



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Henrik Ibsen

Mayrhofer, Johannes

Regensburg, 1921

4. Das Fest auf Solhaug

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

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 Schreckenisse 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 starkköpfige, 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.“