



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Ibsen und Björnson**

**Neckel, Gustav**

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

1. Lehr- und Leidensjahre

---

[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. Swanbild in der „Komödie der Liebe“ erinnert stark an Sophie, die Heldin der Amtmannstöchter. Später, in der Zeit des „Puppenheims“, hat Frau Collett durch ihre Veröffentlichung „Aus dem Lager der Stummen“, welche der Frauenbewegung im Norden die Bahn brach, entscheidend auf den Dichter der „Nora“ eingewirkt.

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

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

#### 1. Lehr- und Leidensjahre.

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

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

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

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

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

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

Auf „Catilina“ hat neben Ohlenschläger Bergelands Jugenddrama „Sinclairs Tod“ eingewirkt. Das dreiaktige Trauerspiel gilt mit Recht, trotz seiner Unreife und seiner Formlosigkeit, als ein merkwürdiger, früher Niederschlag der Eigenart unseres Dichters. Es ist ein sprechender Beleg für die Wahrheit, daß die Grundzüge des geistigen Menschen spätestens dann fertig sind, wenn das körperliche Längenwachstum aufhört. Schon hier steht der Held allein gegen seine Mitbürger und gibt seiner Enttäuschung über sie Ausdruck, besonders über ihre Kleinheit, Schlaffheit, Schwächlichkeit, ähnlich wie Karl Moor in Schillers überlegenem Erstling. Dieses Schema ist aber nicht etwa Schiller abgesehen, sondern ein Ausdruck von Ibsens eigenem Lebensgefühl, der schon als Grimstader Apothekerhilfe ein einsamer Satiriker war und seinen in Skien bereits geweckten böshaften Witz weiter übte an den Spießbürgerthun. 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 Solneß, 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 zuruft:

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 selbsterdachten, sehr lebensvollen Methode. Auf den Bänken bei Heltberg nun saß eine Zeitlang auch Björnson; er hat in einem prächtigen Knittelversgedicht den Lehrer dankbar verewigt. Wichtiger als dieser Mitschüler, der ja mehrere Jahre jünger war, wurde für Ibsen ein anderer Kamerad, der schon erwähnte Nasmund Vinje, den jener als seelenverwandt empfunden haben dürfte, und der, zehn Jahre älter, starken Einfluß ausgeübt hat auf den werdenden Satiriker.

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

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

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

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

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

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



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

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

Ibsens zweiter Aufenthalt in Christiania ist eingerahmt durch zwei Sagadramen, die aus Bergen mitgebrachten „Heerleute in Helgeland“ („Nordische Heerfahrt“, 1858) und „Die Thronforderer“ („Kronprätendenten“, 1863). Schon die Prosaforn dieser Werke verrieth, 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 Männestrotz gegenüber dem Schicksal in dem alten Ornuolf, einen hochfliegenden, edlen Lebensdurst in der Heldin Hjördis. Der idealen Heidin Hjördis gegenüber aber stellte er den idealen Christen Sigurd und ließ beider Schicksal sich tragisch verwickeln, indem er die Tragödie der Brynhild, wie sie die Heldensaga von den Wölsungen erzählt, erneuerte und in den Rahmen der Isländersagas hinein umdichtete. Obgleich der Verfasser Sigurds christlichem Entschuldigungs- heroismus warm gerecht wird, ist sein überwiegendes Mitgefühl doch bei der stolzen Hjördis. Zu dieser Figur hat Frau Susanna Modell gestanden, und sie ist noch dem alten Ibsen neu lebendig geworden als Rebekka West und besonders als Ella Kentheim, die nun den Mann, der seine Liebe zu der ihn liebenden Frau überwand, offen der Todssünde anklagt. Schon Hjördis sagt: „Sigurd, was hast du getan! . . . stark und kühn soll der Mann handeln!“ Sie, wie schon ihre Doppelgängerin Margit, verkörpert den Ibsenschen Lebensdurst, das tiefe Sehnen nach Glück und Größe, genauer: nach Glück durch Größe, jenen Lebensdurst, der später besonders in den „Gespenstern“ wieder hervortritt und noch im Epilog sich ergreifend äußert als Trauer über ein verspieltes Dasein.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2. „Brand“ und „Peer Gynt“.

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

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