



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Henrik Ibsen

Mayrhofer, Johannes

Regensburg, 1921

Ibsen als Dramatiker

[urn:nbn:de:hbz:466:1-73990](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-73990)

Ibsen als Dramatiker

Ibsen als Romantiker

Jeder Dichter ist in seinen Werken das Produkt der eigenen Individualität und der Zeit und der Umgebung, in welche er hineingestellt. So wird sich nach Maßgabe der Entwicklung und Umgestaltung dieser beiden Faktoren auch die Physiognomie seiner Schöpfungen verändern.

So konnte auch Ibsen, wenngleich er von sich behauptet:

„Jeg er, hvad jeg var mit hele liv,
Jå bin, was ich war mein Leben lang“,

nicht als der Verfasser seiner gefeierten und zugleich verlästerten, zum Himmel erhobenen und zur Hölle verdamnten modernen Gesellschaftsdramen beginnen. Er mußte anfangen als Romantiker, er mußte Pfade gehen, auf denen Dehenschläger und Bergeland vorangegangen, ohne darum jedoch ein slavischer Nachahmer und Nachtreter zu werden.

Selbständig war Henrik Ibsen, und seine Ideen und Zukunftsträume hatte er auch, und mochte ihn „des Lebens harte Faust“ auch wie so manchen andern, später berühmt Gewordenen, gar unsanft packen, die Not der Verhältnisse konnte auch ihn nicht brechen, sondern nur anspornen zu energischer Tat, ähnlich wie es Repos von einem seiner Helden berichtet.

1. Catilina

Der echte Romantiker schwelgt in Vaterland, Größe der Vorzeit, Mittelalter. Ibsen tat den ersten Schritt auf dramatischem Boden freilich auf einem anderen Gebiete. Er begann mit einem Römerdrama, mit „Catilina“.

Eine Jugendarbeit, ein Werk, das ein wenig abseits steht in der Reihe seiner Werke, aber darum keineswegs ohne Interesse, wenn man den ganzen Ibsen verstehen und würdigen will.

Wie kam der Dichter nun aber gerade auf Catilina? Man sollte meinen, er hätte seine Sympathien einem würdigeren Objekte zuwenden können. Es waren seine eigenen Lebensverhältnisse, die ihm diesen Stoff in die Hand lieferten.

Schon früh mußte er Stien, seine Heimat, verlassen. Am 20. März 1828 war er geboren, 1844 bereits treffen wir ihn in Grimstad in der Apotheke, anfangs als Lehrling, darauf als Provisor. Sein Vater, ein Kaufmann, war verarmt, und so mußte er selbst als Fünfzehnjähriger für seinen Unterhalt sorgen. Er blieb bis 1849 in seiner vorläufigen Lebensstellung, die ihn mit dem Notwendigen versorgte, richtete indes zur selben Zeit seinen Blick schon höher. In den freien Stunden, die ihm bei seinen pflichtmäßigen Arbeiten noch verblieben, bereitete er sich auf das Examen artium vor, und da der Tag ihm nicht den erwünschten Spielraum gab, zog er sich von der Nachtruhe ab.

Aber auch so war er noch nicht hinreichend beschäftigt. Sein lebhafter, jugendlich stürmischer Geist begnügte sich nicht damit, die Schriftsteller des klassischen Altertums zu studieren; mehr noch als die Ereignisse verschwundener Zeiten bewegten ihn die Vorgänge der Gegenwart. „Die Zeit war voll Sturm und Drang“, so berichtet er selbst im Vorwort zur zweiten Ausgabe des „Catilina“.¹⁾ „Die Februarrevolution, die Aufstände in Ungarn und anderwärts, der Schleswiger Krieg — all das griff mächtig und fördernd in meine Entwicklung ein, wie unfertig sie auch lange danach noch bleiben mochte.“

Zugleich entdeckte er mehr und mehr die poetischen Talente, die in seinem Innern schlummerten. Er schrieb Gedichte voll Begeisterung für Freiheit, Recht und Menschenwürde, und seine Schuld war es sicher nicht, wenn die „festen Pfeiler“ des „Despotismus“ noch nicht brachen und die Throne der „Tyrannei“ nicht zusammentrachten (vgl. „An Ungarn“ 1849).

In dieser jugendlichen Schwarmgeisterei sprach er denn auch bei passender oder unpassender Gelegenheit seine Meinung aus, aber die Freunde belächelten den jungen Feuerteufel und andere verwunderten sich haß, von wannen ihm diese Wissenschaft gekommen, die ihn trotz seiner Pillen und Mixturen zu so sicheren Orakelsprüchen befähige.

Daneben revolutionierte er auch in seiner Weise gegen die ihn umgebende Gesellschaft. Er machte Epigramme und verwendete sein Talent für Malerei, das er nicht künstlerisch hatte ausbilden können, zum Karikaturenzeichnen. Es setzte Beleidigungen und Feindschaft ab, obschon er es nicht so schlimm gemeint, und „während da draußen eine große Zeit brauste, lebte ich auf Kriegsfuß mit der kleinen Gesellschaft, in die der Zwang der Lebensbedingungen und Verhältnisse mich sperrte.“

So studierte er seinen Sallust und Cicero, aber wie konnte das Bild des Catilina wohl stimmen, das diese beiden entworfen! Er meinte, es müsse doch wohl was Tüchtiges in dem Manne gesteckt haben, vor dem ein Cicero sich so in acht genommen. Und dann gab es ja auch keine Catilina-Biographie von einem Freunde des Helden.

Mit dieser selbständigen Auffassung des geschichtlichen Materials und selbst im Kampfe mit der Enge des Lebens und den Philistern von Grimstad schrieb er sein erstes Drama — wie konnte es anders heißen denn „Catilina“!

Dieser „Catilina“ wird von Baumgartner ebenso kurz wie scharf als „ein von Widersprüchen strogendes, in jeder Hinsicht tolles poetisches Ungeheuer“ charakterisiert. Das jedenfalls werden auch die größten Ibsenfanatiker zugeben müssen, daß es sich in diesem Werke um eine bedenklich

¹⁾ Wir zitieren im folgenden nach „H. Ibsens Sämtliche Werke in deutscher Sprache“. Durchgesehen und eingeleitet von G. Brandes, J. Elias, P. Schlenker. 10 Bde. Berlin, Fischer. Zweite Reihe. Nachgelassene Schriften. Herausgegeben von J. Elias und H. Kohl. 4 Bde. das „Catilina“ ist daselbst von Chr. Morgenstern übersetzt, ebenso „Das Fest auf Solhaug“ und die „Komödie der Liebe“. Emma Klingensfeld hat „Das Hünengrab“, „Die Herrin von Ostrot“, „Das Biljekrans“ und „Die Helden auf Helgeland (Nordische Heerfahrt)“ übertragen, Ad. Strodtmann, „Die Kronprätendenten“.

grüne, unreife Jugendarbeit handelt. Doch schauen wir uns das dreiaktige Drama selbst einmal des nähern an.

An der Flaminischen Straße finden wir unseren Helden an einen Baumstamm gelehnt und in Reflexionen versunken. Er ist ein zerrissener Charakter, voll Mut und Tatendrang und Schwärmerei und zugleich verloren „an zügellose Freuden“, die er selber verachtet, ein

„nicht gemeiner Mensch,
Den trotz aller Gaben eins nur lockt:
Genuß, Genuß und abermals Genuß“,

der sich aber trotzdem berufen fühlt, „das stolze, reiche, berühmte Rom mit seinen Lastern und seinem Verfall“ zu demütigen und zu züchtigen.

So belauscht er die Abgesandten der Allobroger und nimmt ihnen, was sie noch an guter Meinung von Rom im Herzen tragen, der erste Schritt zur Erwerbung von Bundesgenossen. Weitere finden sich in einer Bande junger, vornehmer Römer, die bei ihrem Lotterleben einen baldigen Umsturz sehr nötig haben und sich der frohen Hoffnung hingeben, in dem begabten Catilina den rechten Führer zu finden.

Catilina scheint bei all seinem Edelsinn gut zu dieser sauberen jeunesse dorée zu passen. Wir finden ihn im Tempel der Vesta, bei einem minder erbaulichen Abenteuer.

„Mich reizt der Wechsel, ich besah noch niemals
Einer Vestalin Herz, das streng bewachte.“

Daß er die tugendhafte, ihn aufs innigste liebende Aurelia seine Gattin nennt und andererseits vor der Stadt ein unglückliches Mädchen in Schmach und Tod getrieben, kann diesen herrlichen Charakter natürlich nur interessanter machen.

Furia, die Vestalin, erscheint, voll Ekel und Haß gegen ihren tatenlosen Tempeldienst. Sie will mit Catilina flüchten, weit weg aus Rom, „der Stadt der Sklavenseelen und der Volksverräter“. Aber eines muß ihr idealer Verehrer ihr versprechen, wenn er sie liebt; er soll ihr schwören, daß ihr eigener Todfeind auch der seine. Er schwört's und ruft allen Zorn der Götter auf sich, wenn er den Eid brechen sollte, ewig der böse Dämon dieses Menschen zu sein. Und wer ist es? Der, welcher Furias Schwester unglücklich gemacht — und o weh! — das ist er selber, wie sich sofort herausstellt.

Er stürzt hinaus, das heilige Feuer der Vesta erlischt, und Furia wird fortgeschleppt „zu Urteil und Gericht“.

Inzwischen will auch die treue Aurelia mit ihrem Gatten das eitle Rom verlassen und in anmutiger, ländlicher Einsamkeit ein glückliches, frohes Leben mit ihm führen auf dem Landgute, wo sie ihre Kindheit und später das erste, junge Glück ihrer Liebe durchlebt. Aber Catilina hat das Landgut bereits versilbert, um Geld zu Bestechungen zu haben. Aurelia fügt sich heldenmütig in die Vernichtung ihrer Träume und lobt und bewundert ihren Catilina obendrein, als er im nächsten Augenblick in seinem Edelmute die ganze Summe einem alten Soldaten schenkt, damit er seinen gefangenen Sohn auslösen kann. Die arme, lebendig begrabene Furia

wird unterdessen von einem Verwandten Catilinas befreit, von Curius. So reichhaltig ist der erste Akt.

Im zweiten sehen wir, wie eine Gesandtschaft von Catilinas Freunden den Helden zum Anführer im Bürgerkriege begehrt, aber abgewiesen wird. Er will ja friedlich in Gallien ein neues Heim gründen und sich von seiner Hände Arbeit ernähren. Aber Furia, die angeblich ihren Haß im Grabe zurückgelassen, stachelt ihn an, dem Leben nicht zu entfliehen, sondern sich den verdienten Herrschersth zu erobern. Nun ist er umgewandelt:

„Sieg, Rache, Leben kommt nun allen Träumen
Von Größe, Herrschermacht, Unsterblichkeit,
Mein Feldruf laute: Tod und rote Lohel!
Weh' dir, o Rom! Jetzt bin ich erst ich selbst!“

So sucht er denn selbst die Freunde auf, die gerade einen andern Anführer gewählt, der aber jetzt zurücktreten muß. Bei einem Wortwechsel, der sich gleich darauf erhebt, wollen sie ihn dann erdolchen, er aber entwaffnet sie durch seine kühle Überlegenheit. Solch einem Manne müssen sie sich beugen. Sie versprechen ihm zu folgen, wenn auch nicht, um das alte Rom zu wecken, so doch wenigstens, um das wirkliche gegenwärtige Rom zu vernichten.

Curius, der sich indessen in Liebe und Sehnsucht nach Furia verzehrt, wird von dieser beredet, den Catilina beim Senate zu verraten. Auch die Allobroger, welche sich mit dem Revolutionär verbündet, werden ihm durch Furias Weheruf wieder entfremdet. Den wankenden Catilina befestigt die mächtige Bestalin, indem sie ihm „unsichtbar hinter den Bäumen“ (wie die Bühnenanweisung bemerkt) das eine Wort zuruft: „Rache, Catilina!“ Nicht einmal die sanfte, gute Aurelia vermag sein nunmehr „totes“ Herz zu bewegen.

Der dritte Akt spielt im Lager in Etrurien. Catilina irrt da des Nachts umher und grübelt über schaurige Traumgesichte. Dann erscheint ihm zum Überflus noch der Geist Sullas und prophezeit ihm:

„Du fällst von eigner Hand, und doch
Wird eine fremde Hand dich fällen!“

Dann kommt als drittes Schrecknis sein Anverwandter, Curius, und bekennet voller Seelenqual, daß er Catilina angezeigt, daß schon die Feinde heranziehn und ihn umzingeln. Er reicht ihm den Dolch, mit dem er ihn strafen soll, aber Catilina verzeiht mit einer Gemütsruhe, die einem Heiligen Ehre machen würde.

Die Tugend muß viel leiden. Gleich darauf zeigt sich Lentulus, der gern an Catilinas Statt Führer geworden und der ihn jetzt durch zwei Gladiatoren umbringen will. Aber die Kerle fliehen im entscheidenden Augenblick; er selbst unterliegt im Kampfe. Catilina bietet dem unfähigen Toren höhrend den Oberbefehl an und läßt ihn dann, da ihm bange wird, laufen.

Jetzt sammeln sich die Verschworenen. Furia taucht gleichfalls wieder auf und spornt und stachelt den Catilina, da Aurelia sanftere Gefühle in ihm erwecken will. Schließlich ersehnt die treue Gattin nur noch „Grabesfrieden“ an ihres Mannes Seite, während Furia sich am Anblick seines Leichnams sättigen will.

Die Schlacht wird geschlagen. Alle Freunde Catilinas decken als Leichen die Walfstatt. Nur er selbst entgeht dem Schwert, aber er fühlt sich jetzt erst recht, vom Schwert verachtet und verschmäht, als einen Toten. Furia hält ihm sein ganzes Sündenregister vor, alles, was er geraubt an „Leben, Blut und Ehre“. Er mag nicht mehr leben. Er ist gebrochen, nur Aurelia hält ihn noch mit ihrer Milde und Liebe im Leben zurück. Bei ihr will er Verzeihung suchen und bereuen; aber aufs neue von Furias Worten aufgepeitscht, zerreißt er das Band, das ihn noch ans Leben fesselt, und stößt der Gattin den Dolch in die Brust.

Jetzt noch ein Schritt, dann ist er am Ziel. Es ist ihm, als trage er seine eigene Leiche auf dem Rücken. Von der soll Furia ihn befreien. Er reicht ihr den Dolch:

„Nimm, nimm und ramm' ihn mitten durch den Leichnam,
So wird er ohne Macht, und ich bin frei.“

Furia ergreift die verhängnisvolle Waffe.

„Stirb, Seele, denn, die ich im Haß geliebt!
Wirf ab dein Irdisches und komm mit mir!“

Sie bohrt ihm den Dolch tief in die Brust; er sinkt am Fuß des Baumes nieder.

So ist er halb von eigener und halb von fremder Hand gefallen.

Nach einiger Zeit kommt er übrigens wieder zu sich; auch Aurelia, die der Leser längst tot geglaubt, tritt wieder aus dem Zelt, um mit ihrem Gatten zu sterben. Ihre Liebe verscheucht den Gedanken an eine düstere Unterwelt, wo er sich „zur Linken“ wenden müßte.

„Sieh, des Morgens milde Mächte schaun versöhnt herab,
Und, besiegt durch deine Liebe, flieht die Nacht ins Grab.“

Auch Furia entweicht, während Catilina mit seiner Gattin verscheidet, und der Vorhang fällt. —

Das Erstlingswerk Ibsens ist durchaus nicht ohne Talent geschrieben, aber es ist die Arbeit eines Anfängers. Die Charaktere sind noch nicht so allseitig scharf umrissene und lebenswahre Gestalten, wie sie uns in seinen späteren, reiferen Dramen begegnen. Wie langatmig und dramatisch nimmt sich nicht die lyrisch gehaltene, in langen trochäischen Versen geführte Unterredung zwischen Aurelia und Furia im dritten Akte aus! Kein Wunder, daß man von einer Verflüchtigung dieser Gestalten in allegorische Schemen geredet. Und Catilina selbst — wir wollen die Frage nach der geschichtlichen Wahrheit dieses Charakters auf sich beruhen lassen; er mag ja in manchen Punkten größer und nobler gewesen sein, als man durchweg annimmt — aber ist Ibsens Catilina ein geschlossenes, abgerundetes Individuum? Es können sich ja gewiß viele Gegensätze in einer Person finden, aber sie sollten im Drama weniger schroff und unausgeglichen nebeneinanderliegen. Man empfindet so etwas gewiß nicht als gesunden Realismus. Sehr wenig glaubhaft ist auch Furia. Sie verfolgt das ganze Stück hindurch, ihrem Namen entsprechend, diesen Mann, den sie „im Haß geliebt“; aber dieser Haß in der Liebe und diese Liebe im Haß ist sehr problematischer Art. Man spürt bereits etwas von dem späteren symbolistischen Mystiker, der selbst im

hellen Tageslichte seiner modern-sozialen Bühnenstücke dem Zuschauer und Leser so viele ungeknackte Nüsse mit auf den Weg geben muß.

Auch sonst zeigt sich des Dichters Vorliebe für das Verschleierte, Geheimnisvolle. Wer denkt nicht, wenn er des Curius Worte von dem wunderbar beseligenden Grauen und Schauern liest, an die dunklen Erklärungen der Rattenmamsell in „Klein Eyolf“, oder wenn er Catilina und Furia von vergangenen Lebensperioden reden hört, die sie abgeschlossen, für die sie tot, die sie gleichsam nie gelebt, an die entsprechenden sentenzenhaften Sätze im Epilog: „Wenn wir Toten erwachen!“

An die Geschichte hat sich Ibsen natürlich nicht sehr ängstlich gebunden. Doch lag es ihm auch fern, aus seinem Helden einen „Helden“ im Sinne der alten Schule zu machen. Er hat sich bestrebt, sich in den Revolutionär gegen das gesunkene Rom hineinzufühlen, aber nicht, ein Idealbild aus ihm zu schaffen. Auch hier zeigt sich der spätere Realist, der sich nicht gern mit einer bestimmten Person seiner Werke identifiziert.

Daß er übrigens manches aus seinen persönlichen Gedanken und Stimmungen durchschimmern ließ, haben wir oben schon angedeutet. Er selbst erzählt viele Jahre später in einem Briefe an P. Hansen (28. Oktober 1870): „Catilina“ wurde geschrieben in einer kleinen Spießbürgerstadt, wo mir die Möglichkeit nicht gegeben war, dem, was da alles in mir gärte, Luft zu machen — es sei denn durch tolle Streiche und allerlei Unfug, was mir den Unwillen der achtbaren Bürger zuzog, die sich nicht in die Welt hineinversetzen konnten, womit ich in Einsamkeit mich trug.“¹⁾

Daß es in Ibsens eigener Brust gärte und ein unbestimmter Freiheitsdrang an ihm rüttelte, ohne daß er selbst imstande gewesen wäre, der törichten, bornierten Gesellschaft klar und konkret einen besseren Weg zu weisen, spiegelt sich auch in etwa darin, daß Catilina wohl richten und vernichten und zerstören will, aber natürlich kein Vernünftiger glaubt, daß er etwas Gescheites aufzurichten versteht.

Wäre Ibsen nicht zu einseitig gewesen, hätte er einen etwas weiteren Blick zur Beurteilung der Weltereignisse gehabt, so wäre er vielleicht auf den Gedanken gekommen, dem Treiben der Rebellen eine lebendige, individuell ausgestattete Gegenpartei gegenüberzustellen, vor allem Cicero in scharfer Beleuchtung auf die Bühne zu setzen. Aber hier zeigt sich wieder der Anfänger. Vorzügliche Möglichkeiten, die ungenützt verdorben sind.

Die Sprache ist schon in der ursprünglichen Fassung nicht übel, wenn auch nicht fehlerfrei. In der zweiten Ausgabe, ein Vierteljahrhundert später, hat er sie tadellos geglättet. Woerner bemerkt, er hätte lieber „die naive ursprüngliche Fassung“ belassen sollen, da die Grundfehler des Stückes „durch eine vollendetere Formgebung nur mehr hervorgehoben werden.“ (Henrik Ibsen. I. Bd. S. 37.)

Über dem ganzen Drama aber liegt trotz aller Vergleiche, die man mit den späteren Gesellschaftsdramen ziehen könnte, ein eigenartig roman-

¹⁾ „Catilina était une œuvre personnelle, une œuvre d'actualité, bien que le cadre fût emprunté à l'histoire romaine“, sagt Auguste Ehrhard. (Henrik Ibsen et le théâtre contemporain, Paris 1892, S. 29.)

tisches Kolorit. Es legt sich geradegu, so weit die beiden Werke auch sonst voneinander abstehen und so wenig Ibsens Erstlingswerk in seinem Gesamtwerte eine solche Zusammenstellung verdient, ein Vergleich mit der „Jungfrau von Orleans“ nahe. Vom Metrum angefangen, das gelegentlich längere trochäische Verse und andere Gebilde an die Stelle der fünffüßigen Jamben setzt, von der Sprache, die so reich an Bildern und die sich z. B. in Aurelias Schilderung des friedlichen Landlebens und Furias stimmungsvoller Darstellung der Unterwelt zu hoher poetischer Schönheit erhebt, von der bunten Mannigfaltigkeit des ersten Aktes mit seinen wechselnden Szenarien, welcher gegenüber die spätere Entwicklung freilich etwas versandet, bis zu Einzelheiten, wie es die Bestalin in der Verlassenheit ihres Grabes und die Erscheinung eines Geistes aus dem Totenreiche ist — wer sieht nicht, wie man da bedeutsame Ähnlichkeiten herauschälen kann, und erst recht, wie das Drama, im Gegensatz zu Ibsens späterem Schaffen, ein romantisches genannt werden muß!

Welches war nun der Erfolg, den Ibsen mit seinem „Catilina“ errang? Es war eine Enttäuschung, eine schlechte Entschädigung für die Nachtstunden, die er dem Schlaf entzogen und den Musen geweiht hatte.

Seine Umgebung sollte von dieser Kunstpflege nichts erfahren; aber „da ein zwanzigjähriger Dichter es doch nicht gut ganz ohne Mitwisser aushält“, so eröffnete er sich zwei guten Freunden. Einer schrieb das Drama sauber ins reine, der andere brachte es nach Christiania, wo er es auf die Bühne und unter die Presse befördern wollte. Aber das Ungeahnte geschah. Das Theater lehnte ab und von den Buchhändlern verlangte „der Höchsbietende so und so viel, um das Stück honorarlos zu drucken“. Jetzt wurde das Drama in Selbstverlag genommen, es erschien 1850; bei den Studenten fand es Interesse, die Kritik tadelte durchweg, verkauft wurde nur eine geringe Anzahl von Exemplaren, und als die gemeinschaftliche Haushaltung Ibsens und seines Freundes in pekuniäre Verlegenheit geriet, wurde alles, was dieser vorrätig hatte, zu Makulatur gemacht und einem Höker verkauft. Nun hatte man ein paar Tage zu leben.

Also zerrann Henrik Ibsens erster stolzer Dichtertraum.¹⁾

¹⁾ In München hat sich Ibsen später einmal sehr amüßant über sein Jugendwerk geäußert. Rudolf Lothar bietet in seinem „Henrik Ibsen“ (Dichter und Darsteller VIII. 3. Aufl. Leipzig, Berlin, Wien 1902, S. 129 f.) einige interessante Tagebuchaufzeichnungen von Michael Georg Conrad über Ibsens Aufenthalt in München. Dasselbst wird dann auch das folgende Gespräch mitgeteilt, das sich zwischen den beiden nach einer Feier des Münchener Journalisten- und Schriftstellervereins entwickelte, bei der Martin Greif und Ibsen ein wenig polemisch aneinandergeraten waren:

„Ich ging mit Ibsen heim. Er hängt sich in meinen Arm ein, seine Beine waren etwas unsicher geworden. So wanderten wir selbänder durch die nächtigen Straßen Münchens der Ibsenschen Behausung zu. Mit vielen Stehpausen. Ibsen grollte immer noch die reizendsten Bosheiten heraus.“

„Was wollte denn eigentlich dieser Martin Greif? Ich verstehe nicht. Was schreibt er denn für Dramen? Die Dramen von Leuten, die längst tot sind, die er niemals gekannt hat. Kann man über Unbekannte Dramen schreiben? Was gehen denn Martin Greif die Toten an? Er soll sie doch in Ruhe lassen und die Lebendigen dramatisieren, soviel er will. Jetzt stört er die toten bayerischen Fürsten in ihrer Grabesruhe. Wenn er mit diesen

2. Das Hünengrab

Von Grimstad begab sich Ibsen 1850 nach Christiania, um die Früchte seiner nächtlichen Studien zu genießen. Zuvor aber mußte er in Heltbergs „Studentenfabrik“ den letzten wissenschaftlichen Schliff erhalten. Die nächste Vorbereitung auf das Examen war infolge von Ibsens persönlichen Verhältnissen nicht die allergründlichste; im Griechischen und in der Arithmetik versagten daher im kritischen Moment seine Kenntnisse. Er fühlte indes keine Lust, den erlittenen Mißerfolg wieder auszugleichen, und warf sich nun vollends der Literatur in die Arme.

Sollte man glauben, daß aus dieser Zeit vor dem Examen artium mit all seiner Drangsal noch nebenbei ein Drama hervorgehen konnte? Und doch geschah es. „Kjaempheøjen“, das Hünengrab, war die neue Leistung betitelt. Sie erblickte richtig das Rampenlicht, hat aber nicht viel Glück gehabt und wäre sicher den Strom des Vergessens hinabgeschwommen, hätte nicht Ibsens späterer Ruhm auch ihr die Unsterblichkeit der „Sämtlichen Werke“ verliehen.

Der Inhalt ist bald angegeben. Es ist ja nur ein Einakter.

Auf einer kleinen Insel bei Sizilien lebt ein alter Einsiedler, Roderik, mit seiner Pflege-tochter Blanka, die beständig in ihren schwärmerischen Jugendträumen nach dem wilden Norden schaut, für welchen Roderiks Schilderungen sie begeistert. Und Roderik muß den Norden kennen, denn er ist ein alter Wikingerführer, der einst mit seinen Mannen hier gekämpft hat und schwer verwundet auf der Insel zurückgeblieben ist. Blanka, deren heimische Burg zerstört, hat den Fremdling damals gefunden und verpflegt und im Glauben unterwiesen. So hat er denn sein Rüstzeug und Schwert vergraben, und mit ihm den alten Wiking, und ein ruhiges, stilles Einsiedlerleben geführt, bis jetzt eines Tages neuer Waffenklang über die Insel dahinschallt und Gandolf, der Seekönig, Rache sucht für den Tod des Vaters. Aber Blanka entwaffnet seinen Grimm; er vermag nicht, den ersten Teil seines furchtbaren Eides bei Walhalls Göttern zu erfüllen: „den Herrn zu rächen“; so steht er nur noch die zweite Möglichkeit: „oder selbst zu fallen“. Auf seinem Drachenschiffe will er nach der Ahnen Art „mit roten Schwingen“ nach Walhall auffahren. Aber siehe da! In Roderik dem Einsiedler findet er seinen totgeglaubten Vater, den alten Wiking, wieder, er fühlt sich von seinem Eide gelöst und kehrt mit Blanka heim nach dem Norden. „Thors Hammer ist entzwei, sein Reich zu Ende.“

fertig ist, kommen wohl die hohenzollerischen dran. Es ist wahr, es gibt genug tote Fürsten. Die Geschichte ist groß. Aber das ist heute doch nicht die Aufgabe der Dramatik!

Und immer wieder stieß er die Frage hervor: „Was gehen denn Martin Greif die toten Könige an?“ Um ihn ein wenig abzulenken, sagte ich: „Aber, lieber Doktor Ibsen, Sie haben doch auch einen Catilina geschrieben!“

„Oho!“ rief er prompt. „Erstens war Catilina kein König, sondern ein Anarchist. Zweitens war ich damals noch kein Dramatiker, sondern Apotheker. Catilina war des Apothekers erster dramatischer Versuch. Ist Martin Greif jemals Apotheker gewesen? Also!“

Gegen diese Schlussette war nichts einzuwenden. Namentlich in so vorgerückter Stunde. Wir sagten uns sehr vergnügt gute Nacht und zugleich guten Morgen.“

Jetzt soll der weiße Balder die Herrschaft antreten. Der Alte aber bleibt, wo sein Grab ihn erwartet, und Hemming, der Skalde, gleichfalls, um seinem König das Grablied zu singen.

Es ist dies ein Drama, das seiner geistigen Atmosphäre nach gerade so gut von Dehlenschläger sein könnte. Freilich hätte dieser die alten nordischen Helden wohl mehr stilisiert und idealisiert. Aber gerade die korrektere Zeichnung bei Ibsen verdient Anerkennung; man muß nicht die Früchte des Christentums vom Baume des heidnischen Aberglaubens pflücken wollen, und es nimmt sich wie ein Zeichen nationaler Borniertheit aus, wenn eine Zeitung (Christiania-Posten, 28. September 1850) dem jugendlichen Verfasser vorwarf, er habe dem alten Seebären Züge angehängt, mit denen weder den jetzigen Norwegern noch den Vätern gedient sein könne. Ibsen hat die Forderungen der Geschichte und der Ästhetik in diesem Punkte gut kombiniert.

In der ästhetischen Richtung ist er jetzt noch entschiedener Romantiker als früher. Insel bei Sizilien, purpurn wogende Abendgluten, tempelstiller Strand, Lilien und Vergißmeinnicht auf dem Bantasteine eines Hüengraves, Drachenschiffe und Schilderkirren der Wikinger, ein verwundeter Kämpfer, vom schönen, träumerischen Burgfräulein gepflegt, lyrische Monologe eines sehnsuchtsvollen Herzens, ein Seekönig als Eremit und ein Skalde, der in edler Mannentreue seine Einsamkeit teilt, um ihm das Grablied zu dichten — ich denke, das genügt, um zu zeigen, wie auch Ibsen in jungen Jahren die blaue Wunderblume gesucht.

Auch Christentum steckt in dieser Dichtung; die siegreiche Macht des Glaubens schimmert hindurch mit ihren veredelnden Idealen der Sanftmut und Feindesliebe. Freilich Asgaut will der „Seuche“ des Südens entfliehen, und müßte er bis nach Island. Aber hier lastet trotz der vielen Heiden nicht die schwüle, drückende, von Egoismus, Nervosität und Pessimismus vergiftete Atmosphäre auf uns, wie später, wo Ibsen uns die modernen Heiden vorführt. Aus diesem Volk, das roh, aber nicht verrottet, kann unter dem Einfluß des Christentums noch eine neue Kultur sich entwickeln. Blanka hat nicht ganz unrecht, wenn sie am Schluß erklärt:

„Der Norden selbst — er wird zum Hüengrab.
Doch denkt des Trostes, den uns Alwater gab:
Wenn Moos und Blumen um das Grab sich breiten,
Wird dort des Helden Geist in Walhall streiten —
Dem Grab entsteigt dann Nordland hell und hehr:
Zur Geistesstat auf des Gedankens Meer!“

3. Die Herrin von Östrot

Nachdem sich Ibsen mit ein paar Freunden an einem Wochenblatt versucht, das anfangs namenlos, dann unter dem seltsamen Titel „Audhrimmer“ — so heißt in der Edda der Koch zu Walhall — herauskam und sehr radikalen Geist atmete, dem aber trotz aller Freiheits- und Höhenlust schon vor dem vierten Quartal der Lebensodem ausging, und nachdem er weiter mit des Lebens Not gerungen und oft genug statt des Mittag-

essens einen Nachmittagskaffee zum Unterhalt genügend befunden, da wurde ihm eine Aufgabe, die für sein ganzes späteres Schaffen hohe Bedeutung erlangte. Er wurde 1851 als Theaterdichter und Bühneninstruktor an das neue „Norwegische Theater“ in Bergen berufen, konnte auch bald darauf eine Studienreise nach dem Ausland machen und schloß dann seinen Kontrakt für fünf Jahre.

Dieses Theater diente mächtig dem patriotischen Geiste der damaligen Norweger, und Ibsen, der Bühnendichter, der jedes Jahr zum Stiftungstage ein Drama lieferte, mußte naturgemäß einen Stoff wählen, der die nordische Heimat vorführte, und weil man einmal im Zeitalter der Romantik lebte, das Ganze in mehr oder minder romantisch-bengalischer Beleuchtung vorführen.

Allerdings nicht dies war es, was Ibsen aus seiner damaligen Stellung für das Leben mitnahm, der dauernde Gewinn war das praktische Studium der Bühne, das ihm in immer neuen Aufgaben den technischen Blick schärfte und ihn befähigte, bühnenwirksam zu schreiben.

Im übrigen war er diese ganze Zeit Romantiker. Gleich die erste Frucht seiner neuen Stellung, „Sankthansnatten“, die „Johannisnacht“, die er 1852 verfaßte, war ein durchaus romantisches Stück. Er verlor hier den Boden der Wirklichkeit einigermaßen unter den Füßen und lieferte ein Elfen- und Berggeistdrama à la Hostrup und Shakespeare („Sommer-nachtsstraum“). Doch konnte sich der spätere „Staatsfätkikus“ und Gesellschaftskritiker schon damals nicht enthalten, allerlei kleine Geißelhiebe auszuteilen.

Da Ibsen selbst dieses Drama nicht veröffentlichen wollte und auch die umfassende zehnbändige deutsche Ausgabe der „Sämtlichen Werke“ über dieses Buch hinweg zur Tagesordnung schreitet,¹⁾ — auf dem Theater hat es ebenfalls kein Glück gehabt — so wollen auch wir gleich zum folgenden übergehen, zu dem bedeutsamen „Schauspiel“ — genauer gesprochen der Tragödie — „Fru Inger til Östrot“, „Frau Inger auf Östrot“, oder wie man es jetzt nennt „Die Herrin von Östrot“.

Es spielt in Norwegens Vergangenheit, Anno 1528, „auf dem Herrensig Östrot am Drontheimfjord“. Aber geschichtlich ist es darum noch nicht. Ibsen hat hier ähnlich wie Schiller die Geschichte als Magazin für seine Phantasie betrachtet und mit Personen und Ereignissen frei und willkürlich geschaltet, in einer Weise, die z. B. bezüglich der geschichtlichen Frau Inger ein Unrecht genannt werden muß.

Die Handlung ist unendlich kompliziert, und es geht über den Rahmen unserer Arbeit, das künstliche Gewebe hier in allen seinen verschlungenen Fäden aufzutrennen. Nehmen wir den Inhalt in großen Zügen.

Frau Inger, die Witwe des Reichshofmeisters Nils Gyldebløve, ist eine Persönlichkeit, auf welche alle norwegischen Patrioten, die über die unglückliche Lage des Landes seufzen, die größten Hoffnungen gesetzt. Hat

¹⁾ Inzwischen veröffentlicht im 2. Bande von „Henrik Ibsens Nachgelassenen Schriften“. Sämtl. Werke. 2. Reihe. Herausgegeben von J. Elias und S. Roht. Berlin, S. Fischer.

sie doch schon als junges Mädchen einen kühnen Heldengeist und eine glühende Vaterlandsliebe offenbart und feierlich geschworen, ihre Kräfte der Heimat zu weihen. Aber es ist wenig geleistet worden. Sie sieht sich dauernd die Hände gebunden, da sie in einem schwachen Augenblick ihr Herz einer sündhaften Liebe eröffnet und jetzt von beständiger Angst um die Frucht dieses unerlaubten Verhältnisses gefoltert wird: um ihren unglücklichen Sohn, der in Schweden weilt als Geißel der Feinde. (Dieser natürliche Sohn ist auch eine Erfindung des Dichters.) Sie will ihn retten, sie will ihn befreien, ja sie träumt schließlich gar von einem Thron, den er als Sten Stures Sohn erlangen kann. Aber all ihr Ringen und Kämpfen ist umsonst. Die größten Opfer, welche sie der heillosen Politik bereits gebracht, das eigene Glück und das ihrer Töchter, das sie den Dänen hingegeben, die raffinierteste Diplomatie, die sie dem gefährlichen, gewissenlosen Intriganten Nils Lykke gegenüber zur Anwendung bringt, nichts kann schließlich den vollständigen Zusammenbruch ihres stolzen Hauses, ihres Glücks und ihrer Pläne verhindern. Sie selbst verwickelt sich in ein unentwirrbares Netz und läßt, da ihr Sohn auf Östrot eingetroffen, in der Meinung, es sei dessen Halbbruder, das eigne zärtlich geliebte Kind ermorden, um seinen Nebenbuhler zu beseitigen und ihm den Weg zum Throne zu ebnen.

Es hätte sich aus diesem Stoffe, obschon die politischen Voraussetzungen nicht so ganz einfach entworfen sind, ein ziemlich durchsichtiges Drama formen lassen. Aber Ibsen hat es vorgezogen, eine erschreckliche Menge von Mißverständnissen und Verwechslungen zu ersinnen, die darin zu den schaurigsten Konsequenzen führen, eine Arbeit, die eine besondere Art dramatischen Scharfsinns zeigt, aber die ästhetische Wirkung des Stückes beeinträchtigt. Sehr lange weiß der Zuschauer nicht einmal, welches denn eigentlich das große „Geheimnis“ ist, das so schwer auf Frau Inger lastet. Zwei schwache Andeutungen gegen Ende des ersten und zweiten Aufzuges sind wohl nicht genügend, das tiefe Dunkel zu lichten.

Eine großartige Kunst hat der Dichter in den Hauptcharakteren des Dramas enthüllt. Frau Inger selbst, so vornehm, angesehen und einflußreich und doch so gehemmt und gehindert, eine Erscheinung voll königlicher Hoheit und männlicher Festigkeit und doch wieder ein schwaches, hilfloses Weib, eine Stolze, die schließlich Gott selbst zum Kampfe herausfordert und, da sie die Früchte ihrer Taten erntet, gebrochen und wie geistesverwirrt am Sarge ihres Sohnes zusammenbricht, eine kluge, scharfsinnige Diplomatin, die es mit dem ärgsten Ränkeschmied aufnimmt und die doch bei all ihrer grenzenlosen Schlaueit sich selbst vernichtet — es liegt eine Tragik in dieser Figur, die packend ist, und zugleich eine Klarheit und feste Linienführung in der Zeichnung, daß Frau Inger bei allen Gegensätzen als geschlossene, innerlich wahre Persönlichkeit lebhaftig und greifbar vor den Augen des Lesers steht.

Auch Eline, die älteste Tochter der Herrin von Östrot, die erst so stolz und entschieden alle Schmeichelei des nichtswürdigen Nils Lykke, dem kein Mädchen zu widerstehen vermag, mit eisiger Kälte und Verachtung von sich weist und endlich doch in leidenschaftlicher Liebe zugrunde geht, auch sie ist ein vortrefflich entworfener Charakter. Desgleichen Nils Lykke selbst,

der ruchlose Don Juan und politische Fuchs mit seiner beispiellosen Verschlagenheit und Geistesgegenwart.

Leider wird das Interesse an den Charakteren etwas gestört durch die endlosen Intrigen der Handlung. Indem Ibsen zwei große dramatische Aufgaben zugleich lösen wollte, hat er bei aller Meisterschaft in beiden Richtungen der einen durch die andere geschadet; das Stück wurde zu amphibienartig.

Ein reines Charakterdrama allerdings konnte dem jugendlichen Dramaturgen nicht genügen, dafür hatte er zu sehr die Bühnenwirkung im Auge. Seine neuen Erfahrungen an Ort und Stelle, im Musentempel selbst, kann man auf Schritt und Tritt herausmerken. Ein reiches dramatisches Leben durchpulst das Ganze bis zu dem hochdramatischen Schlusse, der den vollständigen Bankerott der unglücklichen Frau Inger bedeutet.

Zugleich steht hier der ideale Gehalt auf seiner Höhe.

„Pf! Ich vertraue dir was an“, ruft sie im Geiste ihrem Sohne zu. „Ich bin verhaßt dort oben, jenseits der Sterne, weil ich dich zur Welt gebracht. Ich war dazu bestimmt, Gottes Wahrzeichen durch das Land zu tragen. Aber ich ging meine eigene Bahn: darum mußte ich so viel und so lange leiden“. Die Arbeit ist ihr schwer geworden, denn sie hatte mit höheren Mächten zu kämpfen, aber jetzt steht sie am Ziel. Ihr zerrütteter Geist malt ihr die Herrlichkeiten des Krönungszuges. Alles verneigt sich auch vor ihr, bald wird sie den geliebten, so lang entbehrten Sohn in ihre Arme schließen. „Haha! Wer siegt, Gott oder ich?“ Da wird der Sarg mit ihrem Liebling hereingebracht. An Sten Stures Ring erkennt sie ihr Kind. Zu Tode getroffen sinkt sie über die Bahre.

Björn (versucht sie aufzuheben): „Hilfe, Hilfe! — Was fehlt Euch, Herrin?“

Inger (mit matter Stimme, indem sie sich halb aufrichtet): „Was mir fehlt? — Noch ein Sarg. Ein Grab bei meinem Kinde!“ —

Statt „Königsmutter“ zu sein, ist sie „Königsmörder“ geworden. Das erschütternde Wortspiel (im Original viel schöner, im Deutschen nicht nachzuahmen: Kongemoder — Kongemorder) ist an geeigneter Stelle im fünften Akt vorausgeschickt und wirft sein Licht auf den tieftragischen Schluß hinüber.

„Königsmutter! Das ist ein stolzes Wort!“ hat Frau Inger selbst gesagt. „Nur ein Aber ist dabei — daß es so häßlich anklingt an ein anderes Wort: Königs m u t t e r und — Königs m ö r d e r. Königsmörder heißt, wer einem König das Leben raubt — Königsmutter heißt, wer einem König das Leben schenkt. Wohl an, ich will Ersatz schaffen für das, was ich nahm.“ Aber was sie g e n o m m e n, hat sie ja bereits ihrem S o h n e genommen, der Tote ist nicht Graf Sture, wie sie meint.

Das Stück legt den Vergleich mit allerlei Schicksalstragödien nahe, es ist aber keine. Inger Gyldeblöve selbst schmiedet sich ihr Schicksal. Die Katastrophe ist nicht von einem blinden Fatum herbeigeführt, sondern von der ewigen Gerechtigkeit „jenseits der Sterne“.

Der Farbenton des Dramas ist natürlich ein sehr ernster, düsterer. Sogar die äußere Beleuchtung, in welche die Szenen gerückt sind, wirkt dazu mit. Treffend schreibt Roman Woerner (H. Ibsen I, S. 54): „Sein

Drama ‚Catilina‘, meint Ibsen, gehe wohl deshalb bei Nacht vor sich, weil er das Stück des Nachts geschrieben habe; hier ist die Handlung mit bewusster Kunst in eine stürmische Nacht verlegt. Nur der Widerschein des Herdfeuers, Ampel- und Kerzenlicht beleuchten die Gestalten in dem düsteren, unheimlichen Rittersaale.“

Raffiniert ist auch des Volkes Gespensterglaube, sodann die Schrecken der Familiengruft und anderweitige Romantik ausgenutzt. Das Dunkle im Menschenleben übte schon damals auf Ibsen eine große Anziehungskraft aus, und nach der Lektüre der „Herrin von Østrot“ fühlt man sich im Hinblick auf spätere Werke des Dichters zu dem Gedanken versucht: „Nacht muß es sein, wo — Ibsens Sterne strahlen“.

