



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ibsen und Björnson

Neckel, Gustav

Leipzig [u.a.], 1921

6. Die Alterswerke

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

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

6. Die Alterswerke.

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

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

erees, des Wassers, die auch in Goethes „Fischer“ mythisch-mensch-
 gestaltet ist. Das liegt nicht nur für den unmittelbaren Eindruck
 der Hand, sondern ist urkundlich zu belegen in den ersten Auf-
 zeichnungen zu diesem Drama, die schon aus dem Frühjahr 1880
 stammen, also aus der Zeit der „Gespenster“. Der Dichter, der sich
 ins Binnenland verbannt hatte, hat oft die Sehnsucht nach dem
 Meere empfunden, das ihm in Grimstad vertraut geworden sein
 und über das er schon früh hinausgeträumt haben muß. Da sind
 Agnes' Gesichte erschienen, die Brands Lebensweg vorzeichnen,
 und die fernen Erdteile, nach denen Peer Gynt ausfährt. Das Meer
 mit seinen Schiffen ist ihm ein Verheißer der Freiheit gewesen, dann
 auch ein Asyl für seine Kulturmüdigkeit. „Hier sind alle Sünde zu“,
 schrieb er, eine Saga zitierend, noch Jahre nach der „Meerfrau“ aus
 Christiania; der Blick von den Höhen bei der Stadt auf den Fjord
 zeigt nur einen Binnensee. 1885 in Molde und 1887 in dänischen
 Küstenorten hat er oft lange sinnend aufs Meer hinausgeschaut,
 und in die Gedanken, die er dort spannt, sind neben Erinnerungen
 aus seiner Frühzeit auch naturwissenschaftliche Begriffe eingegan-
 gen: vielleicht erklärt sich die unendliche Sehnsucht der Menschenseele
 daraus, daß wir, als Wirbeltiere, ursprünglich die Anlage hatten,
 Meerbewohner zu werden, und daß wir diese Anlage haben verküm-
 mern lassen; wir sind also im Grunde verpfuschte Wesen. Die An-
 ziehungskraft des Meeres wird zum dramatischen Handlungsfaktor
 durch Verknüpfung mit dem Gedankenkreis „Nora — Gespenster“;
 Ellida, durch den Seemann gelockt, strebt hinaus aus der Ehe, wird
 aber durch Freiwilligkeit gehalten, von dem Zauber gelöst. Man
 beachte das „gute“ Ende: ein deutliches Zeichen der sich entspannen-
 den Tendenz. Und man beachte zweitens, daß diese Lösung nicht
 sehr glaubhaft ist: ein Zeichen der erlahmenden Kraft.

Aber es handelt sich bei der „Meerfrau“ bei weitem nicht allein
 um Negatives. Den Minus steht mindestens ein Plus gegenüber:
 die neue Romantik dieses Stückes. Sie liegt hauptsächlich in dem
 breiten Raum, den das triebhafte und halbbewußte, dämmernde See-
 lenleben hier einnehmen, und in dem damit gegebenen Hervortreten
 des Psychopathischen. Daß dies romantisch ist, kann man sich am
 einfachsten verdeutlichen durch einen Blick auf Kleists „Rätkchen von
 Heilbrunn“. Hier haben wir auch die Frau, die, gezogen von ge-
 heimnisvollen, übersinnlichen Mächten, dem fremden Manne an-

hängt. Ellida Wangel ist ohne Frage eine Verwandte von Käthe Friedeborn. Nicht als ob hier von Nachahmung die Rede sein sollte. Das Bemerkenswerte an der Ibsenschen Neuromantik ist das, daß dieser große Dichter und Grübler, dessen Jugendromantik ganz anderer Art gewesen war, im Verfolg seines Ergründens der Menschenseele hinausgeführt worden ist über die Grenzen des klaren Bewußtseinslebens zur Anerkennung und Gestaltung des Ahnungsvollen und des Wunders, ganz ähnlich wie die ältere deutsche Romantik. Etwas Romantisches läßt sich ferner finden in einer ebenfalls bei Ibsen neu anmutenden Neigung zum Malerischen und zur Lyrik. Beides macht sich stark geltend im zweiten Aufzug, der eine Art lyrisches Intermezzo darstellt, und dessen Hintergrund mit Staffage an Bilder des romantischen Malers Friedrich erinnert: drei Paare ergehen sich oben auf der „Aussicht“ mit dem Blick auf die Fjordlandschaft; es ist Sommernacht mit Halblucht und einem gelblichroten Schimmer in der Luft und über den Bergzinnen weit in der Ferne. Neben dieses Bild stellt sich die Szene aus der Vorgeschichte, wie auf steilem Vorberg im Morgengrauen der fremde Mann mit Ellida die Ringe wechselte und dann beide verbunden weit ins freie Meer schleuderte. Damals begann der Zauber, den er auf sie ausübt, lockend und schreckend zugleich, geheimnisvoll wie das Meer, nach dem sie für Leser und Zuschauer benannt ist.

