



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Ibsen und Björnson**

**Neckel, Gustav**

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

4. Die Kampfdramen

---

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

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 Zungen, wiederholen sich bei den folgenden Dramen. Keins von ihnen aber hat so gezündet wie gleich das nächste „Ein Puppenheim“ (1879).

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

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

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

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

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

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

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

hen Seelenzustand der Menschen will gewürdigt sein, nicht bloß  
ittel der äußere Tatbestand. Das ist eine Forderung, der niemand so  
urch vollkommen genügen kann wie der Dichter mit seiner Menschen-  
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 und Augen des Zuschauers die Seelen seiner Menschen gleichsam bis in  
we die geheimsten Winkel durchleuchtet. Wir lernen Helmer und Nora  
er in den wenigen Stunden, die das Stück spielt, so genau kennen, als  
den hätten wir jahrelang mit ihnen zusammengelebt, ja, im Hinblick  
mp auf solche, die auch bei jahrelangem Beisammensein die Menschen  
Ge nicht wirklich kennen lernen — eine solche Natur ist z. B. Nora —  
der muß gesagt werden: als wären wir eine Zeitlang selbst Helmer oder  
art. Nora gewesen, als wären wir in ihre Haut geschlüpft. Diese Inti-  
mere mität der Verlebendigung ist einer der größten Ruhmestitel des  
weil Dramas. Ibsen hat damit sich selbst und alle Vorgänger mit einem  
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 soziales. Der Dichter bereitet uns nicht bloß einen erlesenen Ge-  
rei nuß, eine Feierstunde des Geistes, indem er uns in die Helmersche  
die Häuslichkeit einführt und uns die dort herrschende Atmosphäre at-  
der men und bis in die feinsten Düste wittern läßt: er klärt uns damit  
nft zugleich auf, er bringt uns zum Sehen, zum Miterleben, und er  
auf schärft und reift dadurch unser sittliches Urteil, so wahr das sitt-  
Pel 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 beizwohnt. 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 Erziehungsdramen, sie machen Stimmung für eine Lebensanschauung, die zur Zeit ihres Erscheinens noch als neu, als revolutionär empfunden wurde, inzwischen aber viel von dieser Eigenschaft verloren hat — kraft der Überredungsgabe des Dichters, welche zusammenfällt mit seiner Kunst.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bei Erscheinen des Gespensterdramas wußten nur wenige das

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

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

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

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

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