Daß auch dieses Werk, teilweise wenigstens, aus der Situation und Stimmung des Dichters herauswuchs, versteht sich bei Ibsen eigentlich von selbst. Doch waren die antreibenden Momente diesmal ohne direkten Belang für die Haupthandlung. „Frau Inger auf Østrot“, bekennet Ibsen in seinem Briefe an P. Hansen (28. Oktober 1870), beruht auf einer schnell angeknüpften und gewaltsam abgebrochenen Liebschaft.“ Diese Erklärung kann uns aber bitterwenig nützen, und wir tun am besten, sie bei Beurteilung des Dramas einfach außer acht zu lassen, da sie doch keinen tieferen Blick in die Zusammenhänge gewährt, denn der junge Ibsen und das von ihm verehrte „Feldblumenkind von sechzehn schimmernden Sommern“¹⁾ konnten doch nicht so ohne weiteres die Vorlage bilden zu dem dänischen Ritter Nils Lykke und Ingers Tochter Eline, deren Schwester der unheimliche Mann verführt und in den Tod getrieben, um jetzt auch noch durch Ingers eigene Verblendung das Unglück der einzigen überlebenden Tochter zu werden.

4. Das Fest auf Solhaug

Der „Herrin von Østrot“ mit ihrer grandiosen Tragik (1855 zuerst aufgeführt) folgte im nächsten Jahre (1856) „Gildet på Solhaug“, „Das Fest auf Solhaug“, das gleichfalls sehr ernste Motive zugrunde legt, aber sehr versöhnend und wohlthuend endigt und auch im Gange seiner Entwicklung, wenn wir einen Ibsenschen Ausdruck gebrauchen sollen, von einer „leichten Sommerluft“ durchweht ist.

Nachdem sich Ibsen in den Vorstudien zu seinem letzten Drama etwas eingehender mit dem späteren Mittelalter befaßt, ging er jetzt noch einige Schritte weiter in der Zeit zurück, zu den nordischen Sagen. Besonders wertvoll erschienen ihm für seine Zwecke die isländischen Familiensagen. Er lebte sich bald in deren reiche Schätze ein, und der erste Entwurf zu den „Helden auf Helgeland“ begann in seinem Geiste Gestalt anzunehmen.

Doch es traten ihm sowohl persönliche Angelegenheiten wie literarische Eindrücke anderer Art hemmend in den Weg. Der Plan blieb zunächst liegen, aber aus demselben Boden, der ihn und das spätere Werk gezeitigt, sproßte vorläufig ein anderes Drama, aus der Tragödie ward ein sehr lyrisch gefärbtes Schauspiel.

¹⁾ Dieser Ausdruck ist aus dem Gedichte „Feldblumen und Topfpflanzen“ entlehnt, das sich nach Ibsens eigener Angabe auf dies Verhältnis bezieht.

„Die Stimmungen, in denen ich mich damals befand,“ sagt Ibsen selbst (Vorrede zur zweiten Ausgabe), „vertrugen sich besser mit der literarischen Romantik des Mittelalters, als mit den Tatsachen der Sagen, besser mit der Versform, als mit dem Prosaстил, besser mit dem sprachmusikalischen Element des Heldenliedes, als mit dem charakterisierenden der Sage.“

So entstand „Das Fest auf Solhaug“, nach Woerners Urteil (a. a. D. S. 55) „eines der besten Stücke, die die Romantik in irgend einem Lande gezeitigt hat.“

Frau Margit, die Gattin des Bengt Gautesön, des Herrn von Solhaug, lebt in äußerlich sehr glänzenden, beneidenswerten Verhältnissen, aber sie ist tief unglücklich, denn sie hat keine Liebe zu ihrem Mann. Wie ein Hohn auf ihr Schicksal ist es ihr, daß heute so festlich der dritte Jahrestag ihrer Hochzeit auf dem Schlosse begangen wird. Da kommt plötzlich ein gar unerwarteter Gast, ein Jugendgespieler Margits und ihrer Schwester Signe, der Sänger Gudmund Alfson, den sie jahrelang nicht mehr gesehen. Sie glaubt anfangs, er wolle sich an ihrem tiefen Leid erfreuen, muß aber bald erkennen, daß ihn selber ein schweres Mißgeschick verfolgt; er ist beim König in Ungnade gefallen und irrt umher als „ein friedloser Mann“. Bald ist das alte Vertrauen wieder hergestellt, sie schüttet dem Freunde nun auch ihrerseits das Herz aus. Doch dabei bleibt es nicht; eine gewaltige Liebe keimt in ihrem Herzen empor, während der Sänger eine tiefe Neigung zu ihrer Schwester Signe faßt. Margit ist überzeugt, daß er ihr gern den Vorzug gegeben: „Wär' ich frei gewesen, so weiß ich wohl, wen er gewählt hätte! — Ja, frei!“ Und ihr Gatte Bengt ist unvorsichtig genug, sich in gleichem Sinne zu äußern: „Hör', Margit! Für e i n e s kannst du dem Himmel danken, und zwar dafür, daß ich dich heiratete, bevor Gudmund Alfson wiederkam.“

Schließlich kommt Margit in ihrem Ekel und ihrer Verzweiflung zu dem entsetzlichen Entschluß, ihren Gatten durch Gift aus dem Wege zu räumen. Der Becher steht bereit, beinahe trinken auch Gudmund und Signe davon. Doch auf diesem kritischen Punkt noch nimmt das Stück eine glückliche Wendung. Die Bedrohten werden gerettet, niemand trinkt. Bengt Gautesön freilich findet seinen Tod, jedoch im Kampfe mit Feinden, die gegen das Schloß herangerückt sind und die dann von Bengts Gästen und seinen Leuten überwunden werden. Gudmund, dessen Unschuld sich inzwischen herausgestellt, wird vom Könige wieder in Gnaden und Freundschaft aufgenommen und mit Signe, dem Gegenstand seiner Wünsche vereint. Frau Margit aber geht voll Reue über ihre Sünden und voll Dank gegen Gottes Vorsehung ins Kloster.

„Nun weiß ich, das Leben ist mehr als ein Jagen
Nach glänzenden Gütern, nach festlichen Tagen.
Ich fühlte, wie bitter der Mensch verzagt,
Der seiner Seele Seligkeit wagt. —
Ich tret' in Symöves Kloster ein. —“

Wir erblicken in diesem Schlusse beinahe einen Vorzug des Dramas und sehen nicht ein, warum — was andere zu wünschen scheinen — Herr

Bengt notwendig durch Gift sterben soll. Sein Tod durch die Feinde ist im Drama sehr gut motiviert und vorbereitet. Margit ist innerlich schuldig, ob ihr Gatte nun trinkt oder nicht, aber es ist doch immerhin ein Trost für sie selbst, daß es nicht zum äußersten gekommen; die sanften, friedlichen Schlusssätze, in denen die Dichtung ausklingt, haben auch Daseinsberechtigung. Das einzige, worüber sich die Kritik aufregen könnte, ist deshalb das bißchen „Zufall“, das da mitgespielt; auch nur halb so schlimm, wie es aussieht, denn die Feindschaft des Knut Gaesling kommt absolut nicht als *deus ex machina* vom Himmel geschneit. Es ist deshalb gar nicht nötig, daß die Schlußwirkung für den heutigen Leser „verdorben“ wird, wie Woerner will. Auch ist nur halb richtig, was Georg Brandes bemerkt („Einführung“ XVIII):

„Alles in allem ist ‚Das Fest auf Solhaug‘ von einem jungen Romantiker gedichtet, der absichtlich der Tragik seines Themas die Spitze abgebrochen hat, um es lyrisch still ausklingen zu lassen; — indessen, man fühlt selbst diesem Werke gegenüber, daß in dem Dichter ein Tragiker wohnt, der erst an dem Tage groß wird, da unbarmherzige Wahrheitsliebe ihn gegen jede wohlfeile Schlußharmonie (!) gleichgültig macht.“

Besser hat Ibsen selbst sein Werk beurteilt: Der „Schluß des Stückes wurde natürlich seiner Art gemäß, als der eines Dramas und nicht einer Tragödie, gedämpft und gemildert; aber unter rechtgläubigen Ästhetikern dürfte gleichwohl darüber gestritten werden können, ob in diesem Schluß nicht ein Zug von unvermittelter Tragik zurückgeblieben sei, als ein Zeugnis von des Dramas Ursprung“.

Ibsens Jugendromantik feiert in diesem Stücke den schönsten Triumph. Nicht ohne Grund wurde das Drama bei seiner ersten Vorführung mit Begeisterung aufgenommen und brachte seinem Schöpfer große Huldigungen ein, wenn auch die „richtige Kritik, besorgt von den richtigen Kritikern“, die Freude wieder etwas verdarb. Nun, die „richtige“ Kritik scheint allerdings in diesem Falle dem Dichter unrecht getan zu haben, wenn auch am Ende nicht alles wörtlich zu nehmen ist, was Ibsen in seiner bluttriefenden „Vorrede zur zweiten Ausgabe“ den Segnern vorrückt.

Das Stück ist in vieler Beziehung vorzüglich. Die durchsichtige, folgerichtige Komposition, wo Handlung auf Handlung mit großer Sorgfalt eingeleitet und begründet wird, die sichere Durchführung der Charaktere, der beschränkte, unselbständige, in seinem Reichtum sein Genügen findende Bengt, der Margit die größte Wohltat erwiesen zu haben glaubt, da er sie geheiratet, dann die Heldin selbst, die sich, ein innerlich brodelnder Vulkan, da die Stunde der Prüfung kommt, der größten Leidenschaftlichkeit hingibt und vor dem ärgsten Verbrechen nicht zurückschaudert, bis endlich der christliche Grund ihrer Seele den Sieg erlangt über die dämonischen Mächte ihres Wesens, dann die zarte, ewig heitere Signe und der sangesfrohe, ritterliche Gudmund, der starrköpfige, gewalttätige Utilitarist Knut Gaesling, der Vogt des Königs — sie alle mit einer Bestimmtheit durchgeführt, die man von einem dreiaktigen Werke, das zugleich so lyrisch gehalten, durchaus nicht besser verlangen kann. Lyrisch ist das Drama, ja; auch die sprachliche Form ist der getreue Spiegel des Stimmungsgehaltes — und sein wohl-

gewählter Ausdruck. Prosa und Vers wechseln, und die poetischen Teile wieder bewegen sich in einer bunten Mannigfaltigkeit der Form. Nur selten kann man sagen, daß die Übergänge besser vermittelt sein müßten. Es herrscht ein echt organisches Gefüge im Ganzen.

5. Olaf Liljekrans

Wenig Erfolg hatte Ibsen mit seinem folgenden Werke, das wieder ein dreiaktiges Schauspiel war. Es wurde 1856 vollendet und im Januar des folgenden Jahres zweimal aufgeführt. Darauf aber versank „Olaf Liljekrans“ in der Unterwelt, um erst unter den Auspizien von Georg Brandes in den „Sämtlichen“ 1898 seine Auferstehung zu feiern. Im Dänischen war das Werk überhaupt noch nicht erschienen. Ibsen selbst scheint nicht allzuviel davon gehalten zu haben.

Natürlich spielt es wieder im Mittelalter, und zwar in einem norwegischen Kirchdorfe im Gebirge. Die reiche Ingeborg, die Tochter des Arne von Guldvik, soll den Sohn der vornehmen, aber wenig vermögenden Frau Kirstin Liljekrans heiraten. Aber Olaf vergafft sich in die Tochter des „tollen Spielmanns“, Alfild, die mit ihrem Vater in einem einsamen Gebirgstale menschenfern und unbekannt herangewachsen als eine Inkarnation der weltfremden, phantastiefrohen Romantik selbst. Andererseits herrscht eine lebhafteste Sympathie zwischen Ingeborg und ihres Vaters getreuem Knechte Hemming. Selbstverständlich gibt es jetzt im Drama die bunteste Romantik der Verwicklungen. Verlobung, Auflösung der Verlobung und Wiederverlobung, bis sie sich endlich glücklich „kriegen“, Olaf seine Alfild und Hemming seine Ingeborg.

Es treten in diesem Stück keine Berggeister, kein Neek und keine Elfen auf, aber einzelne der Personen sind in eine so verzauberte Sphäre bligblauer Romantik versetzt, daß die Wirkung dieselbe ist, und besonders Alfild scheint eine Zeitlang mehr Elfenmaid als gewöhnliches Menschenkind.

Brandes und Woerner scheinen etwas starkes Gewicht auf einige Züge im Drama zu legen, die wie eine Kritik der Romantik, ein Ausdruck innerer „Zweifelsfragen“ klingen, und da zitieren sie als besonders bezeichnend die Stelle, wo Alfild, die ins Dorf der Menschen niedergestiegen, mit einem Male eine schrille Disharmonie entdeckt zwischen der poetischen Darstellung, die ihr der Vater stets in seinen Liedern vom Tode gegeben, und dem, was sie jetzt an Elend und Qual erblicken muß als unheimliche Gefolgschaft des Todes, wie er sich unter den Menschen wirklich einstellt.

Dislang ist ihr der Tod bloß der „Elf mit den weißen Schwingen“ gewesen.

„Der kleine Elf mit den weißen Schwingen
Bereitet ein Bett ihm so kühl;
Von Lilien webt er das Linnen fein,
Von roten Rosen den Pfühl.
Er legt das Kind auf ein Polster weich,
Nacht, sanft im Arm es zu tragen,
Und fährt mit ihm zum Himmel auf
Im goldenen Wolkenwagen.“

Jetzt muß sie etwas ganz anderes kennen lernen.

- Dlaf: Ein Kind ist gestorben — es folgen dem Schrein
Die Mutter und die Geschwister klein.
- Alfhild: Und wo ist der Pfühl von Rosen, den roten,
Und wo die Lilienlaken des Toten?
- Dlaf: Ich seh' weder Pfühl noch blankes Linnen,
Ich sehe die schwarzen Bretter bloß, —
Auf Spänen und Stroh schläft der Tote darinnen.
- Alfhild: Auf Spänen und Stroh?
- Dlaf: Ja, das ist unser Los!
- Alfhild: Und wo ist der Elf, des Arm ihn umschmiegt,
Und der mit ihm auf gen Himmel fliegt?
- Dlaf: Ich seh' nur die Mutter in bitterer Pein,
Und hinter dem Sarg die Geschwister klein.
- Alfhild: Und wo sind die Perlen, die weißen und blauen,
Die die Englein streu'n von des Himmels Auen?
- Dlaf: Ich seh' nur die schimmernden Tränen fließen,
Die am Grabe die kleinen Geschwister vergießen.
- Alfhild: Und wo ist die Heimat, der liebliche Ort,
Wo der Tote schlummert in Ruh?
- Dlaf: Du siehst es: Sie senken hinab ihn dort
Und decken mit Erde ihn zu.
- Alfhild (ernst und gedankenvoll nach einer Pause):
So war's in des Vaters Liedern nicht!
- Dlaf: Wohl wahr, von den Freuden oben im Licht
Ward keinem auf Erden Bericht.“ —

Wie man sieht, schüttet Dlaf das Kind mit dem Bade aus und ist gerade so einseitig, wie Alfhild es gewesen, nur daß er ins entgegengesetzte Extrem geht und keinen Sinn hat für die Wahrheiten, die des Spielmanns Liedern zugrunde liegen und die natürlich unverständlich werden, wenn man den tieferen Sinn und die poetische Form nicht zu sondern versteht.

In Wirklichkeit ist es mit der Kritik, die Ibsen hier geübt haben soll, nicht so weit her. Alfhild muß sich schließlich doch wieder bekehren. Freilich hat sie einmal geäußert:

„Ach, und ich glaubte das Leben so licht —
Nichts ist Wahrheit, alles Gedicht!
Alles nur Gaukelbilder und Tand!
Was wir haschen, wird jäh uns entweichen,
Was wir schauen, plötzlich erbleichen —
Nichts hält dem prüfenden Blicke stand!“

Über am Schlusse des Dramas muß sie bekennen:

„Nun seh' ich, das Leben ist reich und licht,
Licht wie des Herzens schönstes Gedicht!
Wie schwer und mächtig düster die Sorgen —
Einmal doch tagt ein strahlender Morgen!“

Und dann kniet sie dankerfüllt nieder:

„Ihr Englein! Ihr habt meine Schritte gelenkt,
Habt wieder Trost mir und Frieden geschenkt!
Ihr stühet den Fuß, der vom Pfade wich, —
Nimmer im Glauben wanken will ich!
Ihr himmlischen Mächte, ihr haltet noch Wacht!
Die Sonne scheint klar nach der Winternacht. —
Trotz allem müßt' unsre Liebe bestehen,
Mag, was da will, nun geschehen!“

Run bin ich bereit, nun gewinn' ich Stärke
 Und Mut zu des Lebens wechselndem Werke!
 (Mit einem Blick auf Olaf):
 Und wenn wir dereinst —
 (Bricht ab, mit hoch erhobenen Händen):
 Dann weich und warm
 Tragen uns Engel in Gottes Arm!"

Also eine geläuterte Romantik behält das letzte Wort; das ist es, was Brandes und Woerner nicht genugsam beachtet haben.

Daß Ibsen an Psychologie und dramatischer Komposition die bereits erreichte Höhe in diesem Drama leider nicht behauptet und daß er die Sache etwas breit angelegt, setzt den Wert des Stückes allerdings herunter, und die vielen Einzelschönheiten können uns darüber nicht vollkommen hinwegtäuschen.

6. Nordische Heerfahrt

Ein ganz anderes Gepräge als der verträumte, liebes- und waldeinsamkeitsstrunkene „Olaf Liljekrans“ zeigt das nächste Drama. Ibsen ging wieder in graue, längst entschwundene Zeiten zurück; diesmal aber schlug er einen minder romantischen Ton an als im „Hünengrab“. Es galt ihm, die Sagazeit in ihrer ganzen Kraft und Wildheit, in ihrem Mannesmute, ihrer Hochherzigkeit und zugleich ihrer heidnischen Barbarei in einem Drama lebenswahr wiederaufleben zu lassen. So schuf er „Haermaendene på Helgeland“, „Die Helden auf Helgeland“ oder „Nordische Heerfahrt“.

Schon die Sprache, eine knappe, kernige Prosa¹⁾, zeigt an, welcher Geist das Stück durchweht. Hier ist nichts von Dehlenschlägers weichen Rücksichten, von all dem Retouchieren an den heidnischen Gestalten und dem Heidentum der Vorfahren. Freilich ist manches Abschreckende nicht weiter berührt oder doch poetisch gemildert, aber es ist ein gigantisches oder besser ein echt wikingerhaftes Milieu, in das wir versetzt werden, eine grause, unheimliche, blutige Welt, wo auf tecke Reden Mord und Brand und Blutrache folgt und am stürmischen Himmel die Geister der Toten auf schwarzen Wolkenrossen nach Norden rasen.

Im nördlichen Norwegen, in Helgeland, ist der Isländer Ornulf gelandet, und bald sieht er sich hier zwei Mannen gegenüber, die dereinst in seinem Hause kühnen Raub begangen, Gunnar, der seine Pflgetochter Hjördis entführt, und Sigurd dem Starken, der ihm seine eigene Tochter Dagny genommen. Da dieser die geforderte gesetzmäßige Buße anerkennt, so wird Friede mit dem Seekönig geschlossen. Auch Gunnar, der freilich der Sicherheit wegen seinen Sohn nach Süden geschickt, ist zu einem Vergleich geneigt. Sein Weib scheint härteren Sinn zu haben; wenigstens bittet Kare, ein Bauer, die Fremden um Schutz vor der grimmen Hjördis, die ihm feindselig und rachsüchtig nachstellt. Auch Hjördis selbst lernen wir nur zu bald kennen. Schon bei ihrem ersten Auftreten fallen höhnische

¹⁾ „Im historischen Drama (Nordische Heerfahrt, Die Kronprätendenten, Kaiser und Galläer) schuf er auch den ehernen, monumentalen Stil, jene feste, in innerer Bewegung zudende Biegsamkeit des Ausdrucks, die hernach seinem bürgerlichen Drama zugute kommen sollte: seine Prosa.“ Hans Landsberg, Das Ibsenbuch. (Berlin 1907.) S. IX.

und rücksichtslose Worte. Ihren Gatten verdächtigt sie als feige, und Sigurd setzt sie herab, weil er einst eine kühne Tat unterlassen. „Sigurd ist ein vielgepriesener Held, und doch vollbrachte Gunnar eine kühnere Tat, als er den Eisbären vor meiner Kammer tötete.“ So fängt sie auch mit Ornulf Händel an, der aber schleudert ihr erregt den Vorwurf ins Gesicht, sie sei ein „entführtes Weib“, das sich als solches nicht gefeglich auf seinen Gatten berufen könne. Da aber lodert ihre Leidenschaft in den wildesten Flammen auf: sie erklärt Ornulf den unversöhnlichsten Krieg. Gefährdet soll er sein an Leib und Leben.

Ornulf will nun ihren Feindseligkeiten zuvorkommen. Sigurd sucht ihn zu versöhnen und bietet all seine Habe, um, wenn es möglich, zwischen seinen Freunden den Frieden zu erhalten. Auch Gunnar bringt bald befriedigende Nachricht und ladet zu einem glänzenden Gelage, wo alle Feindschaft begraben werden soll. Sigurd und Dagny bereiten sich zum Feste. Ornulfs jüngster Sohn Thorolf soll bei ihnen bleiben, während der Vater mit den älteren insgeheim eine edle Tat vollführen will, nämlich Gunnars Sohn Egil gegen die Anschläge der Feinde beschützen. Sigurd bittet nun seine Gattin, ihren kostbaren Armring ins Meer zu werfen. Denn diesen hat er einst von Hjördis erhalten, als er an Gunnars Statt den Eisbären von zwanzig Männer Stärke bezwang und so die Bedingung erfüllte, die Hjördis ihren Bewerbern gestellt, und wo er sich dann für Gunnar ausgeben. Wehe, wenn Hjördis diesen Ring erkennt!

Nun kommt das Fest. Auch jetzt wieder muß Hjördis durch Vergleiche aufstacheln und reizen und Unfrieden säen. Als sie dann den jungen Thorolf aufs tiefste getränkt und dieser in seinem Zorn einige mißverständliche Worte spricht, glaubt Hjördis, daß sein Vater ihren Sohn Egil ermordet habe. Da treibt sie ihren Mann, den Unglücklichen niederzuschlagen. Jetzt kehrt Ornulf ahnungslos heim, voll Freude über sein geglücktes Unternehmen und voll tiefen Schmerzes, da er sechs Söhne im Kampf verloren; er bringt den geretteten Egil zu seinen Eltern. Ach, auch der Siebente seiner Söhne ist eine Leiche, erschlagen von Egils Vater.

Wer nicht vom Schmerz über diese tragischen Vorgänge niedergebeugt, das ist die Anstifterin des Entsetzlichen, Hjördis. Sie prahlt noch Dagny gegenüber in ihrem wahnwitzigen Stolze: „Eine Buhle nannt' er (Ornulf) mich. Bin ich's, so hab' ich mich dessen nicht zu schämen: denn Gunnar ist jetzt mächtiger als dein Vater. Er ist herrlicher und berühmter als Sigurd, dein eigener Gatte!“ Das aber ist zu viel. Dagny beherrscht sich nicht länger. Sie erzählt von Sigurds verwegener Tat, und als Beweis hält sie der Gegnerin triumphierend den Ring entgegen. Gunnar gesteht, daß es wahr ist. Sigurd drängt zum Aufbruch. Und Hjördis? „Jetzt hab' ich eine Tat noch zu vollbringen, nur auf eine Tat noch zu sinnen: Sigurd muß sterben — oder ich!“

Am folgenden Tage finden wir Hjördis mit Pfeil und Bogen beschäftigt. Sigurd muß sterben. Dagny muß sterben. Dies zur selben Zeit, wo Sigurd den Bauer Räre mit seinen Leuten abwehrt und Dagny Nachricht bringt, daß Gunnar sich rüsten kann. Zum Dank weckt Hjördis bittere Zweifel in Dagny, ob sie mit ihrem weichen Charakter denn auch ihrem

Gatten, der einst nach einem kriegerischen, waltürenhaften Weibe verlangt, viel habe wert sein können. Klagend gesteht Dagny: „Ich fühl's, ich bin nicht das rechte Weib für ihn.“ Sie mag ihrem Manne nicht mehr begegnen. Hjördis aber genießt ihre Rache: „Und sie wollt' ich — Geringe Rache wäre das gewesen — Der Hieb traf besser! Hm — es ist schwer, zu sterben; aber bisweilen ist es noch schwerer, zu leben.“

Jetzt nimmt Sigurd Abschied. Hjördis macht auch jetzt aus ihrer feindseligen Gesinnung kein Hehl. Aber Sigurd ist schwach genug, ihr seine einstige Liebe zu gestehen. Aus Liebe zum Freunde, zu Gunnar, der sich so sehr nach ihr sehnte, hat er auf sie verzichtet. Hjördis aber will ihm, da sie das vernommen, auch jetzt noch angehören; nicht als Weib, sondern als Walküre will sie ihm folgen, unbekümmert um Gunnar und Dagny. Und welche Perspektiven eröffnen sich da gleich! „Manch guter Kämpfe wird in deiner Gefolgschaft streiten; mit unüberwindlicher Macht wollen wir vordringen, streiten und wirken, und nicht ruhen, bis du auf Hårfagers Königsthron sitzt.“ Um die Rasende in etwa abzulenken, fordert Sigurd den Gunnar zum Zweikampf, er hat ja den Bruder seiner Gattin getötet. So wird Hjördis ihm nicht mehr folgen können.

Nachdem wir im vierten Akt den alten Snulf am Grabe seiner Söhne geschaut, wie er, von Leid gebrochen, sich an seiner Kunst als Skalde wieder aufrichtet, indem er seiner Söhne Drapa singt, geht die Haupthandlung raschen Schrittes der Katastrophe entgegen.

Råre zieht aufs neue gegen Gunnar heran, aber Sigurd sendet ihm den Snulf mit einer Anzahl Knechte nach. Er selbst will ihm vor dem Zweikampf nicht begegnen. Da erscheint Hjördis, mit Helm und Panzer und Scharlachgewand, mit Köcher und Bogen. Überall sieht sie Todesboten. Aber es ist ja gut, wenn sie stirbt. Gunnar und Dagny haben zwischen ihr und Sigurd gestanden. „Fort von ihnen und aus dem Leben müssen wir — dann können wir zusammen bleiben!“ „Auf des Himmels Königsstuhl will ich dich setzen und mich selbst dir zur Seite!“ Da sieht sie in ziehenden Wolken des Unwetters droben der Toten Heimkehr. Sie will mit. Ein schwarzes Roß für sie selbst, eins für Sigurd! Sie schießt ihn nieder. „Nun gehören wir einander an!“ Aber Sigurd entgegnet: „Nun weniger denn je: hier trennen sich unsere Wege — ich bin ein Christ! . . . der weiße Gott ist mein Gott . . . zu ihm geh' ich jetzt hinan!“ Raun, daß er tot, so ist ihr alles gleichgültig geworden; sie will auch kein Valhall ohne Sigurd, sie stürzt sich ins Meer.

Gunnar, der inzwischen Hof und Mannen durch Feuer und Schwert verloren, kommt nun mit Snulf und Dagny ans Gestade; sie finden Sigurds Leiche und Hjördis' Bogen. Der kleine Egil aber sieht in den Wolken in der Toten Heimfahrt die Mutter ziehen. „Dort — voran — auf dem schwarzen Roß!“ . . . Gunnar und Snulf aber versöhnen sich und ziehen zusammen nach Island.

In vieler Beziehung ein Meisterwerk dieses Drama.¹⁾ Es ist ein großartiges Gemälde, mit gewaltiger Kunst der Komposition ausgeführt. Die

¹⁾ „Die Dichtung, in welcher ich das bedeutendste aller Dramen Ibsens vor seinem römischen Aufenthalt erkennen möchte“, sagt L. Passarge (Henrik Ibsen, Leipzig 1893. S. 57).

Szenen sind oft von einer erschütternden Gewalt; erinnert sei nur an das Fest im zweiten Akt und an die grandiose Schlusszene. Der Dialog ist oft von einer meisterhaften Schärfe in Rede und Gegenrede, dazu die Sprache so markig, knapp und inhaltsreich.

Fehler hat das Drama allerdings auch. Der Charakter einer Hjördis z. B. ist doch etwas Entsetzliches und wirkt zeitweise gar zu abstoßend. Ibsen selbst meint, daß er den Vorwurf nicht verdiene, er habe die „nationale Sagenwelt in eine Sphäre herabgezogen, in die sie nicht gehört“ (Vorw. zur ersten deutschen Ausg. 1876). Den verdient er freilich nicht, eher schon jenen, daß er bisweilen zu schaurig die Dimensionen gesteigert. Dieser widerwärtig stolze, wild kriegerische, gefühllos streit- und rachsüchtige weibliche Satan ist eine etwas kühne Bühnenleistung.

Überraschend wirkt sodann, daß Sigurd die Hjördis so geliebt; nach seinem Auftreten kommt zunächst keiner auf den Gedanken, daß Dagny sein Herz eigentlich nicht besitze. Und noch mehr vielleicht wächst das Erstaunen, wenn der Held ganz am Schlusse erklärt, er sei ein Christ. Freilich, in der guten alten Zeit, in welcher das Stück spielt, klebte den christlichen Helden eines Volkes, das eben sein Heidentum ablegte, oft noch allerlei heidnisches Wesen an, und, mit Hjördis verglichen, ist Sigurd ja allerdings der reine Heilige — aber immerhin, das Geständnis überrascht.

Sonst sind die Charaktere, wie Hjördis und Dagny, Gunnar und Sigurd meisterhaft charakterisiert und ausgezeichnete Kontrastwirkungen geschaffen.

Im ganzen genommen, bedeutet dieses Drama einen Schritt zum Realismus, freilich ist es hier ein Realismus der Sagazeit, wenn der Ausdruck erlaubt ist. Später wird Ibsen seine Formen für den Realismus der Moderne schaffen. Es wäre interessant, eine Studie darüber zu schreiben, wie beide sich zueinander verhalten. Speziell auch die Ehekonflikte in beiden. Erwähnt sei nur die große Zartheit Sigurds gegen das ungeliebte Weib. Noch kurz vor seinem Tode sagt er zu Dagny: „Alle guten Mächte mögen verhüten, daß du je weinest um meinetwillen!“ Und wie liebevoll und sanft hat er sie die fünf Jahre hindurch behandelt, er, der Rede, der andererseits den Eisbären von zwanzig Männer Kraft erschlug! Im übrigen ist das Verhältnis zwischen Gunnar und Hjördis, Sigurd und Dagny ein bedeutungsvolles Präludium zu all dem Jammer, den Ibsen später in seinen Gesellschaftsdramen aufdeckt.

7. Die Komödie der Liebe

Nachdem uns Ibsen in der „Nordischen Heerfahrt“ in das längst verschwundene Altertum der Sagazeit zurückgeführt, entrollt er in der „Komödie der Liebe“, „Kaerlighedens Komödie“, ein Bild aus der Gegenwart, und zwar ein Drama, das nicht nur Kunstwerk sein soll, sondern auch schneidende Satire. Schon in der „Johannisnacht“ hatte sich dieser kritische Zug bemerklich gemacht, jetzt schöpfte er aus dem Vollen und entlud, was sich lange in ihm aufgespeichert an Geringschätzung der „Gesellschaft“ mit ihren überlieferten Grundsätzen, Normen und Gebräuchen. Und das Thema, um das sich alles drehte, war: Liebe und Ehe.

Die Hauptrolle in dem Stück spielt der junge Dichter Falk und seine Angebetete, Schwanhild, eine Tochter seiner Logiswirtin. Um das Problem genügend zu beleuchten, macht uns der Dichter ferner bekannt mit Anna, der Schwester Schwanhilds, und einem jungen Theologen, Lind, der sich im Stücke mit ihr verlobt, ferner mit dem Aktuar Stüber und seiner langjährigen Braut, Fräulein Elster, endlich mit dem Landpastor Strohmann, der bereits im Hafen der Ehe eingelaufen und sich mit seiner Albertine einer blühenden Schar von zwölf Kindern erfreut, ein dreizehntes erhofft er zu Michaeli. Vergessen darf endlich nicht der Großkaufmann Goldstadt werden, der ebenso wie Falk Fräulein Schwanhild liebt, doch in anderer Weise. Nehmen wir dazu noch die würdige Logiswirtin selbst, Frau Halm, eine Beamtenwitwe, sodann den ganzen Apparat von Studenten, Familien, Gästen, Brautpaaren und Lanten usw., so werden wir begreifen, daß auf einer solchen Operationsbasis die aufgerollte Frage sehr eingehend diskutiert werden konnte. Wie weit dies geschehen, möge im folgenden wenigstens in ein paar der wichtigsten Züge untersucht werden.

Falk, der jugendlich überspannte, schwärmerische Dichter, liebt Schwanhild. Aber bislang hat er sich nicht erklärt; erst, da sein Kollege Lind ihm mitteilt, daß er verlobt sei und Falk dies auf Schwanhild bezieht, dann aber seinen Irrtum erkennt, erschließt er ihr sein Herz. Aber eine seltsame Bewerbung! Falk huldigt sehr fortgeschrittenen Ideen, er will „ein frei Pulseren“, keinen „Taktstock der Moral“. Wie sagt er zu Schwanhild?

„Leben Sie erst, eh' Sie sterben sollen!
 Erst sei'n Sie mein in Gottes Lenznatur;
 Sie kommt noch stets zu zeitig, die Dressur
 Zur ‚Dame‘, — und dann mag das Weib sich trollen.
 Doch das just lieb' ich. Was ist mir der Rest?
 Entführ' Sie einst ein andrer in sein Nest! —
 Doch hier wär's, wo mein erster Lenz ersprosse,
 Mein Liedertraum die ersten Triebe schösse;
 Hier, Schwanhild, würd' ich reifer, reicher, lichter, —
 Hier würd' mir Flugkraft — hier, hier würd' ich Dichter!“

Da aber Schwanhild den naiven, unselbständigen Egoisten mit einem Papierdrachen vergleicht, der sich selber nicht zu einer Tat auftraffen kann, kommt mit einem Male ein seltsamer Umschwung. Der geistreiche Tagesdieb will jetzt plötzlich Taten verüben und sich am folgenden Tage mit Schwanhild verloben.

Seine Taten bestehen aber zunächst bloß darin, daß er auf seiner und Linds gemeinschaftlicher „Bude“ die größte vandalische Verwüstung anrichtet, an Lampe, Ofenrohr und Gardine, um „der alten Zeit Garaus“ zu machen, und daß er dann mit der ganzen Gesellschaft Krieg anfängt, indem er seine freien Ideen von Liebe und Ehe und Borniertheit der Menschen zum besten gibt, bis ihm Frau Halm endlich sehr gereizt die Wohnung aufkündigt. Schwanhild nur bleibt ihm getreu, und er — verlobt sich mit ihr.

Aber die Herrlichkeit dauert nicht lange. Im dritten Akt bewirbt sich der Kaufmann Goldstadt um ihre Hand, während Falk dabei steht. Sie soll sich für einen von ihnen entscheiden, frei und ruhig, aber sie soll auch wissen, auf welches Fundament sie baut, wenn sie Falk mit seinen leichten

Grundsätzen ihr Vertrauen schenkt. Die Erörterung wird in aller Gemütsruhe geführt und Falk selber schließlich zur Anerkennung seines ideellen Bankrotts gebracht. Denn ein solcher liegt doch wohl in folgendem Dialog:

Schwanhild: Und wenn nun diese Liebe doch einst bräche,
Was für ein Pfeiler rettet dann das Haus?
Hast du dann das, was doch noch Glück versprache?

Falk: Nein, mit der Liebe wäre alles aus.

Schwanhild: Und kannst du mir dein heilig Jawort geben,
Daß nie sie welken soll, sich nie verjähren,
Nein, daß sie, so wie heut', das ganze Leben
Lang duften soll?

Falk (nach einer kurzen Pause): Sie dürfte lange währen.

Aber so will Schwanhild ihr Glück nicht beschließen, dann soll die Sonne doch lieber gleich am Mittag sterben. Man hebt die Verlobung auf. Falk zieht, in der Erinnerung lebend, ein „Lautenspiel“ in der Brust, als Sängler „zu tausend Möglichkeiten“, und Schwanhild reicht dem Kaufmann die Hand, freilich nicht ohne melancholische Anwandlungen.

„Nun ist es aus, mein frisches Freiheitsleben;
Nun fällt das Laub, — nun, Welt, empfang' mich!“

Es ist nicht leicht, mit diesem Drama fertig zu werden. Brandes und andere Kritiker haben sich den Kopf daran zerbrochen. Wer hat denn eigentlich recht? Die Gesellschaft? Aber diese ganze Gesellschaft ist ja derartig von Ibsen zerzaust, wenn auch hier und da unter Annahme mildernder Umstände, daß man sieht, der Dichter will sich um keinen Preis mit ihr identifizieren.

Er selbst erzählt in dem Briefe an Hansen (28. Oktober 1870), daß der *Freiheitstrieb*, der schon in seinem Gedichte „Auf den Höhen“ weht, „in der ‚Komödie der Liebe‘ zu seinem vollen Ausdruck“ gekommen. Und so faßte man das Drama in Norwegen als eine Revolution gegen Liebe und Ehe. „Das Buch erregte, als es erschien, einen rasenden Sturm der Erbitterung“ (Brief an Goffe, 30. April 1872). „Das Buch gab in Norwegen Veranlassung zu vielem Gerede; man zog meine persönlichen Verhältnisse in die Diskussion hinein, und ich hatte in der öffentlichen Meinung sehr verloren. Die einzige, welche damals das Buch billigte, war meine Frau. Sie ist ein Charakter, wie ich ihn just brauche, — unlogisch, aber von einem starken poetischen Instinkt. Groß ist ihre Denkungsart und beinahe zügellos ihr Haß gegen alle kleinlichen Rücksichten. Dies alles kapierten meine Landsleute nicht, und es fiel mir nicht ein, den Kerlen zu beichten. So wurde ich denn in Acht und Bann getan; alle waren wider mich.“ „Die Aufnahme hat mich übrigens nicht überrascht. Der ‚gesunde Realismus‘, den wir Norweger, wenn auch nicht was die Gesundheit, so doch was den Realismus anbetrifft, uns mit Fug und Recht beimessen dürfen, bringt uns auf ganz natürlichem Wege dahin, im Bestehenden das Berechtigte, in der Lösung der Aufgabe ihre Idee zu erblicken. Diese Art der Betrachtung bringt ein innerliches Wohlbefinden hervor, aber sie fördert nicht gerade sehr die Klarheit. Da ich nun in meiner Komödie nach Kräften Liebe und Ehe gestriegelt habe, so war es nur in der Ordnung, daß die Menge

im Namen der Liebe und der Ehe ein Geschrei erhob. Die Zucht und Dressur des Gedankens, die nötig sind, um den Irrtum zu begreifen, hat unser Bücher beurteilendes und lesendes Publikum in seiner Mehrzahl nur mangelhaft durchgemacht" (Vorrede zur zweiten Auflage).

Also die Gesellschaft ist im Unrecht? Da soll wohl Falk der Sprecher des Dichters sein? Aber Falk selbst ist auch komisch, und sich selbst komisch machen wollte der Dichter doch wohl nicht.

Falk wird besiegt von der nüchternen Argumentation Goldstadts. Vertritt er die Stelle des Dichters? Hat der vielleicht recht mit seinem Ideal von der Ehe, wo das Glück beruht

„auf Achtung vor des andern Wert,
Auf stiller, warmer Freundschaft, die ein Herze
So tief wie des Berauschten Jubel ehrt;
Darauf, daß man der Pflichterfüllung Segen,
Der Sorgfalt Glück, des Obdachs Frieden kennt,
Den Hauszah, der sich Selbstverleugnung nennt,
Des Wachens Süßigkeit, das von den Wegen
Der Auserkornen jedes Unheil trennt.
Es ruht auf Händen, die die Wunden lindern,
Auf Schultern, denen jede Last behagt,
Auf Gleichgewicht, das Jahre nicht vermindern,
Auf Armen, deren Treue nicht versagt.“

Goldstadt behält recht; auf seine Sentenzen legt der Dichter selbst großen Wert, denn gerade ihn hat er nicht lächerlich gemacht im Drama, damit er auf den rechten Weg hindeuten könne.

Die meisten Leser werden sich über den Grundgedanken des Stückes nicht völlig klar werden. Sie werden vielleicht auf den Gedanken kommen: Nach Ibsens Anschauung ist es mit der Ehe nichts, ist es mit der Liebe ohne die Ehe gleichfalls nichts, kurz ist die Welt, um einen Schopenhauerschen Ausdruck zu gebrauchen, „an allen Enden bankerott, und das Leben ein Geschäft, das nicht die Kosten deckt“. Die Idee des Dichters aber ist diese, daß die schwärmerische, entzückte Liebe kein genügendes Fundament zu einer glücklichen Ehe für die lange Dauer des Lebens bilden könne. Vielleicht, daß er diesen Gedanken noch etwas schärfer hätte herausarbeiten sollen, daß derselbe etwas zu sehr überrannt ist von all der vielen Verliebtheit, die eine so große Rolle in dem Drama spielt, und all dem einseitigen Preis der Liebe, der uns darin entgegenschallt. Aber dann wäre am Ende jene andere Idee nicht so zum Ausdruck gekommen, das, was Woerner „die Idee Ibsens vom Werte der Entsagung für einen Dichter nennt“, der Gedanke an Dantes Beatrice. —

Zum erstenmal hat Ibsen hier die Gelegenheit benützt, der „Gesellschaftsklage“ gründlich den Spiegel vorzuhalten und nach rechts und links Streiche auszuverteilen. Da ist z. B. der Theologe Lind, welcher nach Amerika in die Mission wollte, aber jetzt durch die Macht der Ehe mit ihren Forderungen gedrängt, den Entschluß faßt, Glauben Glauben sein zu lassen und „Mädchenschulen statt Kirchenbänken“ zu predigen. Da ist Herr Pastor Strohmann, der kaum noch für eine Minute aus dem Bann seiner Albertine und seiner Kinder, die ihn bei jedem Schritt und Tritt verfolgen, heraus-

kommt und der von seinen Idealen und von der Begeisterung für sein Amt kaum noch eine Spur gerettet; da sind die bösen Lanten, die sich in alles hineinmischen mit ihrer ganzen Schwahseligkeit und Teevergötterung.

Kurz, neben aller Romantik und neben all dem Geglitzter einer geistreichen Dialogführung und einer kristallklaren, an Platen gemahnenden Schönheit der Diktion haben wir hier schon einen auf die Spitze getriebenen Realismus und eine Satire, die hinter jener der „Stützen der Gesellschaft“ oder des „Volksfeindes“ nicht um Haaresbreite zurücksteht.

Daß das Stück auch allerhand gefährliche Ideen nahelegen kann, verzweifelt sich, da Falk in seinem übermütigen Freiheitsdrang gerade nicht die Forderungen der Moral in Gesinnung und Worten verkörpert und doch nicht den gebührenden Widerspruch findet, und dabei andererseits auch kein gewöhnlicher Gesellschafter ist, sondern mit genialer Nachlässigkeit seine Witze und Geistreichigkeiten sprühen läßt.

8. Die Kronprätendenten

Wieder ein Stück aus dem Mittelalter. Es spielt in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Norwegen ist zerrissen, gespalten in Parteien. Jeder will dem Führer seiner Partei zum Siege, zum Königtum verhelfen. Håkon Håkonsen und der Jarl Skule sind die, um welche sich schließlich der ganze Kampf dreht, die „Kronprätendenten“ („Kongsemnerne“).

Aber welch ein Unterschied zwischen diesen Männern, wie der Dichter ihre Charaktere entworfen! Håkon durchaus überzeugt von seinem Recht und seinem Beruf, dabei bis in die letzten Fasern seines Herzens durchglüht von seiner großen Aufgabe, seinem „Königsgedanken“, statt der alten Zwietracht Frieden und Einheit im Lande zu begründen, aus dem äußerlich gefügten Staatsgebäude eine Nation zu schaffen, in der es keine Västväringer und Trondhjemer, keine Hålogaländer und Ugdeväringer mehr gibt, keinen Haß und keine kleinliche Eifersüchtelei, sondern, um die Worte aus dem „Tell“ zu brauchen, nur noch „ein einzig Volk von Brüdern“.

