



Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

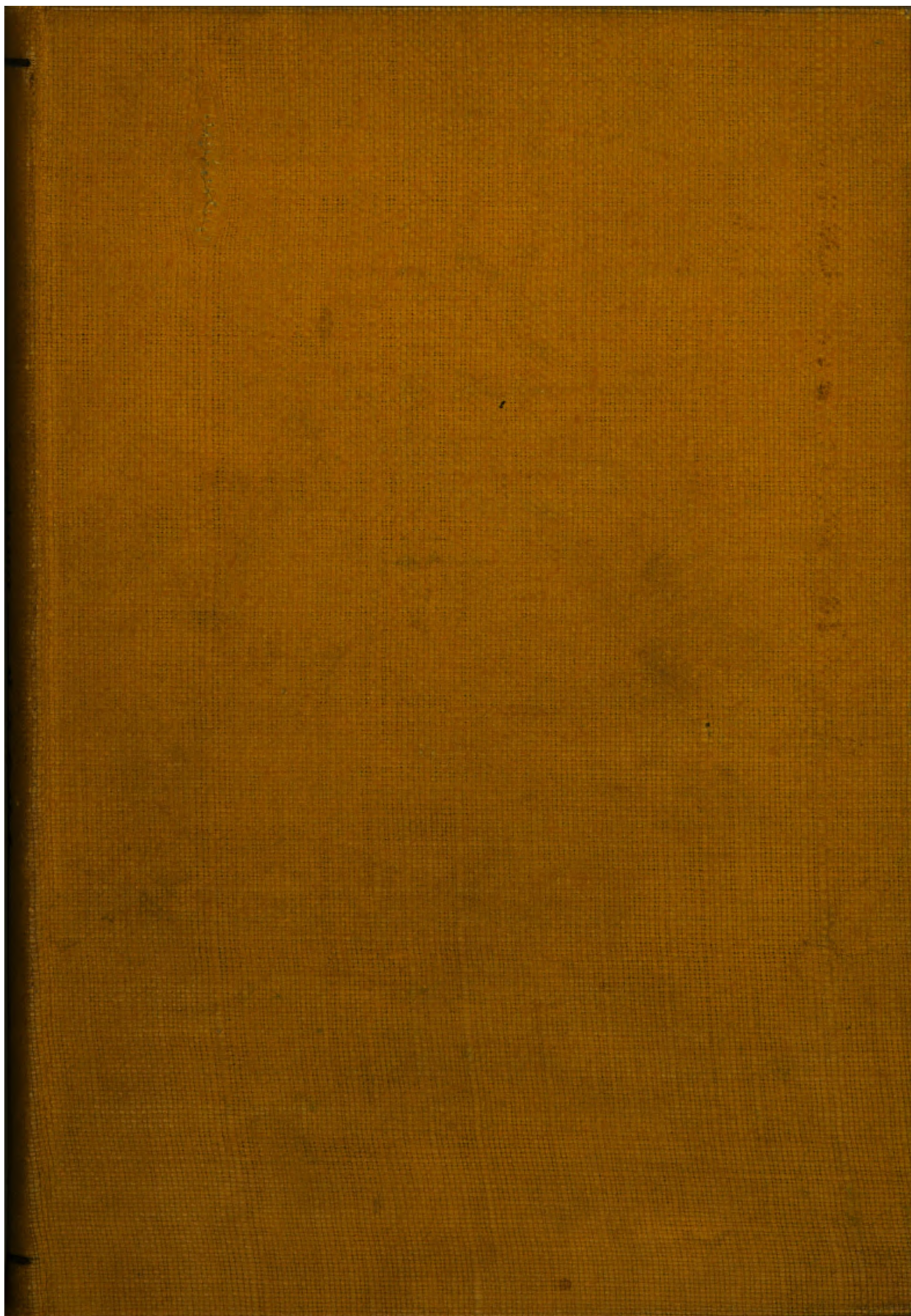
This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.

