



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Ibsen und Björnson**

**Neckel, Gustav**

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

III. Überblick über Henrik Ibsens Leben und Werke.

---

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



große Liebe der Frau der einzige Schicksalslenker 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. Swanhild 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 Mondscheinmimmungen, 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 Spießbürgerthven. Der Held steht ferner zwischen zwei Frauen, wie Sigurd der Viking, 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 zuzuft:

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 Famben 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 „Heerleute 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 „Heerleuten“ 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 Männestrog 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 Entsagungsheroismus 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 Strohmänn 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 geschickten 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 Strafpredigt. 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 weltenweit entfernt 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 Binnen 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 Selbstverstümmelers, 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 Selbstverstümmeler 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 anfakt“ — 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 Obertroll, 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 Seelensfang 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 Luft,  
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 Axlaksen und Daniel Hejre. Axlaksen 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 Stroph<sup>en</sup> „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 Maximos 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“ verheißt wird, mit der er ein neues Geschlecht zeugen soll. Aber Maximos 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.“ Mithin 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, mußt es 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: „Gure 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 böshaft: 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 Neuausgaben 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 „Verein 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 Jorns. 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-  
berkenntnis, 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  
nst- zugleich auf, er bringt uns zum Sehen, zum Miterleben, und er  
auf schärft und reift 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 allerpersönlichstem 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 (Gossensfuß, 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, herzenguten 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 Senger“ 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, Adelsmenschen, 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 Köpfe 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 flachgeistigen und böshaften Demagogen gespielt hat und Ibsen den schlechterdings Überlegene war, der freilich, wie immer, Bolzen von grausamer Wucht und Spizigkeit auf den Gegner verschöß.

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 vornehmen ahnengeschmückten 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 Beamtengevolks, der vom Amt geschiedene Probst, den Gedanken faßt, Abelsmenschen zu schaffen durch Läuterung von Sinn und Willen seiner



Landsteute, 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, Adelsmenschen 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 ist. 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  
 ins 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 „Rätkchen 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 Halblicht 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 Anstößnahmen, vielfach etwas Beleidigendes, ausgenommen etwa „Klein Egnolf“, welcher einen unerhörten Erfolg gezeitigt hat. übrigens 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-