Reihen über die Bretter gehen, solange der Name Ibsen Menschen anzieht, Menschen versammelt. Solange das geschieht, wird also Ibsen leben, obgleich seine sterbliche Hülle, seine „Fassade“ schon seit rund zwanzig Jahren tot oder sozusagen tot ist.

Der Titel „Epilog“ war vielleicht nicht so gedacht, daß das Drama „Wenn wir Toten erwachen“ überhaupt das letzte sein sollte, sondern zielte nur auf den Abschluß einer Reihe. In einem Briefe an seinen französischen Übersetzer, den Grafen Prozor, von 1900 drückte Ibsen die Hoffnung aus, noch einmal auf dem Plan erscheinen zu können, und zwar mit neuen Waffen und in neuer Rüstung. Doch hat Krankheit diese Aussicht zunichte gemacht. Der Zweiundsiebzigjährige litt an Aderverkalkung, und dies führte in den Jahren 1900—1903 zu wiederholten leichten Schlaganfällen, die ihn schließlich dauernd ans Lager fesselten und unfähig machten zu weiterem Schaffen. Am 23. Mai 1906, 2 $\frac{1}{2}$  Uhr nachmittags, ist Henrik Ibsen gestorben.

Die Leichenfeier fand statt in glanzvollen Formen, als wenn ein König dahingegangen wäre, unter Beteiligung sämtlicher Spitzen der Behörden, in der größten Kirche Christianias, der Dreifaltigkeitskirche, und von dort bewegte sich ein endloser Zug hinter dem Sarge zum Grabe auf dem Erlöserfriedhof (Vor Frelsers Kirkegaard). So einig war Norwegen nie vorher gewesen, wenn es galt, seinen größten Sohn zu ehren.

Das Grab liegt auf einer flach sich emporwölbenden grünen Halde. Als Denkstein steht ein Obelisk.

#### IV. Überblick über Bjørnstjerne Bjørnsons Leben und Wirksamkeit.

„Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!“ möchten wir ausrufen, wenn wir uns von Ibsen hinüber zu Bjørnson wenden: eine neue Welt tut sich damit vor uns auf, wir möchten fast sagen: ein anderes Land, obgleich das selbe kleine Norwegen der beiden so verschiedenen Geister Heimat ist.

Einleitend wurde ihre Verschiedenheit bereits beleuchtet. Wir sahen, daß sie schon im Außerlichsten der Personen beginnt und fast das Gepräge eines erheiternden Naturspiels trägt. Es läßt sich aber nunmehr noch etwas hinzufügen, was mehr in die Tiefe geht als das bisher Gesagte. Ibsens ganzes Sein ist, um seine eigenen Worte zu gebrauchen, ein Ringen um das Unerreichbare; er will das Unmögliche. Auch Bjørnson ist sein Leben lang ein Ringender, ein Wollender im Sinne des Weltfortschritts gewesen; aber er rang um das jeweils Erreichbare, er wollte immer nur das Mögliche, um nach dessen Durchsetzung das nächste Mögliche zu wollen. Darum sehen wir Bjørnson handeln, während Ibsen protestiert. Mit dieser ungleichen Stellung zur Welt hängt unlöslich zusammen eine ungleiche Stellung zum eigenen Ich, Wesen und Schicksal. Ibsens Grundstimmung ist nämlich Unzufriedenheit, Bjørnsons Befriedigung. Dieser war eine viel glücklichere Natur als jener. Er hatte etwas Imponierendes in seinem Auftreten und war daher gewohnt zu siegen. Ibsen war scheu, sogar schüchtern; er war als Mensch etwas ganz anderes als in seinen kühnen Dichtungen, und das quälte ihn oft, z. B. als er 1864 das Gedicht „Aus meinem häus-

lichen Leben" schrieb, am 3. Dezember 1865 den Brief an Magdalene Thoresen, 1892 den „Baumeister Solnes“. „Im Ganzen, Guten, Schönen resolut zu leben“, dies schwebte dem Dichter des Peer Gynt und des Bildhauers Rubek als hohes, unerreichbares oder versäumtes Ziel vor; der Gutsherr von Aulestad, der Verfasser der Romane „Es slaggt“ und „Mary“, lebte kraft seiner vollsaftigen Natur so resolut, daß Goethes Mahnung in der „Generalbeichte“ für ihn nicht nötig war; und die Bedeutung dieses Unterschiedes wird dadurch nicht aufgehoben, daß Björnsons Ansprüche an das Leben etwas anderes waren als Ibsens Träume vom schönen und großen Dasein. Als Künstler verhielten die beiden sich ungefähr wie das Romantische und das Klassische. Das Romantische bei Ibsen in dem hier gemeinten Sinne liegt in seiner unstillbaren Sehnsucht, seinem Drängen über das Gegebene hinaus zum Geheimnis und zum Ideal; die Romantik der „Frau vom Meer“ und der Ibsensche Symbolismus gehen hervor aus dieser Grundeinstellung der Persönlichkeit. Aus Ibsens Werken blickt uns etwas an wie aus Rembrandtschen Bildern oder aus gotischen Domen. Björnson dagegen, obgleich von Hause aus besser Christgläubig, wirkt mehr griechisch, diesseitig; er steht fest mit beiden Füßen auf seiner geliebten Erde, und wie er ihre Schönheit freudig bejaht, so schildert er auch das, was sich auf ihr regt, mit Hingabe, denn wo man's packt, da ist's interessant. Wie Goethe erscheint Björnson als die Gesundheit selbst. Wenn er im Grunde Ibsen ablehnte — und er hat das getan, obgleich er sich zeitweilig von ihm zur Nachfolge begeistern ließ —, so ist dies der gleiche Fall, als wenn Goethe Heinrich von Kleist ablehnt — abgesehen davon, daß hier der Große den Kleineren ablehnt, dort der Kleinere den Größeren.

### 1. Der junge Björnson.

Manches an Björnsons Wesen tritt erst ins rechte Licht, wenn man weiß, daß seine Vorfahren lauter Bauern waren und er selbst sozusagen ein Bauernsohn. Denn sein Vater, der Landpfarrer war, hatte den geistlichen Beruf erst ergriffen nach bäuerlichen Anfängen und blieb zeitlebens mehr Landwirt als Gelehrter; ein Mann, der durch die moralische und zuweilen auch durch die leibliche Auswirkung seiner starken Muskeln die oft ungebärdige Gemeinde in Schach hielt.

Dies war besonders der Fall in dem einsamen *Rvikne* oben auf dem *Dovregebirge*, wo *Björnstjerne* am 8. Dezember 1832 auf dem Hofe *Björgan* als erstes Kind seiner Eltern geboren ist und die ersten sechs Lebensjahre verbracht hat. Das Leben dort im Hochgebirge, wo es noch Bären gab, und wo nicht selten die Lappen mit ihren Schlitten auf den Hof kamen, schildert die Erzählung „*Blakfen*“ (Der Falbe). Im Elternhause wehte eine warme Luft, und die gegensätzlichen Persönlichkeiten der Eltern, die verschlossene Krafternatur des Vaters und das lichte, lebhaftere Wesen der Mutter klangen harmonisch zusammen. Ihnen hat der dankbare Sohn Denkmäler gesetzt in dem Reimbrief „*An meinen Vater*“, in „*Synnöve Solbakken*“, wo die Bäurin auf *Solbakken* seiner Mutter ähnelt, und mehrfach als Verherrlicher trauter Häuslichkeit. Dabei stützt er sich allerdings in der Hauptsache auf Erinnerungen aus *Nes* im *Romsdal*, auf welche bessere Pfarre Vater *Björnson* 1838 (oder 1839) versetzt wurde, in eine der schönsten *Fjordlandschaften* Norwegens. Die Familie reiste dorthin auf Schlitten. Hier in *Nes* und in dem benachbarten Städtchen *Molde*, wo er elfjährig die Schule bezog, empfing der Knabe entscheidende Eindrücke. Täglicher Verkehr mit Dienstboten und Bauern lehrte ihn das Leben mit den Augen des Volkes anschauen. Unter seinesgleichen war er der starke, stets schlagbereite Vorkämpfer aller Unterdrückten und der erfolgreiche mimische Geschichtenerzähler (vgl. „*Der Bärenjäger*“), als Schüler in *Molde* Nacherzähler von Romanen *Walter Scotts* und *Ingemanns*, die er um wirkungsvolle Auftritte bereichert. Früh erwachte der *Natur*sinn. Davon zeugen das Gedicht „*Romsdal*“, aber auch der Eingang des Romans „*Auf Gottes Wegen*“, wo in der Seele des vierzehnjährigen *Edvard Kalle*m der Eindruck des stürmischen Meeres mit der Furcht vor dem jüngsten Tage verschmilzt zu einer besonderen, suggestiv geschilderten ängstlichen Beklommenheit, die gewiß ein Erinnerungsbild aus des Dichters Kindheit ist. Die Sünden- und Gerichtsstimmung wurde in dem Knaben stark genährt, besonders durch einen Hauslehrer, aber auch durch den Vater. Sie konnte jedoch das urwüchsiges Selbstgefühl des früh Herrschenden und Erfolgreichen nicht knicken.

In *Molde* fühlte sich der Landjunge oft aufständisch, zumal gegen die philisterhaften Begriffe von Schicklichkeit, die unter den Kleinstädtern herrschten, aber z. B. auch gegen den Anspruch der jungen

Mädchen auf förmlichen Gruß durch Hutabnehmen: er gründet demgegenüber einen Verein, dessen Mitglieder sich verpflichten, vor keiner Unverheirateten den Hut zu ziehen. Der erste von Björnsons vielen Vereinen! Mit dem ländlichen Unabhängigkeitsinn und dem ererbten Trotz der Väter verband sich der Eindruck der Werke Bergelands und ihres humanitären Revolutionspathos, bald auch das Erlebnis des Jahres 1848 mit den aufregenden Nachrichten namentlich aus Frankreich. Björnson und seine Vereinsfreunde nahmen die französische Präsidentenwahl im Spiel vorweg, und Björnson stimmte bezeichnend genug für Lamartine. Im „Romsdaler Boten“ erscheint, von ihm und einem Mitschüler verfaßt, eine „Rede der Freiheit an die Moldenser“, ein Manifest voll großer Worte — ausgelöst durch das Verhalten des Schulrektors, der gefährlichen, revolutionären Stimmungen wegen die Feier des 17. Mai dieses Mal ausfallen zu lassen! Björnson war kein glänzender Schüler. Seine Natur paßte nicht auf die Schulbank, als Willens- und Kämpfernatur, die wirken mußte und nicht vermochte, Seiendes oder Vergangenes ruhig zu betrachten und zu durchdenken, sondern nur ein Herz hatte für das werdende und das Seinsollende.

Tiefer als das noch unentfaltete Dichter- und Reformertum steckt in dem Sechzehnjährigen der Bauerntroz: die innere Selbständigkeit gegenüber den Amtsautoritäten und der unfüßame Stolz. Diese ererbte Grundstimmung sog in den Schuljahren Nahrung aus den Königssagas des Snorri Sturluson, des Meisters der altisländischen Sagakunst, die Björnson eifriger las als seine Schulschriftsteller, und die auf jeder Seite fast von Bauerntroz und Häuptlingsstolz erzählen. Zwar hat Björnson die heidnische Ethik dieser Literatur nicht wie Ibsen in ihrer Tiefe erfaßt. Das zeigen seine Sagadramen, die im wesentlichen Björnson und christliches neunzehntes Jahrhundert sind, nicht Saga, den unvollkommenen Dramatisierungen von Sagazenen bei Andreas Munch näher verwandt als Ibsens genialischen „Heermannen“. Und doch muß ein gewisser Grad von geheimem Einverständnis bestanden haben zwischen Björnson und den steifnackigen Vorfahren mit ihrem empfindlichen Ehrgefühl.

Gegen Weihnachten 1849 wurde dem Siebzehnjährigen von einem Lehrer die klassische Strafe zuerteilt, unter dem „Joch“ (sub jugo) durchzugehen. Wie das kam, und wie das Joch aussah, ist unbe-

kannt. Genug, der Jüngling ertrug diese Demütigung nicht, verließ die Schule, reiste heim. Der Vater gab ihm recht und schickte ihn bald darauf nach Christiania, um dort bei Heltberg (siehe oben S. 23) seine Schulbildung zu vollenden und dann Theologe zu werden. Damit ist Björnsons Schülerzeit zu Ende.

Sein späteres Leben bildet in auffallendem Maße eine Bestätigung des Satzes, daß das Kind des Mannes Vater ist. Wie wichtig dem Dichter selber seine Kindheit war, sieht man aus dem Gedicht „Das Kind in unserer Seele“ und daraus, daß Kinder und junge Menschen, die eben die Kinderschuhe ausziehen, von ihm immer wieder und stets mit Liebe und Feingefühl geschildert werden.

Björnsons Leben in der Hauptstadt ist von Anfang an ein stark bewegtes. Er nimmt viel Bildungsstoff in sich auf, aber nur, was ihm zusagt, so besonders dänische Dichtung, die er mit Vinje, seinem Mitschüler bei Heltberg, zusammen liest. Damals regten sich in Handwerker- und Arbeiterkreisen Nachwehen der Februarrevolution. Björnson schrieb in Zeitungen für die Unzufriedenen und trat achtzehnjährig als Volksredner auf gegen die Ausweisung des schleswigschen Republikaners Harro Harring. Nach mäßig bestandnem Examen kehrte er für eine Zeitlang ins Elternhaus nach Nes zurück, wo er der ländlichen Jugend eifrig Gesangunterricht erteilt, und kommt im Herbst 1853 wieder nach Christiania, und zwar mit dem Entschluß, das Studium aufzugeben und freier Schriftsteller zu werden, was den Verzicht auf die bescheidenen väterlichen Geldsendungen bedeutete.

Das ruhige Selbstvertrauen ist bezeichnend; es äußert sich ähnlich auch später. Und Björnson behielt recht, das Gefühl seines Könnens täuschte ihn nicht. Sein literarischer Erstling war eine kecke Kritik der Gedichtsammlung „Ein Neujahrsbuch“, das namhafte Dichter, an ihrer Spitze Welhaven, herausgaben. Er tadelte daran den Mangel an Wirklichkeitsinn und stofflichem Inhalt. Seine Gesichtspunkte sind gesund, aber etwas primitiv, sie schmecken nach einem aufgeweckten Mann aus dem Volk. Beachtenswert sind das Fehlen jeglichen Respekts und die Weisagung, daß eine neue Gedankenwelt in die Literatur einziehen und ein neues Dichtergeschlecht aufstehen werde. Die neue Gedankenwelt ist die des norwegischen Landvolkes und der Saaas. Zu dem neuen Dichtergeschlecht gehört vor allem Björnson selbst. Das ganze Dokument ist trotz seines geringen Ge-

dankengehalts höchst merkwürdig. Hier tritt gewissermaßen das norwegische Volk selbst zum ersten Male in die Literatur ein und beansprucht sein Recht, vertreten durch den jungen Bauer aus Romsdal, der sich mit genialem Instinkt seines Platzes und seiner Aufgabe bewußt ist.