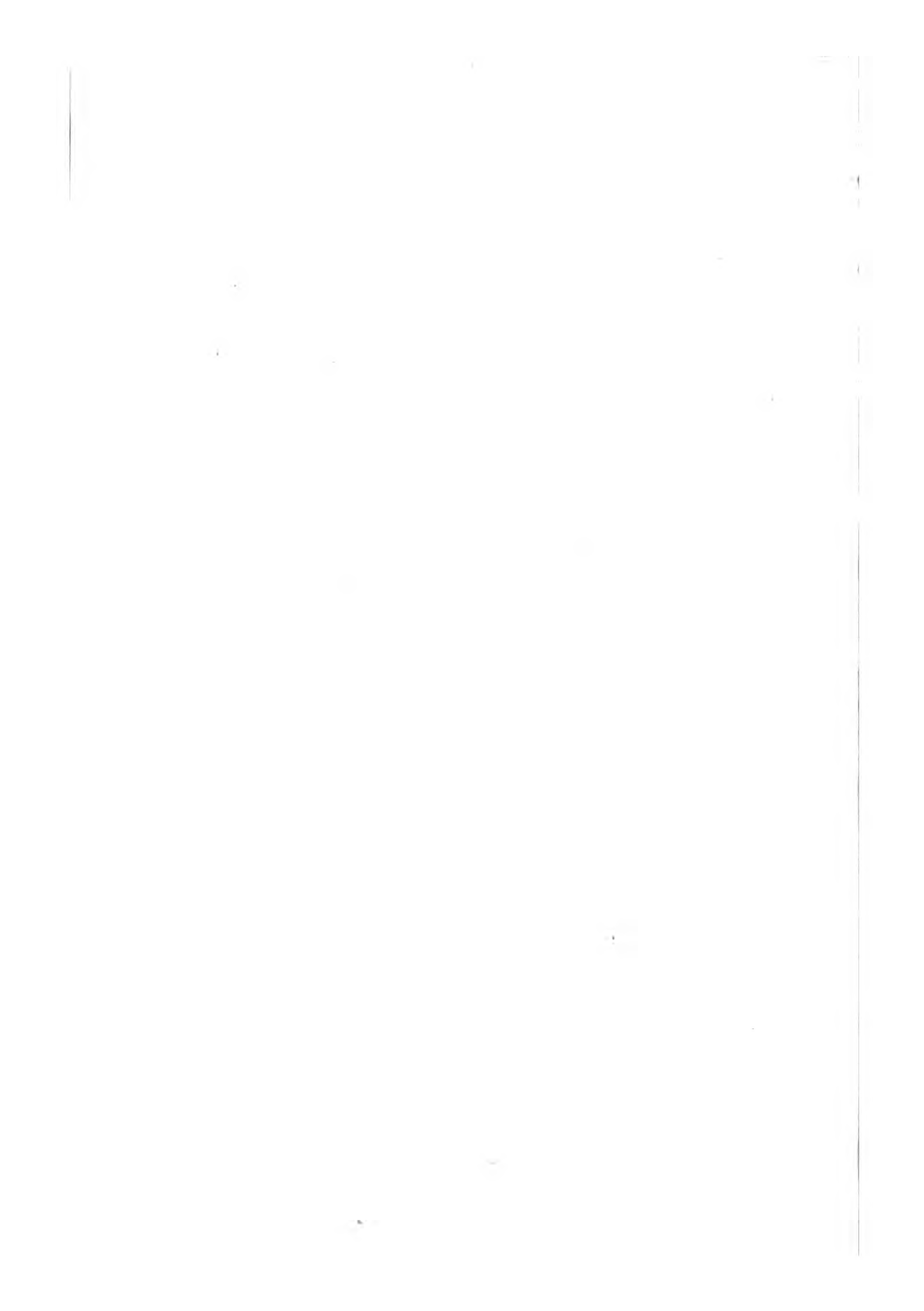




Fiedler M 1100



Presented to the library
by Prof. H.G. Fiedler.



Henrik Ibsen.



Ein Essay

von

Otto Brahm.



Berlin, 1887.

Verlag von Freund & Jeckel
(Carl Freund.)



