



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ibsen und Björnson

Neckel, Gustav

Leipzig [u.a.], 1921

3. Die Übergangszeit

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

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 angeähnelte. Dieser europäische Durchschnitt, das wohlgeordnete, bürgerliche Leben, sagte keinem weniger zu als dem Verfasser des „Brand“. Und so muß die deutsche Stadt im Sachsenlande, mochte auch manches ihn dort locken und eine gewisse Pietät ihn fesseln, doch im ganzen für ihn einen Verzicht, ein

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

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

ihn an Clemens Petersens kritischem Attentat mitschuldig glaubte, ohne triftigen Grund übrigens, doch halb und halb gerechtfertigt durch die Verständnislosigkeit früherer Björnson'scher Urteile. Jedenfalls trat eine lange Verstimmung zwischen den beiden ein. Allgemein faßte man den „Bund“ als ein politisches Tendenzdrama auf, und zwar als eines von konservativen Absichten. 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^{en} machte, deren Vaterlands^{liebe} 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^{en} „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“ verheißten 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.“ W ithin hat Julian doch etwas erreicht, nur nicht das, was er wollte. Basilios spricht: Es werden gemacht Gefäße zu Unehren und Gefäße zur Verherrlichung. Matrina: Ach, Bruder, laß uns diesen Abgrund nicht zu Ende denken! Sie beugt sich über den Toten und deckt sein Antlitz zu: Irrende Menschenseele, mußtest du irren, so wird es dir gewißlich zugute gerechnet werden. ... Aber was Julian gegen seinen Willen erreicht hat, ist nicht das letzte Ziel des Weltwillens. Nicht er führt das dritte Reich herbei, sondern einem Künftigen ist dies vorbehalten. Denn die Prophezeiung sagte: das erste Reich war gegründet auf den Baum der Erkenntnis, das zweite auf den Baum des Kreuzes, das Reich des großen Geheimnisses aber wird auf beide zugleich gegründet sein, weil es beide liebt und beide haßt.

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

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

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

Der Gedankenwelt von „Brand“ und „Peer Gynt“ steht „Kaiser und Galiläer“ ziemlich fern. Es besteht sogar eine Art Widerspruch: Peer würde sich nicht mit dem Weltwillen entschuldigen dürfen, wie Julian dies darf. Das Juliadrama ist deterministisch; die älteren Werke sind das noch nicht, mag auch in den z. B. im „Brand“ vorkommenden Betrachtungen über Vererbung ein deterministisches Element enthalten sein. Demgemäß wird Julians unentschiedenes, skrupulöses Wesen überwiegend mit Sympathie geschildert, während Peer seine Halbheit zum schwersten Vorwurf gereicht (wobei natürlich die Verschiedenartigkeit der Aufgaben zu berücksichtigen ist, vor die beide gestellt sind). Peer und Julian, beide sind Ibsen. In Peer geißelt Ibsen sich, in Julian stellt er sich gleichsam klagend zur Schau. Julian sagt zum Ritter Sallust, dem Eidbrecher: „Gute Götter sind weit fort, die nehmen an niemand Rache, beschweren niemand, sie lassen einem Spielraum zum Handeln. O, dieses griechische Glück, sich frei zu fühlen!“ Und schon vorher: „O, er ist schrecklich, dieser rätselvolle — dieser schonungslose Gottmensch! überall, wo ich vorwärts wollte, trat er mir groß und streng in den Weg mit seiner unerbittlichen Forderung. Krampfte 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 Bejähigung 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
ich
ich
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.