Sein Glück — man könnte auch sagen: die Vorsehung der norwegischen Literaturgeschichte — führt ihn fast geradeswegs an die lohnendste Aufgabe heran: er wird Theaterkritiker und beginnt als solcher den Kampf für die Norvagisierung der norwegischen Bühne. Das Theater beherrschten dänische Stücke, dänische Schauspieler unter einer wesentlich dänischen Leitung und die dänische Bühnensprache. Norwegische Sprache, norwegische Werke galten als barbarisch, auch bei den Norwegern. Diese Zustände greift Bjørnson mit Wucht und Feuer in der Presse an. Er wird den teilweise vorzüglichen dänischen Künstlern völlig gerecht und weist heimische Dilettantereien gebührend zurück. Darin zeigt sich eine bemerkenswerte Reife, ebenso in seinen maßvollen Forderungen: bei nötig werdenden Neuanstellungen sollen künftig nur norwegische Kräfte berücksichtigt werden. Dies verspricht die Direktion. Aber sie hält ihr Versprechen nicht, und nun veranstaltet Bjørnson am 6. und wiederum am 8. Mai 1856 mit einem von ihm gesammelten Heer von sechshundert Pfeifern eine machtvolle Demonstration und siegt glänzend. Der Kampf ging noch jahrelang fort. Besonders flammte er auf 1858, als die Direktion Ibsens „Heermänner“ und Bjørnsons „Sinkende Hulda“ nicht aufführen wollte als zu „norwegische“ Werke. Da standen Ibsen und Bjørnson Schulter an Schulter. Dieser schrieb Artikel voll strahlenden Überlegenheits- und Siegesgefühls. In der Zwischenzeit war er sich klar geworden über seinen Dichterberuf. Seine ersten Versuche (Erzählungen) hatten ihm diese Gewißheit nicht gegeben. Er war zum Zeitungsschreiben übergegangen. Da kam eine Studentenfahrt nach Uppsala 1856, an der er teilnahm. Die Eindrücke, die er auf dieser Reise hatte, die Freiheitsstimmung, die festlich erregte Jugend, Schwedens Hauptstadt mit ihrem größeren Zug und ihren stolzen geschichtlichen Erinnerungen, das alles machte ihn zum Dichter. „Wie ich Dichter ward“ überschreibt er die Skizze, worin er das Erlebnis selbst erzählt hat.

Der Dichter, der 1856 in Bjørnson erwachte, war nicht ein Gestalter des Lebens schlechtweg, sondern des nationalen Lebens, es

war der national-romantische Dichter — ein Mitstreiter der Männer vom „Neujahrsbuch“. Hierin lag das Neue für Björnson. Er war ergriffen worden von dem Luftzug, der auf den Höhen der Bildung, besonders in der akademischen Welt wehte, und bei seiner warmen Begeisterungsfähigkeit konnte er nicht widerstehen. So entbrannte er für die Größe der nationalen Vergangenheit und für die Einheit des Nordens; er wurde Skandinavist und ist es geblieben. Aber die nationale Vergangenheit, die ihm am Herzen lag, war ganz ausgesprochen die norwegische, die er Schwedens Glanzzeit als ebenbürtig an die Seite setzen wollte, und sein Skandinavismus war gebunden an die Voraussetzung, daß Norwegen gleichberechtigt werden müsse. Denn er hörte nicht auf, Vorkämpfer des Norwegertums zu sein, norwegischer Bauernsohn, der er war.

Diese Voraussetzungen geben deutlich dem Drama, das er nach der Heimkehr schuf, dem Einakter „Zwischen den Schlachten“, das Gepräge. Er schrieb es in vierzehn Tagen auf dem väterlichen Pfarrhof bei Kristiansand. Eben dort hatte er das Jahr zuvor ein kleines Stück aus der Gegenwart entworfen, ein Ehedrama allgemeinen menschlichen Inhalts, aus dem später die „Neuvermählten“ geworden sind (1865). Einstweilen aber gestaltete Björnson jetzt aus seiner neuen Begeisterung heraus den Entwurf um zu einer geschichtlichen Komposition mit König Sverre, dem Papstbekämpfer und Volkserzieher, als Mittelpunkt. Es wurde aber kein Jambendrama in der Art Munchs, also in dänischer, letzthin Schillerscher Art, sondern ein Stück in Sagaprofa, genährt aus der Lektüre Snorris. Diese Sagasprache war für Björnson zugleich die Sprache der norwegischen Bauern von heute, er hatte die eine in der anderen längst wiedererkannt. Auf diese Weise bekam sein Werkchen eine so heimische, norwegische Färbung wie nichts zuvor. Es war, obwohl heraufgeführt durch die wesentlich allnordische, von Ohlenschläger und Tegnéer herkommende Bildungswelle, doch ein Durchbruch des speziell Norwegischen und insofern eine Einlösung des in jener Erstlingsrezension gegebenen Versprechens. Hierin liegt seine Bedeutung.

Freilich ist das Geschichtliche nicht viel mehr als bloßes Kostüm. Nicht nur, daß die Handlung — die Schlichtung des Ehekonflikts — aus dem älteren Entwurf stammt und keinen Anhalt in den Quellen hat; vor allem ist das Seelenleben der Menschen, zum Teil auch

ihr Benehmen, ganz modern; Halvard Gjaela ist ein Bauer des 19., nicht des 12. Jahrhunderts, und Sverre fühlt und denkt wie ein gebildeter Mensch von Björnsons Generation. Es ist in neuerer Zeit Mode geworden, über die mittelalterlichen Künstler zu lächeln, weil sie die Jungfrau Maria oder Hektor ganz naiv in die ihnen selbst einzig geläufigen Kleider und Rüstungen hüllen. Aber die neuere Kunst hat diese Naivität keineswegs grundsätzlich überwunden. Sie pflegt zwar über Kleider und Rüstungen und dergleichen gut Bescheid zu wissen, aber die Menschen, die in diesen Kostümen stecken, sind, ebenso wie im Mittelalter die Kostüme, die dem Künstler selbst einzig geläufigen. So kommt es, daß die Personen in historisierenden, archaisierenden Dichtungen oft schon beim Lesen wirken wie schlechte Schauspieler; sie strafen ihre Namen, ihre Röße, ihren Hintergrund fortwährend Lügen; ein Übelstand, der bei der mittelalterlichen Dichtung viel weniger fühlbar ist, weil in der Regel höchstens die Namen „echt“ sind. In dieser Beziehung hebt sich also Björnson nicht über den Durchschnitt seiner Zeit empor. Das gilt von allen seinen geschichtlichen Dramen. Sie sind im großen ganzen als „Studien“ zu werten, als Vorübungen zu den zeitgenössischen Schauspielen. Wenn Björnson das begonnene Drama von den Neuvermählten zu dem historisierenden „Zwischen den Schlachten“ umbildete, so floß dieser Schritt nicht einzig aus der neuen romantischen Begeisterung, sondern zugleich aus dem Bewußtsein des jungen Dichters, dem modernen Gesellschaftsstück noch nicht gewachsen zu sein. Im Grunde hat er wohl schon damals gewußt, daß solche Werke die würdigere Aufgabe darstellten. Später, auf seiner Italienreise, sehen wir ihn merkwürdig klar hierüber und über die Gründe, weshalb er noch zögert, sich der höheren Aufgabe unmittelbar zuzuwenden: es fehlt ihm an Lebenskenntnis, und er würde keine drei Auftritte schreiben können, ohne sie durch Pathos oder Betrachtungen zu sprengen.

Etwas anderes ist es mit Erzählungen. Sie stellen geringere Ansprüche, was genaue Nachahmung des Wirklichen betrifft. Schon früh hatte Björnson, wie wir sahen, als Geschichtenerzähler gegläntzt. Er hatte die Meisterwerke der Sagakunst gelesen. Und er kannte wenigstens eine Schicht der zeitgenössischen Gesellschaft gut genug: die Bauern seiner Heimat. So kam es zu Björnsons Bauerngeschichten, und so kam es, daß er auf diesem Gebiete gleich

mit einem Meisterwerk begann, das alle seine älteren Dramen und die meisten seiner nachfolgenden Novellen und Romane — wenn nicht sie alle — in Schatten stellt. Niemals wieder hat nämlich der Novellist Björnson sich so viel Mühe gegeben wie bei „Synnöve Solbakken“.<sup>1)</sup>

Das Buch erschien im Herbst 1857. Der Dichter hatte sich inzwischen eine Zeitlang in Kopenhagen aufgehalten und hatte in den dortigen Schriftsteller- und Künstlerkreisen mancherlei Anregung und Ermutigung empfangen, die wichtigste von seiten des alten Grundtvig, des Begründers des volkstümlichen Christentums und der dänischen Volkshochschule. An ihm bewunderte Björnson die warme und reiche Menschlichkeit, den Wirklichkeitsjinn, den lichten Glauben an das Gute und nicht am wenigsten den Herzschlag für das Völkische. Grundtvig wollte, wie er selbst einmal gesagt hat, die Sache des Lebens und der Menschennatur führen. Eben dies schwebte dem freisinnigen norwegischen Pfarrerssohn vor. Er kehrte in die Heimat zurück, die Brust geschwellt von Triumphen und innerlich voll von den Idealen des Grundtvigianismus. Man könnte „Synnöve Solbakken“ das Epos des Grundtvigianertums nennen.

Diese Bauerngeschichte ist stark verschieden von den älteren europäischen Novellen, die so heißen, denen des Jüten Blicher (spr. Blicher) aus den zwanziger Jahren und denen Berthold Auerbachs. Sie ist nicht von dieser Seite her angeregt, sondern eher von den Sagas, die ja auch Bauerngeschichten sind. Das Vorbild verrät sich deutlich in einem jagamäßigen Stilansflug. Soweit es sich dabei um die Sprache handelt, läßt sich zuweilen nicht entscheiden, ob Saga oder Bauernrede durchklingt; beides traf eben oft zusammen, und gerade dies Verhältnis gehörte zu dem, was den Dichter entzündet hatte. Denn die Sprache ist nicht bloß eine Formenwelt, sondern auch ein Ausdruckssystem. Die Sagas und die Bauern stellten nicht bloß das erzählende Zeitwort gern an die Satzspitze — wie der junge Goethe: „Sah ein Knab' ein Röslein stehn“ —, sie äußerten sich auch, die einen wie die anderen, mit einer fernigen Wortkargheit und Verschllossenheit, in denen sich deutlich und oft ergreifend die herbe Sinnesart der Menschen spiegelte. Und zwar äußern sich in

1) Synnöve ist der Name der heiligen Sunnifa. Der Familienname, ursprünglich Ortsname, bedeutet „Sonnenhalbe“.

den Sagas nicht bloß die Redenden so, sondern auch der Erzähler selbst; auch er ist zurückhaltend, sparsam mit Worten, allen Betrachtungen, Ausmalungen, Bergliederungen abhold, er gibt im allgemeinen nur, was ein Augenzeuge zu sehen und zu hören pflegt. Dieser Standpunkt war in den fünfziger Jahren gar nicht modern; er war geradezu bildungsfeindlich in den Augen der meisten. Björnson sah die hohen ästhetischen Werte, die er ermöglicht, und so machte er ihn zu dem seinigen, auf die Gefahr hin, als norwegischer Barbar verschrien zu werden. Auch im inneren Stil, in der Erfindung lehnte er sich an die Sagas an. Er bringt ein heroisches Element in dem Kampf Torbjörns mit Knut. Der Held muß schwer gereizt werden, ehe er zuschlägt; dann zeigt er glänzend seine Überlegenheit und fällt nur durch Hinterlist; auch die Rache, die in einer Saga folgen müßte, fehlt nicht ganz, denn Vater Saemund macht wenigstens ihre Gesten, um sein heidnisches Inneres auszuleben. Daß er die Rache nicht wirklich vollzieht, auch nicht in der modernen Form der gerichtlichen Anzeige, sondern durch Verzicht auf diese den Gegner beschämt, so daß es schließlich zur Versöhnung der Streitenden kommt, das liegt daran, daß ein zweites, mächtigeres innerstilistisches Element da ist: das christliche. Christliches Ethos ist das herrschende, denn es ist das siegende, und christliche Phantasie lenkt weithin des Dichters Erfindung: der Gegensatz von Solbakk und Granliden (Sonnenhalde und Fichtenhang) ähnelt dem von Himmel und Erde. Der Mensch, Torbjörn, sehnt sich aus dem irdischen Dunkel zum himmlischen Licht, und sein Sehnen verkörpert sich in einem Engel, der sittigen Synnöve, der blonden Tochter der Haugeaner<sup>1)</sup>; auf der anderen Seite steht der Verführer, der Knecht Axlak, der dem „Bösen“ auch insofern entspricht, als er bei Torbjörns Sündenfall — der Schlägerei — zur Stelle ist; wiederum ihm gegenüber erscheint Saemund als eine Art Gottesstreiter, denn was ihn in Harnisch bringt und tötlich werden läßt, ist der Mißbrauch des Gottesnamens durch den schlechten Burschen; über dem Tal ragt die Kirche, ihre Glocken durchhallen das Leben der Menschen wie Stimmen aus der höheren Welt, und vor der Kirchentür spielt die stilvoll spröde bäuerliche Versöhnungsszene — lauter Züge,

1) Pietistische norwegische Sekte, Anfang des 18. Jahrhunderts von Miks Hauge begründet.

die in deutlicher Verwandtschaft zur christlichen Legende stehen. Gut christlich=protestantisch ist auch die Anlage des Ganzen als Erziehungs=geschichte; nicht die letzte dieser Art bei Björnson, dessen großer, theoretisch ausgebauter Roman „Es flaggt über Stadt und Hafen“ (1884) das pädagogische Hauptmotiv von „Synnöve“ wiederholt: der Held überwindet ein böses Familienerbe, die Leidenschaftlichkeit und Neigung zur Gewalttat, durch Lebensmut, durch Erziehung und mit Hilfe einer Frau, zu der er aufsieht (dort ist es die Mutter, Tomasine Rendalen; in „Synnöve“ die Geliebte, ebenso in der folgenden Bauerngeschichte „Arne“). In der harmonischen Vermählung der christlichen Lebensmächte mit den heidnischen, die dadurch entwaffnet werden, und in dem hieraus fließenden mildbejahenden Blick auf das Volksleben liegt hauptsächlich der Grundtvigianismus von Björnsons Novelle. Diese harmonische Grundstimmung hat viel zu ihrem Erfolge beigetragen, der sehr stark war. Die Tränen, deren in „Synnöve“ und ihren Nachfolgern allzu viele fließen, störten die Zeitgenossen nicht. In Norwegen warb auch die Sprache für den Dichter, vermutlich auch die herben und großartigen Teile seiner Erfindung, welche dann noch kräftiger in „Arne“ hervortraten (die Geschichte des Geigers). „Arne“ wirkt im ganzen frischer als „Synnöve“, bezaubert durch Stimmungsfülle, die in lyrischen Einlagen im Volkston gipfelt, erreicht aber nicht die feine Abtönung und die klassisch klare Plastik des genialen Erstlings. Ähnliches gilt von der dritten Bauerngeschichte, „Ein froher Bursch“, wo wieder das Erziehungsmotiv stark vorlingt.

Man hat gesagt, Björnsons Bauern seien nicht „echt“. Schon Ibsen im „Peer Gynt“ hat diese Meinung vertreten. Sie ist gleichwohl nicht zu halten. Björnsons Bauern sind lebenswahr, jedenfalls wirken sie so; das gehört zu der Schönheit seiner Erzählungen. Allerdings gilt das gleiche von den Bauern Ibsens im „Peer Gynt“. In dieser doppelten Beleuchtung des norwegischen Bauerntums durch zwei bedeutende Dichter, deren Temperament und Art zu sehen grundverschieden ist, liegt ein Reichtum der norwegischen Literatur. Beide Schilderer haben Wahrheiten gesehen, entdeckt. Beide zusammen haben die „neue Menschenschilderung“ geschaffen, die in „Synnöve“ und „Arne“, in den „Heermannen“, in „Peer“ hervortritt.