Das nächste Werk, „Hedda Gabler“, liegt wieder in einer neuen Himmelsrichtung; es ist weder romantisch noch symbolistisch. Es zeigt auch eigentlich keine Altersspuren, so daß man wohl mit Boerner hier von Rückkehr der ungeschwächten Kraft reden darf. Nur in der stark besonderen Seelenart der Heldin sind die beiden Nachbarstücke auch innerlich einander ähnlich. Freilich ist Hedda nicht geradezu und eingeständenermaßen seelisch krank, wie Ellida, und sie gleicht dieser auch sonst gar nicht; sie ist nur das, was man gewöhnlich hysterisch nennt (als eine „hysterische Kanaille“ bezeichnet sie ein Psychiater). Man kann demnach auch nicht sagen, Hedda stamme von Ellida ab, wie Nora von Selma Brattsberg abstammt oder Hjalmar Ekdal von Steensgaard und Peer Gynt: beide stellen stark verschiedene Typen dar. Jede ist lebenswahr, aber man muß doch sagen, daß die Tochter des Generals Gabler, Jörgen Tesmans und zufriedene Gattin, für unseren Eindruck ungleich mehr Leben, mehr Wirklichkeit hat als die Frau des guten Kreisphysikus Wangel.

Hedda gehört zu Ibsens unvergeßlichsten Gestalten. Und dasselbe gilt von den Figuren, die sie umgeben, von der blonden Thea Elvstedt, ihrem Widerspiel, von Ejlert Løvborg, dem verbummelten Genie, und seinem Widerspiel Jörgen, dem Philister in Hauschuhen, von Assessor Brack, der ausruft: „Aber so was tut man doch nicht!“, als Hedda sich erschossen hat, von Tante Julie. Und das Zusammenspiel dieser Menschen ist so harmonisch und reizvoll abgetönt, daß wir der Kompositionskunst der „Gespenster“ gedenken und sie übertroffen finden. Eine Szene wie die im zweiten Akt, wo im Vordergrund Hedda und Ejlert Løvborg Photographien ansehen, während im offenen Hinterzimmer der Chemann mit Assessor Brack Punsch trinkt, und nun zwischen den beiden vorne die Vergangenheit unheimlich und sehnsuchtweckend lebendig wird, eine solche Szene stellt einen Höhepunkt pikanter Regiekunst dar, der selbst bei Meister Ibsen nicht viele seinesgleichen hat.

Unter allen Ibsenwerken ist „Hedda Gabler“ wohl am meisten „Kaviar für das Volk“. Und zwar aus zwei Gründen. Einmal fehlt es den meisten an genügender Lebens- und Menschenkenntnis, um ein so besonderes Wesen wie Hedda und einen so eigenartigen Vorgang wie den mit dem verbrannten Manuskript — der als dünne Handlungsklammer die Charaktere zusammenhält — erleben oder auch nur richtig würdigen zu können. Zweitens finden nur verhältnismäßig wenige die rechte Einstellung, den Blickpunkt, von dem aus die Schönheit des Werkes gesehen wird. Diese Schönheit ist nämlich nur vorhanden für den, der sich rein anschauend verhält und frei ist von jeglichem Durst nach Pathos, Begeisterung, Willenserregung von irgendeiner Art. Eine solche innere Verfassung liegt aber nicht nur dem Ibsenfreunde fern, der an „Puppenheim“, „Gespenster“, „Volksfeind“ sozusagen Blut geleckt hat, sie liegt auch sehr vielen anderen Leuten fern. Die Folge ist, daß man in „Hedda Gabler“ Tendenzen hineingesehen hat, während gar keine solche darin liegt. Die Heldin soll weder an den Pranger gestellt werden als warnendes Beispiel noch verherrlicht werden ob ihres Mutes, diesem elenden Leben entschlossen den Rücken zu kehren. Sie soll einfach geschildert werden. Dasselbe gilt von den anderen Personen. Wenn Jörgen lächerlich ist, so bedeutet das nicht, daß der Dichter gegen ihn und seinesgleichen Stimmung macht. Wenn Ejlert Løvborg ein heruntergekommenes Genie ist, so soll nicht etwa die Ge-