Dabei ist Håkon ein hochherziger, durchaus ritterlicher, königlicher Charakter, energisch, streng, wenn es nötig erscheint, streng besonders gegen sich selbst, andererseits auch wieder von einem weitgehenden Entgegenkommen, bereit zur Milde und zu den größten Opfern, wenn er das für geboten hält.

Ihm gegenüber steht der unglückliche Jarl Skule, der Zweifler an Håkons Recht und wohl noch mehr Zweifler an seinem eigenen, innerlich zermüht und gepeinigt von seinem ehrgeizigen, schließlich ganz krankhaften Streben nach der Königskrone, der Alleinherrschaft in Norwegen, einem Streben, das ihn in die größten Verirrungen treibt, unsägliches Leid und Blutvergießen über das Land bringt und niemand so tief unglücklich macht wie ihn selbst.

Es sind meisterhaft gezeichnete Gegensätze, die uns in diesen beiden Personen vor Augen treten. Aber der Kontrast war für Ibsen noch nicht scharf genug. Er schuf noch eine dritte Figur, den diametralen Gegensatz zu Håkon, Bischof Nikolas von Oslo. Es ist ein entsetzlicher Charakter, den Ibsen hier erdacht, denn historisch ist er ja in der Gestalt durchaus nicht.

Wohl mag der geschichtliche Nikolaus im verworrenen Treiben der Zeit einmal geirrt und gefehlt haben, kann sein; aber Ibsens Nikolaus ist ein wahrer Satan, ein Mensch der Leidenschaft und der Intrige, der nur froh ist, wenn er Verwirrung und Kampf entfesseln kann und Kampf für immer und ewig, ein grauses perpetuum mobile in der Weltgeschichte! Und bei der größten Gewissenlosigkeit wieder die schrecklichste Angst vor der Hölle! Ja, er ist ja krank, der Arzt kann ihm für alles Geld nicht mehr als eine Stunde versprechen, die Mönche, die nebenan für ihn beten, „acht handfeste Burschen mit Kehlen wie Posaunen“, retten ihn gleichfalls nicht. Und es wäre doch so schön, noch etwas freveln zu können! Er ist im Grunde derselbe wie kürzlich noch in gesunden Tagen. „Es gibt weder Gutes noch Böses, weder oben noch unten, weder hoch noch niedrig“, hat er da gesagt, und Luzifer ist ihm der gewesen, der „die erste große Tat in der Welt“ vollführte. Wenn er nur wüßte, ob ihm mit der letzten Slung die zukünftigen Sünden vergeben sind (!). Nun, jedenfalls stiftet er rasch noch einen Goldbecher für die Kirche und dekretiert, daß nach seinem Tode „noch sieben große Kirchengebete“ extra für ihn gelesen werden. Man weiß schließlich nicht mehr, wie weit er noch bei Vernunft oder pathologisch zu beurteilen ist. Mit einer entsetzlichen Todssünde stirbt er, und die Teufel kichern und schreien aus allen Ecken. Im fünften Akt erscheint er gar als Abgesandter der Hölle, um Skule „alle Herrlichkeit dieser Welt“ zu zeigen, „Land und Reich“ zu versprechen um den Preis einer Menschenseele und sein Programm als böser Dämon Norwegens aufzurollen.

Für einen Katholiken ist eine derartige Darstellung des Bischofs jedenfalls peinlich. Es ist wahr, was E. Reich (Ibsens Dramen, 2. Aufl. S. 39) bemerkt, während Håkon den leuchtenden Tag vertritt und über Skules Gemüt eine ungewiß hin- und herspielende Dämmerung lastet, ist des Bischofs Sinn in finstere Nacht untergetaucht. — Man glaubt stellenweise Nietzsche's Zarathustra zu hören, aber nicht einen mittelalterlichen Bischof.

Sonst ist aber gerade dieses Drama in vieler Beziehung vorzüglich. Es ist groß und monumental gedacht, reich an Ideen wie an packenden Momenten, an erschütternden und erhabenen Szenen, an fein pointierten Dialogen und Bemerkungen.

Das eigentliche Problem ist der Beruf. Håkon und Skule zwei groß angelegte Naturen, beide anscheinend wie gemacht für die Königswürde. Aber nur einer ist berufen. Håkon kämpft für das, was ihm der Himmel als Aufgabe vorgeseht, Skule dagegen gesteht am Ende seines Lebens: „Mein Wille strebte stets dahin, wohin nicht Gottes Finger mich wies; deshalb sah ich bis jetzt niemals klar den Weg.“ In hochherzigem Opfertod sühnt er seine Verirrungen, ein tieftragischer Charakter.

Etwas bestreudend kann allerdings der Schluß des Dramas wirken:

Håkon: Ein jeder beurteilte ihn falsch — es war ein Rätsel an ihm.

Dagfinn: Ein Rätsel?

Håkon (faßt ihn beim Arm und sagt leise): Skule Bardsjon war Gottes Stiefkind auf Erden — das war das Rätsel an ihm! —

Ein besonderes Interesse gewinnt das Drama noch, wenn man die persönlichen Verhältnisse des Dichters beachtet, die seine Seele beim Ab-

fassen desselben bewegten. Ist es nicht, als hätte er bei Håkon und Skule ein wenig an Björnson mit seinem unerschütterlichen Selbstvertrauen und seinen durchschlagenden Erfolgen und andererseits an die eigene Person, den eigenen, in trüben Stunden angezweifelten „Beruf“ und die eigenen Mißerfolge gedacht?

Sawohl, angezweifelter Beruf! Wenige Jahre vorher hatte er sein Herz „In der Bildergalerie“ ausgeschüttet. Es sei erlaubt, einige Zeilen hierherzusehen:

„Wie diese Künstlerin im Bildersaal,
So schwärmt' auch ich einst schön und ohne Zügel;
Mein Dichtertraum flog über alle Hügel,
Und offen schien des Himmels Goldportal.
Ach, und auch ich erlitt des Sinkens Qual;
Langsam erlosch die Stärke meiner Flügel —
Mein Frühlingsmärchenbuch schloß trüb und schal,
Und Zeit nun hab' ich für Moralgelügel.“

(„In der Bildergalerie“ XVIII.)

„Der Dichtung Fundament ist Bilderspiel,
Ein Steinchen-Mosaik, Figurensetzen;
Ich aber kann sie nicht zusammensetzen.“

(XIX.)

Ein arger Elf pflegt ihm als letzte Blume

„Die Blume meiner ängstlichen Gedanken,
Die gläub'ge Hoffnung bald, bald Zweifelschrecken
Um des Berufes Taufe mir erwecken.“

(XXII.)

Und der ganze Zyklus klingt aus in den pessimistischen Worten:

„Was blieb mir noch an des Verlorenen Statt?
Ein Stück Erinnerung, ein verwelktes Blatt;
Das ist des Lebens ganzer Erntesegen!“

(XXIII.)

Da versteht man dann, was durch des Dichters Seele hindurchzitterte, als er in den „Kronprätendenten“ dies Zwiegespräch zwischen Skule und seinem Skalden Jatgejr schrieb:

„König Skule (faßt ihn am Arm): Welche Gabe brauch' ich, um König zu werden?

Jatgejr: Nicht die Gabe des Zweifels; sonst fragtet Ihr nicht.

König Skule: Welche Gabe brauch' ich?

Jatgejr: Herr, Ihr seid ja König.

König Skule: Glaubst du jederzeit so sicher, daß du Skalde bist?“

Geistreich bemerkt Georg Brandes: „Kehrt da das Verhältnis sich nicht um, so daß die Sache sich wandelt und zum Bilde gerade dessen wird, was hier das Bild der Sache sein sollte? Welches schmerzliche Bekenntnis in den letzten Zeilen: „Glaubst du jederzeit so sicher, daß du Skalde bist?“

* * *

Nun, Henrik Ibsen war doch ein Skalde, ein gottbegabter Dichter. Und mag auch manches an jenen Werken, die wir hier an unserem geistigen Auge vorübergeführt, anzusehen sein, er hat darin die unzweifelhaftesten Belege seines Genies gegeben. Gewiß, sein Licht hatte nicht verdient, unter den Scheffel des niederen Zolldienstes gestellt zu werden, woran seine Freunde schon gedacht, da es mit seiner Stellung am Theater nichts mehr war. (Zuletzt war er künstlerischer Beirat und Beistand für die Direktion des Christiania:

theaters der Hauptstadt gewesen, konnte aber niemals richtig sein monatliches Gehalt von 25 Speziestalern bekommen.)

Er blieb denn auch der Muse treu und dichtete weiter. Von seinen Landsleuten vielfach angegriffen und, wie er selbst sagt, „vom norwegischen Dankestum . . . auf allen Punkten geschlagen“, ging er „in die Verbannung“ (Brief an Hansen, 28. Oktober 1870). 1864 ließ er sich in Rom nieder.

In seinem poetischen Schaffen trat in dieser Zeit ebenso wie in den äußeren Verhältnissen eine Änderung ein. Er schuf nun zunächst seine großen religiös-philosophischen Dramen, um dann später zum modernen Gesellschaftsdrama überzugehen.

Wäre er auf dem Wege seiner Jugendromantik, gebildet durch reichere Erfahrung und Abstand nehmend von aller süßlichen Spielerei mit Mondschein und Berggeistern, rüstig weitergeschritten, wie er in den „Kronprätendenten“ so erfolgreich getan, hätte er über dies Drama mit wachsender Kraft hinausgeschaffen, und — das muß auch gesagt werden — hätte er für sein späteres Leben ein besseres positives Fundament gehabt, von dem aus er die Wirrnisse und Irrungen des Menschenlebens werten und zugleich den Weg zum Besseren hätte angeben können, welcher einen vorzüglichen Dichterheros würden wir heute an ihm besitzen!

Seine Entwicklung nahm eine andere Bahn; er verabschiedete sich von der Romantik und ging später zum krassen, oft mit seltsamer Grübelei verquickten Realismus über. Aber es kommt einem fast vor, als hätte er bei der so ganz veränderten Richtung und bei allen späteren Erfolgen doch bisweilen schmerzlich der Romantik wie einer längst entschwundenen Jugendliebe gedenken müssen, der Romantik, die imstande gewesen wäre, ihn zu den lichtesten Höhen der Poesie zu führen.

„Wenn wir Toten erwachen.

Ja, — was sehen wir da eigentlich?

Wir sehen, daß wir niemals gelebt haben.“

Ja, ja, wenn wir Toten erwachen. . . .

Ibsens religiös-philosophische Ideendramen

Im Jahre 1864 war Ibsen nach dem sonnigen Italien übergesiedelt. Jetzt war er fern von Norwegen, fern von seinen Mitbürgern, fern von den Verhältnissen, die ihn so sehr bedrückt und geärgert. Die politische Lage gefiel ihm dort besser als daheim, dazu kam „Rom mit seinem idealen Frieden“ und der „Umgang mit der sorglosen Künstlerwelt, ein Dasein, das sich nur mit der Stimmung in Shakespeares „As you like it“ vergleichen läßt“. So erklärt er selbst in einem späteren Briefe (an Hansen, 28. Oktober 1870) die „Voraussetzungen zu „Brand““. ¹⁾

¹⁾ Zum Zitieren verwenden wir wieder „Henrik Ibsens Sämtliche Werke in deutscher Sprache“. 10 Bände. Berlin, Fischer. „Brand“ und „Peer Gynt“ ist übersetzt von Chr. Morgenstern, „Kaiser und Galiläer“ von P. Hermann.

„Ich mußte heraus“, schreibt er an M. Thoresen (3. Dezember 1865), „aus der Schweinerei da oben, um einigermaßen sauber zu werden. Da bei uns konnte ich nie ein zusammenhängendes Innenleben führen: so war ich ein anderer in meiner Produktion, ein anderer in der äußeren Welt; — aber so ward auch die Produktion nichts Ganzes. Ich weiß ja wohl, daß ich auch jetzt nur auf einem Durchgangspunkt stehe, aber ich fühle doch festen Boden unter meinen Füßen. Ich habe letzten Sommer eine große dramatische Dichtung geschrieben, die zu Weihnachten bei Hegel herauskommt.“ Diese große dramatische Dichtung, welche etwas später als er hier erwartet, am 15. März des folgenden Jahres erschien, ist das erste Werk einer neuen Richtung in Ibsens dramatischem Schaffen, das erste der gewaltigen Gedankendramen auf religiös-philosophischem Gebiete, von denen Freiherr von Grotthuß sagt, daß sie als breitschultrige Dramen an den Pforten seines neuen Schaffens trogen.

1. Brand

Nachdem wir uns eingehend mit den Werken seiner romantischen Periode befaßt, die er nach obiger Mitteilung noch zu einer Zeit geschrieben, wo er kein zusammenhängendes Innenleben führen konnte, wird es uns gewiß interessant sein, jetzt diese in möglichster Freiheit geschaffenen Dichtungen des großen Freundes der Persönlichkeit zu würdigen, der ein paar Jahre später an Laura Kieler (11. Juni 1870) die seltsamen, aber für sein Leben so charakteristischen Worte schrieb: „Die Hauptsache ist, daß man wahr und treu bleibt in dem Verhältnis zu sich selbst. Es kommt nicht darauf an, dies oder jenes zu wollen, sondern das zu wollen, was man absolut muß, weil man eben man selbst ist und nicht anders kann. Alles übrige führt nur in die Lüge hinein.“

Wir kommen also zunächst zu „Brand, Schauspiel in 5 Akten“, dem ersten Werke, mit dem sich Ibsen, in Skandinavien wenigstens, durchsetzt. Hatte er auch vorher schon bei vielen Enttäuschungen schöne Erfolge errungen, daß ein Drama aus seiner Feder vom Frühjahr bis Weihnachten vier Auflagen erleben konnte, das war doch etwas Neues.¹⁾

Brand ist ein protestantischer Geistlicher, der darauf ausgeht, ein ganzer Mann zu sein und seine Pfarrkinder ebenso zu ganzen Menschen zu machen, ein Feind jeglichen Kompromisses und Verfechter eines starken, rücksichtslosen Idealismus, der aber schließlich im Kampfe erliegt und einsam und verlassen von einer Gebirgslawine verschüttet wird, während seine Leute wieder ihr gewohntes Alltagsleben als das einzig Richtige zu ihrem Ideal erheben.

Ibsen hat in seinem Drama Erinnerungen an G. A. Lammers, einen Geistlichen seiner Vaterstadt Skien, verwertet, der aus der Landeskirche austrat und 1856 eine freie Gemeinde gründete. Einige Anregung, obschon diese nicht zu überschätzen, hat der Dichter auch von Sören Kierkegaards

¹⁾ Eine groß angelegte epische Brand-Dichtung ist unvollendet geblieben.

Der Sammler A. R. Pontoppidan entdeckte das Fragment bei einem römischen Antiquar. Karl Larsen gab es später mit philologischer Akribie heraus. „Henrik Ibsens episke Brand.“ 2. Oplag. Kjöbenhavn og Kristiania, 1907.

Leben und Schriften empfangen. Hauptsächlich aber hat er dem eigenen Innern Lust gemacht.

Doch sehen wir den Inhalt des Werkes im einzelnen näher an.

Im ersten Akt finden wir Brand auf den Schneefeldern im Hochgebirge. Ein Bauer mit seinem Sohne begleitet ihn. Schon dieser erweckt sein Mißfallen, als einer jener vielen halben Menschen, die allenfalls bereit sind, Opfer zu bringen, aber doch nur bis zu einem gewissen Grade.

Schon in seiner Jugend hat er über zwei Dinge gelacht, bei denen Ideal und Wirklichkeit sich so gar nicht entsprachen, das war ein

„Fisch, der's Wasser scheute,
Und eine Eul', die's Dunkel floh.“

Von der Art ist in seinen Augen auch der Bauer. Der kehrt ja ins Tal zurück, um sein Leben keinen weiteren Gefahren aussetzen zu müssen.

Bald indes muß Brand ein paar junge Leute kennenlernen, die das Leben noch hundertmal leichter nehmen, Maler Einar und seine Agnes. Wie sie durchs Dasein tänzeln in lauter Pläßer und Fröhlichkeit, gerade wie sie hier spielend auf dem Plateau ihres Weges ziehen, bis hart an den Rand des Abgrunds!

Aber Brand liebt dem fecken Künstler den Lert. Er will kämpfen gegen diesen Leichtsinn und gegen eine Richtung, die sich den lieben Gott nur als gemüthlichen Greis denken kann, der seinen Kindern stets in Gnaden alle nur gewünschten Freiheiten durchgehen läßt. Er stellt sich den Herrn ganz anders vor.

„Euch frommt, daß Eure Art besteh'n kann,
Ein Gott, der durch die Finger seh'n kann,
Der, daß ein Bild er Eurer Welt wird,
Mit Glaz' und Schlafmüh' dargestellt wird.
Doch diesem Gotte bin ich blind!
Mein Gott ist Sturm, wo deiner Wind,
Unbeugsam, wo der deine flau.
All-liebend, wo der deine lau.
Und jung wie Herkules ist er,
Rein alter Vater Sechzigler!“

Nein, keine Gemüthlichkeit, keine Halbheit! Ganze Menschen will Brand. Ganze Sünder sind ihm schließlich lieber, als schwankende, halbe.

„Sei Knecht der Lust, doch ganz und gar,
Rückhaltlos, jetzt und immerdar!
Sei nicht heut' der und morgen der
Und übers Jahr ein weiß Gott wer.
Das, was du bist, sei durch und durch,
Nicht halb ein Vogel, halb ein Lurch!“

Aber die Leute da unten im Tal sind alles „ein wenig“, nichts durch und durch. . . .

Die schneidigen Worte des Brand haben ihren Eindruck gemacht, aber einen ganz verschiedenen. Einar will nach dieser Predigt zehnmal so lustig durch die Welt tanzen wie früher, aber Agnes wird sein Bild nicht mehr los, „wie er wuchs, indes er sprach“, und die Ländelei ist ihr vergällt.

Nachdem Brand noch einmal das Tal betrachtet mit seinen engen Felsenmauern und den engen Menschenherzen drin, die, „mit des Klanges

voller Klarheit“ nur die vierte Bitte des Vaterunfers sprechen, da hat er noch ein Gespräch mit der tollen Gerb, einem fünfzehnjährigen Mädchen, das von der Eiskirche droben im Gebirge phantasiert, dem Wunderwerke einer Gletscherschlucht, das nun einmal eine Kirche sein soll, mögen die Leute sagen, was sie wollen.

Brand seinerseits weiß nicht, welche Kirchgäste toller sind, „der im Eis“ oder „der im Tal“. Aber er will kämpfen gegen die Übel der Menschheit. Als solche vergegenwärtigt er sich drei:

„Der Leichtsinn, der mit Laub im Haar
Dahintanz, allen Ernstes bar,
Der Stumpfsinn, der des Weges trollt,
Weil's schon die Väter so gewollt, —
Der Wahnsinn, der so grausam irrt,
Daß ihm schier gut aus böse wird.“

So verlassen wir Brand am Ende des ersten Aktes als den zukünftigen Reformator. Man muß nun aber nicht meinen, daß es ihm vor allem um die christlichen Ideale zu tun sei. Seine obigen Äußerungen haben das ja schon gezeigt. Auch erklärt er von sich selbst:

„Ich bin kein Kanzelhengst.
Die Kirchensprach' vergah' ich längst;
Raum weiß ich, ob ich noch ein Christ, —
Doch das gewiß, daß ich ein Mann,
Und einer, der erkennen kann,
Was für ein Wurm am Lande frißt.“

Von kirchlichen Dogmen hält er überhaupt nicht viel:

„Denn wie einmal ihr Sein begann,
So ist wohl auch der Tag bestimmt,
An dem ihr Sein ein Ende nimmt.
Erschaffnem (!) hängt sein finis an;
Es liegt in der Verwesung Bann,
Und eilt nach unverrückter Norm
Von Form zu immer neuer Form.“

Also unwandelbare, objektive Wahrheiten und Gewisheit göttlicher Offenbarungen — davon hat der Pastor keine rechte Vorstellung. Doch sehen wir, wie er sein Reformatorenamt anpackt.

Der zweite Akt führt uns ins Dorf, wo bittere Hungersnot ihren Einzug gehalten. Der Vogt verteilt gerade an das arme Volk, das ihn umdrängt, die kargen Unterstützungen. Da erscheint Brand und belehrt die Leute, Gott meine es gut mit ihnen, da er ihnen ein so kräftiges Unglück geschickt, ihnen „Todesangst ins Blut“ geträuft, denn

„Ein rechtes Volk — ist's auch nicht stark, —
Entsaugt dem Unglück Macht und Markt.“

Brand selbst soll bald Gelegenheit finden, etwas von der gepredigten Willensstärke durch die Tat zu zeigen. Es folgt eine Szene, die stark an die erste im „Tell“ erinnert, wo der unerschrockene Schweizer seinen Landsmann im Unwetter über den See flüchtet. Brand wagt dasselbe, um einen Sterbenden aufzusuchen, der sein jüngstes Kind erschlagen und dann Hand an sich selber gelegt. In einem Punkte aber besonders unterscheidet sich unsere Szene von jener bei Schiller. Brand findet einen, der dasselbe wagt — Agnes.

Die Männer aus dem Dorfe dagegen, welche später mit Unterstüzungen kommen, da übrigens der Mann schon tot ist, erhalten von Brand die abweisende Antwort:

„Und gäbst du alles — außerm Leben,
So wisse, du hast nichts gegeben.“

„Nichts oder alles“ („Intet eller alt“) ist Brands Devise. Am Ende dieses Aktes wird sie knapp und deutlich formuliert.

„Nichts oder alles“, das muß auch Brands Mutter erfahren, die ihren Sohn aufsucht, um ihm sein Erbe anzukündigen und ihn mit der ganzen Gewalt einer zähen Liebe zu Geld und Gut um Wahrung des Besitzes anzusehen. Brand erklärt ihr, daß ihn vielleicht das Gegenteil freuen könne, nämlich die Erbschaft in alle Winde zu streuen oder ins Feuer zu werfen.

Verhandeln gibt's nicht. Etwas, viel sogar, in den Dpferkrug legen — nein,

„Du lüßt nicht eher Buße, bis
Dein Herz wie Hiobs nicht zerriß.“ —

Brand selbst ändert inzwischen seinen Kriegsplan; er will nicht mehr groß und aufsehenerregend vor die Welt hintreten, sondern im engen Kreise dieses felsumschlossenen Gebirgstales wirken und gegen die Engherzigkeit der Menschen streiten.

Eine entscheidet sich zu dem gleichen Verzicht, obschon Einar all seine Überredungskunst aufbietet — Agnes.

Bei aller Entsagungspredigt steckt übrigens, wie wir schon oben bemerkt, ein gutes Stück Individualismus in unserm Brand:

„Eins begehrt ein Mann allein:
Bahn frei, ganz er selbst zu sein; —
Mag er alles sonst entbehren,
Dies Recht soll ihm keiner wehren.“

Sehr individuell und infolgedessen verkehrt ist auch seine Theologie, wie sie sich im Gespräch mit der Mutter über Sünde und Schuld äußert.

Der dritte Akt spielt drei Jahre später. Brand ist Pfarrer in seinem engen Gebirgsdorf zwischen Fjord und Felswand. Sein Sinn ist der gleiche wie früher. Die Mutter liegt im Sterben, aber er geht nicht hin, bevor sie ihn reuevoll rufen läßt. Daß er gut daran tun wird, freiwillig zu gehen, um sie zur Reue anzuleiten, daran denkt er nicht.

Übrigens herrscht auch in seinem Hause die Krankheit. Sein Söhnchen ist in Gefahr, aber er hofft, daß Gott ihm dies nicht nehmen wird. Der Kleine und Agnes, das ist ja sein Trost in dem schweren Ringen seines Lebens, dem Kampfe für die Devise: „Alles oder nichts!“

Der Doktor, der gerade Brands Mutter aufsucht, wundert sich, daß er noch nicht zu ihr geht, und bedauert die arme Agnes, die „in solcher harten Hände Macht“. Brand verteidigt sich, er sei nicht hart, er habe das „Schuldbuch“ der Mutter auf seine Seele genommen; und da der Doktor sagt, so was gebe es nicht, kommt er wieder mit seinem Ideal des Willens. Er wolle, das sei genug. Aber der Doktor sagt ihm:

„Ja, deines Willens quantum satis
Steht, reichgebucht, an seiner Statt;
Doch Pfarr, dein conto caritatis,
Das ist ein weiß, jungfräulich Blatt.“

Das führt dann Brand, als er wieder mit Agnes allein ist, zu einer längeren Erklärung, wie man heute so greulich Mißbrauch mit dem Worte Liebe treibe.

„Eins fehlt! Erst Wille, ernst und echt,
Löscht des Gesehes Durst nach Recht.
Erst mußt du wollen, und nicht nur
Des Möglichen gemeine Spur,
Nicht nur die Summe von Bescheid
Und Müß', die eine Tat begehrt;
Nein, wollen muß dein fröhlicher Mut
Durch aller Schrecken Flut und Glut.
Das ist kein Märtyrtum, in Wehn
Am Pfahl des Kreuzes zu vergehn; —
Zu wollen diesen Kreuzestod,
Zu wollen diese Fleischesnot,
Zu wollen diese Seelenqual, —
Erst das stellt dich zur Königswahl.“

Wie schwer ihm selbst übrigens diese Sehnsucht nach dem Martyrium wird, zeigt er gleich darauf, da er händeringend und bleich am Lager des kleinen Alf steht.

Aber „alles oder nichts!“ Die Mutter sendet nach ihm. Sie hat sich halbtot im Bett aufgerichtet und gesagt:

„Hol' ihn, 's geht zu End',
Mein halbes Gut fürs Sakrament!“

Nur das halbe? Brands Antwort lautet:

„Kein Priester kommt, kein Sakrament.“

Aber warum versucht er nicht, die Mutter zu disponieren, im Fall, daß sie in schlechter Geistesverfassung?

Der Bote versteht den Pfarrer nicht und meint, Gott werde wohl nicht so hart sein wie er.

Ein zweiter Bote meldet, daß die Mutter neun Zehntel willig hingibt. Also wieder nicht alles!

„Kein Priester kommt, kein Sakrament.“

Ja, wie ist die Zeit „so quer, so leer, so flach, so schlecht!“

Brand wird mit den Leuten nicht fertig, und die Leute nicht mit ihm. Noch ist die Mutter nicht tot, da kommt schon der Vogt und preist sein reiches Erbe, das ihm ein anderes Leben ermöglicht. Er soll das Dorf doch nur verlassen. Er sei ja für diese Bergbauern und Fjordfischer „oft ein wahrer Fluch“. Er sei viel zu extrem in seinen Forderungen, wolle „sä'n wie mäh'n auf e i n e n Hieb“.

Aber Brand will ausharren, und gibt es auch eine Scheidung der Geister, einen Krieg.

Brand: Die Besten soll'n mir Folgschaft leisten.

Der Vogt lächelt: Mag sein, mag sein, — doch mir die meisten.“ —

Dann neue Botschaft. Die Mutter ist tot. Ihre letzten Worte:

„Gott ist so hart nicht wie mein Sohn.“

Und der Doktor, der die Kunde bringt, in dem Brands Geistesrichtung entgegengesetzten Extrem befangen, stellt als einzige Forderung: „Sei

human!“ „Höllenfahrt, Altweibersfurcht“ und „Verdammniswahn“ sind ihm nicht mehr zeitgemäß.

Dem Kind geht's inzwischen immer schlimmer. Der Doktor konstatiert, daß es nach dem Süden muß, sonst ist es unrettbar verloren. So will Brand denn reisen, und zwar gleich. Der Arzt wundert sich, daß der strenge Prediger des Opfers so besorgt und so willig ist, zu reisen und die Gemeinde zu verlassen. Freilich, er schilt ihn nicht, er verurteilt ihn ja gerade in seinen sonst so strengen Prinzipien.

Brand wird unsicher.

„Jetzt oder einst, — wann griff ich fehle?“

Der Bogt hat inzwischen ausgesprengt, der Pfarrer gehe nun, da er reich geworden, davon. Ein Mann aus dem Dorfe bittet ihn flehentlich, dazubleiben; sie hätten ihn so nötig.

Dann kommt die tolle Gerd und phantastert einen wilden Traum von des Pfarrers Flucht und all den Bergunholden, die die Gelegenheit benützen werden, ihr Spiel zu treiben.

Schwer ist's, eine Wahl zu treffen. Aber da Agnes zu jedem Verluste bereit, entscheidet er sich für das Bleiben. Doch in seinem Herzen wogt und brandet es. Mit den Worten: „Jesus, Jesus, gib mir Licht!“ wirft er sich kraftlos auf die Treppe des Hauses. (Der Leser wird sich übrigens nicht klar darüber, warum denn Agnes nicht allein reisen kann.)

Zu Beginn des vierten Aktes, am heiligen Abend, liegt das Kind schon auf dem Kirchhof. Brand lebt streng und ernst wie immer für die Aufgabe, die er sich gesetzt. Der Kampf, die Arbeit bringt ihm Zerstreuung. Schwerer, viel schwerer leidet Agnes in ihrer häuslichen Einsamkeit. Und dabei schmerzt sie noch obendrein der Gedanke, den auch andere Mitglieder der Gemeinde aussprechen, die Kirche sei zu klein. Bald, recht bald soll Brand ihnen eine neue bauen.

Es gibt übrigens noch andere Baupläne im Dorf. Der Bogt sucht sein sinkendes Ansehen und seinen schwindenden Einfluß durch ein gemeinnütziges Unternehmen zu festigen. Er will ein Haus errichten, das zugleich den Armen, der Polizei und der ganzen Gemeinde dient, zugleich ein Pesthaus, Arresthaus und Festhaus, wie seine eigenen Ausdrücke lauten.

Aber des Pfarrers Absichten durchkreuzen die seinen. So bequemt er sich denn mit einer wahren Alglätte diesen an und sucht nun dabei seinen Vorteil wahrzunehmen. Daß der Pfarrer sein eben ererbtes Vermögen hergibt, erregt seine größte Verwunderung, bringt ihn aber selbstredend nicht aus seiner aufs „gemeine Beste“ und ganz gewaltig aufs eigene Beste zielenden Politik.

Die letzten Szenen des Aktes beschäftigen sich wieder mit Brand und Agnes. Die arme Mutter ist dem Irdischen noch nicht ganz erstorben. Aber Brand will „alles oder nichts“; wird ein Opfer, ein Verlust bereut, so versinkt nach seiner Meinung die Gabe „im Abgrund“; die letzten Fasern des Herzens müssen losgerissen werden von der Welt. Und er ist kein übersanfter Arzt. Da Agnes den Fenstervorhang fortgezogen, daß das Licht der Weihnachtskerzen auf Alfs Friedhofshügel fallen und der Kleine —

so träumt sie in ihrer Liebe — die traute Stube wiedersehen kann, da muß sie wieder das Fenster verdecken, „zu, dicht zu“. Und als sie dann aus der Kommodenschublade die letzten Andenken an ihr Kind hervorholt,

„Schleier, Kleid und Mäntelein,
Drin mein kleiner Schatz getauft ward,“

und andere, durch die Erinnerung teure Gegenstände, da muß sie alles einem bettelnden Zigeunerweibe schenken. Teilen? Die Hälfte? Nein, das Ganze! Sie gibt.

Eines jedoch hat sie verborgen, ein Kindermützchen.

„Betrünt von meinen Schmerzen,
Feucht vom Schweiß der Sterbenacht,
Lag's bis jetzt an meinem Herzen!“

Auch das soll sie hergeben, aber willig; sonst nimmt Brand es nicht einmal entgegen.

„Willig, ja!“ Der Pastor eilt der Zigeunerin mit der kostbaren Gabe nach. Als er zurückkommt, tritt sie ihm jubelnd entgegen, wirft sich ihm an die Brust und ruft: „Ich bin frei, Brand, ich bin frei!“

Aber auch Brand muß opfern und frei werden, frei von der Befriedigung, die ihm die Gegenwart seiner liebenden Gattin verschafft. Ihre Kräfte sind aufgerieben, sie sagt ihm „Gutnacht“. Und Brand verzichtet. Agnes mag sterben.

„Herz, bleib treu dem höchsten Richter!
Sieg er werden nur Verzichter.
Erst Verlor'nes wird Erwor'nes! —
Ewig lebt dir nur Gestorb'nes!“

Fünfter Akt. Die neue Kirche ist fertig. Alles rüstet sich zur Einweihungsfeier. Alles preist die Größe des Gotteshauses. Einer nicht, Brand ist unbefriedigt. Die Größe, die „nach Fuß und Zoll bezahlt wird“, ist ihm gleichgültig, und unsichtbare Größe vermag er bei seinem Bauwert nicht zu entdecken, denn

„Was frommt ein Neubau, fehlt darin
Der neue Geist, der reine Sinn!“

Anderer Meinung ist der Propst, der auch zum Feste erschienen. Brand widmet sich nach seiner Auffassung viel zu sehr der Einzelseele, er soll jetzt endlich die Segel richtigstellen, er soll die Leute „massenweise wägen“, sie alle „mit e i n e m Kamm“ scheren. Er soll sich mehr als Diener des Staates fühlen denn als Seelenhirt für „den Jakob oder den Johann“. Die einzelnen wollen schon allzu sehr in den Vordergrund treten.

„Einst war der Mensch der Kirche Glied,
Heut' pfeift er sein persönlich Lied.“

Der Staat sei das Ideal, militärisch soll man die Leute zum Paradies führen. Und um Himmels willen keine frommen Extravaganzen!

Der Herr Propst ist sehr rationalistisch in seinem Denken (in der Heiligen Schrift entdeckt er etwas gar zu viel Fabel, Gleichnis und Parabel) und leicht in seinem religiösen Leben. Dabei wird er trotzdem gleich salbungsvoll

„Vom Zwiespalt in der Menschenbrust
Und von des Gottesbilds Verwischung“

eine tönende Rede halten.

Brand fühlt sich entsetzlich vereinsamt. Er weiß keinen, der mit ihm denkt und strebt. Auch von Gottes Stimme fühlt er sich verlassen. Keine Klarheit! Keine reine Erkenntnis!

Da trifft er mit Einar, dem Maler von ehedem, zusammen, der jetzt zu den „Erweckten“ gehört und Missionar wird, ein Fanatiker und Berdämmer, der sich selbst als reines himmlisches Weizenkorn tariert und im übrigen für die lieben Mitmenschen wuchtige Urteilsprüche auf Lager hat.

Aber einerlei, er begeistert Brand durch sein schroff entschiedenes Wesen aufs neue. Er will wieder „eigne Farben“ führen. So bricht er denn, da die Menge zum Feste herbeiströmt, mit allen „Sklaven des Staubs“, schließt die Kirche, die „zu klein“ ist, und führt alle, die ihm anhängen, nach einer die Geister erhitzen Rede in den großen Tempel der Natur. Seine Wölbung soll nicht bloß Glauben und Lehre einschließen, sondern

„Schirmen alles, dem im Leben
Gott Gedeihensrecht gegeben, —:
Arbeitstages Eintagsdust,
Abendmuße, nachtblang Träumen,
Jugendblutes frische Lust,
Alles, was nur Menschenbrust
Nocht' an Freud' und Leid umsäumen.“

So zieht er mit der erregten Menge ins Gebirge. Aber die Begeisterung hält bei den Leuten nicht vor, zumal da die Zukunftsziele so dunkel sind. Als sich der Hunger einstellt und Brand statt glänzender Belohnungen noch endlose Opfer in Aussicht stellt, da wird die Stimmung sehr bedenklich. Es erübrigt nur noch die Ankunft des Bogts und die Nachricht, daß ein reicher Heringsfang im Fjord zu machen, dazu noch ein paar anklagende Worte von Propst und Bogt, und Brand wird fast gesteinigt, indes die Leute ins Tal zurückkehren. Natürlich ist der Heringszug, das „Mirakel“, eine Erfindung des Bogtes.

Brand bleibt allein, tief elend und von seinen Gedanken gequält, droben in den Bergen. Ein „Chor der Unsichtbaren“ ruft ihm im Sturme zu, er könne Gott nicht gleichen, immer sei sein Tun verdammt, weil er ein Mensch sei.

Da beginnt er zu weinen und sehnt sich zurück nach Alf und Agnes. Kaum, daß er ihren Namen genannt, da erscheint ihm die Verstorbene auch schon. Und ihre Mitteilungen? Sie sind für Brand höchst befremdender Art:

„All dein Leid war Traum und Trug,
All dein Streit ein leerer Spuß.
Alf sitzt auf Großmutter's Schoß;
Sie genas, und er ward groß.
Auch die Kirch' steht noch wie einst;
Bau' sie größer, wenn du meinst; —
Drunten mü'h'n im Dorf die Leute
Still sich hin wie einst so heute.“

Drei Wörtlein sind's gewesen, die der Herd von Brands Krankheit,
„deren kalte Schauder“ ihn mit Wahnsinn geschlagen.

„Die vergiß, soll deiner reichen
Seele Siechtum endlich weichen!“

„Sag sie!“ ruft Brand in höchster Spannung, und da erhält er die Antwort: „Alles oder nichts!“ Aber er bleibt unerschütterlich bei seinem Grundsatz, und sollte es noch einmal Ruhe und Behaglichkeit, Weib und Kind kosten: „Alles oder nichts!“

Die Erscheinung verläßt ihn „unter donnerähnlichem Getöse“.

„Stirb! Was willst du hier auf Erden!“

So lautet ihr Abschiedsgruß, indes dunkle Nebel sich hinwälzen, wo sie eben noch gestanden. Brand aber weist jeden Kompromiß von sich, der ihn „noch jetzt zu Fall zu bringen“ suche.

Doch im Gespräche mit der tollen Gerd, welche ihn als den größten aller Menschen feiert und zu ihrer Eiskirche einladet, überkommt ihn tiefe Sehnsucht nach Licht und Friede, „nach des Lebens Sommerwärme“.

„Im Geseß erfriert die Seele, —
Ohne Licht kein Blühn auf Erden!
Galt's bislang, die Tafel werden
Gottgegebener Befehle, —
Will ich nun, ein Mensch, zu meinen
Brüdern in die Sonne treten.
Sie besiegt mich. Ich kann weinen,
Ich kann knien, ich kann beten!“

Gerd aber legt in der Meinung, droben im Gebirge ein Ungeheuer zu sehen, an und schießt. Eine Lawine löst sich los und donnert ins Tal hernieder. In seiner letzten Not ruft Brand zum Himmel empor:

„Sag mir, Gott, im Todesnahn!
Wiegt vor Dir auch nicht ein Gran
Eines Willens quantum satis —?“

Und durch den Donner antwortet, während die Lawine ihn begräbt, eine Stimme:

„Gott ist deus caritatis!“

Aber nun der Sinn der Dichtung! Wie ist da Zusammenhang hinein-zubringen?

Sind die Gegner Brands, die behaglichen Förderer der eigenen Bequemlichkeit, die getreuen Staatsdiener, die aus dem Gottesdienst ein Stück militärischen Drills mit Vermeidung aller besonderen Innerlichkeit zu machen wünschen, und die stumpfen wankelmütigen Seelen, denen Heringsfang und Magenfragen unter allen Idealen die wesentlichsten sind, — sind die im Recht? Will der Dichter denen den Brand und sein gewaltiges Prinzip opfern?

Dazu hat Ibsen die Leute denn doch zu stark karikiert, ihre Geistesrichtung zu scharf gezeißelt, zu reichlich die Schalen des Spottes ausgegossen.¹⁾

¹⁾ In einem Briefe an Hegel (5. Januar 1867) sagt er von seinem nächsten großen Drama „Peer Gynt“: „Es wird „Brand“ ganz und gar unähnlich sein, ohne direkte Polemik usw.“ Aber hätte er das auch nie gesagt, das Werk selbst redet zu deutlich, es steckt eine derbe Kritik in „Brand“.

In einem Briefe an Hansen (28. Oktober 1870) erzählt Ibsen: „In der Zeit, als ich ‚Brand‘ schrieb, hatte ich auf meinem Tisch einen Skorpion in einem leeren Bierglase stehen. Ab und zu wurde das Tier krank. Dann pflegte ich ihm ein Stück weiches Obst

Also Brand soll wohl nach des Dichters Absicht der rechte Mann sein? „Alles oder nichts!“ soll wohl als das erlösende Wort besiegelt und approbiert werden?

Das scheint allerdings der Fall zu sein. Sehr belehrend ist in dieser Beziehung, was Ibsen am 28. Oktober 1870 an Hanssen schreibt: „Daß Brand Priester ist, ist im Grunde unwesentlich. Die Forderung: nichts oder alles, gilt in allen Beziehungen des Lebens, in der Liebe, der Kunst usw. Brand bin ich selbst in meinen besten Augenblicken“. Und an Georg Brandes schreibt er (26. Juni 1869): „Brand' ist mißdeutet worden, wenigstens, was meine Intention betrifft, (worauf Sie allerdings antworten können, daß die Kritik mit der Intention nichts zu schaffen hat). Die Mißdeutung wurzelt offenbar darin, daß Brand Geistlicher, und daß das Problem auf das religiöse Gebiet verlegt ist. Aber diese beiden Umstände sind ganz unwesentlich. Ich getraute mich, denselben Syllogismus ebensogut an einem Bildhauer oder Politiker zu machen wie an einem Geistlichen. Die Stimmgung, die mich zum Produzieren trieb, wäre genau so in mir ausgelöst worden, wenn ich statt Brand z. B. Galilei behandelt hätte, mit der Änderung, daß er natürlich den Nacken steif halten und nicht zugeben müßte, daß die Erde stille stünde. Ja, wer weiß, wäre ich hundert Jahre später geboren, so hätte ich vielleicht ebenso gerne Sie selbst und Ihren Kampf gegen Rasmus Nielsens Aktordphilosophie behandelt. Es steckt im großen ganzen mehr maskierte Objektivität im ‚Brand‘, als man bis jetzt herausgefunden hat, und darauf tue ich mir qua Poet was zugute.“

Also Brand mit der Forderung: „Alles oder nichts!“ ist der Dichter, der Dichter selbst in seinen „besten Augenblicken“. Aber wie in aller Welt ist dann das Ende des Dramas zu erklären? Agnes kommt aus dem Zenit und erklärt, daß alles Übel von diesen drei Worten gekommen. Und Brand selbst wird schließlich weich und sehnt sich nach „des Lebens Sommerwärme“.

Nun, Agnes kann immerhin noch, wie Woerner will, als „der Versucher“, der „in der lichtumflossenen Gestalt seines Weibes“ vor ihn tritt, aufgefaßt werden (obchon es in der Bühnenanweisung des Dramas heißt: „Es ist Agnes“), denn das Personenverzeichnis bucht den „Versucher in der Wüste“ von Agnes durchaus verschieden. Und Brand kehrt wieder zu seinen früheren strengen Sätzen zurück, indem er bei dem Herannahen des Todes, seines eigenen und dessen der tollen Gerd, in die Worte ausbricht:

„Mitgeboren, mitverloren!
So nur wird die Schuld beschworen“.

Aber jetzt der eigentliche Schlusssatz? Die Stimme, welche durch den Donner antwortet, verurteilt ja Brand und seine Strenge: „Gott ist deus caritatis!“ Damit wird ja das Drama selbst getroffen, oder am Ende alles widerrufen, was vorher gesagt ist?

zuzuwerfen, auf das es sich ganz rasend stürzte, um sein Gift darin zu versprühen. Danach wurde es wieder gesund.