Im Dezember 1857 wird Björnson Ibsens Nachfolger in Bergen: er leitet als künstlerischer Direktor zwei Jahre lang die Bühne Ole Bulls. Die dramatischen Werke, die ihn für diese Tätigkeit empfahlen, waren „Zwischen den Schlachten“ und die „Sinkende Gulda“, letzteres ein Sagadrama in Jamben, das er mit „Synnöve“ zusammen aus Kopenhagen heimgebracht hatte, und das trotz der auch hier weisevoll tönenden Glocken und trotz schmelzender Liebeszenen stimmungsmäßig eine Art Gegenpol zu „Synnöve“ darstellt: für den Dichter bedeutete dies eine Ergänzung, wir beobachten auch sonst bei ihm (sehr deutlich in den Jahren 1882/83, wo der „Handschuh“ und „Über die Kraft“ ziemlich gleichzeitig entstanden), wie ein einzelnes Werk seine innere Spannweite nicht ausfüllen kann. Björnsons Wirksamkeit am Bergener Theater war höchst erfolgreich; sie überstrahlt die seines Vorgängers bei weitem. Schon als Theaterkritiker in Christiania hatte Björnson gezeigt, daß er der Mann war, Schauspieler anzuleiten. Seine Herrschernatur tat das übrige. Besonders groß war er als Anordner von Massenauftritten. Neben dem Theater fand er Zeit und Kraft auch noch für anderes Wirken in die Breite: der Politiker in ihm stand von neuem auf. Den Anstoß dazu gab eine Wahl zum Storting. Als Redakteur der „Bergener Post“ und als Redner warf der streitbare Volksfreund und Patriot sich in den Kampf gegen die drohende Festerknüpfung der Union mit Schweden, für liberale Gedanken, und er errang so etwas wie politische Herrschaft, er, der unbekanntes junge Mensch ohne Examen, der als Theatermann und Dichter natürlich die stärksten Vorurteile gegen sich hatte; so hinreißend wirkte seine ganze Erscheinung, so unwiderstehlich seine frohe Begeisterung und Siegesgewißheit. „Alle die Geldsorgen ertranken, während das Vaterland und der Glaube an die Zukunft von den Toten auferstanden.“ In diese Bergener Zeit fällt auch Björnsons Verlobung und Verheiratung mit der Schauspielerin Caroline Reimers. Der Ehe entstammen eine Reihe Kinder. Der Sohn Björn Björnson wurde Dichter, Theaterdirektor, Zeitungsmann; er trat also in die väterlichen Spuren. Zwei andere Söhne haben sich praktischen Berufen zugewandt. Die Tochter Bergliot ist die Gattin Sigurd Ibsens. Des Vaters „Aulestad-Briefe“ an sie zeigen sie als seine Lieblings-tochter. Bei der Trauerfeier 1910 saß sie zu Häupten des Sarges.

Björnson setzte das in Bergen begonnene politische Wirken in Christiania fort, wohin er 1859 als Redakteur beim „Abendblatt“ übersiedelte. Aber der überquellende Eifer, womit er in den Streit um den Statthalterposten eingriff, wurde ihm zum Fallstrick: er mußte schon im nächsten Jahre seine Stelle aufgeben, man opferte den allzu stürmischen Patrioten „auf dem Altar der nationalen Angstlichkeit“. Die mancherlei Anfeindungen, die er erfuhr, be- stärkten ihn in der lange empfundenen Lust zu einer großen Reise, die ihm die Welt zeigen, seine Bildung vervollständigen und sein Ansehen stärken sollte. So machte er sich 1860 auf nach Deutschland und Italien, blieb anderthalb Jahre in Rom und kehrte erst 1863 heim. Die Reise hat ihn zum Manne gereift. Aber indem sie den Mittag des Lebens über ihn heraufführte, ist von den Flügeln seines Dichterroßes der blinkende Morgentau verdunstet.

## 2. Wandlungen.

Mit Wißbegierde und voller Erwartung tritt Björnson dem Neuen entgegen, das die Fremde ihm bietet; aber nicht mit der Sehnsucht, der Hingebung, dem Entzücken so vieler Italiensfahrer. So hat er denn in Rom, wie es scheint, keine eigentlichen Offenbarungen erlebt. Weder umstrickte ihn der geschichtliche Zauber der „Hauptstadt der Welt“ — er plante kein Juliandrama — noch zeugen seine Briefe von Empfänglichkeit für die Schönheit des Marmors und der Farben. Doch müssen die Malereien Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle auf ihn Eindruck gemacht haben, denn er hat später Vorträge über sie gehalten. Gewiß zog ihn in diesem Falle mehr das Lebensgefühl an, das in diesen gewaltigen Werken braust, und dem er sich verwandt fühlte, als das eigentlich Malerische. Im ganzen entsteht der Eindruck, daß Björnson in Italien einfach seine Erfahrungen erweitert, sein Wissen vervollständigt. Er studiert eifrig Sprache, Architektur, Kunstgeschichte und Weltgeschichte. Im übrigen ist er erfüllt von allgemeinen Gedanken und, wie er einmal schreibt, „fünfmal am Tage begeistert“ für hohe Ziele, so daß er seinen Bekannten durch diese dauernde Hochgestimmtheit zuweilen lästig fällt. An den Dingen in der Heimat nimmt er fortgesetzt den lebhaftesten Anteil, er bittet viel um Nachrichten, und dem Märchendichter Andersen gesteht er, daß eine so lange Ab-

wesenheit von daheim ihm unnatürlich erscheine. „Denn in diesem Punkt“, schreibt er, „sind wir wirklich wie Bäume; soll unser kleiner Zweig Frucht tragen, so muß er an seinem Baum sitzen bleiben. Keiner von uns beiden würde bei einem längeren Aufenthalt im Auslande umhin können zu verdorren.“

Dieses Bekenntnis wundert uns nicht; es ist ungefähr, was wir erwarten. Und so finden wir es auch in der Ordnung, daß sein Dichten in diesen Jahren sich fast ausschließlich auf vaterländischem Boden bewegt: das lyrisch-epische Gedicht „Bergljot“, das Drama „König Sverre“, die dramatische Trilogie „Sigurd Slembe“, die formenreiche Berserzählung „Arnljot Gelline“. Nur das ebenfalls schon auf der Reise begonnene Schauspiel „Maria Stuart in Schottland“ macht eine Ausnahme, und zwar auch insofern, als es ein prächtiges Gemälde der höfischen Renaissancegesellschaft entrollt.

Die Dramen setzen die mit „Zwischen den Schlachten“ begonnene Reihe fort. Sie sollen dem jungen Volke der Norweger die Ahnengalerie geben. Als Kunstwerke wiegen sie nicht schwer; das bedeutendste ist „Sigurd Slembe“, das in seinen drei Teilen „Erste Flucht“, „Zweite Flucht“, „Heimkehr“ das abenteuerreiche Leben eines norwegischen Kronprätendenten behandelt († 1139). Diese kraftvolle Persönlichkeit, wie die Sagas sie schildern, erinnerte den Dichter in manchen Stücken an sich selbst. Er nahm den Helden als einen Starken, der Neues will, aber den Widerständen unterliegt trotz seines höheren Rechtes, weil niemand „das einmal Bestehende, Gesetz, Überlieferung, Denkweise des Volkes, ungestraft mit Füßen tritt.“ Also eine Absage an den einzelnen, der sich zu hoch emporreckt, ähnlich wie später in den zwei Teilen von „über die Kraft“. Die Trilogie enthält fesselnde Auftritte und gelangt zu tragischen Wirkungen.

Echte Schönheiten finden sich auch in „Arnljot Gelline“. So hieß zu Beginn des 11. Jahrhunderts ein Verbannter aus der norwegisch-schwedischen Grenzlandschaft Jamtland, der sich mit seinem Kriegergefolge Olaf dem Heiligen auf dessen Zuge zur Wiedereroberung Norwegens angeschlossen hat und in der Schlacht gegen die Bauern bei Stiklestad im Drontheimischen (1030) mit dem König zusammen gefallen ist. Beim Lesen dieser Geschichte dachte Björnson an sich, der ja auch die Gefühle eines Vertriebenen — Kränkung, Stolz, Selbstprüfung — durchgekostet und mit den eigenen Landsleuten

hart gestritten hatte. So wurde ihm der Kämpfe Arnljot lebendig, und der Anschluß des Heiden an den Apostelkönig und sein Tod für diesen erschien ihm als die Überwindung des Vertrauens auf die eigene Kraft — wie es Arnljot in der Saga von sich bekennt, und wie es auch Björnson nicht fern lag — durch den Glauben an eine höhere Macht, in welchem auch Björnson Frieden fand, wenn er „der eigenen Stärke satt“ war. Dichterische Form aber gewannen diese Gedanken durch Anknüpfung an ein berühmtes älteres Werk der nordischen Romantik: Tegnér's Romanzenzyklus von Frithiof (1825). Auch Frithiof ist ja ein Landesverwiesener, der mit der Heimat hadert. Dieses Vorbild lieferte die Stilform — Romanzen in wechselnden Versmaßen, teilweise wie Dramenszenen gebaut —, und es lieferte die Nebenhandlung: der Held wirbt auf dem Ting um die Geliebte und bietet gleichzeitig Versöhnung, er wird abgewiesen und irrt nun als Seefahrer umher, getrennt von Ingigerd (Ingeborg), welche die Pflicht an die Thren fesselt. Aber als Charakter hat Arnljot wenig gemein mit dem fecken Jüngling des Schweden. Er unterscheidet sich von diesem Liebling der Leserinnen etwa so wie seine Irrfahrten von denen Frithiofs. Tegnér's Verherrlichung der heiteren griechischen Inselwelt konnte der heimwehliche Björnson nicht mitmachen, er führt seinen Helden auf das neblige Nordmeer hinaus und läßt ihn dort in Zwiesprache mit einem heidnischen Dämon, der, halb Odin, halb Thor, unter seinem Schiffsvolk erscheint, sein christliches Gewissen entdecken. Er hat das Kämpfen satt, die heidnische Verherrlichung der Kampfsfreude im Walhallglauben ist ihm ein Greuel, und sein Friedensangebot an die Samtländer kommt aus tiefstem Herzen. Das ist Björnsons Rechte, die er den Norwegern hinstreckt. Das blauäugige Mädchen, das Arnljot entführt, dann doch entläßt, da sie sich ihm weigert, und dessen Bild ihm bis zur Todesstunde vorschwebt, ist die Heimat Norwegen, die von Björnson so heiß umworbene, die ihn verstoßen hatte, und der doch immerdar sein Herz gehörte. Die Sprache ist kraftvoll norwegisch, reich an altnordischen Klängen — „der Kämpfe, der gehaßt wird, härtet sich zum Häuptling“ — und somit weit besser germanisch empfunden als die Tegnér's, die mit ihren mythologischen Bildern, unbeschadet der nordischen Herkunft dieser, wesentlich griechisch gedacht ist. Auch Björnsons Versbehandlung ist vollstündlich frei, formenreich und ausdrucksvoll, ganz anders als die akademische

Metrik des Schweden. Der Gipfel des Ganzen ist „Arnliots Sehnsucht nach dem Meere“, ein Stück, das, wenig glücklich unter dem Titel „Das Meer“ losgesprengt, auch unter den „Gedichten“ sich findet.

Sehen wir den Dichter nach seiner Rückkehr im Jahre 1863 wieder frank und frisch sich in der Öffentlichkeit bewegen und gelegentlich um sich beißen wie ein gereizter Wolf, so erscheinen die mittelbaren Bekenntnisse seiner Dichtungen in eigentümlichem Licht. Man möchte es kaum glauben, muß sich aber doch damit vertraut machen, daß im Innern eines bedeutenden Menschen so weite Abstände der Stimmung durchmessen werden. Auch später hat Björnson Weiches, Zartes und Tiefes, was er als Politiker nicht zur Geltung bringen konnte, in seine Werke geflüchtet; so im „Redakteur“ und in „Paul Lange und Tora Parsberg“.

Björnson stürzte sich jetzt so recht in den Strudel des öffentlichen Lebens. Auch früher hatte er nicht beschaulich gelebt, aber doch still im Vergleich mit der Betriebsamkeit dieser Jahre. Er genoß jetzt als gefeierter Dichter und weitgereister Mann erhöhtes Ansehen; ja, die Verleihung des Dichtergehalts stempelte ihn vor aller Welt zu einer Art Nationalhelden, zum Poeta laureatus des Landes. Als der Krieg von 1864 den skandinavischen Patrioten die große Enttäuschung brachte, da war auch Björnson verstimmt, im gleichen Sinne wie Ibsen, aber ungleich weniger heftig, wir sehen ihn mehr klagen als entrüstet schelten, seiner Natur gemäß. Und doch bedurfte er einer Ablenkung, und er fand sie im kräftigen Wirken nach außen. Zwei Jahre war er Direktor des Christianiatheaters, zwei Jahre, die diese Anstalt zu nie dagewesenem Glanz emporgeführt haben, dank Björnsons Eifer und Begabung, in der auch die geschäftliche Geschicklichkeit nicht fehlte. Das Theater verstand seine wahren Interessen schlecht, als es 1867 den Vertrag mit dem Dichter deshalb nicht erneuerte, weil dieser eine größere Machtvollkommenheit forderte, als man ihm zugestehen mochte. Zur selben Zeit kämpft Björnson politisch wiederum gegen die Engerknüpfung der Union, das hieß diesmal gegen den sog. Aschehougschen Unionsvorschlag, teils als Schriftleiter beim „Norwegischen Volksblatt“, teils als Vorsitzender im sog. Studentenverein, d. h. im Verein ehemaliger Studierender von Christiania. Und wiederum weckte er starke Gegnerschaft gegen sich auf. Zeitlebens wurden ihm Schwierigkeiten gemacht von Neu-

ten, denen sein ganzes Wesen, seine Lautheit, sein Hang zur Pose, sein dichterischer Schwung, gegen die Natur war, weil sie selbst, der überwiegenden nicht nur nordischen, sondern überhaupt germanischen Volksart gemäß, wortfarg und nüchtern waren und nicht genug Bildung besaßen, um sich gegen solche, die anders waren als sie, rein betrachtend oder gegebenenfalls genießend zu verhalten. Zuweilen fühlte Björnson sich geradezu als ein Verfolgter und stand dann innerlich wohl kaum auf der Höhe seines König Olaf (in „Arnljot Gelline“), der es den Norwegern zum Lobe anrechnet, daß sie ihren Standpunkt gegen ihn hartnäckig vertreten. Und doch konnte nichts ihn abhalten, seine Überzeugungen offen auszusprechen, und zwar ohne Zögern, sobald sie einmal da waren.