jellschaft angeklagt werden, die solche Lebensläufe schafft oder geschehen läßt. Keinerlei solche Absichten verfolgt der Dichter. Was ihm die Hand führt, ist nur die Lust zu gestalten, die rein künstlerische Lust.

Dies war nicht immer so bei Ibsen. „Brand“ und die Kampfdramen sind zwar auch Kunstwerke, und zwar größtenteils Kunstwerke hohen Ranges, aber sie sind tendenziös gefärbt. Diese tendenziöse Färbung ist für viele, sehr viele ein Reiz mehr. Der Dichter selbst war zeitweilig der Meinung, daß sie erst das rechte Kunstwerk mache, weil sie das Herzblut liefere. Lehrreich hierfür ist ein Brief an Björnson aus Ariccia vom 12. September 1865, worin von ästhetischen Knorpeltieren und geistreichen Eseln die Rede ist, von denen Ibsen jetzt, dank Björnsons weckendem Einfluß, losgekommen sei. Noch in seinem letzten Werke, dem „dramatischen Epilog“, finden sich, bei der Beschreibung des Bildwerkes „Der Tag der Auferstehung“ verwandte Gedanken, offenbare Selbstbekenntnisse. Es handelt sich hier um Ibsens sozial-ethischen Beruf, der tief in seiner Natur und Erziehung wurzelte und seiner im Ruhme nachlebenden Physiognomie das Gepräge gibt. Aber wir haben gesehen, wie der Dichter in der „Wildente“ sein Predigen sozusagen revidiert; er hat erkannt, daß der Wert dieses Predigens seine Grenzen hat. Damit kommt er ohne Zweifel denjenigen einen Schritt entgegen, welche durch die tendenziöse Färbung seiner bisherigen Dramen von deren Genuß und Würdigung abgehalten wurden. Dieses — gewiß ungewollte — Entgegenkommen hat ihm freilich nicht viel genügt. Denn mit dem Wegfall der revolutionären Tendenz war ja nicht zugleich der Wegfall der revolutionären Stoffwahl gegeben. Im Stoff, in den Gedanken war die „Wildente“, und war „Hedda Gabler“ kaum minder anstößig als die „Gespenster“. Auch die folgenden Altersdramen behielten für diejenigen, die nun einmal Anstöße nahmen, vielfach etwas Beleidigendes, ausgenommen etwa „Klein Egnolf“, welcher einen unerhörten Erfolg gezeitigt hat. übrigens war sowohl an diesem Erfolg wie an jener Ablehnung auch das fälschliche Hineinsehen von Tendenzen beteiligt. Es gilt von den Alterswerken durchweg, daß sie auf Tendenz verzichten und lediglich gestalten. Ibsen ist zu der ästhetischen Haltung seiner Jugend zurückgekehrt. Der kräftigste, wertvollste Ausdruck hierfür ist das Trauerspiel „Hedda Gabler“.

In den folgenden Dramen stellt sich ein Element ein, das als eine Art Ersatz für das aufgegebene Pathos betrachtet werden kann: ein starkes Bedürfnis nach Selbstbekenntnissen macht sich geltend, klagende Beichten drängen sich vor.