Ist es nicht ähnlich so mit uns Poeten? Die Naturgesetze gelten auch auf dem geistigen Gebiete.“

Auch Georg Brandes faßt es so auf: „Brandes Verkündigung enthielt, wie wir sehen, zwei ungleichartige Elemente — die rein menschliche Forderung: ‚seid ganz‘, die in pantheistisches Heidentum ausmündete, und die rein theologische Forderung: ‚entsaget‘, die dem Christentum der Vorzeit (!) entsprach. Doch in den Schlussworten siegt der Geist des Kompromisses, gegen den das Gedicht sich gerichtet hatte“.

Es scheint danach, daß an einer Inkonsequenz schwer vorbeizukommen ist.

Diese Inkonsequenz hat indes dem Erfolge des Dramas mit nichten geschadet, sondern die Freunde des „Brand“ nur noch vermehrt. Man nahm in Norwegen vielfach das Drama als Erbauungsbuch, und wenn man sich dann an Brandes gewaltigem Ringen und Predigen angeregt und gehoben, so ließ man gern wieder ein paar Beruhigungstropfen in die jagende Seele fallen mit dem Gedanken, daß der liebe Gott einem trotz verschiedener Dummheiten wohl gnädig durch die Finger sehen könne: „Gott ist deus caritatis“.

Ibsen selbst hat sich natürlich bei der Abfassung des Dramas viel mit religiösen Gedanken beschäftigt und zeitweise nur die heilige Schrift gelesen („Ich lese nichts anderes als die Bibel — die ist kräftig und stark“, schreibt er am 12. September 1865 an Björnson), aber ein asketisches Buch sollte Brand darum doch nicht sein. Es ist ja „unwesentlich“, daß das Problem auf das religiöse Gebiet verlegt ist.“ Und als Laura Petersen als Fortsetzung zu „Brand“ eine Erzählung „Brandes Töchter“ geschrieben und Ibsen ihr Buch gewidmet, antwortete er ihr (11. Juni 1870) unter anderem folgendes:

„Wenn ich irgendeine Ansicht über die Arbeit aussprechen sollte, so befände ich mich gewissermaßen in Verlegenheit. Sie wollen das Buch ja doch als eine Erbauungsschrift aufgefaßt sehen, und über diese Art Literatur habe ich kein Urteil. Was mich bei der Lektüre angesprochen und interessiert hat, das ist die Charakterisierung und überhaupt Ihre unverkennbare Anlage für das rein Dichterische. Doch ich weiß ja gar nicht, ob dies in Ihren Augen ein Lob ist.“

Sieht es doch fast so aus, als würde Ihnen der Gedanke, Sie könnten einen Roman geschrieben haben, Schrecken einjagen. In diesem Falle verstehen wir beide einander nicht. ‚Brand‘ ist ein ästhetisches Werk ganz und durchaus — und nicht ein bißchen anderes. Was er zerstört oder aufgebaut haben mag, geht mich absolut nichts an. (!) Es ist zu seiner Zeit entstanden als Resultat von etwas Durchlebtem — nicht Erlebtem. Es war mir eine Notwendigkeit, mich durch dichterische Formen von etwas zu befreien, womit ich in meinem Innern fertig war. Und nachdem ich es auf diese Art losgeworden war, hatte mein Buch keinerlei Interesse mehr für mich.“

Für uns kann „Brand“ schon aus anderem Grunde kein eigentliches Erbauungsbuch sein, denn dazu gehört vor allem Wahrheit und Klarheit, wie wir sie bei dem auf sich selbst gestellten Individualisten Brand, der sich nach Brandes' Erklärung „in seiner letzten Verkündigung zu rein pantheistischer Höhe“ (!) aufschwingt, doch nicht in genügendem Maße antreffen.

Daß so natürlich auch der ästhetische Eindruck gemindert wird, versteht sich von selbst, denn die Schönheit ist die „strahlende Vollkommenheit“ eines Gegenstandes; wo es an der inneren Vollkommenheit des Werkes

gebracht, kann trotz aller Einzelschönheiten und aller strahlenden Einkleidung der Gesamteffekt nicht befriedigend genannt werden. Das Buch ist recht geeignet, allerhand Verwirrung anzurichten.

Das wird aber immer das Resultat der philosophischen Ideendichtung sein, wenn der Künstler in Religion, Welt- und Lebensanschauung selber nicht auf den Pfaden der vollen Wahrheit wandelt. Auch ein Goethe konnte trotz all seiner Begabung die Probleme nicht wahrheitsgemäß und befriedigend lösen. „Aufschluß erwarten Sie nicht!“ Das ist der Geleitsbrief zu seinem vielbewunderten „Faust“.

Man hat „Brand“ als die Tragödie des Idealismus bezeichnet. Sie soll den Gegensatz zwischen Ideal und Leben zeichnen, das ist wahr. Hat doch Ibsen selbst seine „Komödie der Liebe“ trotz ihres grundverschiedenen Charakters einen „Vorläufer des „Brand““ genannt (Brief an Gosse, 30. April 1872). Aber dann konnte Brand auch schließlich von allem Volke verlassen, einsam sterben, ohne die verurteilenden Schlussworte zu hören.

Doch das Ganze spielt nun einmal in der religiös-sittlichen Sphäre, und da fragt sich eben jeder: Wie stellt sich denn nun Gott zu dem von Brand gewählten Prinzip und Kampfstraf? Und da kam dann die Inkonsequenz ins Drama, indem der Dichter einerseits an dem Prinzip „alles oder nichts“ festhält und andererseits seinen Helden vom Himmel selbst verurteilen läßt, so daß es scheint, als wären die Leichtlebigen, Halben, die von allem etwas und nichts ganz sind, doch nicht so besonders im Unrecht. Dieser Eindruck wird verstärkt, da das Wort vom „Willens quantum satis“ und von der caritas hier nicht zum erstenmal geprägt wird, sondern im Grunde die Wiederholung eines Vorwurfs ist, der schon in der Rede des Doktors gelegen (im 3. Akt).

Jedenfalls hätte der Dichter zeigen sollen, wie die größte Hingabe an das Ideal, der erhabene Opfer Sinn in Beziehung stehen muß zur Gottes- und Nächstenliebe, wie in Gott strenge Gerechtigkeit und liebevollstes Erbarmen, und wie der Herr dem Menschen mit seiner Gnade helfen kann, aber es ließ ihn gewiß die eigene Theologie im Stiche.

Ein klarer Kopf kann durch Ibsens „Brand“, wie er ihn auch nehmen mag, nicht vollkommen befriedigt werden, so sehr er die Einzelschönheiten auch bewundern mag, und für einen unklaren Leser ist das Werk erst recht nicht geeignet.

Wenn wir zum Schlusse noch kurz die formelle Seite ins Auge fassen, so drängt sich gleich der bedeutende Unterschied zwischen „Brand“ und der „Komödie der Liebe“ auf (die „Kronprätendenten“ können wir nicht zum Vergleiche heranziehen, weil sie in Prosa geschrieben). Hier weht ein ganz anderer Geist, in diesen kurzen vierfüßigen Jamben und Trochäen. Die bezaubernde Eleganz ist geschwunden, aber ein kräftiger, frischer Hauch durchzieht die Sprache. Die spezifisch norwegischen Wörter, an denen das Stück ungewöhnlich reich, erklären sich aus dem Milieu. Es sind meistens Worte, die „zur Bezeichnung von Lokalverhältnissen, Gebirgsformationen usw.“ dienen, „für die man in einem Flachlande natürlich keine entsprechenden Bezeichnungen“ hat (Brief an Hegel, 16. März 1866). Aber das lokale Kolorit ist auch sehr gut getroffen, und man kann, wie Baumgartner bemerkt, „Brand“ nicht lesen, ohne Norwegen lieb zu gewinnen.

Einzelne Szenen sind von hervorragendem poetischen Gehalt. Auch in der Psychologie hat der Dichter Treffliches geleistet, mag auch eine Anzahl von Personen mit Absicht stark typisch gehalten sein und die Satire hier und da etwas aufdringlich zwischen den Zeilen hervorblitzen. Der sanfte und doch so starke Duldercharakter der Agnes gehört zu den schönsten Frauenbildern, die Ibsen geschaffen. Die Ehe zwischen Brand und Agnes ist ein rührendes Gegenstück zu den unterminierten, verrotteten Familienverhältnissen, die er uns in den späteren Gesellschaftsdramen vorführt.

Kein Wunder, daß Roman Woerner die Behauptung wagt, der vierte Akt sei nicht bloß der schönste der Dichtung, sondern einer „der schönsten, die überhaupt je geschrieben worden“.

2. Peer Gynt

In seinem „Brand“ wollte Ibsen den Mann des Prinzips, den Mann der Stärke, den Mann des „alles oder nichts!“ schildern, in seinem folgenden Drama „Peer Gynt“ den der Schwäche; dort wollte er das Drama des Willens liefern, hier das der Phantasie.

„Peer Gynt“, schreibt er selbst an Gosse (30. April 1872), „ist Brands' Gegensatz; er wird von vielen für mein bestes Buch gehalten. Ob Sie daran Gefallen finden werden, weiß ich nicht. Es ist ungestüm und formlos — es ist rücksichtslos geschrieben, so wie ich nur wagen durfte zu schreiben, weil ich weit von der Heimat war: es ist nämlich während meines Aufenthalts auf Ischia und in Sorrent im Sommer 1867 entstanden.“

Das Stück, dessen Handlung im Anfang des 19. Jahrhunderts beginnt und gegen die sechziger Jahre hin endigt, spielt teils im Gudbrandsdal und seinen Bergen, teils an der Küste von Marokko, in der Wüste Sahara, im Zollhaus zu Kairo, auf der See usw.

„Mein Liebchen, was willst du noch mehr?“

Schopenhauer würde wahrscheinlich sagen: „Wem es dabei nicht zumute wird, als wäre er in einem Zollhause, der — gehört hinein“.

Und was würden die alten Franzosen mit ihren berühmten drei Einheiten dazu sagen?

Doch betrachten wir die Sache ohne Vorurteil!

Peer Gynt stammt aus einer vormals reichen, durch die Verschwendungssucht des Vaters verarmten Bauernfamilie. Er selbst träumt wohl gern davon, einmal etwas recht Großes, am Ende König oder Kaiser zu werden, macht aber keine Anstalten, etwas zu leisten. Nur im Faulenzen und Lügen ist er stark. Seine Mutter, die viel auf ihn schimpft, aber doch im Grunde überall um ihn besorgt ist, behandelt er mit der ungeheuerlichsten Respektlosigkeit. Die steinreiche Ingrid, die Tochter des Haegstadbauern, hätte er heiraten können, hat's aber natürlich versäumt, jetzt nimmt sie einen andern. Da kommt Peer auf den Einfall, noch zu guter Letzt das Mädchen für sich zu gewinnen. Die Mutter, welche wieder gescholten und gedroht, läßt er unterwegs auf dem Mühlendach sitzen.

Er selbst legt sich, wieder von seiner künftigen Kaiserherrlichkeit phantazierend, ins Haidekraut. Die Bemerkungen der Vorübergehenden bilden indes einen kräftigen Kontrast zu seinen Träumen.

„Sein Vater war ein Saufbold, seine Mutter hat's im Kopf.
Dann wundert man sich, daß der Bursch solch ein Tropf!“

Besonders Aslak der Schmied versteht sich auf das Stacheln. Schon ist sein Plan, nach der Hochzeit zu Haegstad zu gehen, bedeutend erschüttert, aber die herüberschallende Tanzmusik und der Gedanke an die vielen „Mädels“ treibt ihn wieder weiter.

Auf Haegstad will aber niemand etwas von ihm wissen. Nur Solvejg, die Tochter eines kürzlich Zugewanderten, wäre bereit mit ihm zu tanzen. Aber auch daraus wird nichts, zumal, als er wieder getrunken. So besteht seine Beschäftigung hauptsächlich im Prahlen und Aufschneiden, bis der tölpelhafte Bräutigam, der allein an seine Künste glaubt, ihn zum Bundesgenossen gegen die eigene Braut wählt. Ingrid hat sich nämlich eingeschlossen; sie ist traurig, sie mag den Bräutigam nicht. Jetzt soll Peer ihn hineinbringen zu ihr.

Aber Peer hat ganz andere Pläne. Nicht lange und er hat sie entführt, man sieht, wie er droben mit ihr ins Gebirge steigt, höher und höher, während ihm die Hochzeitsgesellschaft verblüfft, drohend und wetternd nachschaut.

Am anderen Morgen ist er indes seiner bösen Streiche schon überdrüssig, jedenfalls will er sich nicht an Ingrid fesseln, er läßt die Betrogene in ohnmächtigem Zorn ins Tal zurückkehren. Seine Gedanken gehören wieder Solvejg.

Und Solvejg? Merkwürdig genug, sie zieht mit Peers Mutter im Gebirge umher und hilft ihn suchen und kann sich gar nicht genug von dem Halunken erzählen lassen. Wie kommt doch das brave, sittsame Mädchen dazu, eine solche Zuneigung zu solch einem widerwärtigen Menschen zu fassen?

Widerwärtig, ja. Die folgende Szene bestätigt die früheren Eindrücke. Da die ganze Gemeinde hinter ihm her ist, um ihn einzufangen, erwacht zunächst eine gewisse Kraft in ihm:

„Das ist Leben. Man fühlt sich wie ein Bär in jedem Glied.
Brechen! Wälzen! Den Wasserfall stauen!
Tammen auswurzeln! Stoßen! Hauen!
Das ist Leben! Das kräftigt! Das schafft Genügen!
Zum Teufel mit all den wässrigen Lügen!“

Wie es mit seiner moralischen Stärke bestellt ist, sehen wir dann gleich darauf, wo er sich mit drei Säterdirnen abgibt, die an Schamlosigkeit der Gesinnung nichts mehr zu wünschen übrig lassen.

„Trübe der Sinn und frech das Herz.
Im Auge Lachen, im Halse Weh!“

So steht schließlich der haltlose, jammervolle Phantast mit seinen Sünden und seinem Elend vor uns!

Gelegentlich möchte er sich wohl aufraffen, sich reinbaden in „des Winds allerwildesten Wut“, und „in der Sonne Lauffstrahlenglut“ hineintauchen. Aber wenn das die Duse nach seinem Katechismus ist, da kann man natürlich nicht viel erwarten. Das zeigt sich denn auch bald.

Das Drama geht hier übrigens ins Symbolische und Märchenhafte. Ob das ästhetisch zulässig, darüber dürften die Meinungen wohl auseinandergehen. Die Überleitung ist sonst von Ibsen nicht gerade ungeschickt gemacht.

Peer ist halbkrank infolge seines verworrenen Lebens, seine Phantasie überreizt, seine Leidenschaften erregt. Da mag er wohl leichter als andere Menschen in die Welt der Trolle und Kobolde geraten.

Es ergeht ihm aber in dieser unterirdischen Welt — einem Symbol für Peers Leidenschaften und Verirrungen — herzlich schlecht. Er soll, da er des Dovre-Alten Tochter und das Reich als Mitgift begehrt, auch des Trollreiches Grundsätze und Sitten annehmen. Der Hauptgrundsatz aber lautet: „Troll, sei du dir genug!“ Und die Gebräuche weichen bedenklich von denen vernünftiger Menschen ab.

Schon die Nahrung ist mehr als ekelhaft:

„Die Kuh gibt Fladen, der Dachs gibt Met;
Frag' nicht, ob's sauer oder süß eingeht;
Die Hauptsach' ist, daß man nie vergift,
Daß es hausgemacht ist.“

Und so auf anderen Gebieten. Schließlich sollen ihm die Augen in greulichster Weise operiert werden, damit er die Dinge besser nach Trollenart anschaut. Aber da tut er nicht mehr mit, denn seine gesunden Augen bekommt man nicht wieder. Nach entsetzlichen Quälereien und Kämpfen mit den Leuten des Dovre-Alten wird er mit knapper Not noch durch das Läuten der Kirchenglocken gerettet.

Dann kommen weitere Verdrießlichkeiten mit dem „großen Krummen“, gleichfalls einem sehr geheimnisvollen Wesen. Auch diesmal Befreiung durch „Glockenläuten und frommen Gesang“. „Er war ja zu stark, Weiber standen neben ihm.“

Wer die norwegischen Märchen und Sagen nicht kennt, wird diese Partien mit steigendem Befremden lesen. Wenn man aber in etwa weiß, aus welchen Produkten der Volksphantasie Ibsen hier geschöpft, so wird die Sache verständlicher.

„Weiber standen neben ihm“. Die treueste ist ihm Solveig. Seine Mutter wird um seiner Torheiten willen gepfändet, er selbst muß geächtet und friedlos in den Bergen hausen. So weit ist's mit ihm gekommen. Doch Solveig sucht ihn in seiner weltverlassenen Einsamkeit auf, um bei ihm zu sein und die Seine zu werden. Noch einmal: wir finden das Verhältnis psychologisch entschieden kühn.

Peer Gynt tut es auch beinahe. Jedenfalls verfolgen ihn seine Missetaten wieder in sichtbarer Gestalt. Die Tochter des Dovre-Alten bringt ihm einen häßlichen Jungen in seine Waldeinsamkeit, einen Bengel, der nach ihm spuckt und den Bierkrug auf ihn schleudert — und er ist sein Vater, „bloß für Gedankenvergehen“.

Peer empfindet Ekel, wenn er an seine Vergangenheit zurückdenkt; wie soll er heraus aus dem Elend? Durch Reue? Die kennt er nicht so besonders gut, und sie behagt ihm auch schlecht. Er meint:

„Reue? Das kömmt' am End' Jahre anstehn,
Bis daß ich hindurch wär'. Das Leben wird schwächtig.
Entzweischlagen alles, was glänzend und prächtig,
Und dann mit den Stüden von vorn ans Werk gehn?
Das geht mit 'ner Fiedel, aber nicht mit 'ner Glocke.
Wenn ihn einer zertritt, grünt kein Reis mehr am Stode.“

Aber so vor Solveig hintreten, das bringt er auch nicht mehr fertig. So will er denn in die Welt und erst „eine Arbeit, eine harte“ tun; Solveig soll inzwischen auf ihn warten. Sie verspricht es.

Bevor er Norwegen verläßt, drückt er noch der Mutter die Augen zu. Endlich eine Szene, wo die beiden sich nicht zanken und streiten. Peer ist zärtlich gegen die Sterbende, freilich in seiner Art, Phantast und nichts als Phantast. Wie die Mutter in früheren Jahren mit ihm gespielt und fabuliert, so macht er's jetzt. Er setzt sich aufs Bettende, wirft eine Schnur um den Stuhl, auf dem die Kage liegt — die ist so freundlich, den Gaul vorzustellen — und jetzt kuschelt er mit Nase nach dem Soria-Moria-Palaste „im Westen vom Monde“ und „im Osten der Sonn“, ja zu St. Peter selbst, dem Himmelspfortner, der von der Alten nichts wissen will, aber vom himmlischen Vater eines Besseren belehrt wird. Die Mutter ist indessen wirklich im Jenseits angekommen.

Mit kühnem Saze springt jetzt der Dichter über Zeiten und Räume hinweg und führt uns Herrn Peer Gynt nach langen Jahren an der Südwestküste von Marokko vor. „Eine Arbeit, eine harte“, liegt bereits hinter ihm. Aber sehr gebüßt zu haben scheint er nicht. Er hat's in Charlestown zum großen Needer und Geldmann gebracht. Er hat Neger verhandelt nach Karolina und Götzenbilder nach dem Reich der Mitte. Und als er dann älter wurde und etwas Angst vor dem Jenseits bekam, hat er sein Gewissen beruhigt, indem er zugleich mit den Idolen Missionäre beförderte und „den letzten Fleischtransport“ für seine eigenen Plantagen nahm, ja, als er dann seine Besitzungen verkaufte, hat er sogar alle so freigebig mit Grog traktiert, daß keiner war, der nicht zuviel bekommen hätte. So meint er denn sehr genügsam:

„Meiner Tugend sorglich Walten
Kann meiner Schuld die Stange halten.“

Strupellos hat er geschaltet, kosmopolitisch von allen Völkern für sich selbst profitiert und sich gehütet, sich „ganz zu etwas zu entscheiden“. (Man vergleiche damit Brands Prinzip: „Alles oder nichts!“)

Jetzt denkt er dem Türken Geld vorzustrecken im Kriege mit Hellas, um noch mehr zu verdienen. Denn er braucht Geld, er will ja ein „rechter Kaiser werden“.

Einer seiner schmarozenden Freunde hat auch den „Willen zur Macht“, noch vor Nietzsche, („Ich will die Macht“, sagt Herr von Eberkopf ausdrücklich) und brennt mit Peer Gynts prächtiger Reisejacht durch. Doch ein Unglück raubt ihnen allen das Leben.

Peer ist dem lieben Gott dankbar, daß er ihn gerettet und die Bösewichte bestraft; aber ökonomisch findet er ihn nicht, sonst hätte er ihm wohl die Jacht mit ihren Schätzen gerettet.

Jetzt muß Peer zu Lande weiter. Er schlägt sich mit allerhand Affen herum, philosophiert über Morgenstunde und Wüstenlandschaft und will die Sahara in ein Meer verwandeln, dazu sein Reich Gyntiana mit der Hauptstadt Peeropolis gründen.

Inzwischen findet er das Pferd und die Gewänder des Kaisers, die ein Dieb und sein Hehler, bei ihrem Geschäfte aufgescheucht, liegen gelassen.

Im Nu ist er in einen Propheten verwandelt, der sich mit Gesang und Tanz huldigen läßt. Sein Hauptprophetentum besteht aber in einem Liebesabenteuer mit Anitra, der Tochter des Beduinenhäuptlings, die ihn zu guter Letzt gewaltig an der Nase herumführt.

Nach dieser Ernüchterung wirft sich unser Fürst auf die Wissenschaft, speziell die Geschichte der Vergangenheit, denn die Gegenwart ist ja nichts wert. Auch die Weiber nicht, die sind unbeständig. Daß die treue Solweig im hohen Norden täglich an ihn denkt und auf ihn wartet, weiß er nicht. Sie ist aus seinen Gedanken verschwunden.

Er durchwandert jetzt Ägypten, hört die Memnonsäule singen, betrachtet die Sphinx und landet endlich im Irrenhause zu Kairo, wo die Verrückten ihre Wächter einsperren und Peer zu ihrem Kaiser krönen.

Im fünften Akt sind wir plötzlich wieder in der Nähe von Norwegen, und Peer Gynt kommt auf einem Schiffe von Panama her in seine Heimat zurück. Um ihn alles verändert, er selbst „wettergebräunt und mit einem härteren Gesichtsausdruck“. Aber im übrigen „der Selbstsucht Kaiser“, als welchen ihn der tolle Begriffenfeldt in Kairo mit dem Strohkranz geziert. Er will für die Seeleute, die es etwa nötig haben, gern etwas tun, von seinem nicht gerade großen Vermögen mitteilen. Aber da er hört, wie ein liebes Weib und frohe Kinder die Heimkehrenden erwarten und wie es selbst in der armen Hütte ein Fest geben wird, da ist er entschlossen, nichts, gar nichts zu diesem bescheidenen Glücke beizutragen. Nein, er will sie nur alle betrunken machen, daß sie den Thrigen, die sich so lange gefreut, ein entsetzliches Wiedersehen bereiten.

Dann fühlt er beim Anblick eines hilflosen Bracks mal wieder ein menschliches Rühren, um sich ebenso rasch wieder zu verhärten. Bei alledem redet er sich noch vor, er sei ein schuldloser Mensch, sei sogar zu fromm gewesen.

Bald erlebt er trotz seiner vermeintlichen Frömmigkeit einen grauenvollen Schiffbruch. Schließlich kann er sich noch an seinem gekenterten Rettungsboot halten. Ein unheimlicher, gespensterhafter Passagier, der schon vorher um seinen Leichnam gebeten, macht ihm hier arg zu schaffen, gleitet aber schließlich von dannen, ohne auf seinen Tod gewartet zu haben:

„Getrost, mein Freund! Ich habe Takt; —
Man stirbt nicht mitten im fünften Akt.“

Und Peer äußert befriedigt:

„Da kam's heraus, trotz aller List! —
Es war ein öder Morallist.“ —

Bald nach seiner Rettung wohnt er in einem Gebirgssprengel der Beerddigung eines Bauern bei, der freilich in seinem Leben mehr als eine Dummheit gemacht, aber dann in kümmerlich einfachen Verhältnissen seinen Fähigkeiten entsprechend, ein mühevolleres Leben durchgekämpft. Der Prediger lobt ihn:

„Ein schlechter Bürger war er. Unfruchtbar
Für Staat und Kirche. Doch am Berg da droben,
Wo er im engsten Kreis sein Glück gewoben,
Dort war er groß, weil er er selber war.“

Das gefällt Peer: Das eigene „Selbst“ leben, das klingt ja so wenig dogmatisch.

„Sieh da, das nenn' ich noch Christentum!
Da war nichts, was einen peinlich berührte; —
Zumal dem: ‚Du selbst zu sein, sei dein Ruhm‘,
Zu dem am Schlusse die Predigt führte,
Auch an und für sich alles Lob gebührte.“ —

In seiner engeren Heimat kennt ihn keiner, doch es kursieren noch allerhand Geschichten über ihn. Die Schlauesten wissen, daß er schon irgendwo gehängt ist. — Schließlich sucht er eine Zuflucht im Walde; da kann er doch noch Kaiser spielen. „Als Tier bin ich immer noch fürstlich zu achten.“ Und seine Grabinschrift soll lauten:

„Hier ruht Peer Gynt, des Landes Zier,
Kaiser von all dem andern Getier.“

Er zerpflückt eine Zwiebel, und indem er eine Hülle nach der andern herabstreift, zieht er in Gedanken eine Phase nach der andern von seinem inhaltslosen, kernlosen Leben.

In dieser Stimmung kommt er an die Hütte, die er einst selbst gebaut, und hört drinnen — Solveig singen, und von ihm. Totenbleich steht er da:

„Eine, die Treue hielt — und einer, der vergaß.
Einer, der ein Leben verspielt — und eine, die wartend saß.
O Ernst! — Und nimmer kehrt sich das um!
O Angst! — Hier war mein Kaisertum!“

Weiter irrt er durch den Wald, wo alles ihm Vorwürfe zuraunt, Garnknäuel am Wege: Gedanken, die er nicht gedacht, welke Blätter: Losungen, die er nicht gesprochen, Sausen in den Lüften: Lieder, die er nicht gesungen, Tautropfen: Zähren, die er nicht geweint, gebrochne Halme: ungeschehne Taten. Befremdend ist nur, daß ihm mehr vor die Seele tritt, was er unterlassen, denn was er Schlimmes verübt.

Schließlich erscheint der „Knopfgießer“, um Peer Gynt abzubrufen. Er soll weder in den Himmel, noch in die Hölle, er hatte keine Tugend und war auch kein Sünder mit Energie. Drum soll er umgeschmolzen werden, sein Ich verlieren, in den Ausschustopf, in die Masse wandern. Aber er hebt vor dieser „Schmelzlöffelei“, er will lieber hundert Jahre „zu dem mit dem Pferdefuß“, die Pein sei dort ja nur moralisch und schließlich könne man gehn und sein Glück von neuem versuchen (!). Die Theologie, welche hier von den beiden verzapft wird, ist sehr faul.

Also Peer soll in den Schmelzlöffel, weil er nicht er „selbst“ gewesen. Jetzt sucht er in der letzten Frist, die ihm noch bleibt, Hilfe, Zeugnisse, Urteste, daß er es doch war. Da trifft er zu seiner Freude den Doore-Alten. Der soll ihm bestätigen, daß er damals nicht Troll werden wollte, um er selbst sein zu können. Aber der Alte bestätigt ihm nur, daß er den Namen eines Trolls verschmäht, aber sein Leben lang nach dem Trollen-Grundsatz gelebt: „Troll, sei du selbst dir genug!“

Als der Knopfgießer sich wieder einstellt, kann Peer nicht die gewünschten Urteste vorlegen. Statt dessen erkundigt er sich — etwas spät, nachdem er

das Wort so groß im Munde geführt: „Was ist dieses ‚sei du du selbst‘ im Grunde?“ Der Knopfgießer belehrt ihn:

„Du selbst sein, heißt: Dich selbst ertönen.
Doch du brauchst vielleicht noch ein deutlicher Bild? —
Des Meisters Willen als wie ein Schild
An seines Lebensschwerts Griff sich löten.“

Allmählich zieht Peer es vor, den Beweis zu erbringen, daß er ein großer Sünder gewesen. Nur nicht in den Schmelzlöffel!

Der Teufel selbst, der ihm als Priester verkleidet begegnet, soll ihm helfen. Auch hier das Gerede, daß die meisten Seelen in den Schmelzlöffel kommen. Die groben Sünder dagegen kommen in die Hölle, wo sie — geläutert werden (!).

„Wir dämpfen, wir baden, wir puhen, wir hitzen
Mit Säuregüssen und Schwefelblitzen,
So lang, bis sich unsrem geduldigen Auge
Das rechte Bild endlich, das Positiv, tischt.
Doch hat man, wie Sie, sich zur Hälfte verwischt, —
So nützt weder Schwefel noch Kalilauge.“

Doch der Teufel mit seiner wunderbaren Jenseitslehre hat nicht viel Zeit. Er ist hinter einem gewissen Peter Gynt her, der „er selbst“ gewesen und so die Hölle redlich verdient hat. Die vernünftigste Erklärung wenigstens bekommt Peer hier mit auf den Weg, daß jemand in verschiedener Weise „er selbst“ sein kann. „Man kann man selbst sein in doppeltem Verstand.“ Also dies „man selbst sein“ ist doch ein sehr flauer, unbrauchbarer Grundsatz!

Peer Gynt bereitet sich verzweiflungsvoll, „in die grauen Nebel des Nichts“ zu gehen. Was ihm jenseits des Todes begegnen wird — „das Dann hat noch keiner gekannt“, meint er. Auf die Pfingstlieder der gläubigen Kirchgänger hin kommt er dann wieder zu dem Geständnis: „Ich fürcht’, ich war tot lange vor dem Sterben.“ Der Knopfgießer erscheint abermals und verlangt das Sündenregister. Doch jetzt hat sich Peer aufs neue der Hütte Solvejgs genähert, und zu den Füßen der Verlassenen, die gerade, zum Kirchgang gerüstet, aus der Thür tritt, wirft er sich nieder.

„Hier ist ein Sünder! Dein Urteil, — sprich’s aus!“

Aber das Urteil der Liebenden ist sanft und milde wie sie selbst.

„Durch dich wird mein Leben ein selig Lied.
Gesegnet seist du! Du hieltst dein Versprechen!
Gesegnet der Pfingstmorgen, der dich hier steht!“

Doch schwer lastet auf dem alten Sünder die Frage, wo er geweiht, den Odem Gottes in der Brust, seinen Namenszug auf der Stirn, mit der Bestimmung, die Gott ihm gegeben. „In meinem Glauben, in meinem Hoffen und in meinem Lieben“, antwortet Solvejg. Sie will ihm eine liebevolle Mutter sein.

„Eine Mutter; — doch wer ist sein Vater? Er,
Der ihm um der Mutter willen vergibt.“

So klammert sich denn der Schiffbrüchige an Solvejg an und läßt sich von ihr in Schlummer singen. — Des Knopfgießers Stimme schallt „hinter dem Hause“:

„Wir seh’n uns am letzten Kreuzweg, Peer;
Und dann wird sich zeigen — ich sage nichts mehr.“

Aber „Solweij singt lauter im Tagesglanz“:

„Ich wiege dich und ich wache; —
Schlaf und träum', lieber Junge mein!“

Ob Solweij mit i h r e r Theologie Recht behält? Der Vorhang fällt. Wir müssen selbst unser Urteil bilden. —

„Ein dramatisches Gedicht“ nennt Ibsen seinen „Peer Gynt“. Und mit Recht. Ein Drama nach den gewöhnlichen Begriffen ist es nicht. Trotz der dramatischen Form könnte man in Versuchung kommen, es ein Epos zu nennen.

In mehr als einer Beziehung erinnert es an „Faust“. Wir wollen keine eingehende Parallele ziehen, nicht Pfingstgesang und Osterglocken nebeneinander stellen, nicht die Regellosigkeit in äußeren dramatischen Formen vergleichen. Es genügt, an die Ähnlichkeit beider Werke von der ideellen Seite zu erinnern. —

Ein Menschenleben! Eine Tragödie des Menschenlebens! Ein wunderbarer Reichtum von Einzelszenen, welche bald diese, bald jene Seite menschlichen Strebens und Irrrens beleuchten. Aber wiederum: Der Dichter besaß zu wenig von jener Weltanschauung, die scharf und klar die Bedeutung des Daseins an der Hand unumstößlicher Wahrheiten deduziert. In religiöser Beziehung hatte er ja auch nicht den besten Entwicklungsgang durchgemacht. Wie ganz anders hätte deshalb nicht der fünfte Akt ausgestaltet werden können!

Es ist wahr, was E. Reich (Ibsens Dramen 2, S. 76) sagt, daß wir alle „ein Stück von Peer Gynt, wo nicht den ganzen“ in uns tragen. Es ist auch richtig, daß das Stück eine bedeutsame Ergänzung zu „Brand“ liefert und den dort ausgesprochenen Grundsatz: „Alles oder nichts!“ noch energischer ins Licht setzt. Aber die positiven Ideale könnten doch ganz anders herausgearbeitet sein. Der Trolles-Grundsatz: „Sei dir selbst genug“ wird freilich verurteilt, der Grundsatz: „Sei du selbst, sei dir selbst getreu“ ist entsetzlich verwaschen und unklar und kann eine sehr schlimme Anwendung finden, wie der Teufel schließlich gut bemerkt, wie aber im Drama schon längst gezeigt sein könnte. Und dann die Reue, die Umkehr des Sünders? Damit, daß jemand im klaren Glauben, in der Hoffnung, in der Liebe eines betrogenen Weibes fortlebt, ist er nicht gerechtfertigt. Das Ewig-Weibliche zieht uns nicht immer hinan, wohl in der Art einer Monika, aber nicht nach der verunglückten, bequemen Rechtfertigung à la Faust II. So ein guter, schwacher Papa ist unser Herrgott nicht, kein „alter Vater Sechziger“, um mit „Brand“ zu reden.

Die Wirkung des Dramas? Woerner meint: „Im ‚Brand‘ hält Ibsen die gewaltige Strafpredigt über den Text aus Milton: To be weak is the true misery; im ‚Peer Gynt‘ nun folgt den Donnerworten die vernichtende demonstratio ad oculos.“ Uns scheint, daß die eigentliche Tragödie des Phantasten etwas zu kurz kommt bei all dem Sprühfeuer des aufgebotenen Witzes und der schimmernden Phantasieraketen. Dazu wird das Große und Heilige bisweilen im Munde des Helden gar zu unzart behandelt. Und dann der Wirrwarr dieses Sinnen- und Sündenlebens! — Die erhebende Wirkung dürfte ziemlich gering sein, um so größer die Konfusion, welche das Drama in ungereiften Menschen anzurichten vermag. Es gehört schon ein solides Quantum von Geist und Urteil dazu, klar und

erakt die rechte Stellung einzunehmen all den Kreuz- und Querwegen dieses weitschichtigen dramatischen Labyrinths gegenüber. Mit Recht hat Baumgartner unser Stück mit einem Zaubergarten verglichen, dessen keine Schere Herr wird. Aber Ibsen und Klarheit ist eben nicht immer dasselbe. „So weit die Worte Ibsen und Klarheit überhaupt in einem Atem genannt werden dürfen“, sagt Reich irgendwo, da er an eine (geistvolle, aber wackelige) Deutung des „großen Krummen“ herantritt.

Die Aufnahme, welche „Peer Gynt“ fand, war eine sehr verschiedene. Die zweite Auflage erschien bereits nach vierzehn Tagen. In Norwegen fand das Buch viel Widerspruch. Es war ja auch teilweise eine Satire auf die Landsleute, wie sie sich vor Ibsens Richteraugen ausnahmen. Nur wurde noch mehr hineingedeutet, als drinlag. Ibsen selbst schreibt an Hegel: „Warum kann man das Buch nicht als ein Gedicht lesen? Denn als ein solches habe ich es doch geschrieben. Die satirischen Partien stehen ziemlich isoliert. Aber wenn die heutigen Norweger, wie es ja den Anschein hat, in Peer Gynts Person sich selbst wiedererkennen, so mögen das die guten Leute schließlich mit sich selber abmachen.“ (24. Februar 1868.)

Auch El. Petersen rechnete das Werk in erster Linie zur polemischen Literatur. Er wollte es in ästhetischer Beziehung nicht eigentlich als Poesie gelten lassen, weil es „bei der Umformung von Wirklichkeit in Kunst halb die Forderungen der Kunst und halb die Forderungen der Wirklichkeit preisgibt“; er fand in dem Buche viel „Gedankenschwindelei“ und „Rätsel, die nicht lösbar sind, weil sie leer sind“. (Vgl. Anm. in Bd. X, S. 444.) Jedenfalls ist wahr, daß viel hineingeheimnist werden kann, wenn man zu dieser Art des unsicheren Interpretierens Lust und Beruf verspürt. Für die Bühne schien das Drama zunächst ziemlich unmöglich. In München wurde es allerdings aufgeführt, aber um es zu einem beliebten „Volks- und Rassenstück“ zu machen, schien Ibsen selbst eine weitgehende Änderung des Buchtextes am Platze. (Br. an Lassen, 16. August 1875.) In Deutschland mußte das Drama mit seinem teilweise so spezifisch norwegischen Inhalt obendrein noch mit besonderen Schwierigkeiten rechnen. Am 19. Mai 1880 schrieb Ibsen an Passarge, daß von seinen sämtlichen Büchern „Peer Gynt“ seines Erachtens „am wenigsten geeignet, außerhalb der skandinavischen Länder verstanden zu werden“. Die eigentlichen Kindheits Erinnerungen, die Ibsen für sein Werk verwertet (Br. an Brandes, 21. September 1882), können indes das Verständnis nicht erschweren. Neuerdings ist „Peer Gynt“ tatsächlich Zugstück geworden und zahllose Male aufgeführt. Auch neue Übertragungen sind erschienen, von bedeutenden Dichtern ausgeführt, so von Ludwig Fulda und in freier Nachdichtung von Dietrich Eckart.

3. Kaiser und Galiläer (Keiser og Galilaeer)

„Kaiser und Galiläer“ ist das erste Werk, das ich unter dem Einflusse des deutschen Geisteslebens geschrieben habe. Als ich im Herbst 1868 aus Italien kam und in Dresden meinen Aufenthalt nahm, brachte ich den Plan zum ‚Bund der Jugend‘ mit und schrieb dieses Stück denselben Winter. Zu ‚Kaiser und Galiläer‘ hatte ich während meines vierjährigen Aufent-

haltes in Rom mancherlei historische Studien und verschiedene Aufzeichnungen gemacht, aber keinen klaren Plan für die Ausführung entworfen und also noch weniger vom Stück etwas geschrieben. Meine Lebensanschauung war damals noch national-standinavisch, und ich konnte deshalb mit dem fremden Stoff nicht zurecht kommen. Dann erlebte ich die große Zeit in Deutschland, das Kriegsjahr und die nachherige Entwicklung. Dies alles hatte für mich in vielen Punkten eine umwandelnde Kraft. Meine Ansicht der Weltgeschichte und des Menschenlebens war bisher eine nationale Ansicht gewesen. Jetzt erweiterte sie sich zu einer Stammesansicht, und so konnte ich ‚Kaiser und Galiläer‘ schreiben. Das Drama wurde im Frühling 1873 vollendet“ (Br. an Hoffory, 26. Februar 1888).

Das neue Werk hat Ibsen also lange beschäftigt. Es ist ihm „eine Herkulesarbeit gewesen“ (Br. an Hegel, 6. Februar 1873), denn er war nicht daran gewöhnt, sich „frisch und anschaulich in eine so ferne und fremde Zeit einzuleben“. Mit der vollendeten Arbeit war er aber auch sehr zufrieden. Er hielt sie selbst für sein „Hauptwerk“ (Br. an Daae, 4. Februar und 23. Februar 1873). Sie ist „glücklicher vollbracht als irgendeine meiner früheren Arbeiten“, schreibt er an Hegel (6. Februar 1873).

Sehr interessant verspricht das „welthistorische Schauspiel“ zu werden, wenn man den inneren Gehalt herauschält. Schon 1871 schrieb der Dichter an Hegel (12. Juli 1871): „Ich stecke tief in der Arbeit an ‚Kaiser Julian‘. Dies Buch wird mein Hauptwerk werden und es nimmt alle meine Gedanken und alle meine Zeit in Anspruch. Die positive Weltanschauung, welche die Kritiker so lange bei mir vermist haben, hier wird man sie erhalten.“

Über diese „positive Weltanschauung“ scheinen sich Verschiedene verschiedene Meinungen gebildet zu haben, noch bevor das Buch vollendet und erschienen war. Jedenfalls hielt Ibsen es für gut, seinen Freund Georg Brandes zu beruhigen:

„Während der Beschäftigung mit ‚Julian‘ bin ich in gewisser Weise Fatalist geworden; aber dieses Stück wird doch eine Art Fahne. Haben Sie übrigens keine Angst vor irgend welchem Tendenzwesen; ich sehe auf die Charaktere, auf die sich kreuzenden Pläne, auf die G e s c h i c h t e und gebe mich nicht mit der ‚Moral‘ des Ganzen ab — vorausgesetzt, daß Sie unter der Moral der Geschichte nicht ihre Philosophie verstehen, denn daß eine solche als das endgültige Urteil über Kampf und Sieg zum Vorschein kommen wird, versteht sich von selbst. Doch all das kann nur praktisch veranschaulicht werden. Ihr voriger Brief über diesen Gegenstand hat mich nicht beunruhigt, erstlich, weil ich auf derartige Bedenken von Ihrer Seite vorbereitet war, und dann, weil ich den Stoff anders fasse, als Sie annehmen“ (Br. v. 24. September 1871).

Was Björnson von dem neuen Drama erwartete, ergibt sich aus zwei Briefen des Jahres 1873. „Aus Norwegen schreibt man mir, Björnson soll das Buch, obgleich er es nicht kennen kann, für Atheismus erklärt und hinzugefügt haben, daß es natürlich mit mir dahin kommen mußte. Was das Buch ist oder nicht ist, habe ich keine Lust zu untersuchen; ich weiß nur, daß ich energisch ein Bruchstück der Menschheitsgeschichte gesehen habe, und was ich sah, das habe ich wiederzugeben versucht“ (Br. an Brandes,

8. September 1873). „Vor seiner Abreise von Christiania (Frühling 1873) erzählte er (Björnson) öffentlich, mein Buch sei voll Atheismus!“ (Br. an Hegel, 13. November 1873.)

„Was das Buch ist oder nicht ist, habe ich keine Lust zu untersuchen.“ Daraus darf man indes nicht folgern, daß Ibsen der tiefere Gehalt seiner Dichtung gleichgültig gewesen. „Es ist ein Teil meines eigenen geistigen Lebens, den ich in diesem Buche niederlege: was ich schildere, habe ich in anderen Formen selbst durchlebt“ (Br. an Gosse, 14. Oktober 1872).

Sehen wir uns also das gewaltige Werk an, ein Doppel drama mit je fünf Akten. Um nicht allzu ausführlich zu werden, wollen wir die Inhaltsangabe in etwas größeren Zügen erledigen.