Bald nach dem Deutsch-Französischen Kriege sah Björnson sich veranlaßt, seine Meinung in einer wichtigen politischen Frage gründlich zu ändern. Während des Krieges hatte er die in Norwegen herrschende deutschfeindliche Stimmung mitgemacht, wie er auch den anfänglichen Glauben seiner Landsleute an den sicheren Sieg der französischen Waffen geteilt hatte. Als es aber anders gekommen war, paßte er sich allmählich an die neue Lage an. Er dachte nach über die Gründe der französischen Niederlage und fand gewisse sprichwörtliche Mängel der französischen Nation stark daran beteiligt. Auf der anderen Seite besann er sich auf die Bluts- und Kulturgemeinschaft mit Deutschland; er sagte sich: wir sind Germanen, und es ziemt sich, daß wir zusammenhalten. Endlich lag dies ja offenbar auch im Interesse von Norwegens Gedeihen. Kaum war dies alles Björnson klar, so bekannte er seinen „Pangermanismus“ in einem Zeitungsartikel, worin er zur Signaländerung aufforderte, und bald auch in einer Rede in Kopenhagen. Die dänischen und sonstigen nordischen Patrioten waren nicht gesonnen, ihm dies zu verzeihen. Man kündigte ihm in aller Form die Freundschaft auf. Aus der Redaktion einer angesehenen Zeitschrift („Für Idee und Wirklichkeit“) wurde er genötigt auszuschcheiden. Und lange noch bekam er Nackenschläge zu spüren ob seiner nationalen Laubeit — er, der beste Patriot, den Norwegen seit Bergeland gehabt hat.

Björnsons Patriotismus hatte sich verändert, er hatte neue Farbe angenommen, Schlacken abgestoßen. Und zwar nicht erst nach 1871, sondern vermutlich schon seit der Reise 1860—1863, wo er das Eigenrecht der fremden Völker, auch der Deutschen, hatte empfinden

lernen; ja, man kann sagen, daß der kriegerische Patriotismus ihm immer nur als etwas Fremdes außen angehangen hat. Von Hause aus lebte in Björnson, dem Manne des praktischen Christentums und Schüler Bergelands, neben der norwegischen eine Weltbürgerseele, und wenn er nun sein pangermanisches Gefühl bekannte, so war das nichts wesentlich anderes, als wenn er in den fünfziger Jahren den Skandinavismus in sein Herz aufgenommen hatte, und als wenn er in späteren Jahren einen deutlichen Internationalismus zur Schau trägt: er hat einfach nach und nach die Ringe kräftiger ausgemalt, die sich um den engen, warm leuchtenden Heimatkreis anfangs nur schattenhaft herumlegten, erst den allnordischen, dann den allgermanischen, schließlich den alleuropäischen oder menschheitlichen. Dazu verhalfen ihm seine Reisen mit der Erweiterung des Gesichtskreises, die sie brachten, und die Björnson immer mit vorbildlicher Ehrlichkeit und Gründlichkeit verarbeitet hat: erst die Studentenfahrt nach Stockholm und Uppsala nebst der Reise nach Kopenhagen, dann die Aufenthalte in Deutschland und Italien, endlich ein Ausflug nach Amerika und wiederholte Besuche von Paris. Diese Entwicklung Björnsons ist eine recht nachdenkliche Sache. Sie war nur möglich auf dem Grunde einer Gesinnung, die dem Hassen und dem Kriege abhold ist. Und sie war ein organisches Wachstum, wie wenn ein Baum Ringe ansetzt: über den weiteren Ringen vergaß Björnson nie die engeren und am wenigsten den engsten, das Vaterland, das immerdar seinem Herzen am nächsten gestanden hat, wenn er auch seit der ersten Auslandsreise den verklärenden Blick auf heimische Dinge verlor und die norwegisch-patriotische Ideologie verlernte.

Diese Umfärbung des Björnsonschen Patriotismus läßt sich an seinen Werken verfolgen, am deutlichsten an den Erzählungen, weil in diesen der Verfasser unmittelbar sich äußert. Hält man neben die drei ersten Bauerngeschichten das „Fischer mädchen“ von 1868 oder „Eisenbahn und Kirchhof“ von 1872, so drängt der Unterschied in der Beleuchtung sich auf. Die norwegischen Bauern sind nicht mehr allein auf der Welt, und ihre angeborene Vortrefflichkeit wird fühlbar niedriger eingeschätzt. Des Fischer mädchens Lebenslauf führt vom Strande einer kleinen Hafenstadt über Bergen und ein ländliches Pfarrhaus auf die Bühne der Hauptstadt, wo der schwarzhhaarige Wüßling den Beruf findet, der von Anfang an in ihr

schlummerte; die haugianischen Bauern — die Freunde von Synnøves frommen Eltern! — erscheinen als beschränkt und kulturfeindlich, ihre Verwerfung von Musik und Tanz ist viel unfreundlicher gemeint, als wenn Synnøve heimlich das Tanzen gelernt hat. „Eisenbahn und Kirchhof“ zeigt das Aufeinanderprallen der alten und der neuen, Eisenbahnen bauenden Zeit in einem abgelegenen Kirchdorf. Es stehen einander gegenüber Knut, der Vertreter des Alten, das sich im Gottesacker verkörpert, und Lars, der Streber, der Fürsprecher der Eisenbahn. Dieser siegt äußerlich, jener moralisch. Aber der Lauf der Welt wird dadurch nicht aufgehalten: „Gesehenes hat immer seine Berechtigung in sich selbst, die man allmählich herauszufinden gezwungen wird, wenn es nun mal nicht anders sein kann.“ Diese späteren Volkserzählungen wirken nüchterner, trockener als ihre taufrischen Vorgänger. Sie haben weniger poetischen Duft in sich.

Im gleichen Jahre 1872 erschien ein Nachzügler der Geschichtsdramen, „Sigurd der Jerusalemfahrer“, die eng an die Saga angelehnte Dramatisierung des Lebens eines Norwegerkönigs aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, ein Volksstück, wie Björnson es selber genannt hat. Damit meinte er ein Stück, das jedes Alter und jeden Bildungsgrad ansprechen könne, jeden auf seine Weise, und bei dessen Aufführung daher auch die Freude des Zusammengehörigkeitsgefühls müsse erlebt werden können. „Die gemeinsame Geschichte eines Volkes ist hierzu am brauchbarsten, und ich meine, sie darf dramatisch gar nicht anders (als vereinfachend) behandelt werden.“ Dieses Unternehmen ist bezeichnend für den Volksmann und Patrioten. Aber vor 1860 hätte er nicht von der gemeinsamen Geschichte „eines Volkes“ gesprochen, sondern von unserer gemeinsamen Geschichte.

Im Sommer 1873 war wieder einmal die Zeit reif für Björnson. Daheim hielt man nicht Schritt mit seinem Wachstum, man verstand ihn nicht, beengte und störte ihn. Er brauchte Ruhe zu dichterischer Sammlung. So zog es ihn von neuem nach Rom. Er suchte nur den Abstand, nicht etwa italienische Lüfte. Lieber hätte er einen ruhigen Fleck zu Hause in Norwegen gehabt. In dieser Stimmung trafen ihn Briefe seiner grundtvigianischen Freunde, die von dem Ausbau der 1867 im Gudbrandsdal gegründeten Volkshochschule sprachen und Björnson den Vorschlag machten, zu ihnen überzu-

siedeln und das Gut Aulestad zu kaufen. Diese Aussicht zog den Dichter sofort ganz in ihren Bann. Er erkundigt sich genau, läßt sich Pläne kommen, träumt von herrlichen Tagen in ländlicher Stille inmitten seiner Freunde und prächtiger Bauersleute und bleibt in Rom nur, um zwei begonnene Arbeiten zu Ende zu führen. „Der Redakteur“, der 1874, und „Ein Bankrott“ (En fallit), das 1875 erschienen ist. Im Sommer 1875 schon sitzt er als Gutsherr auf Aulestad, und ein Brief an seinen Verleger Hegel (Inhaber des Verlagshauses Gyldenbal in Kopenhagen) vom 25. Juni strömt tiefe Befriedigung aus über die Harmonie der Gegenwart, wo Glockenklänge, Choräle im Hause, Kinderspiele, Pferdewiehern und das Brüllen der Kühe zu einem wohligen Gesamteindruck verschmelzen und ein Bild, ein goldenes, vorschwebt: Aulestad, mit seiner gesamten Bevölkerung, soll Licht- und Wärmequelle für ganz Norwegen werden.

Es kam anders. Ehe wir aber dies verfolgen, müssen wir einen Blick werfen auf die eben erwähnten beiden Dramen. — „Der Redakteur“ ist unmittelbar erwachsen aus des Verfassers eigenen Erfahrungen im politischen Leben. Die skrupelfreien und schonungslosen Methoden der Presse werden gegeißelt. Die Handlung gipfelt darin, daß ein edler Mann, Halvdan Rein, an einem Blutsturz stirbt, der ihn unter dem unmittelbaren Eindruck eines gemeinen Zeitungsartikels befällt — eine etwas krasse und gesuchte Erfindung, die übrigens bei Björnson insofern mehrere Seitenstücke hat, als starke Gemütsbewegung als Todesursache bei ihm öfters vorkommt. Auch anderes findet sich in diesem Stücke, was allzu absichtlich wirkt, nicht genügend künstlerisch freigemacht ist vom Erleben. Die zweite Szene des ersten Aufzugs enthält in Worten des Arztes ein Art Programm des Dichters, eine Kriegserklärung an den Zeitgeist, weil in ihm die Politik vorherrscht, die statt Menschen Versteinerungen fordert und die Wärme des Herzens, die Sehnsucht der Phantasie in den Bann tut und damit das germanische Empfinden matt setzt, jene Politik, die nicht die unsere ist und unser gutes Menschentum verwüstet. Man hört in diesen Worten Arnliot, der „dem verlogenen Krieg“ die Absage erteilt, und man hört Paul Lange — in Björnsons letztem dramatischen Meisterwerk —, wie er klagt über die Wolfsinstinkte seiner Verfolger.

Weit höher als dieser erste Versuch in der dramatischen Darstellung moderner Verhältnisse steht das zweite Drama, „En fallit“

(vgl. oben S. 57). Diesen Stoff hatte Björnson schon lange mit sich herumgetragen. Den Keim darf man finden in Bergener Einbrüchen vom Jahre 1858. Damals, als in der Stadt eine Geschäftskrisis ausgebrochen war, war der junge Björnson im Geiste altüberlieferter Kanzelkritik an der Gesellschaft losgezogen gegen die Spekulanten und ihre Bundesgenossen in der Stadtverwaltung. Man sieht, wie weit die Wurzeln von Björnsons Gesellschaftskritik zurückreichen, und daß ihre Voraussetzungen, somit auch die von Ibsens „Stützen“ und der folgenden Kampfdramen, in der christlichen Predigt liegen. Dieser Herkunft gemäß bleibt Björnsons Kritik in diesem Werke christlich, aufbauend. Sie verfährt gemäß dem Satze, daß mehr Freude sein muß über einen Sünder, der Buße tut, als über hundert Gerechte. Am stärksten tritt die Güte des Dichters gegenüber seinen Menschen hervor im letzten Akt, den man als überflüssig bezeichnet hat, der aber doch das Ganze, so wie Björnson es dachte, erst rundet.

Der Erfolg war ungeheuer, vielleicht der größte, den ein norwegisches Drama je gehabt hat, was angesichts der Aufführungszahlen der Ibsenschen Stücke nicht wenig sagen will. Es erklärt sich größtenteils aus dem besonders starken Widerhall, den Tjeldes Fall und Bekehrung im Lebensgefühl der modernen Menschheit wecken. Wir alle sehnen uns nach der Verwirklichung des Guten und lassen uns gern ermutigen in unserem Glauben daran.

Besonders gelegen kam dem Dichter die geschäftliche Seite dieses Erfolges, denn Aulestad wurde erheblich teurer, als berechnet war. Und auch sonst erwies sich Björnsons auf diesen Landsitz gebauter Lebensplan als verfehlt.

Die Hauptsache hierbei ist, daß die Menschen, auf deren Bekehr er sich so gefreut hatte, ihn bald enttäuschten. Am 15. Juli 1875 bereits schreibt er das Folgende: „Ich wundere mich über die Verlekerung hier bei uns zu Lande, über den Mangel an Geist, den Widerwillen gegen Geist, worunter unser kleines Leben leidet. Und das Christentum, das wir haben! Ein Christentum, das an einen allmächtigen Gott glaubt, aber das Leben, das unter seiner Aufsicht geführt wird, in dem Grade beargwöhnt, daß sie glauben, es führe nach allen Seiten ins Verderben, so daß es nur eins gibt, dessen sie sich getrösten, nämlich das Gericht, welches einst die böse Welt vernichten soll!“ Diese unmutigen Worte sind eingegeben

durch frische Aulestader Eindrücke, durch Erlebnisse mit den „liebenswürdigen“ Freunden, Christopher Bruun, Janson, Drude und wie sie alle hießen. Diese Leute waren ihm zu eng, zu einseitig. Besonders Bruun, der bedeutendste unter ihnen, wurde ihm bald zu finster und pietistisch, zu lebensverneinend, so daß er seine Gegenwart wie einen Druck empfand und sich erleichtert fühlte, wenn er fort war. So dachte er denn auch selber schon an neue Reisen. Er sehnte sich zurück nach den „Gedankenozeanen“ da draußen, und besonders nach Berlin, wo er „das ernsteste, kräftigste, kurz dasjenige Geistes- und Charakterleben“ gefunden hatte, das er liebte. Er bekennt, was er seinen Auslandsreisen verdankt: die Einsicht, daß es „mehr Dogmen gibt als die meinen, mehr Formen, mehr ehrlichen Willen, mehr hohe Ziele, mehr Wege zu dem, was wir alle lieben“. Die „liebenswürdigen Freunde“ wußten diese Einsicht nicht zu würdigen; ihre Engherzigkeit, ihr Widerwille gegen Geist, ihr Hang zum Verkern hinderten sie daran. Kein Wunder, daß Björnson kritisch gegen sie wurde, kritisch auch gegen ihre Anschauungen. Er, der von Natur Gutmütige und Duldsame, wurde sich jetzt bewußt, daß es gegen dogmatische Verstocktheit überlegene Waffen des Geistes gab. Bisher war ihm der Gedankenvorrat der modernen Wissenschaft nur oberflächlich nahegebracht worden, vermutlich rein gesprächsweise; und er hatte diese Dinge nicht als dem Christentum feindlich empfunden; bei dem undogmatischen Charakter seines eigenen Christentums brauchte er das nicht. Jetzt aber ging ihm der Gegensatz auf, und bei den wahrscheinlich recht häufigen Meinungsverschiedenheiten und Verstimmungen im Aulestader Kreise wurde ihm klar, daß er selber auf dem Boden der wissenschaftlichen Weltanschauung stand, nicht auf dem der andern. Die natürliche Folge war, daß er sich zunächst dieser seiner Weltanschauung völlig zu versichern suchte. So zog er sich mehr und mehr in sein Arbeitszimmer zurück und las Bücher, die er sich aus dem Auslande kommen ließ, zunächst kritische Schriften über die christliche Überlieferung und Praxis, so Kierkegaards Werke, dann auch bibelkritische und religionsgeschichtliche, später Darwin und besonders Spencer. Bei diesem Studium ging Björnson eine neue Welt auf. Er erkannte mit der liberalen Theologie, daß die überlieferten Dogmen der Kirche, die er bisher hatte gelten lassen, ohne daß sie für ihn viel bedeuteten hatten, fast samt und sonders hinfällig waren,

weil lediglich in Menschenhirnen entstanden, und auf gar menschliche Weise. Er gab also den „Kinder glauben“ auf, zu dem er sich vor nicht allzu langer Zeit noch stolz bekannte. Er ersetzte ihn durch die Innerlichkeit in Rierkegaards Sinne, den Geist der Wahrheit und Weisheit. Und dieser neue Geist kam über ihn wie eine Offenbarung. Seine Natur bedurfte einer Religion, eines Glaubens, und sie konnte den alten Glauben nicht aufgeben, ohne alsbald einen neuen an dessen Stelle zu setzen: es war der aus dem Geist der Wissenschaft geborene Glaube an den Wert der Wahrheit, an die Pflicht, ihr rücksichtslos zu dienen und die Lüge in jeder Form zu bekämpfen, an den Sieg des Guten und an die Bervollkommnung der Welt im Sinne der Entwicklungslehre. Von jeher war Björnsons Religiosität im Grunde ein Lebensglaube gewesen. Jetzt wechselte dieser Lebensglaube eigentlich nur die Schale: die alte, das christlich-mittelalterliche Gedankengerüst, war morsch, war zu „Staub“ geworden, es bedurfte nur eines Lustzuges von außen, damit sie wegstäubte; die neue — ihrem Wesen nach nicht minder vergänglich, aber dem Kern besser angepaßt — bestand aus den Theorien Darwins und Spencers.

