



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ibsen und Björnson

Neckel, Gustav

Leipzig [u.a.], 1921

5. "Wildente" und "Rosmersholm"

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

5. „Wildente“ und „Rosmersholm“.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. Die Alterswerke.

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

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

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