In Konstantinopel feiert man die Osternacht. Konstantios, der Kaiser, zieht im festlichen Zuge zur Hofkirche, in seiner Nähe der junge Fürst Julian. Aber es ist keine Osterstimmung in den Herzen. Das Volk ist zerspalten in zahllose Sekten. Der Kaiser ist ein Spielball seiner Ängste, seines fabelhaften Mißtrauens. Julian fühlt sich geplagt und gepeinigt in der Nähe des furchtbaren Machthabers. Und nicht nur das. Auch vor Gott fürchtet er sich. Sein mißglückter Kirchenbau in Kappadozien erinnert ihn an Rains Altar; er glaubt, daß Gott nichts von ihm wissen wolle. Zudem erregt die Anwesenheit des heidnischen Lehrers Libanios sein jugendliches Gemüt. Es ist der gefährlichste der Gegner Christi; er würde ihn verbannen, wenn er könnte, und doch, er steht schon selbst unter seinem Einfluß; bis in seine Gebete dringen die Worte des Libanios und erfüllen ihn mit Widerwillen und Ekel. Und als er dann erfährt, daß Libanios ihn und seine Freundschaft sucht, auf ihn die größten Hoffnungen setzt, und daß er es nicht gewesen, der ihn in Wort und Spottgedicht verhöhnt, — das hat ein frommer Priester getan — da sehnt er sich heraus aus seiner falschen, lieb- und freudlosen Umgebung, hin zu Libanios und den Freuden des Griechentums. Andererseits lockt ihn eine Erscheinung, die einer seiner geistlichen Freunde gehabt haben will; er will kämpfen lernen mit den Heiden in der Kunst der Rede, um sie zu besiegen. Als nun Konstantios, der sich nach seinem Kirchenbesuch ruhiger fühlt, weil sich die Taube über ihn gesenkt und seine Schuld mitgenommen habe, Julians Bruder Gallos zum Cäsar und Nachfolger ernennt — auch hier hat eine Intrige gegen Julian gespielt — da erbittet sich der junge Philosoph die Erlaubnis, nach Pergamon zu gehen, um dann heimlich zu dem inzwischen verbannten Libanios nach Athen zu reisen.

Aber seine Studien bringen ihm wenig Freude. Er verachtet bald die vielgepriesene, zum Himmel hinaufgeschwindelte Größe des Libanios, er verachtet die Mystereien von Eleusis, an denen er teilzunehmen gewagt. Mit den Studien und Disputierübungen scheint es auch nicht allzuviel zu sein. Um so mehr beteiligt er sich an dem kecken, leichtfertigen Treiben der übermütigen Studenten und philosophiert bereits, ob die heidnische Sünde nicht schön und ob die Wahrheit und die Schönheit Feindinnen sein sollen. Zugleich möchte er wieder gern Reformator der Christenheit sein, da die von ihm hochverehrte Schwester des Basilios, Makrina, in ihm den neuerstehenden Kämpfer Gottes gegen die Heiden sieht. Aber wo ist die Christenheit? Beim Kaiser? Bei Gallos? Bei dem verkommenen Hofgesindel? Bei den

Philosophen? Bei den theologietreibenden Bäckern? Basilios verweist ihn seltsamerweise auf die Bücher (1), aber Julian ist mit Büchern nicht gebient. Leben will er, Zeichen, neue Offenbarung; denn eines hat er in Athen gelernt: „Die alte Schönheit ist nicht länger schön, und die neue Wahrheit ist nicht länger wahr“. Und als nun Libanios mit der Meldung kommt, daß Maximus, der Gegner der Philosophen, zum Zauberkünstler und Geisterbeschwörer herabgesunken, da macht sich Julian zu seiner größten Überraschung auf, um bei ihm neue Offenbarungen zu erhalten.

Weiter und weiter geht's auf der abschüssigen Bahn. Philosophie und Politik mischen sich in die Offenbarungen. Mehr und mehr soll Julian des Lebens Kern erfassen und dann seine besondere Aufgabe erfüllen. „Warum so zweifelsüchtig, ihr Brüder? Warum steht ihr da wie vor etwas Unübersteiglichem? Ich weiß, was ich weiß. In jedem der wechselnden Geschlechter war eine Seele, worin der reine Adam wieder erstand; er war stark in Moses, dem Gesetzgeber; er hatte Kraft, sich die Erde untertänig zu machen, im mazedonischen Alexander; er war beinahe vollkommen in Jesus von Nazareth. Aber sieh, Basilios, ihnen allen mangelte, was mir verheißen ist — das reine Weib.“ „Wartet, wartet, ihr sollt sehen; — die Braut wird mir gewislich werden, und dann — Hand in Hand gehen wir gen Osten, dahin, wo nach einigen Helios geboren sein soll; in die Einsamkeit, uns zu verbergen, wie die Gottheit sich verbirgt, zu suchen den Paradiesesgarten an des Euphrats Ufern, ihn zu finden, und da — o Herrlichkeit! von da aus soll ein neues Geschlecht in Schönheit und Harmonie über die Erde ziehen — da, ihr schriftgeketteten Zweifler soll das Kaiserreich des Geistes gegründet werden!“

Unter des Maximus Zauberkünsten hält er „ein Symposium mit Geistern“ und führt geheimnisvolle Gespräche mit dem Jenseits. „Das Reich“ soll er gründen. Maximus gibt ihm die Erklärung dazu! „Es gibt drei Reiche.“ Julian fragt: „Drei?“ Maximus: „Zuerst jenes Reich, das auf den Baum der Erkenntnis gegründet ward; dann jenes, das auf den Baum des Kreuzes gegründet ward“ — „Und das dritte?“ „Das dritte ist das Reich des großen Geheimnisses, das Reich, das auf den Baum der Erkenntnis und des Kreuzes zusammen gegründet werden soll, weil es sie beide zugleich haßt und liebt, und weil es seine lebendigen Quellen in Adams Garten und unter Golgatha hat.“¹⁾

¹⁾ Dr. P. Expeditus Schmidt O. F. M. macht in seinen „Anregungen. Gesammelte Studien und Vorträge“ (München 1910) S. 142 zu dieser Stelle die treffende Bemerkung: „Ich muß dabei immer an eine alte tiefsinnige Sage des Mittelalters denken, wonach der Baum, aus dem Christi Kreuz gezimmert wurde, aus einem Schößling des Lebensbaumes erwachsen ist, den Seth seinem sterbenden Vater holte, aber zu spät an sein Krankenlager brachte, das bei seinem Kommen schon zum Totenbette geworden war. Liegt darin nicht ausgesprochen, daß Adams Garten und Golgatha gar nicht so weit auseinanderliegen? Daß im Reiche des Kreuzes die guten Überlieferungen aus dem Paradiese auch wirksam sind? Es genügt eben nicht, die beiden ersten Reiche zu scheiden und mit Heine schlechtweg von Hellenen und Nazarenern zu sprechen: das ist sehr leicht, aber sehr leicht ist es auch. Nur wer den weltabgewandten Puritanismus als das Christentum betrachtet, was wiederum sehr bequem, aber auch sehr flach ist, kann dem zustimmen. Und so ähnlich scheint Ibsen auch vom Christentum gedacht zu haben, weil er es vermutlich von Jugend auf in keiner anderen Gestalt gesehen.“

Auch die „großen Helfer der Verneinung“ sprechen mit ihm, Kain und Judas. Über tiefe Fragen der Philosophie und Theologie gaukelt die Unterredung hin, Willensfreiheit, Allwissenheit Gottes und Prädestination. Sie mußten, weil sie sie selbst waren, sie wollten, was sie wollen mußten. Und Julian soll der dritte der „drei großen Helfer der Verneinung“ werden, der „drei Ecksteine unter dem Jorn der Notwendigkeit“, denn er soll „das dritte Reich“ gründen.

Noch einmal will er sich aufraffen, sich losreißen von Maximus und seinem Spuk und seinen Beschwörungen. Da kommt der Bote des Kaisers, welcher ihm an Stelle des hingerichteten Gallos den Cäsarentitel bringt. Zugleich gibt ihm der Kaiser „seine teure Schwester“, die schöne Helena, „das reine Weib“, wie Julian selbst erklärt. Jetzt hat er gewählt, er will das Reich gründen, nicht „Christi Reich“, sondern „des Kaisers großes, schönes Reich!“

Der vierte Akt führt uns zum Cäsar nach Gallien. Mit bewunderungswürdigem Geschick hat der von den Höflingen verspottete Philosoph sich in die neue Aufgabe gefunden und seine Provinz in den ruhmreichsten Treffen gegen ihre Feinde gesichert. Eben kehrt er aus der Entscheidungsschlacht gegen die Alemannen zurück, aber der Sieg kann sein Untergang werden. Der gefesselte Barbarenkönig, dem er das Leben geschenkt, hat ihn Kaiser genannt, und die Soldaten haben begeistert zugestimmt und ihren Kaiser Julian hochleben lassen. Er hat's getadelt, aber wer weiß, was jetzt die Folgen sind bei dem mißtrauischen Konstantios! Helena ist der Kaiserwürde nicht so abgeneigt; auch etwas Sünde, was tut's! Sie ist ja so fromm, der Herr wird ihr verzeihen. Sie kann ja die Alemannen bekehren lassen, das ist ein gutes Werk, und wenn sie nicht wollen, dann sollen sie gestraft werden, das ist auch gut. „Mir die Alemannenweiber! Beugen sie sich nicht, so werden sie geopfert! Und dann, mein Julian — wenn du mich wiedersehst — verjüngt, verjüngt! Gib mir die Alemannenweiber, Geliebter! Blut — es ist doch kein Mord, und das Mittel soll unfehlbar sein — ein Bad in Jungfernblut —.“ (Es ist stark, was Ibsen aus der historischen Helena gemacht hat.)

Der Kaiser hat inzwischen die Heldentaten Julians auf seine eigene Rechnung gesetzt und sich dafür verherrlichen lassen, dem Cäsar aber macht er seine Stellung in Gallien möglichst schwierig, die Truppen zerstreut er, indem er sie in klarer Berechnung für verschiedene Zwecke aufteilt. Helena aber wird durch eine Sendung von köstlichen Früchten vergiftet; hat der Kaiser den Auftrag gegeben oder sind's übereifrige Höflinge in Lutetia gewesen? Man weiß es nicht. Und nicht genug, daß Julian die geliebte Gattin verliert, in den Wahnreden der Sterbenden muß er erkennen, daß sie ihm untreu gewesen, daß sie Gallos geliebt, daß sie einen Priester geliebt und sich schmäählich vergangen unter dem Deckmantel der Frömmigkeit. Julian aber erstarrt vor Entsetzen. Dann streckt er die geballte Faust zum Himmel empor und ruft voll Ingrimm: „Galiläer!“ . . .

Als dann die Soldaten den kaiserlichen Anordnungen widerstehen, weil diese gegen die vom Cäsar gegebenen Garantien sind, wird er von Decentius verhaftet. Gleich darauf fällt er beinahe den erregten Soldaten zum Opfer,

weiß diese dann aber durch Schilderung seiner eigenen unglücklichen Lage, durch weitgehende Versprechungen und Kunstgriffe so umzustimmen, daß sie ihn auf den Schild erheben und zum Kaiser ausrufen.

Julian hat sich mit den Seinen nach Vienna zurückgezogen. Die Gefahr für ihn wächst. Zwar ist der Kaiser geflohen, aber nur um neue Truppen zu sammeln. Und überdies wird er wieder heiraten, ein braves Christenweib. Da wird's an einem neuen Cäsar nicht fehlen, so oder so, man hat's ja an der frommen Christin Helena gesehen. Julian weilt mit seinem Freunde Maximos, dem alten Heerenmeister, tief drunten in den Katakomben, um geheime Auskunft zu erlangen in seiner bedrängten Lage. Die Soldaten sind nahe daran, die Geduld zu verlieren. Er aber deutet Vorzeichen, jedoch ohne Sicherheit und Bestimmtheit, und in der Tiefe, wo Maximos weilt, schweigen die Zeichen.

So will er denn sein Schicksal in die eigenen Hände nehmen. Er ist dieses Leben satt. „Meine ganze Jugend war e i n e ewige Furcht vor dem Kaiser und vor Christus.“ Der Kaiser mit seinem Mißtrauen und seiner Grausamkeit und Christus mit seinem strengen Gesetz! „Ich sollte! Krampfte sich meine Seele zusammen in bohrendem und verzehrendem Haß gegen den Mörder meines Geschlechts, so lautete das Gebot: Liebe deinen Feind! Dürstete mein schönheitsstrunkener Sinn nach den Bräuchen und Bildern der vergangenen Griechenwelt, so drängte sich die Christenforderung ein mit ihrem: Such' das eine, was not tut. Spürte ich der Sinne süße Lust und Begier zu diesem oder jenem, so schreckte mich der Fürst der Entsaugung mit seinem: Stirb hier ab, um jenseits zu leben! Das Menschliche ist etwas Unerlaubtes geworden seit dem Tage, da der Seher von Galiläa das Steuer der Welt ergriff. Leben ist Sterben geworden durch ihn. Lieben und Hassen heißt Sünde. Hat er denn der Menschen Fleisch und Blut verwandelt? Oder ist der erdgeborene Mensch nicht geblieben, was er war? Das gesunde Innerste unserer Seele bäumt sich dagegen auf; und doch sollen wir w o l l e n — gegen unsern eigenen Willen. Wir sollen, sollen, sollen!“ Von der Notwendigkeit und Vortrefflichkeit des christlichen Sittengesetzes und von der Kraft der Gnade hat Julian keine Ahnung mehr. Und doch vermag er sich nicht vollständig von Christus loszureißen; ein geheimnisvoller „Zauber“ fesselt ihn. „Du kannst es nicht verstehen,“ ruft er Maximos zu, „du, der du niemals unter der Macht des Gottmenschen gestanden hast. Es ist mehr als eine Lehre, was er über die Welt verbreitet hat: es ist ein Zauber, der die Seelen gefangen hält. Wer einmal unter diesem Zauber gestanden, der kommt, glaub' ich, nie wieder ganz davon los.“ „Wir sind wie Weinstöcke, die in ein fremdes, ungewohntes Erdreich gepflanzt sind; — pflanzt uns wieder zurück, und wir würden ausgehen. Aber im neuen Boden verkümmern wir.“ Und der Glaube schirmt auch den Kaiser. „Keine Leibwache mit Speiß und Schild schirmt so sicher den Kaiserthron wie dieser überwältigende Glaube, der immer über das Erdenleben hinauszeigt.“ So zieht denn Maximos die Konsequenz: „Kaiser oder Galiläer — d a s ist die Wahl! . . . Siegesmutig, wie ein Reiter auf seinem feurigen Roß, mußt du über den Galiläer hinwegsetzen, wenn du empor zum Kaiserthron willst.“

Immer mehr treibt und spornt der Heide den Kaiser. Da kommt die Kunde, daß oben in der Kirche, wo die Leiche der Fürstin aufgebahrt steht, große Wunder geschehen, eines nach dem andern, und eine Stimme verkündigt von Zeit zu Zeit: „Heilig, heilig ist das reine Weib.“ Jetzt wendet sich Julian, im Innersten gepackt, zu Maximus: „Das Leben oder die Lüge!“ Er eilt in die Tiefe, um mit Tierblut das Wasser der Taufe abzuwaschen. Dann beruhigt er die erregten Soldaten und stürmt voran zur Kirche.

Er eilt die Treppe im Hintergrund hinauf: Mein Heer, mein Schatz, mein Kaiserthron!
Chor in der Kirche: Führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Ubel!
Julian stößt die Tür weit auf. Man blickt in die hell erleuchtete Kirche; Priester stehen vor dem Hochaltar; Scharen Andächtiger knien rings um den Sarg der Fürstin.

Julian: Frei, frei! Mein ist das Reich!

Callist ruft ihm zu: Und die Kraft und die Herrlichkeit!

Chor in der Kirche: Dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit! —

Julian geblendet vom Lichterglanz: Ha!

Maximos: Sieg!

Chor in der Kirche: — in Ewigkeit, Amen.

Soweit „Caesars Abfall“ („Caesars Frafald“), des „weltgeschichtlichen Schauspiels“ erster Teil. Man kann diesem Drama wohl den Vorwurf nicht ersparen, daß das Christentum, ähnlich wie in dem Roman „Julian der Abtrünnige“ von Dahn, etwas stark darauf zugeschnitten ist, um Julian davon zu „befehren“. Es ist ja wahr, daß das Sektenwesen zeitweise eine beklagenswerte Ausdehnung gewonnen; jammerte doch St. Hieronymus, wenn auch etwas rhetorisch: „Ingemuit totus orbis et Arianum se esse miratus est.“ Aber die wahre Kirche war doch nicht von der Erde verschwunden, und Ibsens Basilios hätte nicht nötig, dem Julian auf seine Frage: „Wo ist das Christentum?“ die wenig tröstliche Antwort zu geben: „In den Schriften der heiligen Männer.“

Sodann kann die Freiheit, mit der Ibsen die historisch gegebenen Charaktere behandelt, nicht immer gerechtfertigt werden. Wir sahen das bereits bei Bischof Nikolas in den „Kronprätendenten“. Hier sei speziell auf Helena verwiesen. Welch ein Ungeheuer hat er nicht aus der edlen Fürstin gemacht! Freilich, wenn im Christentum alles — Gregor und Basilios freilich sind ja besser gezeichnet, und auch Athanasios wird rühmend erwähnt — oder ungefähr alles faul und verrottet, überall nur Lug und Trug und Gemeinheit bei den Priestern und erbärmliche Selbstsucht und Falschheit bei den Laien, da wird der phantastische, unklare Julian ziemlich leicht vor die Frage gedrängt: „Das Leben oder die Lüge!“ Aber Ibsen hätte wohl das Talent gehabt, bei weniger äußerem Effekt etwas psychologisch Tieferes zu bieten. Es ist gewiß immer mißlich, wenn jemand, der selbst nicht solid durchgebildet in Philosophie und Theologie, als sein „Hauptwerk“ ein großes „welthistorisches Schauspiel“ über Julian den Abtrünnigen schreibt. Doch darauf wollen wir weiter zu sprechen kommen, nachdem wir erst noch den zweiten Teil „Kaiser Julian“ („Kejser Julian“) betrachtet, in welchem übrigens das Christentum doch ein anderes Aussehen gewinnt.

Raum, daß die Leiche des Konstantios nach Konstantinopel überführt, da verkündigt Julian schon öffentlich, daß er das Heidentum wieder zu seiner früheren Herrlichkeit erheben wolle, und er selbst bringt ein feierliches

Opfer dar. Aber kaum einer spendet ihm Beifall, das Volk schleicht davon, nur einige Redner preisen ihn mit eilen Speichelleckereien.

Nun wird zunächst der Hof von den Christen gesäubert und zugleich von manchem einsichtigen, braven Manne. So wird auch der wackere Schatzmeister Ursulos verabschiedet, der gerade der rechte Mann ist, gegen die albernen Schmeichler und deren Einfluß ein Gegengewicht tadelloser Ehrlichkeit und zugleich wirklicher, von Herzen kommender Ergebenheit zu bilden. Armselige Schwäger und Rhetoren erhalten die wichtigsten Ämter.

Der Kaiser selbst aber hält zu Ehren des Dionysos einen glänzenden Festzug. Aber doch nicht in jeder Hinsicht glänzend. Allerhand gemeines, verkommenes Paß bildet den Hauptbestandteil, und die Sünde erhebt frech und offen ihr Haupt im Namen griechischer Schönheit.

Julian selbst wird bald ernüchtert. „War das Schönheit? — Wo waren die Alten im weißen Bart? Wo die reinen Jungfrauen mit Stirnbändern, sittig im Gebahren, voll Züchten mitten in des Tanzes Freuden? Pfui über euch, ihr Huren! Wo ist die Schönheit hin? Der Kaiser gebietet ihr, wieder aufzuerstehen, und sie erhebt nicht wieder auf — —? — Pfui, über diese stinkende Unzucht! Und diese Gesichter. Alle Laster schreien aus den verzerrten Zügen. Schwären an Leib und Seele! Pfui! Pfui! Ein Bad, Agilo! Der Gestank erstickt mich.“ Trotzdem geht es auf dem betretenen Wege weiter. Die Höflinge haben freies Spiel. Nur, wo einer vom Glauben abfällt, findet er das Wohlwollen und den Schutz des Kaisers. Die guten Elemente, die noch nicht verbannt, scheiden freiwillig vom Hof, der bald darauf Konstantinopel mit seinen allchristlichen Erinnerungen verläßt und nach Antiochia zieht.

Die Laten des Kaisers und der Übermut seiner Anhänger veranlassen an einzelnen Orten die Christen zum Vorgehen gegen das wiederauflebende Heidentum; das wird dann aufs strengste geahndet, wenn man nicht rechtzeitig Reue darüber zeigt. Da kann selbst frühere Freundschaft mit dem Kaiser nicht retten. (Der Gesang der Gefangenen, die zum Tode geführt werden, könnte etwas weniger realistisch gehalten und die Dulder etwas menschlicher gezeichnet sein.)

Julian zieht in festlichem Aufzug zum Apollotempel, um zu opfern. Fruchtlos sind die Mahnungen des alten blinden Bischofs Maris; da spricht dieser den Fluch über ihn und sein Treiben, und im selben Augenblick wirft ein Erdbeben den herrlichen Bau in Trümmer. „Es war derselbe Gott, der Jerusalems Tempel in Schutt und Asche legte.“ Doch Julian erklärt aufs neue dem Gott der Christen den Krieg. Jerusalems Tempel soll sein Wort Lügen strafen.

Julian könnte eine Bestätigung seiner Lehren wohl gebrauchen, denn bald muß er entdecken, wie selbst unter seinen Höflingen der Spott über die Griechengötter Boden gewinnt. Und seine Philosophen schämen sich, im Mantel des Diogenes auf der Gasse zu erscheinen. Klug handelt der Kaiser wenigstens darin, daß er den Schmarozkern nicht mehr allzuviel irdische Güter schenkt, sondern ihnen Gelegenheit gibt, ihre phrasenreiche Weisheit im Leben anzuwenden.

Die Christen müssen mehr und mehr die Stärke seines Armes fühlen. Es ist schon zu blutigen Auftritten gekommen. Die Heiden haben sich viel

herausgenommen. Mancher ist grausam getötet, andere sind ihres Eigentums beraubt, die heiligen Bücher werden aufgesucht und vernichtet. Aber die Verfolgung stärkt; es erstehen auch Helden, die den Herrn preisen, wenn sie um seines Namens willen leiden dürfen. Laue und Wankende werden gefestigt; selbst der abtrünnige Hekabolios kehrt zurück zu seinem verratenen Gott und Heiland. Und während Julian am verlassenen Altare der Kybele als Opfergabe eine einzige Gans vorfindet, sind die Christen bereit, ihr eigenes Blut zu vergießen für Christus; Kyrillos reißt seine Wunden auseinander und wirft dem Kaiser Stücke des eigenen Fleisches vor die Füße: „Sieh her, sieh her; — sättige dich an meinem Blute, wonach du dürstest! Aber ich — das sollst du wissen — ich sättige mich an Jesus Christus.“

Durch eines hofft Julian die Macht des „Galiläers“ zu brechen, durch den wiedererstandenen Tempel zu Jerusalem. Da kommt die Nachricht, der Kriegsoberst Jovian selber bringt sie: „Der Kaiser hat des Galiläers Weissagung erfüllt. . . . Durch dich wurde das Wort zur Wahrheit: nicht ein Stein soll auf dem andern bleiben.“

Sa, wer die Macht des „Galiläers“ brechen könnte! „Wer wird siegen,“ fragt Julian in einsamer Mondnacht auf den Ruinen des Apollotempels den Maximus, „der Kaiser oder der Galiläer?“

Und Maximus entgegnet: „Beide werden, der Kaiser wie der Galiläer, untergehen. Julian: Untergehen? Beide?“

Maximos: Beide, ob in unsern Zeiten, ob nach Hunderten von Jahren, das weiß ich nicht; aber es wird geschehen, wenn der Rechte kommt.

Julian: Und wer ist der Rechte?

Maximos: Er, der sowohl den Kaiser wie den Galiläer aufsaugen wird.

Julian: Du löst das Rätsel mit noch einem dunkleren Rätsel.

Maximos: Hör mich an, Wahrheitsfreund und Bruder! Ich sage, sie werden beide untergehen — aber nicht vergehen. — Geht nicht das Kind unter im Jüngling, und der Jüngling wieder unter im Mann? Aber weder das Kind noch der Jüngling vergeht. — O du, mein Lieblingschüler, hast du unsere Gespräche in Ephesos vergessen — die Gespräche von den drei Reichen?

Julian: Oh, Maximus, da liegen Jahre dazwischen. Sprich!

Maximos: Du weißt, ich habe nie gebilligt, was du als Kaiser unternommen hast. Du hast den Jüngling wieder zum Kinde umschaffen wollen. Des Fleisches Reich ist vom Reiche des Geistes aufgesogen. Aber das Reich des Geistes ist nicht das abschließende, ebensowenig wie der Jüngling es ist. Du hast das Wachstum des Jünglings hindern wollen, — ihn hindern wollen, Mann zu werden. O Tor, der du das Schwert wider das Werden gezogen hast, — wider das dritte Reich, wo der Zweifertige herrschen soll!

Und was ist das für ein Zweifertiger? Das ist der neue Messias, „Kaiser-Gott — Gott-Kaiser. Kaiser im Reiche des Geistes — und Gott in des Fleisches Reiche.“ „Das ist das dritte Reich, Julian!“ „Der Gott-Kaiser.“ „Der Kaiser-Gott.“ „Logos in Pan — Pan in Logos.“ „Maximos, — wie wird er?“ „Er wird in dem sich selbst Wollenden.“

Jetzt ist Julians Zukunft entschieden. Er will. Persien wollte Frieden mit ihm, er ist darauf eingegangen. Die Boten zurück! „Ich will die Welt besitzen.“

Freilich der Chor der Psalmsängerinnen, der von fern, von den Martyrergräbern herübertönt, schaut weiter in die Zukunft:

„Menschengötter aus Gold, — wie Laub
Werdet ihr werden zu Staub!“

Zu Beginn des vierten Aktes steht der Kaiser bereits an der Ostgrenze seines Reiches, vielbeschäftigt mit Nachdenken über Schicksal und Götter und mit der Auslegung von tausend Vorzeichen, die der eine so, der andere anders auffaßt. Am meisten aber macht ihm der Gedanke zu schaffen, daß er nicht allein die Macht besitzt, daß man dem Kaiser nicht alles gibt, wohl Leib und Leben, aber nicht alles, alles, nicht die ganze Seele, wie dem „Galiläer“.

Der schlimmste Gesellschafter für den vergrübelten Kriegsmann ist Maximus. Er bringt ihn auf immer neue Phantastereien. „Einer ist, der immer, in gewissen Zwischenräumen, im Leben des Menschengeschlechtes wiederkehrt. Er ist wie ein Reiter, der in der Reitbahn ein wildes Roß zähmen soll. Jedesmal wirft das Roß ihn ab. Doch ein Weilchen nur, und der Reiter sitzt wieder im Sattel, immer sicherer, immer geübter: doch herunter mußte er in seinen wechselnden Gestalten jedesmal bis auf diesen Tag. Herunter mußte er als der gottentstammte Mensch in Edens Garten: herunter mußte er als der Stifter des Weltreiches; — herunter muß er als der Fürst des Gottesreiches. Wer weiß, wie viele Male er schon unter uns gewandert ist, ohne daß einer ihn erkannte? — Weißt du denn, Julian, ob du nicht etwa warst in ihm, den du jetzt verfolgst?“ An den „Kommenden“ glaubt Maximus, „an die freie Notwendigkeit“, und er sehnt sich nach dem „Zweiseitigen“, der „die beiden Reiche der Einseitigkeit“ versöhnen soll. Auf's neue läßt sich Julian in seinen Plänen bestärken. Auch Basilios und Makrina, die er in ihrer ländlichen Einsamkeit findet, vermögen daran nichts zu ändern. Bald schon läßt Julian im Lager seine eigenen Bilder aufstellen, um Weihrauch vor ihnen anzünden zu lassen, denn die höchste Gewalt soll nicht mehr „gleichsam gespalten und auf mehrere Köpfe verteilt“ sein. Und doch zittert er vor den Christen, die er im Westen zurückgelassen.

Die viel größere Gefahr aber in nächster Nähe sieht er nicht. Ein ränkevoller Perser belügt und betrügt ihn, unter dem Vorgeben, er wolle ihm dienen und an seinem Todfeind, dem Perserkönig, Rache nehmen. Schritt für Schritt führt er ihn zu dem verhängnisvollen Entschluß, die große Flotte, die auf dem Euphrat und Tigris dem Heere gefolgt ist, in Brand zu stecken. Aber nur zu bald muß er erkennen, daß der Perser ihn verraten und daß Jovian der Christ es war, der es gut mit ihm gemeint. Doch der Befehl, das Feuer zu löschen, kommt zu spät. Er, der sich eben noch den „Gott der Erde und des Geistes Kaiser in Einem“ genannt, steht machtlos da vor den Verheerungen des rasenden Elements.

Immer weiter geht's mit Julians Macht bergab. Die Perser machen ihm sehr zu schaffen. Dazu hat sich aller eine große Ratlosigkeit bemächtigt. Das einzige, was schließlich noch möglich, ist eine Art Rückzug nach Norden zu, um günstigeres Terrain zu haben und einigermaßen zu verdecken, daß es ein Rückzug ist.

Die Götter schweigen, kein Zeichen, kein Magier gibt einen, wenn auch noch so dunklen Rat. Julian selbst hat einen Selbstmordversuch gemacht. Sein Geist ist halb umnachtet. Wiederholt erblickt er schreckliche Gesichte: Kaiser Konstantin, dessen Grundsätze er verleugnet, den „Geist des Reiches“,

den er schon in Ephesos gesehen, den „Galiläer“ selbst, der seinen Sarg zimmert.

Bei Tagesanbruch ist die Schlacht mit den Persern bereits entbrannt. Julian kämpft unverzagt an der Spitze seiner Reiter, bis sein Pferd erschossen und er selbst, ganz krank, sich aus dem Getümmel zurückziehen muß. Da ereilt ihn die Lanze eines überspannten christlichen Schwärmers (eine sehr ungeschickte Abweichung von der Geschichte) und er sinkt zu Boden mit dem Ruf: „Du hast gesiegt, Galiläer!“ Die Soldaten aber, welche unter dem Rufe: „Christus ist unter uns!“ aufs neue gegen die Feinde anstürmen, jagen die Perser nach allen Seiten davon.

Julian stirbt, von seinen Göttern betrogen, während draußen der Galiläer Jovian zum Kaiser ausgerufen wird. Der Schluß des Dramas ist zu charakteristisch, als daß wir ihn nur mit ein paar Worten abtun möchten.

Basilios: Vergessen, ehe noch deine Hand erkaltet ist! Und um dieser gebrechlichen Herrlichkeit willen verkaufst du deine unsterbliche Seele!

Maximos (steht auf): Der Weltwille wird Rede stehen für Julians Seele.

Maxrina: Lästere nicht, obschon du diesen Toten geliebt hast —

Maximos (näht sich der Leiche): Ihn geliebt und ihn verführt! — Nein, nicht ich! — Verführt wie Kain! Verführt wie Judas! — — Euer Gott ist ein verschwenderischer Gott, Ihr Galiläer! Er braucht viele Seelen! — Warst du auch diesmal nicht der rechte, — du Schlachtopfer der Notwendigkeit? — Was ist das Leben wert? Alles ist Spiel und Tand! — Wollen heißt wollen müssen! — O, mein Geliebter, — alle Zeichen betrogen mich, alle Wunderstimmen sprachen mit zwei Zungen, so daß ich glaubte, in dir den Versöhner der beiden Reiche zu sehen. — Das dritte Reich wird kommen! Der Menschengott wird sein Erbe wieder in Besitz nehmen, und dann sollen Sühnopfer flammen für dich und deine zwei Genossen beim Symposion. (Er geht.)

Maxrina (steht auf, bleich): Basilios, verstandest du des Heiden Rede?

Basilios: Nein, aber groß und strahlend geht es vor meinen Augen auf, daß hier ein herrliches, zerstörtes Werkzeug des Herrn liegt.

Maxrina: Ja, wahrhaftig, ein köstliches und kostbares Werkzeug.

Basilios: Christus, Christus, — wo war dein Volk, daß es nicht deinen offenbaren Ratschluß sah? Kaiser Julian war uns eine Zuchtrute, — nicht zum Tode, sondern zur Auferstehung.

Maxrina: Das Geheimnis der Auserwählung ist furchtbar. Was wissen wir —?

Basilios: Steht nicht geschrieben: Es werden Gefäße des Zornes gebildet und Gefäße der Gnade?

Maxrina: O, Bruder, denken wir diesen Abgrund nicht zu Ende. (Sie beugt sich über den Leichnam und deckt sein Antlitz zu.) — Irrende Menschenseele, — müßt du irren, so wird es dir gewißlich zugute gerechnet werden an jenem großen Tage, da der Gewaltige kommt in der Wolke, um Recht zu sprechen über die lebendigen Toten und die toten Lebendigen! — —

Wenn man das Drama im großen und ganzen betrachtet, so scheint es zunächst, daß dasselbe den Sieg des Heilands verkündet. Natürlich, das brachte ja auch der ganze Stoff einigermaßen mit sich. Daß es aber ein christliches Tendenzdrama geworden, besser gesagt, daß es allen Anforderungen entspricht, die ein von den Idealen des Christentums tiefdurchdrungener Dichter an sich stellen würde, das kann man ebensowenig behaupten wie, daß es klar und entschieden einen atheistischen Standpunkt einnimmt. Es leidet eben auch an dem Ibsenschen Mangel an Klarheit.

Man kann natürlich nicht jede Äußerung der auftretenden Personen als Anschauung des Dichters buchen; wenn Julian gelegentlich eine schiefe oder falsche Auffassung von Eid, Unrecht, Gnade, Sendung Christi, ja überhaupt eine ganz verkehrte Welt- und Lebensanschauung vertritt, so ist das darum noch nicht die Meinung des Dichters.

Man könnte glauben, daß Maximos in den oben zitierten Worten der Schlusszene mehr oder weniger der Sprecher des Dichters sei. Freilich behält er nicht das letzte Wort. Aber Makrina steht in den Schlussätzen gleichfalls nicht auf christlichem Standpunkt: „Irrende Menschenseele — m u ß t e s t du irren . . .“ Wie sie früher schon einmal gesagt: „Und ich sage dir, Kaiser, daß du nichts anderes bist als eine Geißel in Gottes Hand — eine Geißel, die uns züchtigen m u ß um unserer Sünden willen“, — eine Äußerung, die freilich wieder abgeschwächt wurde durch die folgenden Worte: „Darum schlug der Herr dich mit Wahnwitz, daß du uns züchtigen solltest.“

Sedenfalls ist der richtige Standpunkt in den großen Fragen der Willensfreiheit, der Prädestination, der Pläne Gottes mit der Welt nicht mit der gehörigen Klarheit herausgearbeitet. Man merkt dem Werke stark an, daß sein Verfasser Schopenhauer gelesen und dessen krause Phantastik zu Dekorationszwecken verwendet. Der „Weltwille“, die Gedanken des Maximos über die Wiedergeburt, Julians Wunsch nach einer Weltvernichtung, Maximos' pessimistische Behauptung, daß das Leben nichts wert, alles nur Spiel und Tand, und vor allem das „at ville er at maatte ville“, „Wollen heißt wollen m ü s s e n“, das alles erinnert lebhaft an den Frankfurter Philosophen, der sich das traurige Verdienst erworben, unsere Literatur mit der „Welt als Wille und Vorstellung“ und den „Grundproblemen der Ethik“ zu bereichern.

Es wäre besser gewesen, wenn Ibsen, da er sein großes Drama schrieb, andere Schriftsteller gelesen. Die grundverschiedenen Einflüsse, denen er ausgesetzt gewesen, hatten ihn schon selbst in ganz verhängnisvoller Weise irregeleitet. Seine Briefe an Georg Brandes, die er in jener Zeit geschrieben, legen Zeugnis davon ab. In das Thema von „Kaiser und Galiläer“ wird man geradezu erinnert, wenn man den Brief vom 4. April 1872 liest: „Was bei diesem Kampf aufs Messer (den Brandes damals in Dänemark durchkämpfte) herauskommt, der zwischen zwei Epochen geführt wird, das weiß ich nicht: alles, nur nicht das Bestehende, und das ist für mich bestimmend. Vom Sieg verspreche ich mir eigentlich keine stabile Verbesserung: Alle Entwicklung ist bis jetzt nichts weiter gewesen als ein Taumeln von einem Irrtum in den andern. Aber der Kampf ist gut, frisch, gesund. Ihre Erhebung erscheint mir als eine einzige, große, ganze, zersprengende und befreiende Genialitätsäußerung“.

Brandes ist auch einer, der am „dritten Reich“ arbeiten konnte, wenigstens klagt Ibsen ihm gegenüber, daß die Skandinavier im großen und ganzen „in den Augen von Europa noch nicht über den Gemeinderatsstandpunkt hinausgekommen. Aber nirgends befaßt sich ein Gemeinderat damit, das ‚dritte Reich‘ zu erwarten und zu fördern.“ (30. Juni 1875.) Das „dritte Reich“ warf Ibsen auch wie ein Schlagwort unter seine Zuhörer bei einem Fest im „Grand Hotel“ zu Stockholm (24. September 1887).

„An einen bestimmten Punkt, der berührt wurde, möchte ich, wenn Sie mir gestatten, kurz anknüpfen. Man hat gesagt, auch ich habe, und zwar auf vorgeschobenem Posten, das meinige dazu getan, eine neue Zeit heraufzuführen in den Landen. Ich bin im Gegenteil der Meinung, daß die Zeit, in der wir leben, mit der gleichen Berechtigung als ein Abschluß bezeichnet werden kann, und daß daraus eben jetzt ein Neues erstehen will. Ich glaube nämlich, daß die naturwissenschaftliche Lehre von der Evolution auch für die geistigen Lebensfaktoren gilt. Ich glaube, daß wir am Vorabend einer Zeit stehen, da der politische Gedanke und der soziale Gedanke aufhören werden, in ihren gegenwärtigen Formen zu existieren, und daß sie beide zu einer Einheit verwachsen werden, die fürs erste die Bedingungen zum Glück der Menschheit in sich birgt. Ich glaube, daß Poesie, Philosophie und Religion sich verschmelzen werden zu einer neuen Kategorie und zu einer neuen Lebensmacht, von der wir Zeitgenossen allerdings keine klare Vorstellung haben können. Man hat bei verschiedenen Anlässen mir nachgesagt, ich sei Pessimist. Und das bin ich auch, insofern ich nicht an die Ewigkeit der menschlichen Ideale glaube. Aber ich bin auch Optimist insofern, als ich voll und fest an die Fortpflanzungskraft der Ideale und an ihre Entwicklungsfähigkeit glaube. Namentlich und bestimmter gesagt, glaube ich, daß die Ideale unserer Zeit, indem sie zugrunde gehen, auf das zusteuern, was ich in meinem Drama ‚Kaiser und Galiläer‘ andeutungsweise als ‚das dritte Reich‘ bezeichnet habe. Gestatten Sie mir darum, mein Glas zu leeren auf das werdende — auf das kommende. An einem Samstagabend sind wir hier versammelt. Ihm folgt der Ruhetag, der Feiertag, der Weihetag, wie man will. Ich für meinen Teil will zufrieden sein mit dem Ertrag meiner Lebenswoche, wenn diese Arbeit dazu dienen kann, die Stimmung für den Tag vorzubereiten, der morgen anbricht. Doch zunächst und vor allen Dingen will ich zufrieden sein, wenn sie dazu beiträgt, die Geister in der Arbeitswoche, die unfehlbar hinterher kommt, zu stählen. Und somit danke ich Ihnen!“ (Sämtl. Werke. Bd. I. S. 459 f.)

Eine Rede, welche Ibsen von seiten des Freiherrn von Grotthuß den Titel des „Revolutionärs aus Prinzip“, des „verkörperten Fragezeichens an der Schwelle des zwanzigsten Jahrhunderts“ eingetragen.

Die andere große Frage in „Kaiser und Galiläer“ ist die nach der Freiheit oder Unfreiheit des Willens. Auch hier fehlt es natürlich an der gewünschten Klarheit.

Sehr deutlich reden, von ihrem Standpunkt aus, in dieser Beziehung Cain und Judas.

Auch Julian wird der „dritte große Freigelassene unter der Notwendigkeit“ genannt, der dritte der „Ecksteine unter dem Jorn der Notwendigkeit“. „Wollen heißt wollen müssen“, sagt Marimos.

Die Frage von der Freiheit des Willens und von der Beschränkung des Willens durch allerlei Umstände, von Gottes allwissender Voraussicht der künftigen Menschentaten und der Zulassung böser Werke, die Gott in zahllosen Fällen nicht verhindert, nachdem er dem Menschen seinen freien Willen verliehen, und die er trotz aller Verkehrtheit des Menschen wieder zum Guten wenden kann — das alles ist berührt, aber die einfachste Kate-

chismusstunde gibt klarer und richtiger Antwort als Ibsen in seinem zehnaktigen „weltgeschichtlichen Schauspiel“.

Auch als Drama ist Ibsens „Hauptwerk“ nicht ganz auf der Höhe. Gewiß ist es reich an wirkungsvollen Szenen, scharf pointierten Dialogen, obendrein an interessanten lebensvollen Charakteren verschiedenster Färbung — ein paar sind allerdings etwas auffällig karikiert — und ebenso glücklich in der Bewertung und Umschaffung selbst unbedeutender Notizen bei den Historikern. Doch ist es teilweise schwach in der Anlage. Ibsen hat sich alle nur mögliche Freiheit im Bau der Handlung genommen, mit Zeit und Ort einfach gespielt und mit vollen Händen in die Figuren seines Schachspiels hineingegriffen, — die endlosen Personenverzeichnisse legen Zeugnis dafür ab. Doch ist das Drama gerade infolge dieser Freiheit stellenweise versandet und für eine Aufführung halbwegs unmöglich.

Als Merkwürdigkeit sei eine Stelle von J. P. Jacobsen angeführt. (Jacobsens Ges. Werke, I. Bd. S. 206 f.)

„Ich las gestern“, schreibt der Einödler von Thisted am 7. August 1874 an Edvard Brandes, „Ibsen ‚Kaiser und Galiläer‘ 1. Teil. Was den Dialog betrifft, so kann man über diesen nicht anderes sagen, als man über den anderer schlechter dänischer Dramen gesagt hat. Es ist kein Zug im Stücke, es ist kalt, die Personen sind ohne Persönlichkeit, es sind lebendige Leitartikel über die Anschauungen verschiedener Parteien und ihrer Standpunkte. Helena ist gar nichts, Julian alles mögliche, ein junger norwegisch-deutscher Mann, der seinen Sören Kierkegaard gelesen hat und der bei gegebenem Anlaß einen Spritzer von Hamlet, von Manfred und von Antonius in ‚Julius Cäsar‘ bekommt. Es ist das wenigst ibsenske, was Ibsen bisher gemacht hat. Er kann Reim und Rhythmus gar nicht entbehren; er redet doch allzu flach in Prosa, und das, was er von anderen gelernt, wird gar nicht umgeschmolzen bei einem so schwachen Feuer, wie es das ist, so er verwendet, seine Prosa dran zu formen. Es ist etwas von dem Tod, der bei Hauch ist, in Ibsens Julian. Wahrscheinlich ist diese Beurteilung ungerecht, da die Charaktere wohl erst im 2. Teil Form und Festigkeit gewinnen; doch es bleibt immer ein Fehler, daß Hekabolios und Libanios nicht jeder in seiner Richtung zum ausgezeichnetsten gemacht werden; sie sollten nicht Betrüger und Hofgewürm sein; das setzt ja Julians ganze Bedeutung herab und macht ihn zu einer merkwürdig kleinen Figur im Dreiklee: Kain, Judas und Julian.“

Das Schlimmste ist, daß Ibsen am Abschluß seiner religiös-philosophischen Gedankendramen, wo er einst die von den Kritikern so lange vermißte „positive Weltanschauung“ zu bieten beabsichtigt, nicht etwas klarer und tiefer Gedachtes zu geben vermochte. Was nützt uns da schließlich der Prophet des nebelhaften „dritten Reiches“! Der einzige Leuchtturm in der Brandung aller Schwierigkeiten für Geist und Leben ist doch nicht ein trügerisches Zukunftsidol, das Hellenentum und Christentum bestiegt und vereinigt, sondern die Schöpfung des Heilands, die ein für allemal zur Führerin und Lehrerin der Völker und der einzelnen Menschenseele gesetzt, und in der wir Wahrheit und Schönheit in herrlichster Harmonie vereinigt sehen. Wer sich von diesem Born des Lebens abwendet, der wird

wie Julian und wie Ibsen selber in die Irre gehen, und leider wird er in vielen Fällen erst dann, wenn es gründlich zu spät ist, knirschend und verzweiflungsvoll zum Himmel emporrufen: „Du hast gesiegt, Galiläer!“

Henrik Ibsen, der Prophet des Realismus

„Wir leben in der perversen Zeit des Humbugs, wo das Gute böse, das Kleine groß genannt wird. Wenn die drei größten Humbugmacher, der sterilisierte Pasteur, der unmusikalische Wagner und der stupide Ibsen einmal entlarvt sind, dann kommt die Zeit wieder ins Gelenk. Hühnercholera, Götterdämmerung und Nora. Pfui Teufel!“

Dieser pikante Satz stammt aus Strindbergs „sozialem Roman“ „Die gotischen Zimmer“. Wir zitieren ihn an dieser Stelle, weil wir nunmehr im Begriffe sind, in Ibsens Dramatik die Periode der „Nora“ und der andern mehr oder minder verwandten Dramen einer eingehenderen Betrachtung zu unterziehen.