An

Professor Julius Hoffory

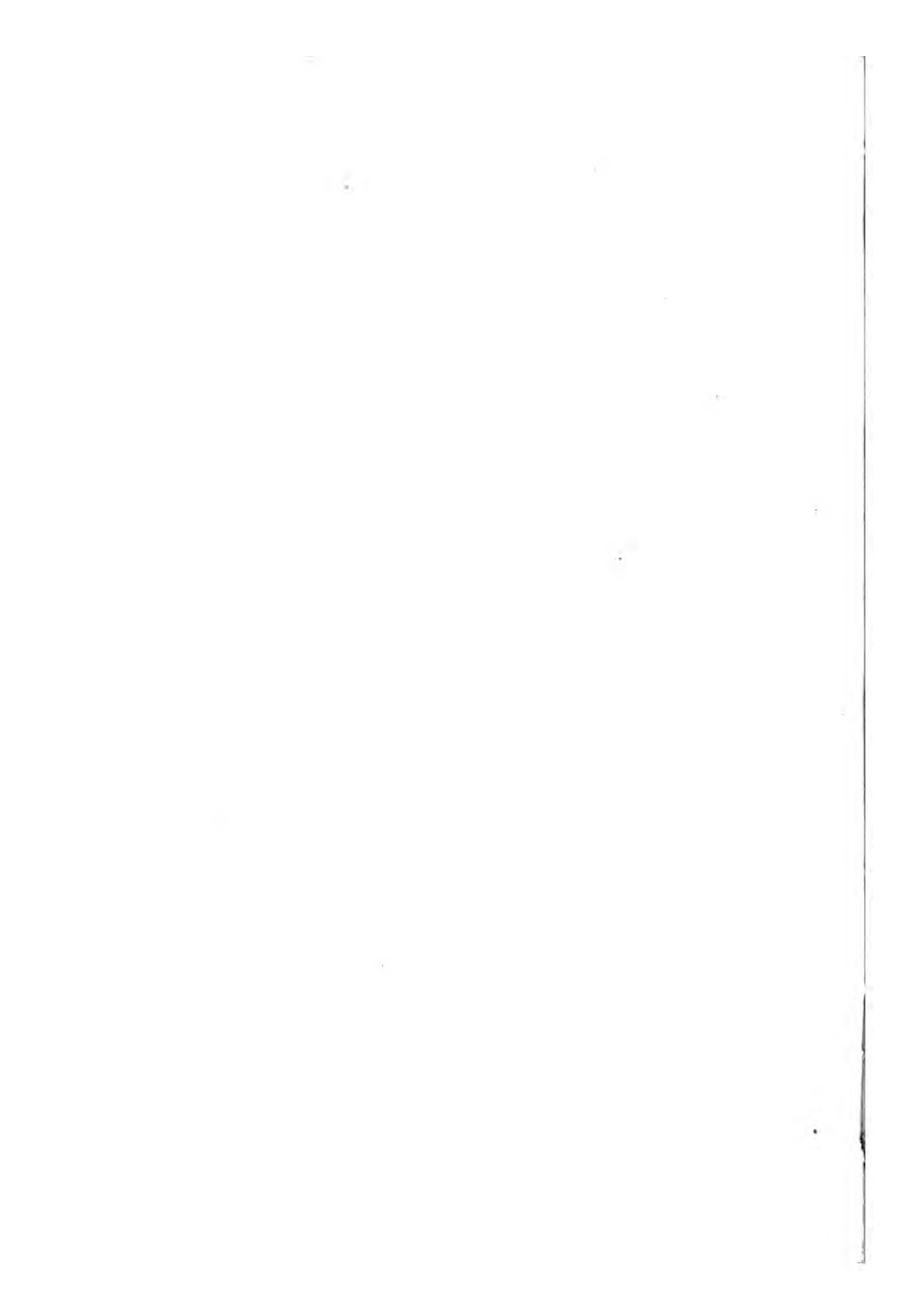
in Berlin.

Nehmen Sie von mir, lieber Freund, dies kleine Werk gütig an. Als geborener Däne und nunmehriger deutscher Professor sind Sie der natürliche Vermittler zwischen den Literaturen der verwandten Völker; und dies Vermittleramt haben Sie denn an mir eifrig geübt. Sie haben nicht nur meine geringe Kenntniß der Sprache des Nordens gefördert, sondern mit Ihnen, durch Sie bin ich erst zu lebhafterem Eindringen in die geistigen Zustände Ihrer Heimath und den Entwicklungsgang des großen skandinavischen Poeten geführt worden. Und so, indem ich dies Buch Ihnen zuschreibe, bitte ich Sie nur, Empfangenes zurückzunehmen.

Herzlich Ihr

Berlin, 19. Februar 1887.

O. S.



Volk und Knecht und Uebertwinder,
Sie gestehen zu jeder Zeit:
Höchstes Glück der Erdenkinder
Sei nur die Persönlichkeit.