Baumeister Solneß ist ein alter Mann, der in seinem Fach Hervorragendes geleistet und sich durch eigene, ungelernete Kraft eine Art Herrscherstellung errungen hat. Und zwar hat er anfangs Kirchen gebaut mit hohen, gen Himmel weisenden Türmen; später hat er es schöner gefunden, Heime für Menschen zu errichten. Nun hat er endlich ein Haus für sich selber gebaut, das die ältere und die neuere Weise des Meisters in sich vereint, es trägt nämlich, obgleich ein Wohnhaus, gleichwohl einen Turm. Hallward Solneß lebt in selbstquälerischen Gedanken; besonders lebt er in Furcht und Mißtrauen gegenüber der nachwachsenden Jugend, die ihn zu überflügeln und abzuwerfen droht, und manches Unschöne hat sich so mit der Zeit in seinem Seelenleben breit gemacht. Da kommt ein junges, irisches Mädchen, Hilde Wangel, in sein Haus; sie glaubt an das Genie des Baumeisters, sie verjüngt ihn und reißt ihn empor aus seiner drückenden Atmosphäre, und um ihretwillen faßt er nun den Entschluß, den Turm auf dem neuen Hause zu besteigen und selbst den Kranz oben am First anzubringen, denn er will zeigen, daß er so hoch steigen kann, wie er baut. In der That steigt er hinauf, zum Entsetzen seiner Frau Aline, die weiß, wie schwindlig er ist, gelangt auch bis oben, als er aber von dort Hildes Tuchschwenken sieht, das ihren triumphierenden Jubel begleitet, verliert er das Gleichgewicht und stürzt sich zu Tode.

Diese absonderliche Handlung ist größtenteils zusammengesetzt aus verkleideten Geständnissen des Dichters. Ohne daß wir jeden einzelnen Zug bestimmt zu deuten vermögen, erleben wir gleichwohl eine Selbstenthüllung Ibsens, die sein Geheimstes bloßzulegen scheint. Die fabelhafte Intimität, mit der die Sphäre des alternden Ehepaars vergegenwärtigt ist, erweckt fast von Anfang an diesen Eindruck, und der Eindruck trägt nicht. Offenbar haben wir ein Gemisch von Wahrheit und Dichtung vor uns, worin die Dichtung gewiß nicht übersehen werden darf, die Wahrheit aber bedeutend stärker vertreten ist als sonst bei Ibsen, der, wie er einmal sagt, alle seine Dichtungen durchlebt hat. Von den älteren Werken gilt dies etwa in dem Sinne, wie es von Goethes „Götz“ gilt. Von „Baumeister

Solneß" — und dann besonders vom „Epilog“ — gilt es in einem viel unbedingteren Sinne. Es genügt, auf eine Einzelheit den Finger zu legen: das Urbild der Hilde Wangel, die des alternden Künstlers Herz gewinnt, ist ein Fräulein Emilie Bardach aus Wien. Mit dieser jungen Dame und ihrer Mutter traf Ibsen im Spätsommer 1889 in Gossensaß zusammen, und sie verlebten einige Wochen miteinander. Ibsen schrieb in das Stammbuch der Wienerin: „Hohes, schmerzliches Glück — um das Unerreichbare zu ringen!“ Auf die Rückseite einer ihr gewidmeten Photographie schrieb er: „An die Maitonne eines Septemberlebens — in Tirol.“ Und wir haben eine Reihe von im ganzen zwölf lyrischen Briefchen aus den Jahren 1889 und 1890 und mit einem Nachzügler vom März 1898, die den Charakter dieses Maitonnenscheins weiter verdeutlichen. Frau Susannas begreiflicher Mißmut hat, scheint es, der Korrespondenz im Jahre 1890 Halt geboten. Emilie Bardach wurde zur Hilde, indem sie übermalt wurde mit den Farben der typischen jungen Norwegerin der neunziger Jahre — dies wohl die einzige Spur der heimatischen Umwelt in den sämtlichen vier in Christiania entstandenen Spätwerken. Ibsen folgte keinem Zuge des Herzens, als er endgültig heimkehrte. Seit länger als einem Jahrzehnt fühlte er international, und Verständnis wußte er sich mehr in München und Berlin als dort, wo „alle Sunde zu“ waren.

Der starke selbstbiographische Gehalt stempelt „Baumeister Solneß“ zu einem symbolistischen Drama: es ist das dritte dieser Art, und das Symbolische greift hier weiter als in der „Wildente“ und auch als in der „Meerfrau“; es greift ohne Frage hinaus über das künstlerisch Erlaubte. Die Handlung ist ohne den symbolischen Sinn eigentlich ein Unding: ob ein Baumeister schwindlig ist oder nicht, ob er mit dem Kranz in der Hand bis oben auf den Turm steigen kann oder nicht, das ist ganz gleichgültig, daher befremdet es den Leser und Zuschauer, daß im Drama aus dieser Frage so viel Wesens gemacht wird, und dieses Befremden kann der Dichter nicht bannen trotz seines wunderbaren Vermögens, uns in seinen Kreis hineinzuzaubern. Gleichwohl verdient er unsere Bewunderung. Wohl nirgend vor dem „Baumeister Solneß“ sind die Gespräche bei Ibsen, die doch schon im „Puppenheim“ unübertrefflich schienen, von so leichtfließender Natürlichkeit und solcher Feinheit wie hier.