„Nora“ — „der stupide Ibsen“ — „Pfui Teufel!“

Sehen wir einmal selbst, ob es wirklich so schlimm ist oder ob am Ende auch hier die Wahrheit in der Mitte liegt, in gleicher Weise entfernt von blindwütigem Ibsenfanatismus wie von ingrimmigen, nicht mehr sehr objektiv und vertrauenerweckend klingenden Verfeinerungen à la „die gotischen Zimmer“.

Die dramatische Tätigkeit Henrik Ibsens gehörte in den letzten Jahrzehnten seines Lebens durchaus dem modernen Bühnenstück, dem realistischen Prosadrama. Wie das auch schon in seiner früheren Tätigkeit zu geschehen pflegte, hatte diese Art seines Schaffens in der vorausgehenden Periode bereits ihren Vorläufer, nämlich den „Bund der Jugend“, welcher zeitlich vor „Kaiser und Galiläer“ liegt, aber als das erste Stück der neuen Phase in seiner Entwicklung anzusehen ist. Vom Ende der siebziger Jahre an beschenkte er dann für gewöhnlich jedes zweite Jahr die Literatur und die Bühne mit einem neuen Werke seiner Muse.

Wir nannten Ibsen den Propheten des Realismus. Er ist es. Der Inhalt der Dramen und mancherlei Einzelheiten werden es beweisen. Und allgemein bekannt ist ja auch, wie er durch seine Schöpfungen die moderne Bühne mehr und mehr ins Fahrwasser der photographischen, oftmals recht krassen und dabei sehr einseitigen „Wirklichkeits“-Schilderung gedrängt. Ibsen ist einer der Hauptrealisten unserer Tage. Aber seine ganze Veranlagung und die Entwicklung seines Lebens war derart, daß er nicht beim reinen Realismus stehen bleiben konnte. Und so spielte schon in die ersten seiner realistischen Dramen allerlei anderes hinein, das einmal mehr nach „Tendenz“ schmeckte, einmal nach „Problem“, einmal nach gepfeffertem „Kritik“, bis endlich neben dem Realismus der diesem an sich freilich sehr fremde, aber bei Ibsen unvermeidliche Symbolismus und Mystizismus üppig ins Kraut schoß und sein Werk bis ins Innerste durchdrang, jene bizarren Formen schaffend, die teilweise unverstanden, um nicht zu sagen

unverständlich, den Weisen reiche Gelegenheit bieten, alles Mögliche hineinzu-
geheimnissen, ob Ibsen nun selbst an diese Deutung gedacht hat oder nicht.
Nun, man muß in diesem Urwald der Gedanken vordringen, soweit Bäume
und Schlingpflanzen und Sumpf und die Art des Pfadfinders es erlauben.
Wir müssen sehen, wie weit wir die Werke deuten können und uns zugleich
ein Urteil über ihre philosophische und ästhetische Bedeutung bilden. D ü c h e r
lassen sich darüber schreiben, drängen wir hier einige der wichtigeren Punkte
zusammen in dem freilich etwas engen Rahmen eines Artikels.¹⁾

1. Der Bund der Jugend

„In Dresden schreibe ich mein neues Schauspiel. . . Ich bin dieser
meiner neuen friedfertigen Arbeit sehr froh.“ So meldete Ibsen
am 22. September 1868 an Frederik Hegel, seinen Verleger. „Ich hoffe
und glaube, daß Ihnen diese friedfertige Arbeit, die ebensogut auf dänische
und schwedische wie auf norwegische Verhältnisse paßt, gut gefallen wird.“
So ein paar Monate später (20. Februar 1869). Aber man täuscht sich
manchmal in seinen Hoffnungen. Das so überaus friedfertige Stück wurde
Ibsen sehr übelgenommen. Die erste Aufführung brachte einen Theater-
skandal, wie man ihn in einem norwegischen Theater noch nicht erlebt. Der
Herr „Staatsatirikus“ hatte gepeitscht, wo er nur geglaubt, eine freundliche
Komödie zu liefern.

„Wie Du siehst“, hatte er am 19. Juni 1869 an Dietrichson geschrieben,
„ist das Stück ein einfaches Lustspiel, nichts weiter. Vielleicht wird in Nor-
wegen mancher sagen, ich habe bestimmte Personen und Verhältnisse ge-
schildert. Das ist jedoch unrichtig; ich habe freilich nach Modell gearbeitet,
und das ist ebenso notwendig für den Lustspieldichter wie für den Maler
und den Bildhauer.“

Der Verfasser der „Komödie der Liebe“ war übrigens schon hinreichend
abgehärtet, um sich nicht sonderlich unglücklich zu fühlen bei den Angriffen
auf sein neues Werk. Fern im Süden, auf seiner ägyptischen Reise, blickt
er mit souveräner Ruhe auf das Gezänk in der nordischen Heimat:

„Ich hatte für Streber
Einen Spiegel gepuht; —
Da hatten den Geber
Gesellen beschmuht.
Gift und Gestank
Fäuste, geballte. —
Sterne, habt Dank,
Mein Land ist das alte!“ („Bei Port Said.“)

„Die Aufnahme, die der ‚Bund der Jugend‘ gefunden hat, freut mich
sehr“, schreibt er nach seiner Rückkehr nach Dresden an Hegel (14. Dez. 1869).

¹⁾ Wir zitieren in dieser Arbeit nach folgenden Übersetzungen: „Der Bund der Ju-
gend“ von A. Strodttmann, „Die Stützen der Gesellschaft“ von E. Klingensfeldt, „Ein
Puppenheim“ von E. Borch, „Gespenster“ und „Die Frau vom Meer“ von M. v. Borch,
„Die Wildente“ von E. Brausewetter, „Hedda Gabler“ von Ottmann, „Baumeister
Solneß“ von P. Hermann, „Klein Eyolf“, „John Gabriel Borkman“ und „Wenn wir
Toten erwachen“ nach dem IX. Bd. der „Sämtlichen Werke“ (Berlin, Fischer) ohne An-
gabe des Übersetzers. Nach dieser Ausgabe (Bd. X.) auch die Briefe.

„Auf den Widerspruch war ich vorbereitet, und es wäre mir eine Enttäuschung gewesen, wenn er ausgeblieben wäre.“ Nur auf eines war er nicht vorbereitet gewesen, daß es nämlich hieß, Björnsterne Björnson habe sich getroffen gefühlt. Im übrigen ließ er den Sturm toben.¹⁾ „Aus den Angriffen, die mir zu Gesicht gekommen sind, scheint hervorzugehen, daß man da oben Phrasendrescherei, Hohlheit und Erbärmlichkeit als nationale Eigentümlichkeiten betrachtet, die nicht angetastet werden dürfen. Aber aus alledem mache ich mir nicht das geringste.“ (Br. an Collin, 4. Januar 1870.)

Ibsen hatte nämlich im „Bund der Jugend“ („De Unges Forbund“) in der Gestalt des Rechtsanwalts Stensgård den politischen Streber gezeichnet, der, aus kleinen, armseligen Verhältnissen hervorgegangen, mit Hilfe seiner nie ums Wort verlegenen Rednergabe an die Spitze der liberalen oppositionslustigen Elemente seiner Gegend tritt und sogar einen „Bund der Jugend“ gründet, dann aber, als sich ihm die Gelegenheit bietet, in der vornehmen Familie des alten konservativen Kammerherrn Bratsberg Zutritt zu finden, rasch eine Schwentung ausführt, wie er auch sonst als echte prinzipienlose Wetterfahne jederzeit bereit ist, sich den Verhältnissen zu akkommodieren und Kapital daraus zu schlagen für seine eigene wertlose Person. Freilich weiß er sich für die aufgestellten Ideale sehr zu begeistern, er glaubt manchmal im Eifer des Augenblicks selbst, daß es ihm ernst ist. Dabei beurteilt er sich aber in ruhigen Augenblicken folgendermaßen: „Unter Ziel versteh' ich, mit der Zeit einmal Reichstagsabgeordneter oder Staatsrat zu werden und in eine reiche und angesehenere Familie glücklich hineinzuheiraten“.

Mit der Liebe treibt er es ebenso wie mit der Politik. Kann er die Tochter des Kammerherrn nicht haben, so ist ihm die des alten schmutzigen Gutsherrn auf Storli auch gut genug, und versagt die Geschichte bei dieser, so kann er auch die Madame Rundholmen, die Krämerwitwe nehmen, sie hat ja auch Geld. Natürlich bringt er sich selbst mit seinem doppelten und dreifachen Spiel in die ärgste Verlegenheit und zieht endlich, auf der ganzen Linie geschlagen, gescheitert in seiner Politik und in seinen drei Heiratsplänen, davon, um — es ein andermal mit mehr Erfolg zu probieren.

Man sieht, wir haben es mit einer sehr interessanten Charakterkomödie zu tun, freilich nicht einem reinen Charakterstück, in den letzten Akten spielt die Situation gleichfalls eine dominierende Rolle, ja, das Drama gestaltet sich teilweise zur reinsten „Komödie der Irrungen“.

Bemerkenswert ist, wie Ibsen in diesem Werke nicht nur seine Kunst der Charakteristik zu offenbaren weiß, sondern auch hier schon vieles durch

¹⁾ Daß eine starke Enttäuschung möglich war, wird man vielleicht leichter verstehen, wenn man sieht, wie auch später noch Dr. Eugen Heinrich Schmitt (Ibsen als Prophet. Grundgedanken zu einer neuen Ästhetik. Leipzig 1908. S. 269) eine so übertriebene weitgreifende Deutung unseres Dramas geben kann, indem er sagt: „In der Dichtung ‚Der Bund der Jugend‘ wird nicht irgend eine Ausartung des politischen Treibens, sondern, wie es allein dem großen Stil des Sehers entspricht, die Politik in einer besonders typischen Gestalt, der sich übrigens auch andere zugesellen, als das bloßgestellt, was sie ihrer Natur gemäß ist, als ein im letzten Grunde in allen ihren Parteien und Formen verbrecherischer Schwindel, in dessen Umkreis es immerhin heute noch viel ehrliche Betrogene gibt.“

die Verhältnisse, das Milieu, die „Vererbung“ zu erklären sucht. Wie äußert sich z. B. der Hüttenarzt, Dr. Fjeldbo, über den großen Streber? „Was denken Sie über Stensgård?“ fragt ihn der Kammerherr, und Fjeldbo erwidert: „Stückwerk! Ich hab' ihn von Kindsbeinen an gekannt. Sein Vater war ein Trottel, ein Lump, eine Null; er hatte einen kleinen Hökerladen und betrieb nebenher Pfandleihgeschäfte; oder vielmehr seine Frau besorgte das. Sie war ein ungeschlachtetes Frauenzimmer, das unweiblichste Wesen, das ich je gekannt. Den Mann hatte sie unter der Fuchtel. Von Herzengüte war in ihr auch nicht eine Spur. Und in diesem Heim wuchs Stensgård auf. Und gleichzeitig besuchte er die Lateinschule. ‚Er soll studieren‘, sagte die Mutter; ‚er soll ein tüchtiger Geldverdiener werden‘. Rohheit zu Hause — Erhebung in der Schule; Geist, Charakter, Wille, Tolerante — alles auseinanderstrebend! Wozu konnte das anders führen als zu einer Zersplitterung der Persönlichkeit?“

So wird Stensgård, wenn auch nicht gerechtfertigt, so doch ein wenig entschuldigt, wie überhaupt von Ibsen dafür gesorgt ist, daß das charakterlose Strebertum einerseits freilich kräftig gebrandmarkt wird, dabei aber nicht jene Gefühle des eigentlichen Ekels wachruft, die ein derartiger Stoff wohl mit sich bringen könnte.

Allmählich wurde auch in Norwegen die Stimmung über Stensgård und seinen Schöpfer Ibsen ruhiger, und als der Dichter 1891 definitiv in die Heimat zurückkehrte, konnte er der hundertsten Aufführung seines Dramas beiwohnen und erntete statt des Pfeifens und Zischens von ehemals reichen Beifall. Tempora mutantur.

2. Die Stützen der Gesellschaft

Übermals eine kräftige Kritik, diesmal ein Gericht über die gute Gesellschaft im großen war das nächste Werk dieser Serie, „Samfundets Støtter“, „die Stützen der Gesellschaft“.

Da lebt in einer kleinen norwegischen Stadt der Konsul Bernick, ein reicher, angesehener Mann, das Muster eines Gatten und Vaters, das leuchtende Vorbild und der unersehbliche Förderer seiner Mitbürger, die wahre Stütze der Gesellschaft. Und neben ihm stehen zum Wohle der Stadt noch weitere ehrenwerte Männer, die Kaufleute Kummel, Wigeland und Sandstad. Und die Damen dieses Kreises sind durchweg auch so außerordentlich selbstlos und wohlthätig; arbeiten sie doch sogar in einem eigenen „Verein für die moralisch Verkommenen“, indes Herr Adjunkt Rørlund ihnen aus einem erbaulichen Buche vorliest.

So steht es in diesem Kreise, diesem gebildeten, humanen, uneigennütigen, über die Massen moralischen Kreise — nach außen. Aber da kommt Ibsen und enthüllt und reißt ihnen die Maske herunter und zeigt diese hochachtbare, herrliche Gesellschaft und vor allen Dingen ihre gefeierten Stützen in ihrer ganzen entsetzlichen Armseligkeit. Allerdings schließt das Drama für ein modernes Gesellschaftsdrama von Ibsen — außerordentlich versöhnend. Hören wir nur.

Konsul Bernick hat sein Leben nicht auf Wahrheit gegründet. Des Geldes wegen hat er sich von seiner Verlobten Lona abgewandt und ihre reichere Halbschwester Betty gewählt. Zugleich hat er sich in ein Verhältnis mit einer verheirateten Schauspielerin eingelassen, und als er überrascht war und ein öffentlicher Skandal bevorstand, Bettys reiselustigen Bruder Johann veranlaßt, nach Amerika zu gehen und den Verdacht und die Anklagen der Stadt auf sich zu nehmen. Als dieser dann noch obendrein unerschuldig großer Defraudationen im Bernickschen Hause angeschuldigt wurde, hat er diese Verleumdung benützt, um den schlechten Stand des Geschäfts zu vertuschen. Jetzt — fünfzehn Jahre später — ist der große Mann, der Mann des Reichtums und des Ansehens, der eigentliche Führer und Lenker der Stadt. Nach seinen Ideen soll jetzt die neue Eisenbahn gelegt werden zum Wohle des Gemeinwesens, dabei hat er bereits alle jene Besitzungen angekauft, die durch die Eisenbahn Wert erlangen werden, falls nämlich das Projekt so ausgeführt wird, wie er es entworfen. Er bedarf freilich seines ganzen Ansehens wie nie zuvor, denn er hat auch seine Gegner, welche den Plan zu durchkreuzen drohen. Wird er aber durchkreuzt, so ist der Konsul ruiniert, sonst Millionär. In diesem verhängnisvollen Augenblick kommen Johann und Lona, die ihm wie eine Pflegemutter gefolgt, von Amerika zurück. Der junge Mann will Dina, die Tochter der Schauspielerin, die schon lange in Bernicks Hause in etwas beengenden Verhältnissen lebt und sich nach Befreiung sehnt, zur Frau nehmen und verlangt vom Konsul Wiederherstellung seiner Ehre. Dieser wäre den unbequemen Besuch natürlich herzlich gerne los, und trotz aller Gewissensbisse läßt er es zu, daß Johann sich zu einer vorübergehenden Heimkehr nach Amerika einem Schiffe anvertraut, das gewiß nicht glücklich über den Ocean gelangt. Das Schiff ist in seiner Werft repariert, aber schlecht repariert; durch ungünstige Verhältnisse gedrängt, setzt der Konsul das Fahrzeug und das Leben sämtlicher Mitreisenden aufs Spiel. Auch eines Mitreisenden, an dem er mit ganzer Seele hängt, seines eigenen kleinen Sohnes Olaf, der voll abenteuerlicher Pläne durchbrennt, um mit der „Indian Girl“ nach den Ländern des Westens zu gelangen.

Der Konsul bricht endlich unter der Last all dieser Aufregungen, Gemütserschütterungen und Gewissensqualen zusammen; er merkt, wie sein Haar grau wird. Aber es geht besser, als er gedacht. Das Schiff ist nicht abgefahren, einer seiner Angestellten hat die Reise auf eigene Verantwortung verhindert. Olaf befindet sich wohlbewahrt bei der Mutter. Johann ist mit einem anderen Schiffe gereist. Die Briefe, welche gegen Bernick zeugen konnten, sind freiwillig vernichtet. Und jetzt kommt die Bevölkerung der Stadt, um dem großen Manne, der ihr die neue Eisenbahn geschenkt, der überhaupt alles Große in der Gegend zustande gebracht, die lautesten Dationen darzubringen, Festrede und Geschenke und Illumination. Doch der Gefeierte ist in der Schule des Unglücks und dann in der Schule des Glücks, des dankbar stimmenden unverdienten Glücks, ein anderer geworden. Er lehnt die Huldigungen ab, er gesteht sein Unrecht gegen Johann, seinen Eigennutz, seine Herrschsucht, er legt eine Beichte ab, die wie ein Blitz aus heiterem Himmel auf die Versammlung niederfährt. Und für die Zukunft

sollen jetzt die Bürger entscheiden, ob sie ihn und sein Talent in der Ausnützung der Eisenbahn und der gekauften Grundstücke gebrauchen wollen oder nicht. Jedenfalls will er nicht als Lügner und Heuchler gefeiert werden wie eine „Stütze der Gesellschaft“, denn der Geist der Wahrheit und der Geist der Freiheit, „das sind die Stützen der Gesellschaft!“

Die Gegner der verlogenen pharisäischen „Gesellschaft“ sind allerdings auch nicht immer auf dem rechten Weg. Es läßt sich nicht leugnen, daß z. B. Lona etwas zu emanzipiert und unzivilisiert daherkommt und selbst Martha, die sanfte, entsagende Schwester des Konsuls, geht entschieden zu weit in ihrem Hass gegen den „Fluch des Herkommens und der Gewohnheiten“. Sie wünscht lebhaft, daß Johann die Dina heirate und daß so durch die Tat „all diesem Schick und Brauch ins Gesicht“ geschlagen werde. Man kann sehr leicht bei der Revolution gegen Schick und Brauch das Kind mit dem Bade ausschütten und an Dingen rütteln, die wirklich heilig und unverleßlich sind.

Doch ist dieses Drama trotz aller düsteren Vorgänge zum Schlusse freundlich aufgehellt durch die edle Gesinnung, mit der Consul Bernia seine Verirrungen wieder gutzumachen sucht. Solch ein Ende sticht erheblich ab von der düsteren Tragik und Hoffnungslosigkeit in späteren Werken des Dichters.

Auch in anderer Beziehung weisen „Die Stützen der Gesellschaft“ hohe Vorzüge auf. Die Komposition ist durchgehends eine vorzügliche, selten nur ein Mangel in der Begründung; reich gegliedert, fein durchdacht ist die Struktur des Ganzen. Die Charaktere sind meisterhaft gezeichnet; die Personen stehen lebenswahr und lebensvoll vor einem, auch ohne daß man das Drama auf der Bühne sieht. Dort aber ist die Wirkung erst recht eine bedeutende. Schon mancher hat ähnlich wie Paul Schlenker gebebt und gejauchzt bei diesem scharf umrissenen, hochdramatischen Werke, das so resolut in die Zeit hineingriff, um statt der alten Königs- und Rittergestalten Menschen der neuesten Zeit auf die Bretter zu stellen mit ihrem Glück und Elend, ihrer wahren und falschen Weisheit, ihrer Spekulation und ihrem Schiffsbau. Es gab selbst Leute, die Ibsen für einen Sozialdemokraten hielten. Ein wirklicher „Genosse“ hätte aber gewißlich bei diesem Stoff das Elend der Arbeiter als Verschuldung des Großkapitals ausgiebiger verwertet und mindestens Motive verwendet, wie sie z. B. Björnson in „Über unsere Kraft (II. Teil)“ so effektiv angewendet. — Den radikalsten Bewunderern der modernen Kunst war natürlich Ibsens Drama noch nicht genügend losgelöst von „Schick und Brauch“ und der Schluß noch allzu versöhnend und romantisch. Uns genügen die Ideale des Schlusses aus anderen Gründen nicht. „Der Geist der Wahrheit und der Geist der Freiheit, das sind die Stützen der Gesellschaft!“ Es klingt sehr gut, aber die „Freiheit“ schlechtthin ist doch ein sehr vager und viel mißbrauchter Begriff, gerade so wie Marthas Rat für die scheidende Dina: „Wahr und treu gegen dich selbst“, auch eine nebelhafte, viele Entgleisungen approbierende Devise ist.

3. Ein Puppenheim

Manchen waren „die Stützen der Gesellschaft“ noch zu zahm, sie hätten lieber eine Katastrophe gesehen statt eines Ausgleichs, einen krachenden Zusammenbruch in Familie und Firma Bernick: sie sollten befriedigt werden, und das auf einem Gebiete, wo es besonders reizvoll sein mußte, nicht in der „Gesellschaft“ im großen, in allen möglichen Beziehungen der weitverzweigten Interessen des Lebens, sondern im Kern der „Gesellschaft“, in der Familie, der Ehe. Das Wunderdrama, das dieses Werk nach dem Geschmacke moderner Geister verwirklichte, nannte sich „Ein Puppenheim“ („Et Dukkehjem“), in Deutschland nach seiner Heldin gewöhnlich „Nora“ genannt.

Nora ist ein reizendes kleines Frauchen, in das der Gatte, Rechtsanwalt Helmer, nach achtjähriger Ehe noch gerade so verliebt ist wie in den ersten Tagen der Flitterwochen. Und Nora liebt ihn auch, ja, sie hat ihm sogar einen Liebesdienst erwiesen, der nur zu sehr geeignet, sie selbst in peinliche Berührung mit dem Strafgesetzbuch zu bringen: sie hat einen Wechsel gefälscht, um trotz bedrängter Verhältnisse durch außerordentliche Mittel, durch eine Reise nach dem Süden, Helmers Gesundheit zu retten. Dieser Schritt, den sie auch vor ihrem Manne durchaus geheimzuhalten wußte, droht aber ans Licht zu kommen. Ein unglücklicher Mensch, dem der Rechtsanwalt in seiner neuen Stellung als Bankdirektor die erhoffte Anstellung verweigert, ein gewisser Krogstad weiß um die Sache, und dieser bereitet nun Frau Nora eine Zeitlang die gräßlichsten Seelenqualen. Da aber seine Geschicke eine glückliche Wendung nehmen, will er auch nicht länger gegen andere grausam sein. Doch nun ist Nora entschlossen, dem bisherigen Leben in Geheimnissen und Verstellung ein Ende zu machen. Sie gesteht dem Gatten alles, doch — das Wunderbare, das sie erhofft, tritt nicht ein. Er, der bislang nur mit ihr getändelt und gespielt, ist mit einem Male ein empörter Richter geworden, und sie hat doch gemeint, es wäre ihm nur möglich, vor aller Welt die Schuld auf sich selbst zu nehmen in Liebe zu ihr. Da kommt ein Brief von Krogstad und mit ihm der gefälschte Wechsel; Krogstad nimmt keine Rache, Helmer kann alles miteinander ins Feuer werfen und ist nun wieder glücklich, daß keiner ihm etwas anzuhaben vermag; seiner Nora versichert er unablässig, daß er ihr verzeihe, sie nicht von sich stoße, sie leiten und führen werde. Aber Nora ist eine andere geworden. Sie sieht in Helmer nur mehr einen Egoisten, der sie als Spielzeug und Puppe behandelt, in ihrer Ehe eine Spielerei, in ihrem Heim ein Puppenheim. Niemand hat sie erzogen. Jetzt will sie selber sich erziehen, weit weg von hier. Helmer ist ihr ein „Fremder“, mit dem sie keine Nacht mehr unter einem Dache zubringen will. Alle Vorstellungen sind umsonst. Nicht der Gatte, nicht der Gedanke an ihre drei Kinder vermag sie mehr zu fesseln. Nicht Religion, nicht Moral hält sie zurück. Sie ist an allem irre geworden. „Ich muß herauskriegen, wer recht hat, die Gesellschaft oder ich.“ Sie geht, sie gibt Helmer den Trauring zurück und fordert den ihren. Niemals soll er ihr schreiben, nie ihr etwas senden. Und Rückkehr? Nur unter e i n e r Bedingung.

„Nora (nimmt die Reisetasche): Ach, Torvald, dann müßte das Wunderbarste geschehen.

Helmer: Nenn' es mir, dieses Wunderbarste!

Nora: Dann müßte mit uns beiden, mit dir wie mit mir, eine solche Wandlung vorgehen, — daß — ach, Torvald, ich glaub' an keine Wunder mehr.

Helmer: Aber ich will daran glauben. Sprich zu Ende. Eine solche Wandlung, daß —?

Nora: — Daß unser Zusammenleben eine Ehe werden könnte. Leb' wohl. (Geht durch das Vorzimmer ab.)

Helmer (sinkt auf einem Stuhl neben der Tür zusammen und birgt das Gesicht in den Händen): Nora! Nora! (Sieht sich um und steht auf.) Leer. Sie ist fort! (Eine Hoffnung steigt in ihm auf.) Das Wunderbarste —?

Man hört, wie unten die Haustüre dröhnend ins Schloß fällt.“

Dieser Schluß ist viel getadelt worden, begreiflicherweise; anno 79 war des Diskutierens und Disputierens kein Ende, so daß man endlich in der Verzweiflung auf Einladungen zu Dinners und Soireen den erklärlichen Wunsch anbrachte: „Man bittet nicht über ‚Nora‘ zu sprechen“.

Der Schluß ist gewaltsam. Helmer tritt uns freilich gewiß nicht als Idealmensch entgegen, er entpuppt sich als trauriger Egoist, und es herrscht über ihn eine Sinnlichkeit und Verliebtheit, die des Freiherrn von Grotthuß Ausdruck „tropische Gluten geisttötender Liebelei“ vollkommen rechtfertigt. Welch eine schwüle Atmosphäre verbreitet sich nicht in seiner Wohnung, da er nach all dem Champagner und all dem Sinnenreiz des Kostümfestes seine Nora, die eben als italienisches Fischer mädchen die Tarantella getanzt, wieder allein vor sich sieht.

Und bei dem Drohen des furchtbaren Unwetters, das die allzu naive, leichtfertige Frau heraufbeschworen, da denkt er nur an sich, an sein Wohl, an sein Wehe.

Aber wer gibt Nora das Recht, davonzulaufen von ihm und den Kindern! Wer gibt ihr das Recht, den von Schmerz und Reue gebrochenen Gatten sich selbst zu überlassen! Genügt es denn nicht, etwas aufzuräumen in all dem, was bislang weich und verweichlichend und unschön gewesen, das Puppenheim in ein solides Heim vernünftiger Menschen zu verwandeln?

Sie liebt den Gatten nicht mehr. Da würde eine schöne Ordnung herauskommen, wenn bei jedem kühlen Hauch, der über die Liebe eines jungen Paares hinzieht, die beiden Leutchen ihres Weges gehen wollten.

Es gibt doch Pflichten, mögen die auch bisweilen etwas bitter schmecken. Aber natürlich, Nora muß sich erst selbst darüber Rechenschaft ablegen und wahrscheinlich eine eigene Philosophie mit eigener Moral entwerfen. Schade, daß wir so wenig Talent bei ihr finden, ein Kompendium der Welt- und Lebensweisheit zu entwerfen! Sie bedürfte entschieden einer guten Leitung; als ihr eigener Führer, blinder Führer der Blinden, wird sie gewiß in die Grube fallen, noch tiefer als sie es schon getan. Arme Nora! —

Da der Schluß vielen so unsympathisch war, ließ Ibsen sich, um Unangenehmeres zu verhüten, herbei, selbst eine andere Wendung durchzuführen, wo Nora vor dem Schlafgemach ihrer drei Kinder besiegt zusammenbricht. Er bezeichnet allerdings diese Änderung als „eine barbarische Vergewaltigung“. (Schreiben an die „Nationaltidende“ 17. Februar 1880.) Noch am 23. Januar 1891 schreibt er (an Prozor): „Ich könnte beinahe

sagen, gerade der Schlussszene wegen ist das ganze Stück geschrieben.“ Doch ist dies nicht so zu verstehen, als wolle Ibsen jeder in ähnlicher Lage befindlichen Frau den Rat erteilen, es gerade so zu machen. Er hatte es sich als typischer Realist „vor allen Dingen zur Lebensaufgabe gemacht, die Charaktere und Schicksale von Menschen zu schildern“. (An Braekstad, August 1890.) Der Stoff zum „Puppenheim“ ist teilweise aus wirklichen Begebenheiten geschöpft.

„Nora“ ist, rein dramatisch betrachtet, ein Meisterwerk voll wunderbarer Feinheiten in Psychologie, Führung des Dialogs und der Handlung. Aber wird es nicht trotz aller Tragik, mit welcher der Leichtsin in dem ernstesten Lebensstande der Ehe beleuchtet wird, bei vielen Zuschauern und Lesern sehr unerfreuliche Früchte zeitigen, so eine Verschlimmerung des heutzutage nur allzu verbreiteten Individualitätskultus und Mißachtung gegen die Unauflöslichkeit der Ehe zur Folge haben, auch wenn der realistische Dichter dergleichen nicht predigen will?¹⁾

Der Kampf gegen die Schäden der Gesellschaft ist ja gut, aber man muß auch der Mann sein, die Grenze zwischen dem Unrechten und Echten, dem Falschen und Wahren zu ziehen und den Weg zeigen können und auch wirklich zeigen, wie es besser wird. Damit ist's nicht getan, daß „trotz des ganzen Abstandes, der den Dichter von dem gedichteten Charakter trennt, durch die Worte ein erleichternder Seufzer hindurchklingt, einmal, wenn auch indirekt, das Äußerste gesagt zu haben.“ („ved engang, om end indirekte, at faa det yderste sagt“. Brandes, Henrik Ibsen, S. 72.)

Eine sehr ernste Auffassung und Beurteilung erfährt unser Stück durch den genialen Freiherrn von Grotthuß: „Es ist nicht mehr nur das Glück eines Ehepaars gefährdet, sondern die Ehe, diese ‚Grundlage aller Kultur‘ überhaupt, sondern das sittliche Gebäude der Menschheit, sondern das Christentum, an dessen Grundpfeilern der Dichter zu rütteln unternimmt. Aber nicht dieses stürzt, sondern von dem Hauche eines gesunden Gefühls zerflattert das Kartenhaus des Dramas in alle Winde!“ Dagegen ist Paul Schlenker „um des ungeschriebenen Rechtes der freien und reinen Empfindung willen“ sehr froh, daß es eine Frau gibt, „deren Gefühl sich über die Weltordnung erhebt. Das ist Ibsens Nora.“ Uns etwas altmodischen Christen will indes solch eine „Erhebung“ über die Weltordnung als Unordnung erscheinen, über die wir dann lieber nicht so besonders froh sind.

¹⁾ John Paussen (Samliv med Ibsen: Köbenhavn og Kristiania, 1906, S. 160) sagt, daß das Stück „wie eine geistige Revolution gewirkt, besonders auf die Frauen. Sie verstanden sofort, daß des Dichters Sympathie auf Noras Seite war, sie faßten die Dichtung auf als einen Schrei der Befreiung, einen Appell an ihre Kampftüchtigkeit, ein warmes Eintreten für ihre Sache, obschon Ibsen uns später anvertraut, daß er bei der Abfassung des ‚Puppenheims‘ an gar nichts dachte, daß alle bewußte Tendenz seiner Dichtung, die es ausschließlich auf Menschenschilderung abzieht, fremd ist.“

4. Gespenster

Die „Gespenster“ („Gengangere“) waren es, welche in Deutschland zunächst weitere Kreise mit dem nordischen Dichter bekannt machten¹⁾; sie waren es auch, welche, nicht zum wenigsten in Ibsens Heimat, wieder eine große Entrüstung und viel Kritik wachriefen. Das konnte den Dichter eigentlich nicht überraschen. „Es mag schon sein,“ schreibt er am 28. Januar 1882 an Borchsenius, „daß dieses Schauspiel in mancher Hinsicht etwas gewagt ist. Aber ich hielt die Zeit für gekommen, da man etliche Grenzpfähle umsetzen müsse. Und dies Geschäft war ja für mich als älteren Literaten weit leichter auszuführen, als für die vielen jüngeren Schriftsteller, die etwas Ähnliches wünschen mochten.“ Ibsen war siegesgewiß. „Meinem Buche gehört die Zukunft, jene Kerle, die ein Gezeiter darüber erhoben haben, haben nicht einmal ein Verhältnis zu ihrer eigenen, wirklichen, lebendigen Gegenwart.“ (An Hegel, 16. März 1882.)

Das neue Drama entrollt zunächst ein schreckliches Familienschicksal vor unseren Augen. Frau Helene Alving, die Witwe des Hauptmanns und Kammerherrn Alving, hat ein trauriges, qualvolles Leben hinter sich. Ihr Mann war ein Trinker und Wüßling, der ihr schon im ersten Jahre der Ehe das Leben so verleidete, daß sie davonlief und zu Pastor Manders, dem Hausfreunde, flüchtete („hier bin ich; nimm mich!“); der aber bewog sie, zu ihrem Manne zurückzukehren, und sie blieb nun auch, selbst in rastloser Arbeit bemüht, Alvings Ruf zu fördern und zu verhindern, daß sein ruchloses Treiben an die Öffentlichkeit dringe. Den einzigen Sohn, Osvald, hat sie frühzeitig aus dieser schrecklichen Atmosphäre entfernt und ins Ausland ziehen lassen. Jetzt ist er endlich zu ihr zurückgekehrt, um den Winter bei ihr zu verbringen. Wie sie sich freut! Aber nicht lange, da muß sie erfahren, daß des Vaters Reigungen auch in ihm lauern und Unheil anrichten können, wenn sie nicht gebändigt werden; und noch eines muß sie erfahren, das unentrinnbare Grauenhafte der Zukunft: Osvald ist durch des Vaters Sünden physisch gebrochen und einer fortschreitenden Erweichung des Gehirns verfallen. Es wird der Augenblick kommen, wo sie einen hoffnungslos Blödsinnigen vor sich hat. Er selber hat von Paris eine Schachtel Morphiumpulver mitgebracht, mit dem die Mutter jetzt, wenn es so weit gekommen, ihm die letzte „Handreichung“ gewähren soll. Denn Regina, das Mädchen der Kammerherrin, von der er anfangs diesen Dienst gehofft, die er als sein Weib oder wie immer mit sich nach Paris nehmen wollte, ist, wie sie beide jetzt erfahren, die uneheliche Tochter seines leichtsinnigen Vaters und ist jetzt davongegangen, wahrscheinlich um eines Tages

¹⁾ Später ist er dann geradezu einer unserer Dichter geworden, von tiefgreifendstem Einfluß gerade auf die deutsche Literatur. Ibsens europäische Stellung steht und fällt mit Deutschland. Während er den romanischen Rassen und auch dem Angelsächsentum innerlich durchaus fremd geblieben ist, wurde er in Deutschland frühzeitig bemerkt, mit Erfolg, ja selbst mit Leidenschaft aufgenommen und konnte hier einen tiefgreifenden Einfluß ausüben. Daß ein Blame wie Maeterlinck, ein Ibsen wie Shaw an ihn anknüpfen, blieben doch vereinzelt Erscheinungen; aber aus der Geschichte unseres deutschen modernen Dramas und Theaters läßt sich Ibsens Gestalt gar nicht mehr wegdenken.“ A. Dresdner, Ibsen als Norweger und Europäer. Jena 1907. S. 103.

auf den Pfaden ihrer Mutter zu enden. Nach langem, trostlosem Regenwetter und nach einer Nacht der qualvollsten Überraschungen geht über den Gletschern und Berggipfeln des Nordlands strahlend die Sonne auf. Aber nicht für Osvald. „Mutter, gib mir die Sonne!“ lallt er, stumpf und schlaff in seinem Lehnstuhle liegend. Sein Geist ist umnachtet.¹⁾

Ein furchtbar verwegener Realismus, der schaurige Tiefen des menschlichen Lebens durchwühlt!²⁾

Diese traurige Fabel ist aber, was den idealen Gehalt des Stückes angeht, nicht die Hauptsache. In frappanter Weise wird hier allerdings gezeigt, wie die Sünden der Väter sich rächen, wie verhängnisvolle Dispositionen den Kindern mit auf den Weg gegeben werden, wenn diese Vererbung auch nicht gleichbedeutend sein soll mit einer Aufhebung der freien Selbstbestimmung.

Wichtiger noch ist der Gegensatz zwischen alter und „fortschrittlich“ moderner Weltanschauung, wie Ibsen sie einander in den Gestalten des Pastor Manders und der Frau Alving gegenübertreten läßt. Manders ist gerade keine Idealfigur; Irrtum und Wahrheit mischen sich in ihm in eigentümlicher Weise, trotz seines guten Willens ist er „ein großes Kind“, überaus unpraktisch, ohne Weltkenntnis.

Frau Alving ihrerseits hat sich in ihrem Leid und ihrer Einsamkeit in eine ziemlich revolutionäre Verfassung hineingearbeitet; sie hat ihre neuen Anschauungen zwar bislang nicht ausgesprochen, aber, da Osvald die Sittlichkeit in den „freien Verhältnissen“, wie er sie bei manchen Künstlern im Auslande gefunden, verteidigt und die Unsitlichkeit erst bei „mustergültigen Chemännern und Familienvätern“ aus der Heimat sucht, gibt sie ihm in „jedem Worte recht“.

In einzelnen Punkten mag sie ja nicht so im Unrecht sein, z. B. wenn sie fragt: „Glauben Sie vielleicht, daß Alving reiner war, da ich mit ihm an den Altar trat, als Johanna (Reginens Mutter), da sie sich mit Engstrand trauen ließ?“ wo Pastor Manders nur „himmelweit verschiedene

¹⁾ Dr. W. Wengandt. (Die abnormen Charaktere bei Ibsen. Wiesbaden, Bergmann, 1907. S. 10. Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens. Begründet von Dr. L. Loewenfeld und Dr. H. Kurella. Bd. L.) sagt: „Freilich ist der Fall, daß erst Mitte der zwanziger Jahre, wie bei Osvald die Paralyse auf angeborener Ansteking ausbricht, recht unwahrscheinlich. Auch die Art und Weise des Auftretens bei Osvald ist nicht die alltägliche. Die unbestimmten Vorahnungen und die Arbeitsunlust sind freilich ganz treffend geschildert. Die Schlussszene hingegen, wo Osvald nach durchwachter stürmischer Nacht und heftiger Unterredung plötzlich zusammenbricht und „die Sonne, Mutter, gib mir die Sonne!“ lallt, ist nichts weniger als typisch. Immerhin, mit einem hirnschlagähnlichen Anfall kann das Leiden wohl rudartig ausbrechen und vorwärts schreiten und dabei halbseitige Lähmung, Sprachlähmung, und auch Schwächung der geistigen Kräfte plötzlich hervorrufen.“

²⁾ Daher auch manche geradezu vernichtende Kritik. Noch in den neunziger Jahren schrieb, wie in „Einiges über Ibsen. Zur Feier ihrer alljährlichen Mai-Festspiele herausgegeben von der Ibsenvereinigung Düsseldorf 1909.“ S. 88 f. gesagt wird, „Daily Telegraph“ über die „Gespenster“: „Eine offene Kloake, ein ekelerregendes, unverbundenes Geschwür, ein bestialisch und zynisch gewordener Kokebue, literarisches Aas!“ Und „Daily News“: „Nackte Abscheulichkeit, überaus tristes und abstoßendes Produkt.“ „Truth“: „Das ekelhafteste aller Stücke Ibsens, Abfall und Schund!“ Vgl. Bernard Shaw, Ein Ibsenbrevier. Deutsch von S. Trebitsch. 2. Aufl. Berlin 1908. S. 111 ff.

Dinge" findet — aber sie läßt sich von ihrem Schmerze zu argen Folgerungen verleiten. „Ach ja, die Ordnung und das Gesetz!" sagt sie. „Manchmal glaube ich beinahe, daß diese beiden alles Unglück hier auf Erden stiften". Fast möchte sie eine Verbindung zwischen Osvald und Regine zugeben. „Wenn ich nicht so gottsjämmerlich feige wäre, wie ich es bin, so würde ich zu ihm sagen: „verheirate dich mit ihr oder richtet euch ein, wie ihr wollt; aber nur keinen Betrug!" „Ich glaube beinahe, Pastor Manders, wir alle sind Gespenster. Es ist nicht allein das, was wir von Vater und Mutter geerbt haben, das in uns umgeht. Es sind allerhand alte, tote Ansichten und aller mögliche alte Glaube und dergleichen. Es lebt nicht in uns, aber es steckt in uns und wir können es nicht loswerden". „Als Sie mich in d a s hineinzwängten, was Sie Pflicht und Schuldigkeit nannten; als Sie das als recht und wahr lobpriesen, wogegen meine ganze Seele sich als etwas Widerliches empörte. Da war es, daß ich Ihre Lehren an meinem eigenen Saum prüfen wollte. Nur einen einzigen kleinen Stich gedachte ich aufzu ziehen: aber als ich d e n gelöst hatte, riß das Ganze auf. Und da sah ich, daß alles nur Maschinennähterei sei."

Dieser so weit über das Ziel hinauschießende Radikalismus der Frau Alving hat den „Gespenstern" viele Freunde und viele Feinde geschaffen. Man erblickte in dem Drama gleichsam das Programm einer neuen Zeit. „In den „Gespenstern", sagt z. B. A. v. Hanstein, „werden die schrecklichen Folgen enthüllt, die sich einstellen können, wenn der sinnlose Grundsatz von der Unauflöslichkeit der Ehe (!) eine reine Frauennatur unentrinnbar an einen sittlich verkommenen Mann heftet,¹⁾ und obendrein wird in diesem Stück eine wahre Geisterschlacht der neuen Weltanschauung gegen die alte geschlagen." (Das jüngste Deutschland. S. 118.)