Jedes Leben sei zu führen,
Wenn man sich nicht selbst vermißt;
Alles könne man verlieren,
Wenn man bliebe, was man ist.
Goethe.

Als ich im Frühjahr 1885 nach Rom kam, sollte ich Henrik Ibsen Grüße überbringen. Das Unternehmen stieß auf die unerwartete Schwierigkeit, daß die Wohnung des Dichters nicht festzustellen war: denn weder das römische Adreßbuch, das wenig weiß, noch die römische Fremdencolonie, die Alles weiß, konnten Auskunft geben. Man hatte wohl gehört, daß Ibsen seit Jahren in Rom wohne, man sah ihn dann und wann, einsam im Menschengewühl, den Corso entlang schreiten; aber Niemand verkehrte mit ihm in täglichem Umgange, Niemand hatte seine Behausung erblickt. Endlich sagte man mir, daß der Dichter um die siebente Abendstunde, mit unerbittlicher Regelmäßigkeit, einen Gang in's Café Arancio thue; ich trat dort ein, und auf eine ungefähre Beschreibung erhielt ich die Bestätigung, daß der Gesuchte an dieser Stelle täglicher Gast sei. Es muß wohl ein Deutscher sein, lautete die Auskunft; viele Deutsche grüßen ihn, aber Keiner spricht mit ihm. Er sitzt immer ganz allein an seinem Tische.

Indem kam Ibsen herangeschritten: eine mittelgroße Gestalt von kräftigem Bau der Glieder, mit einem energisch ausgeprägten strengen Kopfe, dessen mächtiger Typus Michelangelo's Phantasie hätte anreizen können. Grauweißes starres Haar steigt voll und hoch empor über einer breiten, von Gedankenarbeit ausgewölbten Stirn; eine Brille verdeckt blaugraue kleine Augen nicht, die mit scharfer Aufmerksamkeit umherblicken und durch Form und Hülle auf den Kern der Dinge zu dringen scheinen. Um den feinen Mund, dessen schmale Lippen sich vorsichtig nach innen zurückziehen, spielt ein leises Lächeln; der Bart, der nach unten zu sich verbreitert, ist nach englischer Art gehalten und giebt diesem entschlossenen Kopfe den charakteristischen Abschluß.

Die Bekanntschaft ward schnell gemacht; und schnell erfuhr ich aus des Dichters Munde, wie tief in seiner Anschauung die Einsamkeit dieses Lebenswandels begründet ist. Mit seinem „Volksfeind“ spricht Ibsen: „Der stärkste Mann der Welt ist derjenige, welcher allein steht“; und in ein freiwilliges Exil gebannt seit zwanzig Jahren, lebt er, ein Fremder unter Fremden. Treu ist sein Sinn der Heimath zugewendet, aber keiner der Parteien, die sich in Norwegen so eng zusammenschließen, rechnet er sich zu, keine Clique darf ihn den Ibrigen nennen. Ungleich seinem großen Rivalen Björnsterne Björnson, greift er mit keinem anderen Mittel, als durch seine Dichtung, in die politischen oder literarischen Vorgänge ein; er schreibt keine Zeitungsartikel und keine Broschüren, hält keine Reden und

leitet keine Versammlungen. Er glaubt leidenschaftlich an das Recht der starken Persönlichkeit, des Einzelnen gegenüber der Gemeinschaft, gleichviel, ob diese Gemeinschaft nun Staat, Gesellschaft, Familie oder Partei heißt; und er hat ein tiefes Mißtrauen gegen das Recht jener Ansprüche, welche der Staat an die Bürger, die Gesellschaft an ihre Mitglieder stellt, auf Kosten der stolzen und freien Entwicklung der Persönlichkeit. Er glaubt an sein Talent, ein Mensch zu sein; und er zweifelt an seinem Talent, ein thätiger Staatsbürger und eine Stütze der Gesellschaft zu sein. Er blickt in eine ferne Zukunft, welche den Bestand der Welt erschüttern, Staaten zerbrechen und vielleicht gar die Idee des Staates selbst antasten wird; aber vor der gegenwärtigen politischen Bewegung in seiner Heimath zieht er sich mit vornehmer Scheu zurück und spricht heute, wie einst in Dresden, als ihn das Geräusch des deutsch-französischen Krieges umgab:

Doch mich schreckt der Lärm der Massen,
Will mir nicht vom Schmutz der Gassen
Mein Gewand bespritzen lassen,
Will in reinem Hochzeitskleide
Harren auf den Zukunftstag.