Dies ist auch zu rühmen an „Klein Eholff“ (1894). Wieder

tritt ein symbolisch wirkendes Element auf: die Rattenmamsell, die Gholf in den Tod lockt (sie erinnert an den Rattensänger von Hameln, wie die Verschuldung der Eltern an ihrem Kinde an ein Motiv in Storms „Aquis submersus“). War „Rosmersholm“ das Liebes-, so ist dies das Ehedrama, genauer: die Tragödie einer Ehe. Wie in „Rosmersholm“ ringt die vollblütige Frau um den geistigeren, schwächeren Mann. Das Ende ist ein Schiffbruch; die philanthropische Wendung am Schluß bedeutet nicht mehr als ein Sichretten auf öde Sandbank, Resignation.

Wir tun den feinen Reizen, der bestrickenden Schwermut, der unvergeßlichen Kunst der Menschenschilderung im Gholfdrama nicht unrecht, wenn wir feststellen, daß sich mit den beiden letzten Werken Ibsens Schaffenshöhe wieder fühlbar hebt: „John Gabriel Borkman“, 1896, und der „Epilog“ „Wenn wir Toten erwachen“, 1899, gehören zu des Dichters mächtigsten Werken. Sie liegen wie ein paar gewaltige Steinblöcke, den Bautasteinen entsprechend, die die nordische Vorzeit an Wegen aufrichtete, an der letzten Strecke seiner Laufbahn. Solche Gleichnisse fallen einem unwillkürlich ein bei dieser monumentalen Kunst, namentlich der Borkmantragödie, deren Gestalten und Auftritte keiner wieder los wird, dem sie je lebendig wurden. Man hat sie die „Tragödie des Kapitalismus“ genannt, und in diesem Sinne haben Arbeitervereine sie angeschaut (so in Kopenhagen Januar 1897). Aber Ibsen wollte weder den Irrtum des Kapitalismus treffen noch (wie E. Reich meint) „zur Liebe mahnen“, sondern er wollte das Irren von Menschen auf dem Wege zum Glück darstellen, wie bei Solneß, bei Almers (in „Klein Gholf“) und wie dann bei Rubek, und diese Darstellung war jedesmal ein Bekenntnis, am unverhülltesten im letzten Werke, dem „Epilog“, wo Ibsen unmißverständlich klagt, daß er das Leben nicht gelebt, sondern nur dargestellt, daß er zu sehr Künstler, zu wenig Mensch gewesen sei.

Wir hören diese Klage mit Achtung, und wir dürfen sie auch mit Mitgefühl hören, aber obgleich hier der Genius ex cathedra spricht, werden wir ihr keine allgemein bindende Lehre entnehmen. Nicht immer urteilte Ibsen so; am wenigsten in der Zeit des „Brand“, wo ihn beim Dichten „Kreuzzugsjubel“ erfüllte, aber gewiß auch nicht zur Zeit des „Puppenheims“ und des „Volksfeindes“. Da waren ihm, dem Künstler, Leben und Dichten eins. Die Skrupel

Kubeks entspringen aus dem Gefühl der versiegenden Schöpferkraft, aus Altersgefühl. Kubek-Ibsens Klage und Geständnis wird uns also nicht irre machen in der Hochschätzung und Ermutigung des Künstlers, der, von seinem Genius getrieben, sich vor dem Leben in seine Werkstatt einschließt — wie Ibsen dies mit wohl einzig dastehender Beharrlichkeit getan hat — und unsterbliche Werke schafft, die rückwirkend das Leben tausendfältig mehr bereichern und erhöhen, als das seinige durch Schaffenseifer verengert worden ist. Ibsens Dramen gehören unbestritten zu den glänzendsten und gehaltvollsten Schöpfungen des Menschengenies in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und zu den bedeutamsten Niederschlägen dieser Zeit, die noch die unsere ist, und auf welche man vermutlich in Zukunft zurückschauen wird als auf eine Periode geistiger Auflösungen, in deren chaotischen Geisteswirren sich etwas Neues zum Licht emporringen wollte. Ibsen war einer der Bahnbrecher dieses Neuen. Wollten wir sagen, er sei ein Fackelträger gewesen, so wäre das zu viel gesagt: nicht den Weg nach vorn hat er beleuchtet, aber er hat den Gespenstern ins Gesicht geleuchtet, die uns umgaben, und hat dadurch sie verscheucht und Platz gemacht für die Zukunft. Er hat nicht den Willen der Menschen gestärkt, weil er ihm kein festes Ziel zu zeigen wußte, aber er hat die Gewissen geweckt, geschärft und fährt fort, sie zu wecken und zu schärfen, solange seine Dramen gelesen werden und vor aufmerksamen Reihen über die Bretter gehen, solange der Name Ibsen Menschen anzieht, Menschen versammelt. Solange das geschieht, wird also Ibsen leben, obgleich seine sterbliche Hülle, seine „Fassade“ schon seit rund zwanzig Jahren tot oder sozusagen tot ist.