Wie Ibsen sich selber zu den im Drama vorkommenden revolutionären Ideen stellt, zeigt ein Brief vom 6. Januar 1882, an Schandorph gerichtet:

„Man sucht mich für die Ansichten verantwortlich zu machen, die einzelne Gestalten des Dramas aussprechen. Und doch steht in dem ganzen Buch nicht eine einzige Ansicht, nicht eine einzige Äußerung, die auf Rechnung des Autors käme. Davor habe ich mich wohl gehütet. Die Methode, die Art der Technik, die der Form des Buches zugrunde liegt, hat dem Verfasser ganz von selbst verboten, im Dialog zum Vorschein zu kommen. Meine Absicht war, beim Leser den Eindruck hervorzurufen, daß er während des Lesens ein Stück Wirklichkeit erlebe. Nichts aber würde in höherem Maße dieser Absicht entgegenarbeiten, als wenn Ansichten des Autors dem Dialog einverleibt würden. Und glaubt man denn in der Heimat, daß ich nicht soviel dramaturgische Kritik besitze, um dies einzusehen? O doch! Ich habe es eingesehen, und ich habe darnach gehandelt. In keinem meiner Schauspiele hält sich der Autor so fern, ist er so durchaus abwesend wie in diesem letzten Drama.

Dann hat man gesagt, das Buch verkünde den Nihilismus. Keineswegs. Es gibt sich nicht damit ab, überhaupt etwas zu verkünden. Es

¹⁾ v. Hanstein scheint zu vergessen, daß die Kirche, wenn sie auch eine moderne „Scheidung" nicht kennt, doch unter Umständen eine Trennung von Tisch und Bett zugibt.

weist nur darauf hin, daß der Nihilismus unter der Oberfläche gärt, bei uns wie andernwärts. Und so muß es mit Notwendigkeit sein. Ein Pastor Manders wird immer irgendeine Frau Alving zum Kampf herausfordern. Und eben weil sie ein Weib ist, wird sie, wenn sie einmal angefangen hat, bis an die äußerste Grenze gehen."

Da haben wir so recht jenen extremen Realismus, der den Dichter absolut hinter seinem Werke verschwinden lassen will, der allerlei Bilder aus den Irrungen und Verwirrungen des Lebens bietet, es aber als Verbrechen ansieht, dazu Stellung zu nehmen. Der Leser wird trotz alledem vielfach den Eindruck gewinnen, daß der Autor auf dieser oder jener Seite steht. Welch eine Verwirrung die Folge dieses Realismus sein kann, hat gerade die Geschichte der „Gespenster“ mit der nötigen Deutlichkeit dargetan.

Eigentlich durfte Ibsen sich wohl nicht wundern, wenn man etwas geneigt war, ihm freiheitliche, allzu freiheitliche Sentenzen in die Schuhe zu schieben. Er hatte doch auch lebhaft sympathisiert mit der „Revolutionierung des Menschengesistes“ (an G. Brandes, 20. Dezember 1870), und Freiheit war ihm auch jetzt Ideal. An D. Stavlan schreibt er mit Bezug auf die Angriffe, denen sein Drama ausgesetzt war (24. Januar 1882): „Soll denn das Werk der Befreiung bei uns nur auf dem Feld der Politik erlaubt sein? Sind es denn nicht vor allen Dingen die Geister, die Befreiung brauchen? Solche Sklavenseelen wie wir sind nicht einmal imstande, die Freiheiten zu genießen, die wir schon haben. Norwegen ist ein freies Land, bevölkert von unfreien Menschen.“ Im folgenden sucht er dann wieder ein wenig einzulenkten. Aber daß eine solche Gesinnung zum mindesten mißverständlich ist, wird jeder zugeben.¹⁾

5. Ein Volksfeind

Die Angriffe, welche die „Gespenster“ dem Dichter brachten, blieben nicht ohne Wirkung. Er antwortete, aber als Dichter und Dramatiker nicht in Form eines „An meine Kritiker“, sondern mit einem neuen Schauspiel. Er hatte es diesmal eilig. Sonst ging er bereits nach seiner in den späteren Jahren so prinzipiell verfolgten Arbeitsmethode voran: alle zwei Jahre ein neues Stück; diesmal erschien bereits im nächsten Jahre die neue Arbeit, eine neue Anklage gegen die Gesellschaft („En Folkeliende“). Ibsen zeichnete sich selbst als den Verfolgten, freilich nicht in der Gestalt eines verfolgten Philosophen oder Poeten, sondern eines Badearztes, Dr. Stodmann mit Namen.²⁾ Das war echt realistisch bei aller Symbolik. Realistisch,

¹⁾ Wir dürfen unsern Lesern folgende merkwürdige Stelle aus Ibsens Aufzeichnungen zu den „Gespenstern“ nicht vorenthalten:

„Der Fehler liegt darin, daß die ganze Menschheit mißlungen ist. Wenn der Mensch verlangt zu leben und sich menschlich zu entwickeln, so ist das Größenwahn. Die ganze Menschheit, und vor allem die Christen leiden an Größenwahn.“ Henrik Ibsens Nachgelassene Schriften. III. 178.

²⁾ Als Modelle für diesen Dr. Stodmann schwebten Ibsen nicht so sehr Björnson und Jonas Lie vor, als vielmehr der Apotheker Harald Thaulow, der wegen der „Dampfzüge“ zu Christiania, einer öffentlichen Speiseanstalt, die dem Volke billige Nahrung liefern sollte, einen großen Konflikt zu bestehen hatte. Nachgel. Schriften IV. S. 309 ff.

furchtbar realistisch war auch Willen und Handlung. Volksversammlung, Redaktionsbureau, Buchdruckerei, Szenerien, von denen das Tambendrama der Könige und Kriegshelden nicht geträumt, ziehen vor unsern Augen vorüber.

Dr. Stockmann, Badearzt in einer kleinen Küstenstadt im südlichen Norwegen, hat nach ernster wissenschaftlicher Untersuchung eine große Entdeckung gemacht. Das vielgepriesene Wasser, das Gesunden und Kranken gar nicht genug empfohlen werden konnte, hat sich als äußerst verderblich herausgestellt, vollkommen infiziert und vergiftet durch die etwas höher gelegenen Gerbereien. Der Doktor ist glücklich über seine Errungenschaft, seine Freunde sind voll der Bewunderung und denken schon an Fackelzug und ähnliche Herrlichkeiten.

Bei seinem Bruder, dem Bürgermeister und Vorstand der Badeverwaltung stößt der Doktor indes auf die ärgsten Schwierigkeiten. Er soll schweigen und das bereits Geäußerte durch neue Erklärungen wieder gutmachen; wenn er sich nicht fügt, hat er seine Entlassung. Doch er beugt sich nicht. Er will seine Überzeugung zum Siege führen. Und es scheint, daß er dabei die Presse und die „kompakte Majorität“ der kleinen Bürger auf seiner Seite hat. Aber er täuscht sich doch. Die „Freunde“ suchen alle ihren eigenen Vorteil, auch die Opposition gegen die städtischen Machthaber ist ihnen eine Sache eigennütziger Absichten, und der Bürgermeister hat leichtes Spiel, den Druck seiner verhängnisvollen Abhandlung zu vereiteln. Auch eine Vorlesung derselben wird nach Kräften verhindert. Niemand in der Stadt stellt ein Lokal zur Verfügung: nur der Kapitän Horster erweist ihm schließlich diesen Liebesdienst. Hier hält er dann unter allerhand Schwierigkeiten seinen Vortrag, nicht, wie anfangs geplant, über die Verhältnisse des Bades, sondern in viel umfassenderem Sinne. „Ich will euch eine Entdeckung von ganz anderer Tragweite mitteilen, als die Kleinigkeiten, daß unsere Wasserleitung vergiftet ist und daß unser Gesundheitsbad auf einem pestschwangeren Grunde liegt. . . . Ich will von der großen Entdeckung sprechen, die ich in diesen letzten Tagen gemacht habe — von der Entdeckung, daß die Quellen unseres geistigen Lebens vergiftet sind und daß unsere ganze bürgerliche Gesellschaft auf dem pestschwangeren Grunde der Lüge ruht.“ Und nun redet er zum Volke erst von der „maßlosen Dummheit der Autoritäten“, aber dann kommt er zum eigentlichen Thema: „Die gefährlichsten Feinde der Wahrheit und Freiheit unter uns, das ist die kompakte Majorität — ja die verdamnte kompakte liberale Majorität — sie ist es. Nun wißt ihr's.“ Auf den Zwischenruf des Redakteurs: „Die Mehrzahl hat immer das Recht auf ihrer Seite“, erklärt er: „Die Mehrzahl hat niemals das Recht auf ihrer Seite. . . . Die Minorität hat immer recht“, um sich dann zu folgenden verwegenen Sätzen zu versteigen: „Sie können mir glauben oder nicht; aber Wahrheiten sind durchaus nicht solche zählende Methusalems, wie sich die Leute einbilden. Eine normal gebaute Wahrheit lebt — lassen Sie mich sagen — in der Regel 17—18, höchstens 20 Jahre: selten länger. Aber solche bejahrte Wahrheiten sind immer erschreckend mager. Und doch gibt sich die Mehrzahl erst dann mit ihnen ab und empfiehlt sie der Gesellschaft als gesunde geistige Nahrung. Aber es ist kein

großer Nährwert in derartiger Kost, das kann ich ihnen versichern, und das muß ich als Arzt verstehen. Alle diese Mehrzahlswahrheiten sind mit jahrealtem Speck zu vergleichen; sie sind gleichsam ranzige angegangene Schinken. Und daher kommt all der moralische Storbut, der rund umher in den Gesellschaften grassiert.“ Und so geht es weiter zur Erörterung des Unterschiedes zwischen „Pudelmenschen“ und „Köttermenschen“, zur Kritik der „geistig gemeinen Leute“, die ihrer Vorgesetzten Gedanken denken und ihrer Vorgesetzten Meinungen meinen, zur Verkündigung des Satzes, „daß Freisinn ungefähr genau dasselbe ist wie Moralität“, zur Aufstellung eines gewichtigen Zusammenhanges zwischen Kultur, Sauerstoff und Moral. Schließlich erklärt er: „Ja, ich liebe meine Vaterstadt so sehr, daß ich sie lieber zugrunde richten als auf einer Lüge emporblühen sehen will. . . . Daran liegt nichts, daß eine lügenhafte Gesellschaft zugrunde gerichtet wird! Sie muß dem Erdboden gleichgemacht werden, sage ich! Ausgerottet wie schädliche Tiere müssen sie alle werden, die in der Lüge leben! Ihr verpestet am Ende das ganze Land; ihr bringt es dahin, daß das ganze Land den Untergang verdient. Und kommt es so weit, dann sage ich aus vollster innerster Überzeugung heraus: mag das ganze Land zugrunde gerichtet werden, mag dieses ganze Volk ausgerottet werden!“ Jetzt wird Stockmann auf Beschluß der Anwesenden für einen Volksfeind erklärt, die Versammlung aufgelöst, und der Krieg ist da. Der Doktor ruft seinen Gegnern zu: „Ihr sollt von dem Volksfeind zu hören bekommen, bevor er den Staub von seinen Füßen schüttelt! Ich bin nicht so gutmütig wie eine gewisse Person, ich sage nicht: ich vergebe euch, denn ihr wißt nicht, was ihr tut.“

Mit zerrissener Hose und vielen Schwierigkeiten gelangt Dr. Stockmann nach Hause, wo ihm die rasende Menge die Scheiben einwirft. Und nicht genug damit: ihm selbst und allen, die zu ihm gehören, wird der Dienst gekündigt, alles der öffentlichen Meinung wegen. Er denkt daran, nach Amerika zu gehen, besinnt sich aber, nachdem er die ganze Niedertracht seiner Hauptgegner kennen gelernt, eines anderen; er bleibt und nimmt aufs neue den Kampf auf: „Über nun werde ich auch meine Feder gegen sie spitzen, daß sie wie ein Pfriem wird; ich will sie in Gift und Galle tauchen; ich will mein Tintenfaß ihnen gerade über den Schädel schütten!“ Und zum Schlusse teilt er den Seinen mit, daß er wieder „eine große Entdeckung“ gemacht: „Die Sache ist die, seht ihr, daß der stärkste Mann in der Welt der ist, der am einsamsten steht.“

Wir können, so sehr wir die wirklichen Gemeinheiten in Dr. Stockmanns Gegnern verurteilen, doch nicht vollkommen für den Helden Partei ergreifen, nicht einmal für die als Idealgestalt beabsichtigte freigeistige Tochter desselben. — Die Ansichten des Dr. Stockmann stimmen indes teilweise mit solchen überein, die Ibsen selbst, wenigstens zeitweilig, vertrat, und so ist der „Volksfeind“, wenn man die Kongruenz auch nicht übertreiben darf, doch in gewissem Sinne ein Selbstporträt Ibsens.

Über das Verhältnis des Helden zu seinem Autor gibt ein Brief an Hegel (9. September 1882) recht gut Aufschluß: „Die Beschäftigung mit dieser Arbeit hat mir Spaß gemacht, und ich empfinde etwas wie eine Sehnsucht und eine Leere jetzt, wo ich damit fertig bin. Der Dr. Stockmann

und ich kamen so vortrefflich miteinander aus. Wir harmonieren in so mancher Beziehung: aber der Doktor ist ein größerer Wirrkopf als ich und hat außerdem verschiedene andere Eigentümlichkeiten, denen man verschiedene Äußerungen aus seinem Munde zugute halten wird, die man am Ende nicht so ganz ruhig hingenommen hätte, wenn ich sie vorgebracht hätte."

Interessant ist auch eine Äußerung in einem Schreiben an G. Brandes (12. Juni 1883): „Ich bleibe dabei, daß ein geistiger Vorpostenkämpfer nie eine Mehrheit um sich sammeln kann. In zehn Jahren steht vielleicht die Mehrheit auf dem Standpunkt, auf dem der Doktor Stockmann bei der Volksversammlung stand. Aber in diesen zehn Jahren ist der Doktor ja nicht stille gestanden; er hat abermals einen Vorsprung von zehn Jahren vor der Mehrheit voraus. Die Mehrheit, die Masse, die Menge holt ihn nie ein; er kann nie die Mehrheit für sich haben. Was meine eigene Person betrifft, so habe ich jedenfalls die Empfindung solch eines unaufhörlichen Vorwärtsschreitens. Wo ich gestanden habe, als ich meine verschiedenen Bücher schrieb, da steht jetzt eine recht kompakte Menge. Aber ich selbst bin nicht mehr da, — ich bin wo anders, weiter vor, wie ich hoffe."

Eine ähnliche Wandlung läßt sich in Ibsens Briefen auch wohl mit Bezug auf die letzte, große Entdeckung des Dr. Stockmann verfolgen, daß der stärkste Mann in der Welt der ist, der am einsamsten steht. Am 4. März 1866 schrieb er noch an Björnson: „Du bist der einzige, den ich habe. Du weißt nicht, was das heißen will, nur einen einzigen zu haben.“ Am 24. September 1871 an G. Brandes: „Für das Solidarische habe ich eigentlich nie ein starkes Gefühl gehabt und ich habe es eigentlich nur so als traditionellen Glaubenssatz mitgenommen, — und hätte man den Mut, es ganz und gar außer Betracht zu lassen, so würde man vielleicht den Ballast los, der am schlimmsten auf der Persönlichkeit lastet. Überhaupt gibt es Zeiten, da die ganze Weltgeschichte mir wie ein einziger großer Schiffbruch erscheint, — es gilt, sich selbst zu retten!“ Und am 4. April 1872 an denselben: „Mir wenigstens scheint, der Einsamste ist der Stärkste“. 3. Januar 1882 an denselben: „Unter keinen Umständen möchte ich mich je einer Partei anschließen, die die Majorität auf ihrer Seite hat. Björnson sagt: Die Majorität hat immer recht. Und als praktischer Politiker muß man das wohl sagen. Ich dagegen muß notwendigerweise sagen: Die Minorität hat immer recht. . . . Ich meine die Minorität, die da vorangeht, wo die Mehrheit noch nicht hingelangt ist."

Man sieht, wie sehr der „Volksfeind“ ein persönliches Drama ist trotz aller äußeren Realistik in Erfindung und Durchführung. Ja, Ibsen und der Doktor sind einander nahe verwandt sowohl in ihrem Hasse gegen die „Lüge“, wie in ihrer Skepsis und Neuerungssucht auf dem Gebiete der Idee.

6. Die Wildente

Im „Bund der Jugend“, den „Stützen der Gesellschaft“, dem „Puppenheim“ und den „Gespenstern“ hat Ibsen auf dem Hintergrunde seiner realistischen Schilderungen und soweit es bei einem so ausgesprochenen

Realisten möglich ist, auch manche Lanze für seine Ideale von „Wahrheit“ und „Freiheit“ gebrochen; im „Volksfeind“ hat er mit flammender Gewalt jenen geantwortet, von denen er sich in diesem Kampfe ungerecht verfolgt glaubte. In der „Wildente“ („Vildanden“) aber ist es fast, als wollte er seine „Retractationes“ liefern und zugestehen, daß man auch mit dem unerbittlichen Dringen auf Wahrheit zu weit gehen und mit der „idealen Forderung“, wenn sie einseitig gestellt, viel Unheil anrichten könne, daß die „Lebenslüge“ freilich kein Ideal sei, aber den Menschen das Leben doch recht gemüthlich und erträglich mache. Das wäre dann ein ziemlich pessimistisch gefärbter Abschluß dieser Periode.

Der Photograph Hjalmar Ekdal lebt in sehr ärmlichen, kümmerlichen Verhältnissen, die er freilich selbst teilweise verschuldet, denn statt ordentlich zu arbeiten, überläßt er die laufenden Geschäfte am liebsten seiner geschickten, fleißigen Frau und denkt über seine Erfindung nach, die er — einmal machen wird, und faulenz. Ärmlich ist es bei ihm, aber er hat doch ein freundliches Heim, in das besonders die vierzehnjährige Hedwig mit ihrer kindlichen Liebe und Naivität Sonnenschein bringt. Da kommt sein Freund Gregers, der Sohn des reichen Großkaufmanns Werle, und erweckt in ihm den Verdacht, daß seine Frau nicht treu gewesen. Es soll damit keine Entfremdung und Feindschaft herbeigeführt werden, im Gegenteil, Gregers möchte gerade, daß auf eine offene Aussprache Verzeihung und unerschütterliche Sicherheit folgen. „Eine solch große Abrechnung — eine Abrechnung, auf welche eine ganz neue Lebensbahn gegründet werden soll — eine Lebensbahn, ein Zusammenleben in Wahrheit und ohne jedes Geheimnis.“ Aber er hat Unglück mit seinem Versuch, es kommt zu einer argen Entzweiung, und Hjalmar will das Haus verlassen, alles im Stich lassen, was nunmehr nach seiner Meinung nicht zu ihm gehört.

Die Hauptenttäuschung hat der arme Photograph an seiner Hedwig erlitten. Er betrachtet das Kind nicht mehr als sein eigenes und glaubt auch nicht mehr, daß die kindliche Liebe und einfältige Verehrung, womit Hedwig ihn so beglückt, echt gewesen sind. Uebermals bemüht sich Gregers Werle, der Idealist, mit seiner Weisheit Hilfe zu bringen. Das Kind soll den Frieden der Familie und die Liebe des Vaters zurückerobern, indem es selbst in heldenmütigem Opfer dem Vater seine Liebe beweist. Es soll die Wildente opfern, das teuerste Besitztum, das es auf Erden hat. Für den alten Großvater, der in besseren Zeiten ein großer Jäger gewesen, ist nämlich auf dem Bodenraum mit Hilfe einiger austrangierter Tannenbäume ein „Wald“ angelegt, wo Hühner, Tauben und Kaninchen gehalten werden. Da geht der Alte gerne spazieren und pflegt sogar das edle Weidwerk. Aber ein Tier darf er nicht anrühren, die Wildente, die Hedwig einst zum Geschenk erhalten, zwar angeschossen und von einem Jagdhund nicht gerade glimpflich behandelt, aber immerhin die kostbare, seltene Wildente. Und die soll sie jetzt nach Gregers' Rat töten lassen, dem Vater zuliebe opfern. Dieser will nichts mehr von dem armen Mädchen wissen, überall ist es ihm im Wege. Es ringt nun und kämpft mit sich, es will das große Opfer bringen, es geht mit der Pistole in den anstößenden Bodenraum. Gerade hat Hjalmar seinem Freunde gesagt: „Wenn die andern kämen, ich meine die mit den vollen

Händen, und dem Kinde zuriefen: gehe von ihm; bei uns wirst du das Leben genießen . . . wenn ich sie dann fragte: Hedwig, bist du bereit, für mich das Leben zu lassen — du solltest schon hören, welche Antwort ich bekäme!" Da fällt nebenan ein Schuß. Schon ist Gregers überzeugt, daß sie die Wildente getötet und daß jetzt Friede im Hause wird, da zeigt sich — daß sie sich selbst erschossen.

Und wozu das? Was ist jetzt gewonnen? Der bequeme, träge Hjalmar Ekdal wäre auch ohnedies daheimgeblieben. Und der Schmerz um Hedwig wird sicher nicht lange „alles Erhabene“ in ihm freimachen, wie Gregers meint. Es scheint wohl eher, daß der verlumpie Mediziner Kelling recht behält, wenn er behauptet: „In dreiviertel Jahren ist die kleine Hedwig für ihn nichts als ein schönes Deklamationsthema.“ Und es scheint auch beinahe, daß Kelling recht behalten soll mit seinem Satz: „O, das Leben könnte schon gut sein, wenn wir nur von diesen lieben Gläubigern verschont blieben, die uns Armen das Haus einlaufen mit ihrer idealen Forderung.“ Jedenfalls hat das etwas für sich, wenn die Idealisten alle so unpraktisch sein sollten, wie der gute Gregers Werle.

Aber es geht jedenfalls nicht an, daß man mit Kelling die „Lebenslüge“ einfach als „stimulierendes Prinzip“ und Bedingung des Lebensglücks gelten läßt und einstimmt in den Zynismus: „Gebrauchen Sie doch nicht das Fremdwort ‚Ideale‘. Wir haben ja das schöne deutsche Wort ‚Lügen‘.“

Freilich im Hause des Großhändlers Werle und in dem des Photographen Ekdal finden wir nicht leicht die Ideale, die wir brauchen. Bei dem einen stimmt es nicht in moralibus, bei dem andern ist sonst eine Schraube los. Kelling sagt einmal: „Die Menschen sind leider so ziemlich sämtlich krank.“ Die einzige Gestalt des Dramas, der unsere Sympathien gehören, ist schließlich Hedwig, die unglückliche kleine „Wildente“. Aber auch sie irrt. Es wäre vielleicht gut, wenn auch ein durchaus edler Erwachsener, eine unverdorrene Gestalt mit dem rechten Kindesinn und frei von allen Ver Schrobenheiten des Denkens den minder angenehmen Gestalten im Drama gegenüberstünde. So ist das Bild doch etwas trübe geraten, wenn auch, wie Grotthus richtig sagt, „gerade durch dieses Stück ein warmer Hauch des Gemüts“ weht, „der von der lieblichen und rührenden Gestalt der Hedwig ausgeht.“

7. Rosmersholm

Mit dem Ende der achtziger Jahre beginnt Ibsens Muse geheimnisvoller, versonnener zu blicken als vordem. „Immer“, sagt Rudolf Lothar, „war Ibsen mystisch veranlagt. Nun brachten die Zeitungen, vielleicht auch Bücher, ihm Kunde von neuen geheimnisvollen Mächten und Kräften. Suggestion und Telepathie machten in der gebildeten Welt Aufsehen und in Frankreich feierte der Okkultismus, eine neue Auflage mittelalterlicher Magie und Kabbala, vermischt mit modernen naturwissenschaftlichen Gedanken, eine Renaissance.“ Es lagen also allerhand mystische Anregungen

in der Luft. Dazu kam Ibsens eigene Vorliebe für seltsame Gedankenreihen und philosophisch dreinschauende Kunststücken.

So ruht schon über „Rosmersholm“ eine eigenartige Atmosphäre, so sehr auch P. Schlenker in seiner Begeisterung versichern mag: „Weiße Wolken fliegen durch die blaue, rauhe Zugluft dieser wundervollen Tragödie, in der von Anfang bis zu Ende alle Fenster und Türen weit geöffnet scheinen, über die Freilicht flutet.“ Andere haben anders gedacht. „Ein Schauspiel von vergrübelten Unwahrheiten“ nennt Blumenthal die „wundervolle Tragödie“, deren „feierliche Unverständlichkeiten“ freilich von den Ibsenianern wohl „als urtiefte Weisheit“ genommen werden. Auch Freiherr von Grotthuß wirft dem Drama „Spitzfindigkeit“ und „Unnatur“ vor.

Der ehemalige Oberpfarrer Rosmer beherbergt seit langem eine gewisse Rebekka West, eine begabte Person, bei der er wie bei niemand sonst das rechte Verständnis für seine großen Gedanken gefunden zu haben glaubt. Und er hat ja gewiß Gedanken und sogar Pläne. Zu „frohen Adelsmännern“ möchte er die Leute erziehen, oder doch wenigstens recht viele. Leider ist Rebekka für solch eine adelige Gesinnung wenig disponiert gewesen, da sie in das gastliche Rosmersholm kam. Eine traurige Vergangenheit lag hinter ihr, und als sich dann ihre Leidenschaft auf den Pastor richtete, hat sie in planmäßig rücksichtslosem Egoismus Beate, Rosmers unglückliche, kranke Gattin, zunächst in ein Labyrinth peinvoller Gedanken und dann in den Selbstmord getrieben, in den Mühlenbach. Pastor Rosmer aber ist im Verkehr mit ihr weiter und weiter geschritten in der Aneignung modern unchristlicher Weltanschauung. Sogar den Glauben an Gott wirft er über Bord. Aber das Leben verliert für ihn Inhalt und Bedeutung. Sein Projekt, die Geister frei zu machen, die Willen zu läutern „nur durch eigene Kraft“ und so „alle Leute im Lande zu Adelsmännern“ zu machen, es ist ja eine teilweise unsinnige, teilweise durchaus vage Idee. Für Rosmer aber ist es niederdrückend, daß er keinen seiner Pläne verwirklicht. Da kommt nun Rebekka, die ihm gerade ein furchtbares Bekenntnis darüber abgelegt, was sich hinter ihrem scheinbar so philosophischen Wesen verborgen, und erklärt, daß er sie wenigstens geadelt. Durch den Umgang mit ihm sei sie eine andere geworden. Aber Rosmer bedeutet ihr: „Ich glaube nicht mehr an meine Fähigkeit, Menschen umzuwandeln. Ich glaube an mich selbst in keiner Beziehung mehr. Ich glaube nicht an mich und nicht an dich.“ Wenn Rebekka geadelt ist, so soll sie den Beweis erbringen. „Du sagst, die große Liebe sei in dir. Durch mich sei dein Geist geadelt. Ist dem so? Hast du richtig gerechnet, du? Wollen wir die Probe aufs Exempel machen? Was?“ Und die Probe wäre? Ihm zuliebe „noch in dieser Nacht — fröhlich — den selben Weg zu gehen — den Beate ging.“ Und richtig, sie geht darauf ein. „Ich stehe unter dem Einfluß der Lebensanschauung von Rosmersholm — jetzt. Was ich verbrochen habe — das muß ich sühnen.“ Und Rosmer seinerseits erklärt: „Gut also. Dann stehe ich unter dem Einfluß unserer freien Lebensanschauung, Rebekka. Es ist kein Richter über uns. Und darum müssen wir sehen, wie wir selbst Justiz üben.“ Und als sei des Spintistierens noch nicht genug, wird von Rebekka auch noch die wich-

tige Frage erörtert: „Bist du es, der mir folgt? Oder bin ich es, die dir folgt?“

Und so geht es in den Mühlbach, während die Haushälterin voll Entsetzen vom Fenster aus die Schauerzene mit ansieht: „Zu Hilfe! Zu Hilfe! . . . Nein, hier keine Hilfe. Die Selige hat sie geholt.“

Es läßt sich nicht leugnen, daß Ibsen eine große Fähigkeit besitzt, auch die absonderlichsten Dinge, wie er sie hier am Schlusse des Dramas bietet, mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit zu umkleiden,¹⁾ die sich aber leicht verflüchtigt, wenn man die Zauberlaterne des großen Norwegers mal ein wenig herabschraubt, die Vorhänge öffnet und das helle Tageslicht ins Zimmer dringen läßt.

Doch da behaupten wir sicher zu viel. Die meisten Menschen sind zu subjektiv, um gehörig zwischen Schein und Wahrheit sondern zu können, und es fehlt nicht einmal an denen, welche nach Blumenthals Prophezeiung in „Rosmersholm“ eine „urtiefe Weisheit“ finden. Zu diesen glücklichen Schatzgräbern gehört auch Dr. E. Reich.

„Der Kampf um das neue Ideal kann uns nicht im Drama vorgeführt werden. Hier genügt es, wenn nur das Ziel bezeichnet wird, und indem Rosmer scheidet, ohne daß ein Versuch, das Ziel zu erreichen, gemacht worden wäre, scheint uns der Dichter zuzurufen: Da ist eine Aufgabe für jeden unter euch. Johannes Rosmer hinterließ euch als Testament sein Evangelium der Liebe zu den freudigen Adelsmenschen der Zukunft, nun ans Werk, und jeder von euch sei ein Kämpfer gegen starre Fesseln, welche das Beste und Eigentümlichste im Menschen ertöten, wie gegen die freche Ichsucht, welche nichts Heiliges über sich erkennt. Heilig aber sei euch der große Gedanke vom frohen Zukunftsmenschen. Der Menschheit dienen statt dem Egoismus, ihre Entwicklung fördern, statt sie zu hemmen, das befiehlt uns Rosmersholm, poetisch und philosophisch der Höhepunkt von Ibsens Lebensarbeit.“

Wir jedenfalls wünschen in der Philosophie etwas mehr Klarheit und Wahrheit. Es heißt freilich irgendwo:

„Ich sag' es dir: ein Kerl, der spekuliert,
Ist wie ein Tier auf dürrer Heide.“

Aber im Reiche des Gedankens ist eine lichtbestrahlte Heide immer noch besser als die wolkigen düsteren Gebirgspartien, welche Ibsens Kunst in

¹⁾ Sehr scharf geht allerdings Dr. Eugen Heinrich Schmitt mit Ibsen ins Gericht (Henrik Ibsen als psychologischer Sophist, Berlin 1889, S. 16 f.), wenn er im Anschluß an die Umwandlung Rebekkas schreibt: „Einen Darwinismus, der solche wunderbare Verwandlungen von scheußlichen Tiergestalten in die edelsten Menschenformen auch nur mit dem blassesten Scheine rechtfertigen könnte, gibt es nicht. Hier ist die Konstanz des Charakters vollkommen aufgegeben. Das ist die von den Ibsen-Enthusiasten so viel bewunderte Sphinxgestalt, das reizende Tier, das sich zum schönen Weibe umformt. Was Ibsen darstellt, ist nicht die Analysis des psychologischen Wahren, wie man sich glauben machen will, sondern seine Gestaltungen sind durch sophistische Kunstgriffe mit dem Scheine der Wahrheit ausgestattete Unmöglichkeiten, psychologische Mißgeburten, Chimären der schlimmsten Art, mehr oder weniger geschickt verhüllte Absurditäten.“

„Rosmersholm“ zu erklimmen trachtet. Da kann der Wanderer nicht die gehoffte Belehrung finden:

„Unter den Füßen ein neblichtiges Meer,
Erkennt er die Stätte der Menschen nicht mehr;
Durch den Riß nur der Wolken
Erblickt er die Welt,
Tief unter dem Wasser
Das grünende Feld.“

Und nicht einmal das. Denn unter den Wassern des Mühlbaches sieht er nur die treibenden Leichen von Pastor Rosmer und Rebekka.

8. Die Frau vom Meer

Jetzt kommen wir gar zur dramatischen Vorführung eines geheimnisvollen Magnetismus.

Der Distriktsarzt Dr. Wangel hat sich in zweiter Ehe mit Ellida verheiratet, der „Frau vom Meer“ („Fruen fra Havet“), die draußen am Djean in einem einsamen Leuchtturme herangewachsen und selbst sehr viel vom Charakter des Meeres angenommen. „Hinter all ihren Stimmungen liegt etwas verborgen, womit ich unmöglich ins reine kommen kann. Und dann ist sie ja auch so veränderlich — so unberechenbar — so plötzlich wechselnd. Im tiefsten Grunde ist es ihr angeboren. Ellida gehört zum Meervolk.“

Diese Ellida hat eine eigenartige Geschichte hinter sich. Vor Jahren war ein fremder Seemann draußen beim Leuchtturm, Ellida lernte ihn kennen und sie trafen sich bisweilen. Sie sprachen über viele gleichgültige Dinge, aber eines Tages sagte der Fremde, daß sie sich verloben müßten, und sie taten's. Denn Ellida war in seiner Gegenwart gleichsam ohne eigenen Willen. Und dann erstach er eines Nachts seinen Kapitän und mußte flüchten. Vorher aber, so erzählt Ellida, zog er „einen Schlüsselring aus der Tasche und zog dann einen Ring vom Finger, den er zu tragen pflegte. Von mir nahm er auch einen kleinen Ring, den ich hatte. Diese beiden Ringe schob er zusammen auf den Schlüsselring. Und dann sagte er, daß wir beide uns jetzt dem Meere vermählen müßten . . . und darauf warf er mit seiner ganzen Kraft den Schlüsselring mit den Fingerreifen hinaus in die Tiefe, soweit er konnte.“

Als er dann fort war, war auch der Zauber gebrochen. Sie schrieb ihm wiederholt, daß es zwischen ihnen aus sei; aber er ignorierte das einfach und verlangte, daß sie auf ihn warten solle. Dann heiratete sie Wangel und es schien ihr, alles sei in Ordnung. Aber seit drei Jahren verfolgt er sie wieder. Sie sieht ihn manchmal lebhaft vor sich stehen. Und es geht ein Grauen von ihm aus, „so furchtbar, wie mich dünkt, daß nur das Meer es haben kann“. Und ihr Kind hatte die Augen des Fremden, wie wenigstens Ellida gesehen haben will.

Und jetzt — der schrecklichste der Schrecken — jetzt kommt der Fremde selbst, ignoriert wie bisher ihre Ehe mit Wangel und fordert sie auf, ihm zu folgen. Und sofort fühlt sie sich wieder voll Entsetzen unter der rätselhaften Macht seiner Blicke. Sie kann ihrem Einfluß nicht widerstehen;

selbst, wenn sie die Hände vors Gesicht schlägt, fühlt sie die Gewalt seiner Augen und ruft: „Blicken Sie mich nicht so an!“

Er läßt ihr noch einmal Zeit zur Überlegung. Der Dampfer fährt hinein in den Fjord und kommt am nächsten Tage gegen Mitternacht zurück. Dann will er sie noch einmal fragen. Inzwischen gerät Ellida in die schrecklichsten Seelenstürme. Sie will wählen können zwischen ihrem Manne und dem Fremden. Alle Einwände des Gatten und Arztes helfen nichts.

Schließlich weiß Wangel sich nicht mehr anders zu helfen, als indem er ihr abermals die Freiheit zuerkennt. „Jetzt also kannst du deinen Weg wählen — in voller — voller Freiheit.“ Zugleich aber erfährt sie, wie innig er sie liebt. Doch das soll sie nicht stören. „Denn jetzt darfst du in Freiheit wählen. Und unter eigener Verantwortung, Ellida.“

„In Freiheit und — unter eigener Verantwortung! Verantwortung auch? — Hierin liegt — die Wandlung!“

Und jetzt sieht sie den Fremden fest an und sagt mit kraftvoller Stimme: „Nimmermehr gehe ich mit Ihnen, nachdem dies geschehen!“ Und der Fremde geht, um nie mehr wieder zu kommen.

Ellida erklärt jetzt sogar, daß die Wandlung kommen mußte, als sie „in Freiheit“ wählen konnte. „Jetzt hätte ich es erwählen können. Und deshalb konnte ich ihm auch entsagen.“ Jetzt kommt sie wieder zu ihrem Gatten „in Freiheit — freiwillig — und unter eigener Verantwortung.“¹⁾

Aber wozu der ganze Aufwand? Ist sie nicht früher auch dem Dr. Wangel freiwillig gefolgt? Und ist die Zurückgabe der „Freiheit“ wirklich das „rechte Mittel“, das „einzige“ gewesen, das hier helfen konnte? Frau Ellida hat allerdings seltsame Begriffe von der Unauflöslichkeit der Ehe.

Was wollte der Dichter? Wollte er schildern, wie der Druck des Zwanges im Menschen vielfach gerade zum Verbotenen hinlockt? Und wie er sich bisweilen doch besinnt, wenn er nicht mehr von außen gehindert ist, aber seiner Verantwortlichkeit gedenkt? Frei und verantwortlich ist Ellida übrigens auch, bevor ihr Gatte sie freigesprochen, allerdings frei in einem anderen Sinne.

Oder wollte Ibsen einfach ein für ihn, den Geheimnisvollen, lockendes Thema behandeln, in dem eine stark medizinische, pathologische, magnetische Atmosphäre herrscht? Daß Frau Ellida ganz normal ist, läßt sich wohl nicht gut annehmen. Ihre Stieftochter Hilde weiß zu erzählen, daß Ellidas Mutter im Wahnsinn gestorben, und sie meint auch: „Es sollte mich gar nicht wundern, wenn sie uns eines schönen Tages verrückt würde.“

Diese Hilde mit ihrer krankhaften Vorliebe für das „Spannende“ ist übrigens auch nicht ganz gesund. Nachdem der Dichter in unserem Drama ihre Schwester Bolette glücklich bei dem Oberlehrer Arnholm angebracht und somit gut versorgt hat, wird er uns Fräulein Hilde noch einmal in einem späteren Drama vorführen, wo sie dann eine erst recht fragwürdige Rolle spielt, die würdige Stieftochter der nervösen, kranken, wechselvollen „Frau vom Meer“.

¹⁾ Nach Lou Andreas-Salomé (Henrik Ibsens Frauengestalten. Berlin, S. Bloch, 1892, S. 188) sind „Noras Erwartungen in Ellidas Leben realisiert: in Wangels Tat ist Noras Traum vom ‚Wunderbaren‘ Wahrheit geworden.“

9. Hedda Gabler

„Ja, wär' ich vernünftig, ich ehlichte nur
Aus der Mitte der vielen Normalen“,

heißt es in einem der lyrischen Gedichte Ibsens. So vernünftig ist leider auch der Privatdozent der Kunstgeschichte Jörgen Tesman nicht gewesen, denn er hat die schöne Hedda, die Tochter des Generals Gabler geheiratet, die jedenfalls, soweit wir sie in dem Drama kennen lernen, nicht gerade den Eindruck des Normalen macht. Man mag manches auf Rechnung der besonderen Umstände setzen, in denen sie sich gerade befindet, aber krankhaft bleibt ihr Treiben immerhin, wenn sie auch nicht „fast nur fixe Idee ist“, wie ein strenger Kritiker gesagt hat.¹⁾

Sie könnte glücklich sein, wenn sie es gelernt hätte, sich vernünftig zu beschäftigen („Manchmal scheint mir, daß ich nur zu e i n e m Ding in der Welt Anlage habe . . . mich zu Tode zu langweilen“) und wenn sie gelernt hätte, etwas bescheidener in ihren Ansprüchen an das Leben zu sein. Jedenfalls erfährt sie von ihrem Mann, dem allerdings etwas eckigen Professor, und von den einfachen, opferwilligen Verwandten eine Liebe, die schon eine tiefe, opferbereite Gegenliebe verlangte. Wäre sie besser erzogen, so würde es sie wohl nicht so nach pikanten Mitteilungen gelüsten und würde sie auch einen Gerichtsrat Brack, der gerne mit ihr und ihrem Manne „so ein dreieckiges Verhältnis“ inszenieren möchte, etwas weiter von sich halten.

Der hauptsächlichste Spleen, der sich Heddas bemächtigt, ist der Wunsch: „Ich will ein einziges Mal in meinem Leben Macht über ein Menschen-schicksal haben.“ Der, welcher hier ihren Gelüsten zum Opfer fällt, ist Ejlert Lövborg, ein begabter, leider bedenklich verbummelter Mensch, der mit Mühe und Not unter dem Einflusse einer besorgten Freundin das Trinken und Herumbagieren aufgegeben und sich wieder an ernste Arbeit gewöhnt hat.

Hedda bringt ihn aufs neue in die Versuchung und zum Falle. Und das kostbare, unerseglische Manuskript seines Werkes, auf dem seine ganze Zukunft ruht, das verbrennt sie heimlich. „Ich konnte nicht den Gedanken ertragen, daß dich ein anderer in Schatten stellen sollte“, sagt sie später zu ihrem Mann. Aber wir, die wir der Szene beigewohnt, haben Grund, etwas anderes anzunehmen.

Doch damit ist's noch nicht genug der „Macht über ein Menschen-schicksal“. Herzlos gibt sie dem unglücklichen Lövborg eine Pistole, damit er sterbe, und zwar „in Schönheit“ — auch so eine ihrer Ideen. Ejlert Lövborg stirbt durch die Waffe, aber nicht „in Schönheit“, sondern unter unerquidlichen Umständen im Boudoir eines gewissen Fräulein Diana. Und wenn Gerichtsrat Brack nicht schweigt, so erfährt die Polizei, daß die Pistole von Frau Hedda stammt, und dann ist der Skandal da, den sie immer so gräßlich fürchtet. Sie ist in der Macht des Gerichtsrats. „Abhängig von Ihrem Wunsch und Willen“, sagt sie zu Brack. „Unfrei. Unfrei also. Nein — den Gedanken halte ich nicht aus! Niemals.“ Und während ihr Mann

¹⁾ „In Hedda Gabler ist der Egoismus zu einer Gewalt geworden, die jeden anderen Gedanken als den an sie selbst ausgelöscht hat“, meint Dr. Emil Bünnings, Die Frau im Drama Ibsens. Leipzig 1910, S. 49.

mit Lööborgs Freundin, der Frau Elsted, am Schreibtisch sitzt und sich vergebens abmüht, aus Lööborgs Entwürfen sein Werk zu rekonstruieren, geht sie in das anstößende Gemach und jagt sich eine Kugel in die Schläfe. So was kann man wohl sagen, hat Brack früher mit überlegenem Lächeln gemeint, aber man tut es nicht.

Hedda Gabler ist sehr verschieden aufgefaßt worden. Der eine hat gemeint, es solle darin der Selbstmord verteidigt werden, der „Tod in Schönheit“, der andere hat geglaubt, es sei ein mahnender Hinweis auf die Früchte der schlechten Erziehung.

So wie das Drama vorliegt, zeigt sich bei aufmerksamer Lektüre, daß es keines von beiden Dingen leistet. Zu einer Apotheose des Selbstmordes würde mehr gehören als die Vorführung der seltsamen Gefühlsverirrungen der Frau Hedda und ihr eigener Tod nach ihrem merkwürdigen Rezept. Und das „Videant consules!“ wird auch nicht erzielt, dafür tritt jede Tendenz zu entschieden zurück in diesem Drama. Es ist ein durchaus realistisches Stück. Der Dichter bietet in scharf umrissenen Zügen ein Bild aus dem Leben, er selbst aber verschwindet mit seinen eigenen Schätzungen hinter dem Gemälde.

Die Führung des Dialogs ist meisterhaft, alles so knapp und doch so fließend, bisweilen nur andeutend und doch wieder eins so aufs andere hingeeordnet, daß hinreichend Licht und Klarheit auf die Situationen fällt. Aber trotz alledem wird so mancher Freund der Kunst, der nicht blindlings zur Fahne des Realismus geschworen, sagen, daß ein Drama mehr sein könne als eine raffiniert ausgestaltete Zeitungssensation.