Wiederum duldeten Selbstsicherheit, Mitteilbarkeit, Volkserziehertrieb kein langes Schweigen. Im Mai 1876 beginnen die öffentlichen Rundgebungen Björnsons von seinem geistigen Erwachen. Die meisten sind kritisch, und zwar scharf kritisch gegen Dogmatik und Theologie (d. i. die damalige norwegische Theologie unter Gisle Jonsen). So hat Björnson in der Presse den Höllenglauben angegriffen, bald darauf die Göttlichkeit Christi. Diese Polemik entsprang nicht aus Freude am Zerstören, sondern aus Entrüstung über die „Lüge“ und aus der Erkenntnis der Lebensfeindlichkeit und Unschönheit dogmatisch gebundenen Denkens. Weit mehr in seinem Element war Björnson da, wo er positive Werte verkündete, und da hat er Worte gesprochen, die seinen Zuhörern unvergeßlich geblieben sind, so in seinem berühmten Vortrag über das „Sein in der Wahrheit“, der im Oktober 1877 im Christianiaer Studentenverein gehalten wurde. Er hat später seine Lehre, wie früher die christliche, in Oden und Kantaten verherrlicht.

Aber auch die Dramen und Erzählungen seit 1877 legen kräftiges Zeugnis ab. Die schon vorher begonnene Gesellschaftskritik nimmt in diesem Jahre bedeutend an Schärfe zu.

### 3. Streitedichtungen.

1877 ist das Jahr, in dem Björnsons Krise zum Abschluß kam. Wie schwer die inneren Kämpfe gewesen sind, die vorangegangen waren, darüber könnte uns nur der Dichter selber etwas sagen. Er aber schweigt darüber; weder seine Briefe noch seine Dichtungen geben uns irgend erhebliche Auskunft. Das ist kaum Zufall. Björnsons Natur widerstrebte dem Zustande des Zweifelns, der Unsicherheit. Er war ein Draufgänger, wie nach außen, so auch nach innen. Darum mag er schmerzliche Zuckungen seiner Pietätsgefühle genug erlebt haben. Aber es lag ihm nicht, bei solchen Schmerzen zu verweilen. Das hätte bedeutet, im Dunkeln zu wühlen, Björnsons Wesen aber strebte nach dem Licht. Er war kein Grübler, sondern ein Bejaher. Einen Skule, einen Julian zu erdenken und auszumalen, wie Ibsen dies mit tiefstem sympathischem Verständnis getan hatte, dazu war er nicht der Mann. Wohl aber trieb es ihn, nach durchgekämpftem Kampf die siegreiche Überzeugung aus voller Brust dichterisch zu gestalten. So erschienen im genannten Jahre 1877 das Schauspiel „Der König“, ein dramatischer Angriff auf Königtum und Staatskirche, und die Novelle „Magnhild“, welche die kalten Satzungen des Eherechts und der Ehesitten an den Pranger stellt und das Eigenrecht des Individuums, und zwar der Frau, ihnen gegenüber verkündet.

„Der König“ ist ein stark polemisches Werk; als Kunstwerk eines der schwächsten, die Björnson gemacht hat. Es will veranschaulichen, daß heutzutage das Königtum keine Daseinsberechtigung hat, und tut dies durch die Erfindung, wie ein sittlich fein empfindender, modern gebildeter junger Fürst selbst zu der Überzeugung kommt, daß seine überkommene Stellung innerlich unwahrhaftig ist. Er sucht das Königtum mit der Demokratie zu vereinigen, verlobt sich mit einem bürgerlichen Mädchen, Klara, der Tochter eines alten Republikaners, und bekämpft die Vorurteile der traditionellen Stützen des Throns, Beamtenchaft, Militär und Geistlichkeit — vergebens, der Widerstand ist zu stark, und da der König sich nicht der Nerven und Muskeln bewußt ist, die notwendig wären, um im Kampf mit der inneren Stimme das alte Regiment fortzusetzen, tritt er freiwillig von der Lebensbühne ab. Besonders schwere Vor-

würfe werden an die Kirche gerichtet. Es werden die Priester gebrandmarkt, welche die Arbeit der Kirche auf den inneren Menschen beschränken, die Freiheit der Christen lediglich als innere Freiheit verstehen wollen: das ist Heuchelei oder im besten Falle Trägheit und Blindheit. Der König sagt es selbst: „Ja, ich weiß, ihr untersucht nicht die Luft, worin der Kranke lebt, sondern seine Lungen! Vortrefflich! Gleichwohl — das Christentum muß ein Auge auf das Königtum haben! Muß ihm die Lüge ausrupfen! Muß ihm nicht zur Krönung in die Kirche folgen, wie der Affe dem Pfau! Ich weiß noch, was ich fühlte in der Situation. . . . Das Christentum soll nicht länger dulden, daß das Königtum die große verführerische Hure ist — sie, die die Gedanken aller Bürger zum Krieg erzieht — was sehr gegen das Gebot des Christentums ist! — und zu Kastenscheidungen, zu Luxus, zu Scheinwesen und Eitelkeit. Das Königtum ist ja doch jetzt eine so große Lüge, daß es selbst die Rechtschaffensten zwingt, sich ihm in Lüge zu nähern.“ Diese Anklagen gegen die Kirche sind der Kern des Ganzen. Sie legen zugleich die Fäden bloß, die zum „Bankerott“ und weiter zu des Pfarrersohns Björnson Bergener Frühzeit hinaufführen. Und die republikanische Tendenz findet sich ja schon bei Bergeland. Das Neue ist eigentlich nur die Schärfe der Anklagen — und die Einseitigkeit der Beleuchtung. Daß er einseitig gewesen war, scheint der Dichter einige Jahre später selbst eingesehen zu haben. In der Vorrede zur dritten Auflage, die im Oktober 1885 geschrieben ist und von der Geistesfreiheit handelt, nennt er sein Stück einen Beitrag zur freien Erörterung — also nicht ein Aufruf zum Sturz der Throne oder zum Niederlegen aller Kronen. Dieses Ziel wollte Björnson stufenweise erreicht sehen, gemäß seinem Entwicklungs- und Bervollkommnungsglauben. Hält man den zweiten Teil von „Über die Kraft“, der auch eine soziale Frage dramatisch behandelt, neben den „König“, so ist der Fortschritt in der Reise handgreiflich. Die sozialen Kämpfe, die das spätere Stück vorführt und durch Rahels Mund beklagt, legen geradezu die Frage nahe, ob nicht das beste Heilmittel gegen solchen „Krieg“ ein starkes Königtum wäre.

„Der König“ und „Magnhild“ zogen dem Dichter die heftigsten Angriffe zu, Angriffe, die wiederum auf rein stofflicher Würdigung beruhten und die Tendenz der Werke aufs Korn nahmen, nicht ihre künstlerischen Eigenschaften. In bezug auf die Novelle, die

unter Bauern spielt, klagte man Björnson der Untreue gegen das Volk an. Besonders Arne Garborg tat dies. Björnson antwortete in sehr bestimmtem Ton: man habe zu viel Bauernkultus getrieben; er kenne viele prächtige Bauern, aber das halte ihn nicht ab, die schwereren Fehler dieses Standes hervorzuheben, die üblen Nachwirkungen aller Verlassenheit, schlechten Behandlung und Armut, die Hoffart der Unwissenheit; mit der Schönfärberei müsse ein Ende gemacht werden. Wir spüren in diesen Worten die Erfahrungen von Aulestad („Hoffart der Unwissenheit“!) und zugleich die Lösung dieser Jahre, die unbedingte Wahrheitsforderung.

Der Ruf nach Wahrheit im Streit gegen einen engherzigen Nationalismus hallt auch durch das Drama vom „Neuen System“, das 1878 in deutscher, 1879 in norwegischer Ausgabe erschien, in Deutschland aber wenig Anklang fand, weil es speziell norwegische Verhältnisse behandelte oder doch zu behandeln schien: die schmalspurigen Bahnen, die man damals in Norwegen baute und als geniale norwegische Erfindung betrachtete, dieses „neue System“ des Eisenbahnverkehrs in den heimischen Bergen und Tälern, an dessen Wert zu zweifeln Blasphemie war. Diese Verhältnisse bringt Björnson auf die Bühne, indem er in dem jungen Ingenieur Hans Kampe einen tapferen Entdecker hinstellt, der mit Hilfe der technischen Wissenschaft des vorgeschrittenen Auslandes die Wertlosigkeit und unkluge Kostspieligkeit des „Systems“ erkennt und mit dem in Amerika üblichen Freimut dieser Wahrheit schließlich zum Siege verhilft über das Mißtrauen, die Dummheit, Schlappheit und moralische Versumpfung in den kleinen norwegischen Verhältnissen; obgleich sein Kampf ihn in die Gefahr bringt, den Vater und selbst das geliebte Mädchen zu verlieren, kämpft er ihn tapfer durch und erlebt den — nicht durchweg wahrscheinlichen — Triumph, seine Widersacher bekehrt zu sehen.

Fühlbar andere Luft weht in dem etwa gleichzeitig entstandenen Schauspiel „Leonarda“ (1879). Auch hier fehlt der soziale Hintergrund nicht. Der Superintendent (Bischof) wird ähnlich beleuchtet wie der König des früheren Stückes, er kommt nämlich ebenfalls zur Überzeugung, daß seine Stellung, wie er sie bisher auffaßte, innerlich auf Lüge und Feigheit gebaut ist, auch er wird nicht ungünstig gekennzeichnet, er ist ein gütiger alter Herr, doch unterscheidet er sich von dem König insofern, als er sich nicht wie dieser

von Vorurteilen ganz frei zeigt. Deshalb muß er erst besiegt werden, und das geschieht durch die Heldin, also eine Frau. Sie, die Verkörperte, Gefränkte, vertritt das höhere Menschentum, wie Ibsens Nora im gleichen Jahre, wie Frau Alving 1881, die mit ihr auch die Selbstbildung im freigeistigen Sinne gemein hat. Wodurch Björnsons Heldin siegt, das ist die überlegene Kraft der Selbstüberwindung durch Liebe, die weibliche Naturmacht, die in ihrer schönen Triebhaftigkeit den Vertreter der Religion Jesu beschämt. Das wenig beachtete Werk ist eins der feinsten von Björnson. Alle Figuren sind sicher, mit wenigen Strichen, gekennzeichnet und fesselnd kontrastiert, und zwar durch drei Lebensalter hindurch, wobei die älteste Generation, vertreten durch die Großmutter, der jüngsten die Hand reicht: „Die Zeit des starken Fühlens ist wiedergekehrt!“ Brandes sagte von „Leonarda“, mit diesem Werk sei nicht bloß die Zeit des starken Fühlens wiedergekehrt, sondern auch die der kühnen Gedanken.

In der Tat war es kühn für einen Norweger von 1880, die freigeistige Frau siegen zu lassen über den Kirchenmann, die Natur über die christliche Lehre. Den Mut zu dieser kühnen Neuwertung gab Björnson die Wissenschaft, die für ihn die Kirchenlehre widerlegt und der Kirche ihr geistiges Ansehen geraubt hatte. Aber was er über die Kirche siegen ließ, war nicht die Wissenschaft, sondern die freie Menschlichkeit — also dieselbe Macht, welche die Dichter auch zu andern Zeiten verherrlicht und als Triumphator geschildert haben.

Bestimmter ist die polemische Wendung, mit der Björnson sich der Kirche gegenüberstellt, in der drei Jahre später erschienenen kleinen Erzählung „Staub“, einem Gegenstück zu Ibsens „Geipenstern“ (siehe oben S. 67), eine der trefflichen Novellen, die über diese Jahre verstreut sind.

Ihren Gipfel ersteigen unseres Dichters Streitsdichtungen im Jahre 1883 mit dem „Handschuh“. Sein Wahrheitsgewissen wendet sich hier dem Gebiete der Geschlechtermoral zu. Die These dieses deutlichsten aller Thesenstücke lautet: der junge Mann, der in die Ehe tritt, muß den gleichen Keuschheitsforderungen genügen, die allgemein an das junge Mädchen gestellt werden; beide Teile sollen gleich rein sein, wie Svava Riis, die Heldin des Stückes, sagt. Zwar ist es klar, daß auch diese These her stammt aus des Dichters

christlicher Erziehung, also aus dem sechsten Gebot. Die Erotik vor der Ehe erscheint im Stücke auf einer Linie mit dem eigentlichen Ehebruch; beide verstoßen gegen das Ideal der Eihe. Aber die Begründung, die Björnson seiner These gibt, geht von der neuen Sittlichkeit aus. Alf Christensen, der Bräutigam, sagt glücklich und stolz zu seiner Svava: „Wenn ich dich zwischen den andern sehe und dann z. B. ein Stück deines Arms, so denke ich: der Arm hat um meinen Hals gelegen und um den keines andern auf der ganzen Welt! Sie gehört mir, die da, und keinem, keinem, keinem andern!“ Svava versteht dies, sie fühlt es ganz mit, und es macht auch sie glücklich. Dann erfährt sie, daß ihr Arm nicht der erste war, der um Alf Christensens Hals lag, daß er eine noch ziemlich frische, ernsthaft erotische Vergangenheit hat. Diese Enthüllung wirkt niederschmetternd auf das arglose, hochsinnige Mädchen. Sie ist wach genug, um das Häßliche in dem Benehmen des jungen Mannes zu empfinden, der seinem Stolz auf ihre Unberührtheit Ausdruck gibt, ohne daß der Gedanke an das eben erst unschön genug erledigte Verhältnis mit der Gesellschafterin im Elternhause ihn dabei stört. Dieses fein Verhalten wird aber ermöglicht durch die in der Gesellschaft herrschende Heuchelei: man schweigt wie auf Verabredung über die Vorgeschichte jedes Freiers und jedes Bräutigams, der in die Familie eintritt, als wäre es selbstverständlich, daß er keine „Vergangenheit“ hat; und zwar tut man dies, weil man weiß, daß die Kunde oder auch nur der Verdacht vom Gegenteil das Glück der Braut trüben oder zerstören und den Eheaussichten gefährlich werden müßte; man huldigt also äußerlich den Gesichtspunkten unverdorbenen Mädchen, ohne innerlich damit Ernst zu machen, denn sehr oft, wenn nicht meist, entspricht die gesellschaftliche Fiktion ja nicht der Wahrheit, und so können unter ihrem Deckmantel ein Alf Christensen und seinesgleichen ein reines Mädchen nach dem andern hintergehen und aus ihnen Frauen machen wie Alfs Mutter, welche die männliche Herrenmoral sklavisch bejaht und aller Ideale bar ist. Man sieht schon hieraus, daß die Fäden, die Björnson spinnt, fein sind, unendlich viel feiner als die Gesichtspunkte des Streites um die „Handschuhmoral“, der durch sein Drama ausgelöst wurde. Er hat von Ibsen gelernt. Wie die „Stützen der Gesellschaft“ nach dem „Bankrott“ schmecken, so der „Handschuh“ nach dem „Puppenheim“. Svava ist Nora, ins Jung-

fräuliche übersezt. Wie Nora sezt sie der brutal-egoistischen Regung des Mannes ihren weiblichen Stolz entgegen, der ein höheres, feineres Gefühl ist: sie weigert sich fortan, ihren Verlobten zu empfangen, und in einer Minute der Erregung, als er von neuem seinem fühllosen Herrenstandpunkt Ausdruck gegeben hat, schleudert sie ihm vor den Augen beider Familien ihren Handschuh ins Gesicht — den Handschuh, nach dem das Schauspiel benannt ist, und der ein Gegenstück ist zu dem Schillerschen, der umgekehrt das Aufbäumen männlichen Stolzes symbolisiert gegenüber kaltherzigen Launen der thronenden Dame. So schwer es Svava wird, sie kann, auch nachdem ihre Entrüstung abgeschwollen, weil Alf nur einer von vielen ist, ihm nichts gewähren als eine schwache Aussicht auf die Erfüllung seiner Wünsche in der Zukunft — wiederum ähnlich wie Nora am Ende des „Puppenheims“.