Der Titel „Epilog“ war vielleicht nicht so gedacht, daß das Drama „Wenn wir Toten erwachen“ überhaupt das letzte sein sollte, sondern zielte nur auf den Abschluß einer Reihe. In einem Briefe an seinen französischen Übersetzer, den Grafen Prozor, von 1900 drückte Ibsen die Hoffnung aus, noch einmal auf dem Plan erscheinen zu können, und zwar mit neuen Waffen und in neuer Rüstung. Doch hat Krankheit diese Aussicht zunichte gemacht. Der Zweiundsiebzigjährige litt an Aderverkalkung, und dies führte in den Jahren 1900—1903 zu wiederholten leichten Schlaganfällen, die ihn schließlich dauernd ans Lager fesselten und unfähig machten zu weiterem Schaffen. Am 23. Mai 1906, 2 $\frac{1}{2}$ Uhr nachmittags, ist Henrik Ibsen gestorben.

Die Leichenfeier fand statt in glanzvollen Formen, als wenn ein König dahingegangen wäre, unter Beteiligung sämtlicher Spitzen der Behörden, in der größten Kirche Christianias, der Dreifaltigkeitskirche, und von dort bewegte sich ein endloser Zug hinter dem Sarge zum Grabe auf dem Erlöserfriedhof (Vor Frelsers Kirkegaard). So einig war Norwegen nie vorher gewesen, wenn es galt, seinen größten Sohn zu ehren.

Das Grab liegt auf einer flach sich emporwölbenden grünen Halde. Als Denkstein steht ein Obelisk.

IV. Überblick über Bjørnstjerne Bjørnsons Leben und Wirksamkeit.

„Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!“ möchten wir ausrufen, wenn wir uns von Ibsen hinüber zu Bjørnson wenden: eine neue Welt tut sich damit vor uns auf, wir möchten fast sagen: ein anderes Land, obgleich das'elbe kleine Norwegen der beiden so verschiedenen Geister Heimat ist.

Einleitend wurde ihre Verschiedenheit bereits beleuchtet. Wir sahen, daß sie schon im Außerlichsten der Personen beginnt und fast das Gepräge eines erheiternden Naturspiels trägt. Es läßt sich aber nunmehr noch etwas hinzufügen, was mehr in die Tiefe geht als das bisher Gesagte. Ibsens ganzes Sein ist, um seine eigenen Worte zu gebrauchen, ein Ringen um das Unerreichbare; er will das Unmögliche. Auch Bjørnson ist sein Leben lang ein Ringender, ein Wollender im Sinne des Weltfortschritts gewesen; aber er rang um das jeweils Erreichbare, er wollte immer nur das Mögliche, um nach dessen Durchsetzung das nächste Mögliche zu wollen. Darum sehen wir Bjørnson handeln, während Ibsen protestiert. Mit dieser ungleichen Stellung zur Welt hängt unlöslich zusammen eine ungleiche Stellung zum eigenen Ich, Wesen und Schicksal. Ibsens Grundstimmung ist nämlich Unzufriedenheit, Bjørnsons Befriedigung. Dieser war eine viel glücklichere Natur als jener. Er hatte etwas Imponierendes in seinem Auftreten und war daher gewohnt zu siegen. Ibsen war scheu, sogar schüchtern; er war als Mensch etwas ganz anderes als in seinen kühnen Dichtungen, und das quälte ihn oft, z. B. als er 1864 das Gedicht „Aus meinem häus-