10. Baumeister Solneß

Ein merkwürdiges Drama dieser „Bygmester Solness“. „Ibsen schrieb seinen ‚Baumeister Solneß‘,“ sagt Innerkofler einmal in den „Dichterstimmen“ (16. Jahrgang S. 54), „aber ihn zu verstehen vermag wahrscheinlich auch Ibsen selber nicht.“ Jedenfalls hat er sich eigenartige Menschen und Situationen zur Behandlung auserwählt und dem symbolischen Deuten einen weiten und doch unfruchtbaren Spielraum gelassen.

Der Baumeister ist ein großer Egoist. Er hat viel im Leben erreicht, es graut ihm selber vor seinem Glück und es ist ihm, als müsse eines Tages ein Umschlag erfolgen durch die Jugend, welche kommen wird, um an seine Tür zu pochen. Zunächst tritt ihm diese gefürchtete Jugend nur in der Gestalt seines Zeichners Ragnar Brovik entgegen, der mit seinem schon recht gebrechlichen Vater, einem früheren Architekten, in seinen Diensten steht. Es ist ein befähigter, strebsamer junger Mann, und der alte Brovik möchte gern vor seinem Tode noch sehen, daß Ragnar selbständig arbeiten kann. Doch Solneß ist unerbittlich und benützt sogar seine Buchhalterin, um den jungen Mann in der Verfolgung seiner Pläne zu hindern. Diese Buchhalterin, Ragnars Verlobte, welche merkwürdigerweise ganz in Solneß vernarrt ist, wird von diesem skrupellos hinter's Licht geführt. Auch die Eifersucht seiner Frau, welche die komplizierte Politik nicht zu durchschauen vermag, nimmt er in den Kauf. Es kommt ihm, wie er sagt, vor „wie eine Art wohlthuende Selbstquälerei“, wenn seine Frau ihm mit ihren Urteilen Unrecht tut.

Da erscheint eines Tages ein merkwürdig emanzipiertes, nicht ganz normales Frauenzimmer, Fräulein Hilde Wangel, die uns schon in der „Frau vom Meer“ begegnet ist. Vor zehn Jahren hat Solneß in ihrer Stadt einen Kirchturm gebaut und selbst auf der höchsten Spitze den Kranz aufgehängt, und das war so furchtbar „spannend“. Als er dann an diesem festlichen Tage bei Hildes Eltern eingeladen war, hat er der damals etwa zwölfjährigen Kleinen versprochen, er wolle in zehn Jahren wiederkommen, sie entführen und ihr ein Königreich „Apfelsinia“ schenken. Und geküßt hat er sie auch. Wenigstens behauptet Hilde das alles. Er erinnert sich freilich nicht, aber er hat es am Ende gedacht oder gewünscht und Hilde hat es als wirklich genommen, denn Solneß hat auch sonst schon mit seinen bloßen Gedanken seltsam gewirkt. Jetzt quartiert sich Hilde, genau nachdem die zehn Jahre vergangen und der Baumeister von seinem Scherz mit dem Königreich gar nichts mehr weiß, bei ihm ein, und bald ist auch Solneß zu der Überzeugung gekommen, daß er sie gerade nötig, daß er sie bislang schmerzlich entbehrt habe, und dann hat Hilde ja ihr „Königreich“ auch schon gefunden, „b e i n a h e — hätte ich fast gesagt“.

Der zweite Akt bringt in einzelnen Teilen nur einen geringen Fortschritt der Handlung, dafür aber um so mehr der seltsamsten Unterhaltungen zwischen Solneß und Hilde. Wir sehen immer tiefer, aber auch mit immer größerem Befremden in diese krankhaften Menschenseelen. Eine undefinierbare pathologische Atmosphäre lagert über dem Ganzen.

Seit dem Baumeister seine kleinen Zwillinge gestorben, baut er dem lieben Gott keine Kirchen mehr. Denn es irritiert ihn, „daß so etwas hier in der Welt geschehen darf“. Andererseits fühlt er sich selbst von Schuld- bewußtsein gedrückt, daß er es gewesen, der den Brand seines Hauses und all das folgende Unglück herbeigeführt. Er hat das Haus nicht angezündet, aber er hat den Brand gewünscht, und, sagt er, „glauben Sie nicht auch, Hilde, daß es einzelne auserkorene, auserwählte Menschen gibt, die das Glück und die Macht und die Fähigkeit besitzen, etwas zu w ü n s c h e n, etwas zu b e g e h r e n, etwas zu w o l l e n — so recht von Herzen und so — so unerbittlich —, daß sie es zuletzt erlangen m ü s s e n. Glauben Sie das nicht?“ Denn es gibt ja, führt er weiter aus, „Helfer“ und „Diener“, die man herbeiwünschen kann. „Der Unhold in uns, sehen Sie — der ruft die Mächte von außen herbei. Und dann m u ß man nachgeben — ob man will oder nicht.“ „Es gibt so unglaublich viel kleine Teufel in der Welt, die man nicht sieht, Hilde! . . . Gute kleine Teufel und böse kleine Teufel. Blondhaarige kleine Teufel und schwarzhaarige. Wenn man nur immer wüßte, ob die blonden oder die schwarzen einen gefangen halten.“ Hilde ihrerseits meint bei all dieser Gedankentiefe, es fehle dem Baumeister wohl „ein robustes Gewissen“. Merkwürdig robust zeigt sich Solneß indes dem sterbenden Brovik gegenüber. Er will seinem Sohne nicht die Wege ebnen, will seinen Platz bewahren, den er mit seinem „Seelenfrieden“ erkaufte hat. Nun findet ihn selbst die „robuste“ Hilde hart und grausam. Obendrein hat er einst mit seinen Plänen den sterbenden Alten „erdrückt“ und „über den Haufen gerannt“; dasselbe fürchtet er jetzt von dem Sohne. Hilde bringt ihn aber doch dazu, die gewünschten Anerkennungen für Ragnar

auszufertigen, den sie übrigens nach ihrer gleichzeitigen Erklärung haßt. Komplizierte Menschen! Den Baumeister, den sie liebt, will sie wieder mit dem Kranze oben auf der Turmspitze sehen, auf dem Turme seines eigenen neugebauten Hauses, und doch leidet Solneß schon seit geraumer Zeit an Schwindel, wie seine Frau versichert. Es ist ja auch so „schrecklich spannend“.

Eine Unterredung mit Frau Solneß erweicht indes ihr Herz. Sie mag dieser leidenden Frau nicht noch mehr zuleide tun und will abreisen. (Frau Solneß trauert übrigens merkwürdigerweise mehr über ihre verbrannten Puppen als über ihre toten Kinder.) Schließlich aber kommt es doch ganz anders. Hilde bleibt nicht nur, sondern frischt auch mit Solneß die Erinnerungen an seine frühere Turmbesteigung auf und drängt ihn zu einer neuen. Es hat so eine eigene Bewandnis mit dem kühnen Aufstiege von ehemals. Er hatte, den Idealen seiner frömmeren Jugend entsprechend, Kirchen gebaut. Aber Gott verlangte, so meint er, zu viel von ihm. Und so hat er ihm damals, als er ganz oben stand und den Kranz über die Wetterfahne hängte, den Dienst gekündigt: „Höre mich jetzt an, du Mächtiger! Von jetzt an will ich auch freier Baumeister sein. Auf meinem Gebiete. Wie du auf dem deinigen. Ich will nie mehr Kirchen für dich bauen. Nur Heime für Menschen.“ Und der kleinen Hilde, die unten stand, war's, als hörte sie Gesang in den Lüften. Mit den Heimstätten für Menschen war es aber auch nichts, wie er nunmehr behauptet. „Nichts, nichts alles zusammen.“ So will er denn nichts mehr bauen als seine „Luftschlöffer“ „das einzige, wo, wie ich glaube, Menschenglück geraten kann.“ Diesmal will er auf der Höhe des neuen Turmes noch radikaler mit Gott reden.

Und wirklich steigt er trotz der Angst seiner Gattin hinauf, bis zur höchsten Spitze. Und er hängt den Kranz auf und schwenkt den Hut. Aber dann faust er plötzlich, während unten ein lautes Hurra erschallt, in die entsetzliche Tiefe nieder und zerschmettert an den Steinen. Hilde aber meint („gleichsam im stillen, verzweifelten Triumph“): „Aber ganz bis zur Spitze kam er. Und ich hörte Harfen in den Lüften“; schwenkt den Schal empor und schreit mit wilder Innigkeit „M e i n — m e i n Baumeister!“

Die Schlusszene enthält, im großen ganzen betrachtet, ja einen recht guten Gedanken: Der Mensch, der sich erst von Gott, dann vom Menschen abgewandt, um nur noch seinen Leidenschaften zu frönen, und der dann in seiner Revolution durch den eigenen, frevelnden Wahnsinn zugrunde gerichtet wird. Auch der Aufstieg zur Höhe des Turmes kann symbolisch gefaßt werden. Aber unsere kurze Darlegung zeigt wohl zur Genüge, welche eine schwierige, an seltsamen Dingen reiche Dichtung Ibsen hier geschaffen. Man möchte fast an die strengen Worte denken, die Baumgartner über einige der früheren Dramen gesprochen: „Mit wahren Behagen wählt Ibsen hier in allem Schmutz und Skandal der modernen Gesellschaft herum — Anatom, Psychologe, Kriminalrichter, Irrenarzt in einer Person. Ein unermessliches Feld der Tätigkeit tut sich hier noch vor ihm auf. Aber wir können uns nicht entschließen, diese psychologischen Studien mehr für Poesie zu halten.“ (Laacher Stimmen. XXXIV. Bd. 1888. S. 576.) Poesie im althergebrachten Sinne des Wortes wollte Ibsen in diesen Dramen natürlich

auch nicht mehr liefern! Die Romantik, der er früher seinen Tribut dargebracht, war jetzt zu einer mystisch-symbolistischen Beigabe für seinen psychologischen Realismus geworden.

11. Klein Eyolf

Auch in diesem Drama („Lille Eyolf“) zeigt sich eine eigenartige Verbindung von Realismus und Mystik.

Es ist eine merkwürdige Familie, in die wir geführt werden. Sie leben in guten Verhältnissen, diese Allmers, aber das Glück wohnt nicht unter ihrem Dache. Er ist ein Gelehrter, der bislang vor allen Dingen für sein großes schriftstellerisches Werk über „die menschliche Verantwortung“ gelebt, sie ist eine vulkanische Natur, von furchtbarer sinnlicher Leidenschaftlichkeit und grauenvoller Eifersucht. Sie will ihren Mann ganz und ungeteilt besitzen. Sie haßt das Buch, dem er seine Zeit und seine Kräfte gewidmet, sie ist eifersüchtig auf Asta, die Stieffchwester ihres Mannes, sie ist eifersüchtig auf ihr eigenes Kind, den kleinen Eyolf. Sie möchte wünschen, daß sie ihn nie geboren.

Und doch sollte sie den armen Schelm von Herzen lieben und ihm auch beim Vater etwas Liebe und Sonnenschein gönnen. Ist sie mit ihrer Liebesleidenschaft doch schuld daran, daß er in frühester Kindheit ein Krüppel geworden. Sie ging ihren Neigungen nach und niemand achtete auf Eyolf, da fiel er vom Tisch, und jetzt muß er zeitlebens an der Krücke gehen.

Die verbrecherischen Wünsche nach Befreiung von dem kleinen Rivalen sollen sich nur zu bald erfüllen. Er ist der „Rattenmamsell“ nachgelaufen, als diese sich auf den Fjord hinausbegab, hat sich bis dicht ans Wasser vorgewagt und ist hineingefallen. Und schwimmen konnte er nicht, der Ärmste. Man hat ihn unten in der klaren Flut liegen sehen, „mit großen, offenen Augen“, bis die Unterströmung ihn fortriß und ins Meer hinausführte. Eyolfs Tod hat mächtige Wirkungen. Der Vater, der gerade auf einer einsamen Wanderung im Gebirge den Vorsatz gefaßt, sich jetzt endlich einmal entschieden mit der Heranbildung seines Söhnchens zu befassen, ist wie wahnsinnig vor Schmerz, und Rita, seine Frau, denkt nun auch ganz anders. Das böse Gewissen straft sie, und immer wird sie die großen offenen Kinderaugen sehen müssen. Es folgt eine schreckliche Zeit von gegenseitigen Anklagen, martervollen Grübeleien über Schuld, über Folgen der Handlungen, über tausend Möglichkeiten. Klein Eyolf ist im Tode für Frau Rita ein größeres Hindernis geworden, als er es zu seinen Lebzeiten gewesen.

Es kommt so weit, daß ihr Gatte sie verlassen will, um wieder wie früher mit seiner Stieffchwester Asta ein einfaches, armes Leben zu führen. Es stellt sich indes heraus, daß Asta nicht seine Schwester ist, und diese, in deren Herzen bereits eine mehr als schwesterliche Zuneigung zu Allmers aufgestiegen, macht weiterem Unheil ein Ende, indem sie dem Ingenieur Borgheim folgt.

Frau Rita bleibt aber auch nicht dieselbe. Sie wird in ihrem Schmerze, wo sie noch obendrein den Gatten verlieren soll, anspruchsloser, bescheidener. Und sogar etwas wie Liebe zu anderen Menschen will sie üben lernen. Sie

will sich der unerzogenen Jugend drunten am Strande annehmen, will sie unterweisen und erziehen. „Ich will mich einschmeicheln bei den großen, offenen Augen, weißt du.“ Und jetzt kommt es auch zu einer Verständigung zwischen den Gatten. Er will Rita helfen bei dem „schweren Werktag“, der ihr bevorsteht, und auch Klein Eyolf und Asta sollen unsichtbar bei ihnen sein.

„Wohin sollen wir sehen, Alfred —?“ fragt Rita. Allmers richtet den Blick auf sie. „Aufwärts!“ Rita nickt beistimmend. „Zawohl, — aufwärts.“ „Aufwärts. — Zu den Gipfeln. Zu den Sternen. Und zu der großen Stille.“

So schließt das Drama immerhin ziemlich tröstlich und versöhnend ab¹⁾, wenn man sich auch fragt, ob die beiden denn wirklich imstande sind, viel für eine allseitig gute Erziehung der armen Kinder zu tun. Wenigstens hat Allmers nicht so ganz Unrecht gehabt, als er auf die Projekte seiner Frau erwiderte: „Das klingt ja wie der reine Wahnsinn! Ich wüßte auf der ganzen Welt keinen Menschen, der sich zu so etwas weniger eignete als du!“

Über einem großen Teile des Dramas aber liegt ein ungemütliches, düstres Etwas, ein Widerschein der Trostlosigkeit und inneren Leere so haltloser, glaubensarmer Menschen, wie der Dichter sie in Allmers und Rita gezeichnet. Charakteristisch für dieses Drama ist das viele Grübeln und Spintisieren der Hauptpersonen, die psychologischen Experimente, die der Dichter anstellt, um z. B. das „Gesetz der Wandlung“ zu beleuchten, das sich an den Hauptcharakteren offenbaren soll.

Am seltsamsten aber ist die Gestalt der „Rattenmamsell“, die sich bei oberflächlicher Betrachtung ganz märchenhaft von dem realistischen Hintergrunde abhebt, wie sie da mit ihrem Mops herumzieht und musiziert und die Ratten anlockt und ins Wasser bringt. Sie spielt auf der Maultrommel. „Und wenn sie das hören, dann müssen sie aus den Kellern herauf und von den Dachböden herunter und aus den Löchern heraus — alle die lieben Geschöpflein.“ Und nachher fährt sie aufs Wasser, und sie alle folgen ihr „weit und weiter aufs Wasser hinaus. Das müssen sie nämlich.“ Eyolf erkundigt sich sehr begreiflicherweise, warum sie das denn müssen und die Antwort lautet: „Gerade weil sie nicht wollen. Weil sie vor dem Wasser so grausige Angst haben — darum müssen sie aufs Wasser hinaus.“ Und dann ertrinken sie „einer wie der andere“.

Ähnlich eigenartig wirkt es, wenn Eyolf das Gesicht des Hundes so furchtbar schrecklich findet („er hat das schrecklichste Gesicht, das ich je gesehen habe“) und doch wieder erklärt: „Wunder-, wunderschön ist er doch!“

Hier überwindet die mystische Tendenz in Ibsen seinen Realismus.

¹⁾ Gar zu optimistisch aber urteilt Valfrid Basenius (Henrik Ibsen. Ett skaldeporträtt. Stockholm. S. 337), wenn er im Betrachten der Ibsenschen Gestalten eine besondere Trostquelle erblickt, die uns so recht zeigen kann, welche reiche Kräfte der Mensch im Kampfe zur Verfügung hat, wie stark er sich zeigen kann, selbst wenn ihn die schwersten Hindernisse auf seinem Wege treffen (. . . de finna uti sina strider styrka och tröst af att betrakta de af fantasin förklarade gestalter skalden ställer för våra blickar, och se huru rika krafter menniskan uti dessa strider eger till sitt förfogande, huru stark hon kan visa sig äkven då de svåraste hinder måta på hennes väg.)

12. John Gabriel Borkman

Ein stolzer, vornehmer Herrenmensch, „jenseits von Gut und Böse“, ist Borkman gewesen. Die Liebe zu Ella Kentheim, die ihn auch aufs innigste liebte, hat er hintangesetzt und preisgegeben, weil er nur so den gewünschten Posten des Bankdirektors erlangen konnte; denn der, welcher allein ihn zu dieser Stellung bringen konnte, liebte Ella gleichfalls und forderte den Verzicht als *condicio, sine qua non*.

Borkman hat den Posten bekleidet, aber seine Pläne standen damit erst am Anfang ihrer Wege. Er wollte Erstaunliches ins Werk setzen. „Die Bergwerke alle, die ich mir erschlossen hätte! Neue Minen ins Unendliche! Die Wasserfälle! Die Steinbrüche! Handelsstraßen und Schiffahrtsverbindungen über die ganze weite Welt. Alles, alles hätte ich allein ins Leben gerufen!“ Um das alles anbahnen zu können, hat er die ihm anvertrauten Gelder angegriffen; er war überzeugt, daß es gelingen würde und daß keiner zu Schaden käme. „Ich stand knapp vor dem Ziel. Nur acht Tage Frist, um mich zu rangieren, und alle Depositionen wären wieder eingelöst worden. Alle Wertpapiere, die ich mit kühner Hand angegriffen, die hätten wieder auf dem alten Platze gelegen. Um ein Haar wären die riesigen Aktiengesellschaften damals zustande gekommen. Kein einziger Mensch hätte einen Pfennig verloren.“ Aber er wurde angezeigt, bevor er die Sachen geordnet. Ruin, Schande, Gefängnis. Sein Freund, für den er Ella geopfert, die ihn aber trotzdem nicht geheiratet, hat ihn angezeigt. Er selbst hatte Ellas Schwester gewählt.

Und als dann seine Gefängnisstrafe verbüßt, lebt er einsam und verlassen in dem alten Hause, das ihm nicht mehr gehört, getrennt auch von seiner Frau, die unten im Parterre wohnt, aber ihn niemals mehr spricht. Sie hört ihn, wie er oben auf und ab geht — „hin und her. Vom Morgen bis zum Abend. Tagaus, tagein.“ Aber sie zürnt ihm und erbarmt sich nicht. Ihre Sorge ist es nur, daß Erhard, ihr Sohn, durch den Glanz seines Namens dereinst die alte Schmach von dem Namen Borkman abwasche. Das ist die „Mission“, für die sie ihn bestimmt hat. Aber es sind auch andere Kräfte am Werke. Ihre Schwester Ella, die jahrelang für seine Erziehung gesorgt, weil sie in ihm den Sohn des John Gabriel liebte, will ihn für kurze Zeit wieder ungeteilt besitzen — nur für kurze Zeit, denn sie leidet an einer tödlichen Krankheit — und dann soll er ihr Erbe sein und ihren Namen tragen, der sonst ausstirbt.

Der Vater andererseits macht gleichfalls seine Pläne mit Erhard. Er entschließt sich wieder zu arbeiten, es abermals zu etwas zu bringen, und Erhard soll ihm zur Seite stehen dabei und mit ihm schaffen.

Aber der junge Mensch kümmert sich nicht um Vater, nicht um Mutter und Tante. Er lebt das Leben nach eigenen Plänen. Er will keine Mission, auch keine Arbeit, auch keine „Stubenluft“, die „nach Rosen und Lavendel riecht“. „Denn ich bin j u n g. Bis heute habe ich nicht gewußt, daß ich's bin. Jetzt aber fühl' ich, wie's mich warm durchströmt! Ich will nicht arbeiten! Nur leben, leben, leben!“

Und so fährt er denn mit der Frau Wilton, einer Geschiedenen, sehr vergnügt in die Welt hinaus, daheim alles seinem Schicksal überlassend. Und ein junges Mädchen, Frida Foldal, fährt auch noch mit. „Die Männer sind so unbeständig“, meint die weise Frau Wilton. „Und die Frauen ebenfalls. Ist Erhard mit m i r fertig, — und bin ich's mit i h m, — dann wird es für beide Teile gut sein, wenn der arme Junge etwas in der Reserve hat!“ —¹⁾

Der alte Borkman aber irrt in der Nacht mit fiebernder Phantasie hinaus ins Freie und Ella begleitet ihn, da er nicht ins Haus zurück will. Er zeigt ihr die großen Dampfschiffe auf dem Fjord, die mächtigen Fabriken und sein ganzes ungeheures Reich — alles, was er nicht hat ins Leben rufen können. Jetzt ist es zu spät. Es ist leicht für Ella, ihm, dem einsamen, sterbenden Wanderer in der Winternacht zu „prophezeien“, daß er sein Ideal nicht verwirklichen wird. Nur zu bald bricht er kraftlos zusammen. „Eine Hand von Eis griff mir ans Herz. . . . Nein. Keine Eishand — eine Hand von Erz war es.“ Ella will Hilfe herbeiholen, dann besinnt sie sich und meint: „Nein. Besser so, John Borkman. Für dich besser so.“ Über der Leiche reichen sich die beiden feindlichen Schwestern die Hand. „Ein Toter und zwei Schatten — das hat die Kälte getan. Ja, die Herzenskälte.“

Diese Herzenskälte, die Borkman einst bewegte, auf Ella zu verzichten, ist es auch, die der Verlassenen, Vereinsamten den seltsamen, irrigen Ausspruch in den Mund legt: „Du hast das Liebesleben in mir gemordet. Verstehst du, was das heißt? Die Bibel redet von einer geheimnisvollen Sünde, für die es keine Vergebung gibt. Ich habe früher nie verstehen können, was damit gemeint war. Jetzt versteh' ich es. Die große, unverzeihliche Sünde — das ist die Sünde, die man begeht, wenn man das Liebesleben mordet in einem Menschen.“ —

Wäre Borkman nicht so gierig nach Macht gewesen, die er freilich für das Wohl vieler benützen wollte, so wäre das große Unheil nicht gekommen.

John Gabriel Borkman ist eine Tragödie des „Willens zur Macht“.

Im Gewande des Realismus bietet sich ein tiefer Gehalt. Freilich könnte die Frage nach dem Werte des „Liebeslebens“ leicht schief gefaßt werden, besonders infolge der abscheulichen Irrfahrt Erhards, die im Drama nicht gebührend abgelehnt wird. Die gute Tante Ella nimmt die Sache gar nicht so tragisch und tröstet sich, daß Erhard vielleicht „für ein kleines Weilchen wenigstens“ an der Seite der Frau Wilton das „Glück und das

¹⁾ In „Henrik Ibsen. Von Henrik Jaeger. Übertragen, erweitert und selbständig fortgesetzt von Heinrich Ibschalg“ (2. Aufl., Dresden u. Leipzig, 1897, S. 285) heißt es, „das junge undankbare Herrchen“ verdiene „unsere nähere Beachtung wohl ebensowenig wie die Fürsorge seiner Mutter und Tante. Jules Lemaitre nimmt ihn viel zu ernst, wenn er ihn und Frau Wilton für Vertreter der von Ibsen verherrlichten Liebe hält und demgemäß glaubt, Ibsen wolle damit sagen: „So wie es ein strafbares Verbrechen ist, die Liebe dem Ehrgeiz aufzuopfern, wie Borkmans Schicksal uns lehrt, so dürfen auch sonst keinerlei Rücksichten, Aufgaben oder Pflichten, selbst die Pflichten der Dankbarkeit gegen Eltern und Wohltäter die Rechte der Liebe beeinträchtigen; denn die Liebe ist heilig, wäre es auch nur die Liebe eines Einfältigen von zwanzig Jahren zu einer Dreißigjährigen von zweifelhaftem Rufe.“ Vgl. dazu Revue des Deux Mondes. Erstes Februarheft 1897.

Leben findet“, und das würde sie ihm auch in dieser Form schon wünschen: „von ganzem Herzen und von ganzer Seele würd' ich das!“ Da können wir nicht mittun. Ihn hoffentlich auch nicht. Aber bei seiner Art des Realismus finden wir nicht immer die gewünschte Wertung mit der rechten Klarheit ausgedrückt. Der alte Foldal, der über das Schicksal seiner Tochter Frida so naiv glücklich ist, wirkt freilich wie eine Kritik im Kleide der Ironie, aber es könnte doch besser, mit gleichfalls realistischen Mitteln, eine durchaus richtige Beleuchtung hergestellt und einem häßlichen Verdacht layer Anschauungen, wie er tatsächlich ausgesprochen worden ist, von vornherein der Boden entzogen werden.

13. Wenn wir Toten erwachen (Når vi Døde vågner)

Professor Rubek, der gefeierte Bildhauer, ist mit seiner jungen Frau Maja in die nordische Heimat zurückgekehrt und hält sich in einem Badeorte auf. Recht glücklich sind sie beide bei all ihrem Reichtum nicht. Maja beginnt bei der nächsten besten Gelegenheit, sich für einen Bärenjäger Ulfheim zu interessieren, der mit seiner peinlichen Roheit eher geeignet scheinen könnte, einen direkt abstoßenden Eindruck zu machen. Und Rubek hat nach der Vollendung seines berühmten Werkes, des „Auferstehungstages“, nichts Bedeutendes mehr geleistet, nur eine Anzahl Porträtbüsten gemacht, die man bei ihm bestellt.

Da taucht in diesem Badeorte, in Begleitung einer Diakonissin, eine Gestalt auf, die er schon früher gesehen. Er erkennt in ihr Irene, die ihm vor mehreren Jahren bei seinem Werke als Modell gedient. Sie hat eine traurige Vergangenheit hinter sich, voll Verirrung und Geistesgestörtheit. Die Art und Weise, wie sie in Varietés Geld verdient hat und die mit echt realistischer Offenheit ausgesprochen wird, ist schon nicht mehr schön. Aber nicht moralische Erwägungen sind es, die sie zu der Behauptung führen, sie sei schon lange tot und Rubek sei es, der die Schuld daran trage, denn er habe sie nur als Modell gebraucht und sei dann fertig gewesen mit ihr. „Mich erfüllte jener Aberglaube,“ sagt er jetzt, „wenn ich dich berührte, wenn ich dich in Sinnlichkeit begehrte, so würden meine Gedanken unheilig werden, und ich würde nicht zu Ende schaffen können, was ich so sehnsüchtig schaffen wollte.“ Einen „Aberglauben“ nennt er es jetzt, doch fügt er bei: „Und ich glaube noch heut', es lag etwas Wahres darin.“ So hat er denn sein Kunstwerk geschaffen, etwas eigenartig allerdings in der Auffassung. „Das reine Weib sollte aus meiner Schöpferhand hervorgehen, wie es mir bei seinem Erwachen am Auferstehungstage vor Augen stand. Ohne Verwunderung über irgend etwas Neues oder Unbekanntes oder Ungeahntes. Aber voll einer heiligen Freude darüber, sich selbst unverändert wieder zu finden, — sich, das Weib der Erde, — in den höheren, freieren, froheren Regionen, — nach dem langen, traumlosen Schlummer des Todes.“

So war es denn aus zwischen ihnen. Jetzt aber haben sie sich wieder gefunden, und Rubek soll ihr folgen, hinauf ins Gebirge, wohin auch Frau Maja mit ihrem Barentöter wandert. In den Bergen kommt es dann auch zu einer Aussprache zwischen dem Professor und seiner Frau. Sie

verstehen sich nicht mehr. Rubek denkt mit Schmerz daran zurück, daß er nach dem „Auferstehungstag“ nichts Bedeutendes mehr geleistet, nur seine Porträtbüsten, mit „Tierfragen hinter den Masken“, und wie er dann seine Freude am Künstlerberufe selbst verloren. „Dieser ganze Künstlerberuf und diese ganze künstlerische Tätigkeit — und alles, was damit zusammenhängt — fing mir an, so von Grund aus leer und hohl und nichtig vorzukommen.“ „Leben“ wollte er statt dessen, aber es gelang nicht. „Menschen wie ich, finden kein Glück in müßigem Genuß; das hab' ich allmählich einsehen gelernt. So einfach liegt das Leben nicht für mich und meinesgleichen. Ich muß ununterbrochen arbeiten — Wert schaffen auf Wert — bis zu meinem letzten Tag.“ Und deshalb ist er der Frau Raja „unaussprechlich müd' und überdrüssig“. „Siehst du, hier drinnen — hier hab' ich einen winzig kleinen, verschlossenen Schrein. Und in diesem Schrein liegen alle meine Bildnerträume verwahrt. Als sie (Irene) nun aber spurlos verschwand, da fiel der Deckel ins Schloß. Und sie hatte den Schlüssel — und nahm ihn mit. — Du, meine kleine Raja, hattest keinen Schlüssel. Deshalb liegt alles unbenützt darin. — Und die Jahre vergehen! Und ich komme und komme nicht zu dem Schatz.“

Frau Raja ihrerseits ist nicht anspruchsvoll. Sie meint, es lasse sich „bei einigem guten Willen“ ja schon Platz für drei schaffen, und wenn das nicht gehe, so könnten sie einander ja aus dem Wege gehen. „Ich finde immer noch meinen Platz in der Welt. Wo ich frei bin, frei, frei!“ Eine gewiß nicht unmoderne Dame! Sie selbst führt Irene mit Rubek zu einer weiteren Unterredung zusammen. Zu einer seltsamen Unterredung, die auf's neue zeigt, wie sehr Irene in ihrem anormalen Geisteszustande ihres „Schatzens“, der überwachenden Diakonissin, bedarf.

Unter anderm erklärt sie dem Bildhauer, wie sie damals, da sie nackt als Modell vor ihm stand, seine „unerträgliche Selbstbeherrschung“ gehaßt habe, und daß er Künstler war, „nur Künstler — nicht Mann“, daß er sie nicht begehrt. Das Bild aber, das hat sie geliebt, „denn das war u n s e r Geschöpf, u n s e r Kind. Meins und deins.“

Nun aber hat Rubek das Bild schließlich doch nicht so belassen, wie es ursprünglich geplant war. Er hat noch eine ganze Anzahl anderer Gestalten auf dem erweiterten Sockel angebracht, die Gestalt der Irene mehr in den Hintergrund geschoben und sich selbst als einen „schuldbeladenen Mann“ in die Gruppe hineingestellt. „Ich nenne ihn die Reue über ein verwirktes Leben. Er taucht und taucht seine Finger in das rieselnde Wasser — um sie rein zu spülen — und krümmt sich und leidet bei dem Gedanken, daß es ihm nie nie gelingen wird. In alle Ewigkeit wird er nicht frei werden, leben und auferstehen. Immer und ewig bleibt er sitzen in seiner Hölle.“

Irene nennt Rubek einen Dichter und erklärt dies dahin: „Weil du ohne Kraft bist und ohne Willen und voll Absolution für all deine Handlungen und für all deine Gedanken. Du hast meine Seele gemordet, und dann modellierst du dich selber in Reue und Buße und Selbstanklage . . . und damit, meinst du dann, sei deine Rechnung beglichen.“

Sie hätte sich ein anderes Leben gewünscht für jene Zeit, die sie dem Künstler diente. „Ich hätte Kinder zur Welt bringen sollen. Viele Kinder.

Richtige Kinder. Nicht solche, wie man sie in Totengrüften (d. i. Museen) aufbewahrt."

Jetzt sind sie voneinander getrennt. „Unserem Zusammenleben folgt keine Auferstehung mehr!"

Frau Raja ihrerseits scheint allerdings „auferstanden" oder wenigstens „erwacht", wie sie selber es nennt. Sie will auch „leben", in Freiheit leben. Sie geht mit dem Gutsbesitzer auf die Jagd, „auf Abenteuer". Einen Vers hat sie sogar gemacht, um ihr neues Glück hinauszujubeln:

„Ich bin frei! Ich bin frei! Ich bin frei!
Der Gefangenschaft Zeit ist vorbei!
Ich bin frei wie ein Vogel! Bin frei!"

Kein Wunder, daß auch Rubek und Irene Appetit bekommen, eine „Sommernacht auf Bergeshöhen" zu verleben. Die Vergangenheit läßt sich ja freilich nicht mehr umgestalten.

Im dritten Akt finden wir Alfheim und Frau Raja im Hochgebirge. Der Bärenjäger ist bedenklich aufdringlich geworden, und sie hat Mühe, sich seiner zu erwehren, aber schließlich wollen sie doch miteinander weiter wandern auf den Wegen ihres Lebens. Zunächst aber müssen sie den gefährlichen Bergpfad hinab, des heranziehenden Unwetters wegen. Rubek und Irene gehen den umgekehrten Weg und steigen nach oben. Die alte Leidenschaft ist aufs neue emporgelodert. „So wollen wir beiden Toten", sagt Rubek, „ein einzigstes Mal das Leben bis auf die Reige kosten — bevor wir in unsere Gräber zurückkehren." Und das soll hoch droben über den ziehenden, häßlichen Wolken geschehen. „Da droben wollen wir unser Hochzeitsfest feiern. Irene. — Geliebte!" Und sie steigen hinauf, höher und höher, aber eine Lawine reißt sie mit sich in die Tiefe und begräbt sie unter ihren Schneemassen.

Das Drama ist in gewissem Sinne realistischer als viele der vorhergehenden, „realistisch" insbesondere in seinem Verhältnis zu Dingen, die man lieber mit „Nacht und Grauen" bedeckt sehen möchte. Das Anormale, Psychopathische und Geschlechtliche spielt eine große Rolle. Und die sittlichen Begriffe der handelnden Personen sind nicht immer sehr einwandfrei.

Was dem Drama aber einen ganz spezifischen Charakter verleiht, ist sein symbolischer Gehalt. „Ein dramatischer Epilog" hat Ibsen es genannt, es ist das Werk, in dem er von seinen modernen Schöpfungen und von seiner dramatischen Dichtung überhaupt Abschied nimmt. Aber wer will die Hieroglyphen deuten?

Wie passen nicht einzelne Wendungen des Professors, des Bildhauer-Dichters in den Mund unseres großen Realisten selbst? „Es liegt etwas Verdächtiges, etwas Verstecktes in und hinter diesen Büsten — etwas Heimliches, was die Menschen nicht sehen können. — . . . Nur ich kann es sehen. Und dabei amüsiere ich mich so köstlich. — Von außen zeigen sie jene ‚frappante Ähnlichkeit', wie man es nennt und wovor die Leute mit offenem Munde dastehen und staunen — . . . aber in ihrem tiefsten Grunde sind es ehrenwerte, rechtschaffene Pferdefraßen und störrische Eselschnuten und hängohrige, niedrigstirnige Hundeschädel und gemästete Schweinsköpfe — und blöde, brutale Ochsenkonterfeißen sind auch drunter. . . . Und diese

hinterlistigen Kunstwerke bestellen nun die biederen, zahlungsfähigen Leute bei mir. Und kaufen sie in gutem Glauben — und zu hohen Preisen. Wiegen sie schier mit Gold auf, wie man zu sagen pflegt". Wie hat nicht Ibsen diese Künste selbst geübt in seinen modernen Dramen, und wie hat er nicht mit Vorliebe seine Studien gemacht im „großen Bedlam (Irrenhaus) dieser Welt"!

Und wie manches Mal mag der einsame Norweger ähnlich wie Rubek gedacht haben: „Der ‚Auferstehungstag‘ ging in die Welt und brachte mir Ruhm — und all die anderen Herrlichkeiten. Aber ich liebte mein eigenes Werk nicht mehr. Und vor der Menschen Weihrauch und Kränzen wär' ich am liebsten verzweifelnd und angewidert in die finstersten Wälder geflohen.“

Und wie manches Mal mag er auch Idealen nachgeträumt haben, die früher einmal vor seinen geistigen Augen gestanden und die er doch in seiner Kunst nicht festgebannt und verwirklicht! Wird dies als Grundgedanke des „dramatischen Epilogs“ gefaßt, daß Ibsen sich über all die seltsamen Porträtbüsten seiner letzten Werke hinaus zurücksehnt nach dem großen, in vieler Beziehung so glänzenden poetischen Schaffen seiner früheren Jahre, dem er sich jetzt unmöglich aufs neue weihen kann, jetzt, da schon die Lawine des Todes im Begriffe ist, ihn und seine Kunst zu begraben, das wäre ein traurig ernstes, aber höchst bedeutsames Bekenntnis des greisen Realisten, der mit seinem Werke abrechnet. Aber dies Bekenntnis ist doch wieder selbst ein gewaltig realistisches Drama. Und somit scheint mir diese Auffassung gewagt. Freilich schreibt Ibsen am 5. März 1900 an Prozor: „Ob ich ein neues Drama schreiben werde, weiß ich noch nicht — doch wenn ich weiter die geistige und körperliche Kraft behalte, deren ich mich jetzt noch erfreue, so würde ich mich wohl auf die Dauer nicht von den alten Schlachtfeldern fernhalten können. Aber in diesem Fall würde ich mich dann wohl mit neuen Waffen und in neuer Rüstung einfinden.“ Mit neuen Waffen und in neuer Rüstung! Sollte jetzt am Ende eine Periode im Zeichen des Positiven, Gesunden, Erfreulichen anbrechen? Sollten die Wege des wahren Glückes und der wahren Schönheit verkündet werden? Es war zu spät.

Doch es ist schwer, Ibsens Drama in diesem Sinne zu deuten. Wir sind hier an der Grenze angelangt, wo — um ein Bild aus der Szenerie des dritten Aktes zu entlehnen — die schweren, verschleiernden Nebel über die Landschaft sich lagern, wo die Gefahr lauert, willkürliche Interpretationen an die Stelle des wirklich Gegebenen zu setzen. Ibsen will gar nicht so Satz für Satz seziiert und analysiert werden, er liebt die Frage mehr als die Antwort.¹⁾

¹⁾ Maximilian Harden sagt: „Der Dichter nimmt sein altes Thema wieder auf und schreibt als ein Siebenzigjähriger seinem Werke die abstrahierende Nachrede. Sie ist nicht leicht zu enträtseln, nicht leichter als Goethes zweites Faustgedicht, und der Hörer muß das Ohr spitzen, um diesem „Dialog zweiten Grades“, wie Maeterlinck Ibsens Greisen-sprache genannt hat, über Klüfte und Schleichwege folgen zu können.“ (Köpfe 13. Aufl. Berlin 1910, S. 299.)

Und Gerhard Gietmann bedauert: „Ein völlig klares, entschiedenes Wort spricht er auch hier nicht. Man hätte nach dem Titel ‚Wenn wir Toten erwachen‘ etwas mehr Aufklärung erwartet.“ (Henrik Ibsen, Frankfurter zeitgem. Broschüren. Bd. XXVI, Heft 8, S. 37.)

Roman Woerner sagt im II. Bande seines „Henrik Ibsen“ (1873 bis 1906, München 1910, S. 330) zum „Epilog“: „Wir dürfen uns nicht verführen lassen an eine getreue und vollständige Selbstschilderung zu glauben, dürfen nicht schlechthin, was wir aus Ibsens Leben nicht belegen können, umgekehrt aus dem Drama nehmen wollen als Beleg für das Leben. Der Dramatiker ist selbst sein Modell, weiter nichts. Ein paar Seiten weiter spricht er die immerhin bemerkenswerte Meinung aus: „Der Neid des Zukunftslosen wandelt sich in Neue. Er bedauert seine — Keuschheit gegenüber dem Leben, die er nun auffaßt als eine Keuschheit um der Kunst willen.“ Das Wort Keuschheit darf indes nicht konkret und wörtlich gefaßt werden. Es ist eine Entfagung, ein Verzicht im weiteren Sinne.¹⁾

Der Schlusseindruck, den Ibsens großes realistisches Werk in der stattlichen Reihe der dreizehn modernen Dramen bietet, ist jedenfalls ein sehr ernster. Der Prophet des Realismus zeigt nicht den Weg, der aus den Irrungen der Menschenseele treu und sicher zu den Höhen des Ideals hinaufführt. Es sind ja Unläufe gemacht, z. B. am Schlusse von „Klein Eyolf“, aber alles in allem hat Ibsen doch mehr „gefragt“ und „photographiert“, als geantwortet und zuverlässige Wege gewiesen.²⁾

Wege gewiesen hat er freilich in der Technik, in der Konstruktion einer reichen, durchdachten Vorfabel, die jetzt ihre Konsequenzen zieht bis zu der erschütternden Katastrophe. Wege gewiesen in feiner Psychologie und kunstvoller Führung des Dialogs. Aber im Reiche der Ideen und Ideale muß ein anderer den Weg zeigen, er, der trotz allen Wankens und Schwankens in der komplizierten modernen Menschenseele auch heute noch in diese Welt hineinleuchtet mit der unverminderten Schönheit seiner Wahrheit und Gnade.

Sehr zufrieden ist merkwürdigerweise Kurt Wilhelmi (Ibsens Zukunftsreich. Magdeburg 1909. S. 39): „Und so predigt nun Ibsen: Was ihr Leben nennt, ist in den meisten Fällen gar kein Leben, ihr lauft herum und bewegt euch wie Marionetten, denen keine Seele innewohnt. Aber ich hoffe auf den Tag, wo ihr aufwachen werdet von eurem Schläfe von dem Tode eurer Engherzigkeit, um als andere in mein d r i t t e s R e i c h einzugehen, dessen Bewohnern kein Eigennutz und Eigenliebe Truggestalten vortäuschen wird, in dem die Menschen in Wahrheit, Schönheit und Liebe ein glückliches Leben führen werden.“

¹⁾ Eine ähnliche Deutung wird von Achim von Winterfeld (Henrik Ibsen, Berlin-Friedenau 1910, S. 131) in folgenden Worten versucht, mit denen er Rubeks und Ire-nens Tod kommentiert: „Das Leben verfehlt. Es will geliebt werden mit der ganzen heißen Liebe des Menschenherzens, nicht nur betrachtet werden mit den Augen des Künstlers, der es zu gestalten sucht. Nur die Liebe zum Leben, wie es ist, ist der Schlüssel zu ihm, aber wer versteht das Leben zu leben, und wie wenigen wird deshalb das Glück zuteil! Es ist, so reich, aber wer kostet seinen Reichtum und seine Fülle aus, wer verzehrt es sich nicht durch die Art, wie er es nimmt?“ Ob das indes alles ist, diese Sehnsucht nach einem so leicht verfehlten irdischen Glück?

²⁾ Dr. Th. Ddinga (Henrik Ibsen. Erfurt und Leipzig 1892. S. 15) sagt: „Ibsen hat eine tiefe Berechtigung im Kampfe gegen die Irrtümer unserer Zeit und in seinem Streben nach der Befreiung der Individualität; wenn er aber zum Parteiführer ausgerufen wird, dessen Fahnen wir folgen sollen zum Kampfe gegen die ewige Welt wahrer Schönheit, höchster Wahrheit und reinsten Freiheit, dann gilt es, dagegen zu protestieren.“