Björnsons „Handschuh“ hat einen schlechten Ruf. Er verdankt das dem heftigen Widerspruch, den seine These weckte, zumal bei der Partei, welcher der Verfasser am nächsten stand, der liberalen Linken; diese nahm nämlich Anstoß an der vermeintlich unliberalen, freiheitswidrigen Tendenz. Man übersah vollständig nicht nur die tiefe seelische Begründung, die der Dichter seiner These gab, sondern auch die ästhetischen Reize des Werkes, mit dem Björnson in gewisser Hinsicht sich selber übertroffen hat: hier zum erstenmal hat er den leichten Ton der guten Gesellschaft wirklich getroffen und die Kulturwerte, die er enthält, anschaulich gemacht; dadurch verbreitet sich namentlich über den ersten Teil ein Schimmer von heiterer Flottheit, der vortrefflich zum Gegenstande paßt und uns bei diesem meist etwas schweren, deklamatorischen Dichter doppeltes Vergnügen macht. Freilich verstimmt es, daß der Hauptträger dieser Lebenskunst, Vater Riis, sich später der These zuliebe als eine Art Trottel entpuppen muß, ähnlich wie Helmer bei Ibsen, und daß dadurch der Wert seiner Kultur selbst zweifelhaft gemacht wird. In das Ganze kommt dadurch ein Riß. Auch in „Über die Kraft, erster Teil“, vom selben Jahre 1883, ist ein solcher enthalten, wenn auch mehr in der Tiefe versteckt. Björnson war eben Dichter. Er hatte ein Herz auch für manches, was seine Thesen bekämpften. Er wollte Pfarrer Sang ad absurdum führen, und doch wurde dieser unter seinen Händen ein Held, zu dem wir mit Ergriffenheit aufsehen.

An die Verkündigung der sogenannten „Handschuhmoral“ schloß sich die sogenannte „Handschuhsehde“. 1885 erschien des schon erwähnten Hans Jaeger Roman „Aus der Boheme von Christiania“, der mit rücksichtslosem Zynismus das Geschlechtsleben behandelte und offen die freie Liebe, sexuelle Anarchie verkündete. Dies war die Umkehrung dessen, was Svava von Alf fordert: allerdings gleiche Moral für beide Geschlechter, aber nicht so, daß die Keuschheitsforderung auf die Männer ausgedehnt, sondern so, daß sie den Frauen erlassen wird. Offenbar waren weder Jaeger noch die jungen Künstler und Studenten, die ihm anhängen (die „Bohemer“), imstande, die Folgerungen aus ihrer These ganz zu Ende zu denken (ebensowenig wie gewisse Gruppen der heutigen deutschen Jugend, die sich in einem ähnlichen Nihilismus gefallen). Trotzdem lag (und liegt) eine Gefahr darin, wenn unreife, aber sonst wertvolle Intelligenzen als Mädchenverführer auftraten und mit der tierischen Begehrlichkeit namentlich von Nichtintelligenten sich verbündeten. Daher konnte Björnson diese falschen Propheten nicht stumm anhören. Der Fünfundfünfzigjährige liebte sein Norwegervolk zu sehr, um es solchen Sirenenstimmen hilflos preiszugeben. Die Hilfe, die er bot, bestand in einem Vortrag über „Einehe und Mehrehe“, mit dem er im Lande herumzog und vor Tausenden, die sein Name lockte, sich hören ließ. In diesem Vortrag wies er ausführlich nach, daß die Höherentwicklung der Menschheit auf die Einehe hinzielt.

#### 4. „Über die Kraft“.

Björnsons mit Recht berühmtestes Werk ist das erste Drama des Namens „Über die Kraft“. Es gehört dem gesegneten Jahre 1883 an, fällt also neben den „Handschuh“ und zwischen die Ibsenwerke „Volksfeind“ und „Wildente“; das einzige Schauspiel Björnsons, das sich an Stilreinheit und Tiefe des Gehalts mit den Ibsenschen Meisterwerken messen kann, stellt es sich sogar würdig neben die höchsten Gipfel der Dramenkette „Puppenheim“—„Rosmersholm“.

Das Jahr zuvor war die Novelle „Staub“ erschienen und hatte gezeigt, daß dem Christentum eine lebensfeindliche Tendenz innewohnt, daß christliches Innenleben in der Stärke, wie sie dem reli-

größten Ideal entspricht, seine Träger an den Rand des Untergangs  
 führen kann. Ebendies ist der Grundgedanke auch des Dramas.  
 Aber hier wird der Gedanke nicht polemisch, nicht einmal irgendwie  
 lehrhaft herausgearbeitet: die These verbirgt sich fast völlig hinter  
 der Handlung, die mit ihrer großen, schlichten Linie den Blick  
 zunächst ganz fesselt und den irrenden Helden, den Wunderpfarrer  
 Sang, so liebevoll und verstehend beleuchtet, daß wir seine Größe  
 viel stärker empfinden als seinen Irrtum — wenn letzteren über-  
 haupt — und tragisches Mitleid für ihn haben, nicht Mißbilligung.  
 Auch gläubige Christen genießen das Werk ohne jede Verstimmung  
 und haben es als ein Erbauungsbuch betrachtet. Des Dichters Mei-  
 nung ist darum doch nicht etwa zweifelhaft. Sie verrät sich schon  
 dem oberflächlichen Leser der norwegischen Buchausgabe in dem  
 Schlußhinweis auf zwei damals ganz neue medizinische Werke über  
 das Nervensystem und die hysterische Epilepsie. Damit weist Björn-  
 son von vornherein jeden Gedanken an ein echtes Wunder, ein  
 Wunder im religiösen Sinne, zurück, den kindliche Gemüter an  
 den Vorgang knüpfen könnten, wie Adolf Sang, der Lahme heilte  
 und eine Scheintote aufstehen ließ, seine seit sechs Wochen schlaf-  
 lose Frau in so tiefen Schlaf versenkt, daß selbst ein Berggrutsch  
 sie nicht weckt (Schluß des ersten Aufzugs), und dann durch sein  
 Singen in der Kirche die Kranke geheimnisvoll so beeinflusst, daß  
 sie, wie verheißen, ihm entgegenwandelt — bis sie an seiner Brust  
 tot zusammensinkt (zweiter Aufzug). Auch diese Katastrophe spricht  
 schon an sich deutlich genug: Sang mit der Toten im Arm blickt gen  
 Himmel und sagt kindlich „aber so war es nicht gemeint?“ Er un-  
 tersucht die Tote und richtet sich wieder auf, indem er wiederholt  
 „aber so war es nicht gemeint — ? oder — ? — oder?“ Dann greift  
 er sich ans Herz und fällt, auch er vom Schlage getroffen. Er  
 stirbt an diesem „Oder“: an dem ersten Zweifel, der Ahnung, daß  
 es anders zugeht, andere Mächte am Werke sind in der Welt,  
 als seine fromme Zuversicht geglaubt hat. Eben dies aber hat  
 Frau Klara Sang längst nicht nur geahnt, sondern gewußt. Sie  
 stammt aus einem „alten nervösen Zweiflergeschlecht“ und besitzt  
 kraft ihrer Herkunft und Anlage das als selbstverständliche Einsicht,  
 was Sangs heroischer Natur erst durch eine furchtbare Prüfung  
 als Ahnung aufgehen kann. Die klugen Reden dieser Kranken, in  
 deren Wesen sich hohe Intelligenz und hohe Liebe reizvoll ver-

mählen, und ihrer ebenso ungläubig-klaren und ebenso warmen Tochter Rahel sind offenbar das eigentliche Sprachrohr des Dichters, das Medium, durch welches vornehmlich er uns den Helden und sein Tun anschauen läßt. Dies tritt am klarsten hervor in der meisterhaft aufgebauten exponierenden Eingangsszene, dem Gespräch der Kranken mit ihrer aus Amerika herübergekommenen Schwester Hanna Roberts. Hier hören wir aus Alaras Munde die oft angeführte Erklärung von Sangs Wesen aus der Naturumgebung des norwegischen Nordlands, das mit seinen hohen Bergen, seinen unübersehbaren Fisch- und Vogelzügen, seiner Mitternachtsonne ebenso über die Grenzen des Gewohnten geht wie er in seinem Fordern und Leisten. Hier spricht sie auch das Wort von der Liebe, der großen Liebe zu Mann und Kindern, die ebenso müsse Wunder wirken, die Krankheit überwinden können wie der Glaube: also die innere Schwungkraft der Seele ist wirksam bei Sangs Wundertaten, etwas, was wir alle kennen oder doch annähernd ermessen können, keine übernatürliche Kraft.

Durch diesen Gesichtspunkt vornehmlich bestimmt sich die Beleuchtung, in der Sang dasteht: er ist ein Mensch von außerordentlicher, enthusiastischer Kraft der Seele, von stärkstem Lebensgefühl, das als bejahende Liebe ausgreift auf die Mitmenschen und in franziskanischer Entzückung auf Pflanzen und Blumen; sein Wundertum ist die suggestive Wirkung seines leidenschaftlichen Dranges zur Lebensförderung, Leidensüberwindung, die Neuschöpfungs- oder neubelebende Kraft der Liebe, von der Björnson in seinem Jugendgedicht „Liebe deinen Nächsten“ gesungen hatte. Ein solcher Mensch war Björnson selbst, und so hat er denn seinem Helden deutliche, und zwar zentrale Züge seines eigenen Wesens, geliehen, besonders seinen festen Glauben an die Grundgüte des Menschen, ein Beweis, wie nahe er sich seinem Helden fühlte, und wie fern es ihm lag, dessen Wesen verneinen zu wollen. Er zeigte nur, wie dieses Wesen sich einseitig nach einer Seite übersteigert, und zwar nach der spezifisch christlichen Seite, die unter anderem gekennzeichnet ist durch Geringsachtung der Familienbande, und wie es dadurch statt des erstrebten Ziels der Lebensförderung das Gegenteil erreicht.

Dies ist Sangs Tragik. Zum ersten- und letztenmal ist es hier Björnson gelungen, eine volle tragische Wirkung zu erzielen, jene Wirkung, die dadurch entsteht, daß wir fühlen: hier wird ein hoher

Wert vernichtet — das iniustum et praematurum Goethes — und daß wir gleichzeitig fühlen: dieser Wert kann nicht anders als vernichtet werden, so hoch ist er; denn das wahrhaft Große kann nicht dauern, es muß zugrunde gehen. Wäre Pfarrer Sang weniger einseitig, sorgte er besser für seine Kinder, schonte er fürsorglich seine Gattin, wäre nicht alles bei ihm Inspiration, sondern auch einiges ruhiges, stetiges, irdisches Bemühen, so wäre eben seine Inspiration nicht so mächtig, der ganze Mann verlöre an Größe, er könnte uns nicht mehr begeistern, er wäre kein tragischer Held mehr.

Mit dieser Leistung ist Björnson recht eigentlich über sich selbst hinausgewachsen. Es ist, als hätte ein Dämon in ihm gedichtet — der Dämon der Ibsenlektüre vielleicht, der „Brand“lektüre. Dieser Dämon hob ihn hinaus über die polemisch stürmende Luftschicht, empor in die stillen, klaren Höhen rein künstlerischen Schauens. So entstand die tragische Größe seiner Dichtung und triumphierte über die Tendenz. In Stunden aber, wo der schöne Rausch des Schaffens nicht über ihm war, hat Björnson seinen Helden getadelt im Sinne des oben an die Spitze gestellten Grundgedankens, oder im Sinne von Johannes Weiß, der im Namen der heutigen christlichen Kirche das Sangesche Lebensideal ablehnt<sup>1)</sup>, oder im griechischen Sinne nach Kierkegaard, der einmal schreibt, für die Griechen sei das Wunder das Unnatürliche, Verkrüppelte, Häßliche, während es für die Christen das übernatürliche, Vollkommene, Schöne sei. Björnson hatte eben, obgleich ihm das Temperament des Zweiflers völlig abging, doch zwei Seelen in seiner Brust, dieselben, die sich bei Klara Sang harmonisch einen in Liebe. Er ist voll von moderner Wissenschaft und war tief durchdrungen von ihrem Grundgedanken, wonach das Leben den obersten Wert darstellt; und doch sang eine mystische Stimme in ihm, das Leben sei der Güter höchstes nicht.

Das Drama trug von Anfang an den Zusatz zum Titel: „Erster Teil“. Es waren also ein oder mehrere weitere Stücke über den gleichen Grundgedanken geplant: wie der Mensch sich gleichsam verrenkt im Drang über die Kraft hinaus. Schon im ersten Drama

1) Johs. Weiß, Über die Kraft. Björnson und das religiöse Problem. Berlin 1902.

ist angedeutet, wie dieser maßlose Drang sich vererbt auf den Sohn Elias, und dieser ist denn auch der Held des zweiten Teils, eines selbständigen, vieraktigen Dramas, das erst zwölf Jahre nach dem ersten, 1895, erschienen ist. Auch seine Schwester Rahel tritt mit ihrem alten Charakter wieder auf, ebenso aus der Pfarrerszene des zweiten Aufzugs — dem erleichternd unterbrechenden Sathyrspiel — Falk, der gutartige Durchschnittspfarrer, und als eine der Hauptfiguren Pfarrer Bratt, den das erste Drama als den Mann mit dem metaphysischen Bedürfnis zeichnete, der die Christenheit durchstreift hat, um das Wunder zu finden, und nun die ganze Schar seiner Amtsbrüder aus flauer Alltagsstimmung hinaufreißt zu wunderdurstiger Erwartung — jetzt, nachdem er enttäuscht ward, wendet er seine radikale Forderung nach der naherwandten sozialen Seite: er ist sozialistischer Agitator geworden, ein Haßprediger, der die Massen mit sich reißt zu Streik und Gewalttat.

„Über die Kraft, zweiter Teil“ ist eine soziale Tragödie. Man hat gesagt, sie behandle die Psychologie des Anarchismus, jenes besondere Seelenleben, in dem aus der Liebe der Haß wächst und die Güte zum Dynamit greift. Dieser Anarchist ist Elias Sang. Angesichts der Leiden und der Verkommenheit der Fabrikflaven glaubt er die bessere Welt schaffen zu können durch den Eindruck einer großen Katastrophe: die Sprengung der „Burg“ des Fabrikanten Holger mit der Versammlung der ratschlagenden und festfeiernden Fabrikbesitzer mittels Dynamit von unten her, wo im ausgetrockneten Flußbett und an seinen Abhängen die Arbeiterhütten stehen, diese blutige Gewalttat soll durch Schrecken, Terror, die Gewissen wecken. Grausame Täuschung! Die Tat wird getan, aber sie weckt nicht die Gewissen, sondern die Racheinstinkte, die Reaktion. Elias' Märtyrertod hat nichts gefruchtet. Seine Überzeugung „willst du Leben erwecken, so stirb dafür!“, „was Leben will, muß durch den Tod hindurch!“ ist zu hochfliegend und zu mystisch, um Stich zu halten und Wegweiser zu sein.

Mit gleicher eindringender Seelenkunde wie die idealistischen Demagogen und die in fastigen Typen vorgestellte Masse ist auf der andern Seite die Welt der Fabrikherren geschildert, an ihrer Spitze Holger, eine Herrschernatur voll Geist und Charakter, Anhänger einer kaltschnäuzigen, aber heroischen Herrenmoral. Diese Welt

tritt auf in phantasievollem Rahmen, einer Festhalle in mittelalterlichem Geschmack; die „Burg“ ist eine frühere Festung. Alles dies soll zeigen, daß wir eine absterbende Welt vor uns haben.

Des Dichters Stellung ist klar. Sie ist bei Rahel, welche tätig die Leiden der einzelnen lindert, und welche spricht: „Wenn das Böse dadurch erstickt werden soll, daß noch mehr Böses gesät wird, wie soll dann das Gute wachsen?“ und: „Das größte an der Güte ist, daß sie schöpferisch ist“ . . . „Die Menschen leben jeder in seiner Rauchwolke. Sie sehen nicht.“ Also eine Stellung über den Parteien; der Standpunkt der verstehenden, vermittelnden Menschengüte und der Gewissenhaftigkeit. Keine Partei kann sich auf Björnson berufen, am wenigsten die extremen; nur die unsichtbare große Partei derer, die mit Björnson eines Sinnes sind — und darum auch mit Lessing, der zur „unbestoch'nen, von Vorurteilen freien Liebe“ mahnt, welchem Bekenntnis der moderne Dichter höchstens noch hinzusetzen würde: Sei in Wahrheit! Erkenne jede Wahrheit an und werde ihr gerecht! Dies ruft der greise Dichter, der erfolgreiche Politiker, der von Hunderttausenden verehrte Björnson allen Menschen zu, die parteiweise in ihrer Rauchwolke leben. Sein Werk hat eine soziale, humane Sendung.

Als Kunstwerk ist es nicht ganz so ernst zu nehmen. Jedenfalls steht es — darin sind alle Kritiker einig — hinter „über die Kraft I“ erheblich zurück, wenn es auch zu Björnsons bedeutendsten Dramen gezählt werden muß. Die Vergewärtigung der feindlichen Gesellschaftsschichten ist in ihrer Klarheit, Treffsicherheit und Wirklichkeitsfülle nicht leicht genug zu rühmen. Aber neben der vielköpfigen Menge und inmitten des lauten Geschehens — das an die Bühnentechnik hohe Anforderungen stellt — kommen die einzelnen nicht in befriedigender Breite und Tiefe ans Licht, obgleich der Dichter mit seiner Teilnahme mehr bei ihnen ist als bei den Massen und Mehrheiten. Zumal der Charakter des Elias wird nur oberflächlich ausgeschöpft; die „Psychologie des Anarchismus“ ist lange nicht so intim und überzeugend wie im ersten Stücke die des wundermächtigen Glaubenshelden, geschweige denn daß das Auftreten des Elias irgendwo so eindrucksvoll und von so unvergeßlicher Geste wäre wie das von Adolf Sang, dessen Gestalt in der großen tragischen Abschlussszene sich einprägt wie eine strahlende Marmorgruppe. Auch sind Rahels Pflegekinder, Credo und Spera,

in denen sich eine bessere Zukunft verkörpern soll, mit allzu schwacher poetischer Lebenskraft auf die Welt gekommen. Die Frage liegt nahe, ob der Stoff, den Björnson hier mit im ganzen so kräftiger Hand dramatisiert hat, nicht besser in der Form des Romans zu gestalten gewesen wäre, eines Romans etwa in der Art des innerlich entfernt verwandten „Raskolnikoff“; Björnson wäre der Mann gewesen, das gesündere, klarere, das germanische Gegenstück zu liefern zu diesem unheimlichen und beunruhigenden slavischen Meisterwerk.

### 5. Die Romane. Paul Vange und Tora Parsberg. Lebensende.

Mit dem zweiten Teil von „Über die Kraft“ beginnt Björnson eine neue Reihe von Dramen, die ohne größere Unterbrechungen bis nahe an seinen Tod reicht: 1909 erscheint der frische Schwanengesang „Wenn der neue Wein blüht“. Zwischen 1883 und 1895 fallen, abgesehen von dem Lustspiel „Geographie und Liebe“ (1885), nur die beiden Romane „Es flügelt in Stadt und Hafen“ (1884) und „Auf Gottes Wegen“ (1889). Ein dritter Roman, „Mary“ betitelt, folgt als Nachzügler 1906.

Anfang der achtziger Jahre lag dem Dichter nichts so am Herzen wie Erziehungsfragen. War doch die Erziehung das beste Mittel, um die Zukunft der Menschheit, die Zukunft Norwegens zumal in die Hand zu bekommen. In der Novelle „Staub“ wird der Satz ausgesprochen, die Erziehung müsse statt auf die Religion vielmehr auf Erfahrung und die Ergebnisse der modernen Wissenschaft aufgebaut werden. „Haben Sie Spencers Buch über Erziehung gelesen?“ fragt der Zureisende Frau Atlung. Damit verweist Björnson selbst auf jene Autorität, die ihn aufs stärkste beeinflusst hat. Herbert Spencers Schrift „On education“ (1861 in Buchform erschienen) stellte vom naturwissenschaftlichen Standpunkt aus reformatorische Forderungen auf: die Pädagogik soll sich auf das ganze Leben erstrecken, soll den ganzen sich entwickelnden Menschen in Pflege nehmen, wie der Gärtner die Pflanze, nicht bloß, wie die bisherige Erziehungspraxis, einzelne Fertigkeiten ausbilden, und zwar vorzugsweise solche, die nur dem Schmuck des Lebens dienen (humanistisches Wissen und Künste): das entspricht einer primä-

tiven Stufe, wo man sich die Zähne zurechtfeilt und die Nägel färbt, aber noch nicht versteht, sich zu kleiden. Für vernünftige Betrachtung sind jene schmückenden Fertigkeiten die unwichtigsten. Die wichtigsten sind diejenigen, die der Selbsterhaltung dienen, weil diese die Vorbedingung für alles weitere ist. Demnächst diejenigen, die dem Elternberuf dienen. Sorge für die Selbsterhaltung ist aber in erster Linie Sorge für die Gesundheit, und „kräftige Gesundheit und die sie begleitende gute Laune sind wichtigere Faktoren des Glückes als irgend etwas anderes“.

Sätze wie dieser in ihrer schlichten Selbstverständlichkeit mußten auf den ungläubig gewordenen Björnson um so stärkeren Eindruck machen, als er solche Wahrheiten zu lesen oder zu hören nicht gewohnt war, worin er ein neues Zeugnis für den bisher landläufigen Mangel an Wahrheitsinn und Offenheit erblicken mußte. Spencer aber erschien ihm als ein mutiger Wahrheitskühner, und er war um so eher geneigt, ihm zu glauben, als Spencers Unempfänglichkeit für humanistische Bildungswerte Björnsons Schulerinnerungen sympathetisch anklingen ließ, und als manche seiner von Menschenfreundlichkeit und Lebensbejahung getragenen Überzeugungen Björnson aus der Seele gesprochen waren, so der Satz, daß zwar manches Böse unweigerlich ererbt, aber durch aufgeklärte Erziehung sehr viel Gutes zu schaffen und etliches Böse unschädlich zu machen sei, so daß der Erzieher in weitestem Umfange Schicksal und Glück eines Menschen schmieden kann. Das stimmte gut überein mit der immanenten Lehre schon von „Synnöve“ und „Arne“. Jetzt empfing die alte Anschauung die Sanktion der modernen Wissenschaft und wurde gleichzeitig bereichert durch den Begriff der planmäßigen Erziehung, der technischen Pädagogik. Und so entstand aus der Beschäftigung mit Spencer ein pädagogischer Roman: „Es slaggt“ — ein Werk der Dichtung zwar, aber mit einem starken Zuschuß wissenschaftlichen Geistes in sich, gemäß Spencers stolzem Wort: „Die höchste Kunst jeder Art beruht auf Wissenschaft — ohne Wissenschaft kann es weder vollkommenes Kunstschaffen geben noch volles Kunstverständnis“ — ein Satz, der zur größeren Hälfte falsch und Björnson, dem Künstler, nicht zum Heil gewesen ist.

Aber natürlich ist sein Roman mehr als etwa eine fabulistische Begleitmusik zu Spencers Text. Er enthält eine wimmelnde Fülle

von Lebensbeobachtung, besonders in der Schilderung des bewegten Treibens unter den erwachsenen Mädchen in der Erziehungsanstalt des Thomas Rendalen und seiner Mutter. Und das pädagogische Programm Rendalens ist eine ziemlich selbständige Ausgestaltung Spencer'scher Gedanken, besonders insofern, als sein Hauptpunkt, die physiologisch-hygienische Aufklärung zur Vorbeugung der Gefahren der Übergangsjahre neu ist: der prüde Engländer hatte dies Gebiet kaum berührt. Die Durchführung dieses Programmpunktes zu zeigen, das hat der Erzähler wohlweislich vermieden als allzu lehrhaft. Dafür beschäftigt er sich mit den Wirkungen, die das moderne Erziehungsinstitut auf die beschränkte Bevölkerung des Städtchens ausstrahlt. Es bzw. sein Leiter erscheinen wie eine Art Hecht im Karpfenteich — wenn auch die Karpfen ihrerseits zuweilen Hechteigenschaften entwickeln. Der alte, burgartige Gutshof über der Stadt, worin es haust, ist eine Hochburg des guten, fortschrittlichen Geistes. Früher hauste dort das gewalttätige Geschlecht der Kurte, von denen Tomas abstammt. Das beste Stück Erzählung in dem Ganzen ist die Geschichte der Ehe seines halbverrückten Vaters mit Tomasine, und sehr fein ist dargestellt, wie die Witwe, entschlossen, das böse Erbe des Mannes in dem Kinde zu überwinden, diese Arbeit von den ersten Lebenswochen an klug und tapfer durchführt, und was sie dabei erlebt und leidet. Wir werden gespannt auf die spätere Entwicklung des Sorgenkinds, aber diese enthält der Dichter uns vor, er überspringt einen wichtigen Lebensabschnitt und zeigt uns nachher nur den ernstesten, kämpfenden Schulleiter, der aus Verantwortungsgesühl auf die eigene Ehe verzichtet, und auch ihn mehr im Hintergrunde: den Vordergrund füllen die jungen Mädchen, seine Schülerinnen. So fehlt es dem Roman an Einheit und fester Linie. Auch halten sich weite Strecken nicht auf der packenden Höhe der Vorgeschichte.

Als Kunstwerk bedeutender ist Björnsons zweiter großer Roman, „Auf Gottes Wegen“. Auch dies ist eine Art Bildungsroman. Er verfolgt in fesselnden Szenen aus den Schultagen, der Jünglings- und der Manneszeit den Lebensweg zweier Schulkameraden aus einem Städtchen im norwegischen Westland, Edward Kallems, des Mediziners, und Ole Tufts, des Theologen, die bald als Vertreter entgegengesetzter Weltanschauungen, der neuen und der alten, einander gegenüber treten, zuerst in studentischen Disputationen über

Religionsgeschichte und theologische Weltanschauung, wobei Ole, der Sohn des Bauernprädikanten, den Kürzeren zieht, dann in einer ernstesten Lebenskrise, die den Höhepunkt bildet: Doktor Kalle, der Freigeist, rettet die feine und zarte Ragni aus der Ehe mit einem Manne, der „nichts anderes als ein verseuchter Fleischklumpen“ ist, vermählt sich mit ihr und bringt ihr reiches Wesen zu schönem Erblühen. Aber die norwegische Kleinstadt, wo das Paar nach glücklichen Tagen draußen in der großen Welt sich niederläßt, kann die geschiedene Frau nicht in Ruhe lassen, und der Wortführer ihrer kalten Vorurteile wird Tuft, der Pfarrer. Ragni scheidet in diesem moralischen Winterklima auch körperlich hin, und als eine akute Krankheit hinzutritt, stirbt sie. Diese Wendung und dann eine lebensgefährliche Krankheit des eigenen Sohnes erweichen den Pfarrer und seine Frau, Kalle's Schwester. In der Not des Herzens sieht auch Ole Tuft ein, daß das Leben stärker ist als der Glaube, daß der Wert der Menschen nicht auf dem beruht, was er glaubt, sondern auf dem, was er ist, daß Gottes Wege da sind, wo brave Leute gehen.

Leicht erkennt man schon nach dieser kurzen Inhaltsangabe den Verfasser der „Magnhild“ und der „Leonarda“. Und man erkennt den Dichter von „Über die Kraft“ an dem sympathischen Verständnis, das er auch für Wesen und Denkart des Geistlichen hat, der zeitweilig, namentlich in der Kindheit, uns ganz für sich gewinnt.

Neben Björnsons fruchtbarer Schriftstellerei ging fast zu allen Zeiten die politische Betätigung her. Er brauchte Gelegenheit, auch nach außen zu wirken. Und stets geschah das mit Erfolg. So spielte er auch Anfang der achtziger Jahre eine leitende Rolle bei der Einführung des parlamentarischen Systems. Er war nie einseitiger Parteimann, obgleich seine Überzeugung ihn unentwegt links festhielt. Höher als Links und Rechts stand ihm, als die Unionsfrage immer brennender wurde, Norwegen und seine Selbständigkeit. So wandte er sich, unter heftigem Widerspruch seiner Parteigenossen, auch an die Rechtspartei, um sie mit sich zu ziehen, und war siebenzigjährig die stärkste Kraft in dem Wahlkampf, der zur Koalitionsregierung von 1903 führte, einer unausweichlichen Station auf dem Wege zur endgültigen Lösung von Schweden 1905, die somit als ein Triumph Björnsons in der Geschichte fortleben darf.

Wie zu erwarten, hat er seine Erfahrungen als Politiker auch

dichterisch verwertet, am reichhaltigsten und reifsten in dem Trauerspiel „Paul Lange und Tora Parsberg“ von 1898 — seinem letzten bedeutenden Drama. Den äußeren Anstoß zu dieser Dichtung scheint der tragische Tod des norwegischen Staatsministers Richter gegeben zu haben, der auf Björnson erschütternd gewirkt hat. Auch der Held seines Stückes endet durch Selbstmord infolge politischer Angriffe, die seine verwundbare, weiche Natur nicht verwinden kann — ähnlich wie Halvdan Rein im „Redakteur“. Dies Furchtbare widerfährt ihm, als er sein Amt als Minister niedergelegt hat, sich aus dem politischen Leben zurückziehen will und einen Weg zu spätem Glücke vor sich sieht an der Seite Toras. Das Verhältnis dieser beiden reifen Menschen ist mit tiefer und feiner Herzenskenntnis gezeichnet. Nicht weniger wahr und reich, doch ganz anders, gleichsam in der Komplementärfarbe, gefärbt, ist die Welt der Parteipolitiker, die Paul Lange zu einem Glücksjäger und dunklen Ehrenmann stempelt und ihn durch ihre giftigen Pfeile auf den Tod verwundet. Es ist aber falsch, es so hinzustellen, als sei allein unverdiente politische Verfolgung an des Helden Untergang schuld, es enthielte also das Drama eine ungemischte Anklage gegen die Politiker überhaupt. Das ist zuviel gesagt, so deutlich die Parallele mit „Rosmersholm“ ist: in beiden Dramen rühren Politiker mit schmutzigen Händen an das zarte Heiligtum der Liebe zweier feinen Menschen und machen diese dadurch unglücklich. Aber Paul Lange steht nicht wie Johannes Rosmer ganz außerhalb des politischen Denkens und Handelns, und da er ein feiner, tiefer Mensch ist, dessen Porträt der Dichter mit solcher ersinderischen Liebe schildert, daß es immer eine Fundgrube für Lebenskenntnis bleiben wird, so rückt die Politik in den Kreis sympathischer Menschlichkeit und ist nicht, wie bei Ibsen, das schlechtweg Äußere, das Unmenschliche.

Der König wünscht, daß der scheidende Minister eine Rede halte, um den von der Linken stark angefeindeten Regierungspräsidenten zu stützen, und er verspricht ihm dafür den Gesandtschaftsposten in London. Paul Lange gibt eine ausweichende Antwort; er hat Freunde bei der Linken, besonders Arne Kraft, und seinerzeit ist der Präsident einmal gegen ihn in anrühiger Weise verfahren; aber er hält trotzdem den Präsidenten für unterstützenswert, und er möchte auch, wie es scheint, sich die Belohnung offenhalten — kurz, sein Verhalten ist das bei Politikern übliche: klug abwarten.

Nun bittet ihn Arne Kraft inständig, doch für den moralisch schwer belasteten Präsidenten nichts zu tun, und Lange verspricht schließlich, an dem entscheidenden Tage der Sitzung fernzubleiben. Dann aber verlobt er sich mit Tora Parsberg. Diese würde für ihr Leben gern sich mit ihm nach London zurückziehen. Daher geht Paul Lange doch in die Sitzung und hält die Rede für den Präsidenten, mit dem vom König gewünschten Erfolg, aber zugleich mit der Wirkung, daß seine Feinde über ihn kommen und ihm aus seiner angeblichen streberhaften Charakterlosigkeit — weil er seinem Feind einen Dienst erwies! — einen Strick drehen. Dies ist zwar gemein von jenen Politikern. Aber Langes Wortbrüchigkeit ist auch nicht schön, und eine Strafe dafür finden wir in der Ordnung, zumal er, da Arne Kraft sie ihm zum Vorwurf macht, nichtige Ausreden hat. Man kann also bei aller Sympathie für den Helden nicht sagen, daß er ohne Schuld und aus ganz anderem Stoffe sei als seine Feinde, der alte Storm mit der Rücksichtslosigkeit aus den Jahrhunderten vor der Wikingerzeit, Piene, dessen „Spezialität“ Paul Lange ist, und die andern. In der Politik, heißt es einmal, hat nichts Wert durch sich selbst, sondern nur insoweit es einem Zwecke dient. So hat auch Paul Langes Rede zur Stützung des Präsidenten für ihn nur Wert, insofern sie ihm ermöglicht, Toras Wunsch zu erfüllen, und sogar der Unwert seiner Treulosigkeit gegenüber Arne Kraft wird für ihn zu einem Wert, weil sie zweckdienlich ist. Wenn man will, kann man Langes tragische Schuld feststellen und auf seinen Grabstein schreiben: Jede Schuld rächt sich auf Erden. Er stirbt nicht als unschuldig Verfolgter; er stirbt durch eigene Verfehlung. Ohne Zweifel ist dies lebenswahrer und ergreifender. Die Brandmarkung des politischen Wolfsrudels, die Tendenz also, ist nur ein Nebenton; die leitende Melodie ist tragisch, poetisch, menschlich — wie im ersten Teil von „über die Kraft“. Es finden sich in diesem Spätwerk wahre Glanzstellen, Feinheiten und treffende Kernworte in Menge. Die Menschenschilderung ist prachtvoll. Zu dem Figurenfranz des Stückes gehört auch der Diener Christian Östlie, der Paul Lange wie ein feinfühliges Freund ergeben ist und dadurch wie ein Scheinwerfer auf jenen wirkt. Das reiche, lebenssprühende Werk ist ein echter Björnson. Vielleicht ist es etwas zu reich. Aber Altersmerkmale zeigt es noch nicht.

Dagegen muß man dies wohl sagen von den vier letzten Dramen

Björnsons, die daher zu den Arbeiten gestellt seien, die sich in unjerem knappen Überblick mit kurzen Hinweisen begnügen müssen: „Laboremus“ 1901, „Auf Storhove“ 1902 (Schwesterstücke, deren Grundstimmung durch den Titel des ersten gegeben ist, und deren Fabel bei bezeichnender Abweichung an die von „Rosmersholm“ erinnert), „Das Gut der Dags“ (oder „Das Dagsche Familiengut“) 1904, das in gewisser Beziehung mit „Baumeister Solneß“ zusammengestellt werden kann und dann den Temperamentsabstand der beiden Dichter grell beleuchtet, endlich „Wenn der junge Wein blüht“ 1909, ein fesselndes Denkmal von des greisen Björnson frischer Bejahung der Lebenskräfte, die sich am ergreifendsten ausspricht in der gleichzeitigen Hymne auf den Frühlingsregen, die ewige Quelle der Fruchtbarkeit und der Lebenserneuerung.

Der Roman „Mary“ (1906) steht hinter seinen Vorgängern aus den achtziger Jahren nicht zurück. Wenn er in der nach des Dichters Tode veranstalteten norwegischen „Gedächtnis-Ausgabe“ der gesammelten Werke fehlt, so kann das nicht auf einem künstlerischen, sondern wird auf einem sittlichen Werturteil beruhen. Man nimmt Anstoß an der Selbstherrlichkeit dieser Mary, die unter dem Eindruck des stürmischen Werbens eines ihrer unwürdigen, doch von ihr überschätzten Mannes sich ihm hingibt, dann enttäuscht wird, so daß sie den Entschluß zur Selbsttötung faßt, in letzter Stunde aber gerettet wird durch einen besseren Mann, der sie wahrhaft liebt, und den auch die „Gefallene“ glücklich macht. Aus dieser Fabel läßt sich ebensogut die entgegengesetzte Moral herauslesen wie die, an der man Anstoß nimmt. Mary büßt ja ihren unüberlegten Schritt schwer. Nur ganz hartherzige Richter werden fordern, sie müsse in dem eiskalten Wasser, in dem sie den Tod sucht, auch wirklich unterkommen und dürfe nicht gerettet werden. Etwas anderes ist es, wenn Leser zurückscheuen vor dem ziemlich hüllenlos in dem Roman geschilderten sinnlichen Triebleben. Man kann mit Grund der Ansicht sein, daß solche Dinge — die bei dem älteren Björnson auch sonst vorkommen, übrigens auch hie und da beim alten Ibsen — kein Gegenstand der künstlerischen Darstellung seien, überhaupt nichts für die Öffentlichkeit; der Geist, in dem ein ernster Dichter wie Björnson sie darstelle, sei kein künstlerischer, sondern ein wissenschaftlicher; denn sie würden dargestellt um der Wahrheit, nicht um der Schönheit willen; solche Wahrheit aber sei weder für die

vielen noch für die Unmündigen da. Dies sind, wie gesagt, begründete Einwände. Und sie werden dadurch nicht entkräftet, daß sie auch gegen andere große Dichter erhoben werden können. Es ist sogar gut, wenn man sie erhebt, denn dadurch wird Klarheit geschaffen. Und es schadet nichts, wenn infolgedessen manche Leute die betreffenden Werke sich vom Leibe halten. Denn das Bedeutende, das ein hervorragender Geist schafft, verliert dadurch nicht das Geringste an Bedeutung, daß nicht alle es rein genießen können, und es gewinnt umgekehrt nicht das Geringste dadurch, daß alle es vorbehaltlos preisen oder daß manche sich einbilden, sie fänden es schön, während ihr Inneres sich abwendet. Wer Björnson wirklich zu schätzen weiß, wird den Roman „Mary“ nicht missen mögen. Von Synnöve Solbakkén bis zu Mary Krogh — was für ein weiter Weg, und was für ein herkulischer Wanderer!

Als Björnson im Jahre 1910 gestorben war, da hatten die Überlebenden das Gefühl einer gewaltigen Leere; die Welt war ärmer geworden, besonders für die Norweger; viele haben das bis heute nicht verwunden.

Solange die Welt steht, werden Menschen Björnstjerne Björnsons gedenken.

**Geschichte der deutschen Dichtung.** Von Dr. Hans Röhl. 3., verb. u. bis auf die Gegenwart fortgeführte Auflage. Geb. M. 6.—

„Mit großem Geschick weiß der Verfasser in knappen Worten einen Zeitabschnitt, das Wirken einer Persönlichkeit trefflich zu charakterisieren.“ (Südwest. Schulblätter.)

**Das Erlebnis u. die Dichtung.** Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. Aufsätze v. Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. W. Dilthey. 7. Aufl. M. Titelb. Geb. M. 14.— geb. M. 20.—

„... Hier liegt wahrhaftig inneres Erlebnis zugrunde. Was diesen klassischen Aufsätzen ein besonders edles Gepräge gibt, ist der goldene Schimmer geistiger Jugendfrische, der sie verklärt, die lautere Verehrung unserer höchsten literarisch-künstlerischen Kulturwerke.“ (Das literarische Echo)

**Die deutsche Lyrik in ihrer geschichtlichen Entwicklung von Herder bis zur Gegenwart.** Von Prof. Dr. E. Ermatinger. I. Teil: Von Herder bis zum Ausgang der Romantik. Geh. M. 14.—, geb. M. 18.—, II. Teil: Vom Ausgang der Romantik bis zur Gegenwart. Geh. M. 12.— geb. M. 15.—

Entwickelt die wesentliche Richtung, nach der der deutsche Geist im lyrischen Schaffen der letzten anderthalb Jahrhunderte sich entfaltet und zeigt, wie die einzelnen lyrischen Dichter durch sie nach Anlage, Gehalt und Form ihrer Äußerungen bestimmt sind.

**Die deutschen Lyriker von Luther bis Nietzsche.** Von Prof. Dr. Ph. Witkop. 2 Bde. 2. veränd. Aufl. Bd. I. Geh. M. 14.—, geb. M. 16.—, in Halbl. M. 8.40

„In solcher Vollständigkeit und doch solcher Beschränkung besitzen wir kein Werk über Lyrik wie dieses, dessen Wert neben der wissenschaftlichen Bedeutung im Durchdringen der Materie mit dichterischem Einfühlen ruht. So werden die Namen zu lebenden Menschen, die durch die Wahrheit ihres Gefühls oder das Erkinstelte ihrer Dichtung uns nahetreten oder abstoßen.“ (Frauenbildung)

**Heidelberg und die deutsche Dichtung.** Von Prof. Dr. Ph. Witkop. M. 5 Taf., 1 farb. Beilage, Buchschmuck u. Silhouetten. Geh. M. 3.60, in Pappb. M. 5.40

„W. bietet eine Literaturgeschichte über den poesieumwobenen Ausschnitt, der Neckartal, Stadt und Schloß Heidelberg umfaßt. Er führt ein formenreiches Bild vorüber, Charakterköpfe aller deutschen Gauen, die leben und dichten, lehren und kämpfen.“ (Kölnische Zeitung)

## Aus Weimars Vermächtnis

„Nichts vom Vergänglichen, wie's auch geschah! Uns zu verewigen sind wir ja im Sinne des Goetheschen Spruches soll in dieser Reihe zwanglos erscheinender Schriften sucht werden, das ewig Lebendige der größten Zeit deutschen Geisteslebens für Gegenwart und Zukunft fruchtbar zu machen. — Zunächst erschienen:

**Schiller, Goethe und das deutsche Menschheitsideal.** Von Prof. Dr. D. K. Bornhausen. Kart. M. 5.—

Will den Sinn wecken für den bleibenden Wert des Lebens der befreundeten Dichter in enger Arbeitsgemeinschaft, das in seiner Bedeutung für ihr Volk und die Menschheit auch für sie größer war als sie selbst. Die ihrer Poesie innewohnende Kraft, den Teil des Ganzen zu vergegenwärtigen, der in ihnen und uns Ewigkeit hat, gilt es fruchtbar zu machen für die Selbstbesinnung unserer Zeit.

**Lebensfragen in unserer klassischen Dichtung.** Von Gymnasialdirektor Prof. H. Schurig. Kart. M. 7.50

In dem Büchlein soll eine Brücke geschlagen werden zwischen den Lebenden und der Dichtung gezeigt werden, wie die Dichtung unserer großen Klassiker, die das Leben selbst ist, gefaßt in Reim und gehalten im Zauber der Sprache, auch heute noch wahren Lebens Quell sein kann.

**Goethes Freundinnen.** Briefe zu ihrer Charakteristik. Ausgewählt u. eingeleitet v. Vortrag. Rätin Dr. G. Bäumer. 3. Aufl. M. 12 Abb. Geb. ca. M. 15.—

„Die Herausgeberin hat sich, wie die den Abschnitten vorausgeschickten Einleitungen zeigen, tief voll in diese Frauenseelen eingeführt u. ihr Urteil immer voll abgewogen; besond. i. d. Worten, die Fr. v. Stein u. Christiane Vulpius tritt dies wohlthuend hervor.“ (Südwestdeutsche Schulblätter)

Auf sämtl. Preise Teuerungszuschl. d. Verlags (ab April 1920 100%, Abänd. verb.) u. teilw. d. Buchh.

**Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin**

erb. u.

Wirten  
lätter.

erlin

14.—

n ein be  
lärt, die  
e Scho.

er der

er der

I. Teil.

12.—

er lehter

ie nach

Dr. p

M. 8. 40

ber Enri

terie mit

heit ihre

ildung.

it for

M. 5. 40

al, Stad

öpfe an

eitung.

ja

ften ver

wart m

n Pro

in eng

ie grö

genwär

serer Se

aldir

Dicht

Rein

t u. ed

N. 15.—

gen, He

cten, He

blätter

d. Buch

er li



GHP 11DBYN1034

<17+>0451922T6T4504S4

W

K

orat



GHP : 11 DBYN1034

P  
11