Der Gedanke mußte aufsteigen: wie hat eine so ausgeprägte Persönlichkeit sich entwickeln können? Unter welchen Bedingungen ist sie groß geworden, welche Erlebnisse haben ihr Richtung gegeben? Aus dem Versuch, die Frage zu beantworten, ist diese Darstellung entstanden.



I.

Ibsen ist am 20. März 1828 in Skien im südlichen Norwegen geboren worden, einer kleinen Stadt, welche lebhaften Holzhandel betreibt. Gern erinnern wir Deutschen uns, daß der Dichter durch seine Abstammung uns unmittelbar verwandt ist: sein Großvater, Johann Altenburg, war aus Norddeutschland eingewandert. Die Verhältnisse des Vaters, Knud Ibsen, waren durch verwickelte kaufmännische Unternehmungen zerrüttet worden, und als Henrik acht Jahre zählte, erfolgte eine geschäftliche Katastrophe, welche zur Insolvenz führte. Der Knabe besuchte die lateinische Schule bis zu seinem sechzehnten Jahre, dann kam er, da die Möglichkeit eines Universitätsstudiums abgeschnitten schien, als Apothekerlehrling nach dem kleinen Orte Grimstad. Nach einiger Zeit unternahm er es dennoch, auf eigene Faust sich für die Universität vorzubereiten; seine Absicht war Medicin zu studiren. Zugleich regte sich, unter dem Eindruck der politischen Ereignisse von 1848, der dichterische Trieb in ihm: er richtete an die aufständischen Ungarn

die Mahnung, in dem Kampfe gegen ihre Unterdrücker auszuhalten, er schrieb eine Sonettenreihe an König Oscar von Schweden, welche zur Unterstützung der stammverwandten Dänen im Kampfe um Schleswig-Holstein aufforderte. Und von den großen Weltereignissen wendete sich der angehende Student, der für seine politischen Gedichte einen Platz in der Öffentlichkeit nicht eroberte, den engen Verhältnissen in seinem Städtchen zu: er dichtete scharfe Epigramme, er zeichnete bissige Carricaturen, und stand, nach seinem eigenen Bekenntniß, auf Kriegsfuß mit der Gesellschaft, deren kleinliche Lebensbedingungen ihn einengten. Der Druck, der in einer untergeordneten Stellung auf dem Jüngling lastete, hatte den Gegendruck erzeugt.

Die fortschreitenden Studien Ibsen's, die in schwer zu gewinnenden freien Stunden mit hartnäckigem Eifer gepflegt wurden, führten auf die Lectüre der lateinischen Schriftsteller; und aus Sallust und Cicero entstand dem Dichter sein erstes größeres Werk, das er in heimlicher Nachtzeit niederschrieb. Er wählte Catilina zum Helden eines Dramas; und mit vielen jugendlichen Uebertreibungen, mit Phrasen und gehäuften Gedankenstrichen schilderte er, in sympathischer Antheilnahme, den römischen Verschwörer, welcher der eigennütigen Gesellschaft einer kranken Zeit, ein Einzelner, entgegentritt. Catilina, wie sein Dichter, steht mit seiner Welt auf Kriegsfuß: er sieht sich von der Klasse der Herrschenden mit knirschendem Ingrimm ausgeschlossen, er findet, daß die Gerechtigkeit nicht in Rom mehr wohnt, er will die Gesellschaft neu aufbauen, aber weiß den

Weg dazu nicht zu entdecken; er verstrickt sich in Schuld und schreckt zuletzt vor der Brandfackel nicht zurück, die das Capitol entzünden soll. Er geht unter, wie der Held der „Räuber“: und so charakteristisch für Schiller, den Zögling der Karlschule, jener Karl Moor ist, der nach des Dichters eigenem Wort „nothwendig ein Brutus oder Catilina“ werden mußte, so charakteristisch ist auch Ibsen's „Catilina“ für den gewesenen Apothekerlehrling und werdenden Studenten, den Autodidakten ohne rechte Lebensstellung.

Schiller fand in der ganzen Welt Niemanden, der ihm die „Räuber“ gedruckt hätte, und er mußte sein eigener Verleger werden; Ibsen, mit dem „Catilina“ erging es nicht anders. Er stahl seiner Armuth die Druckkosten noch ab und schickte unter dem Pseudonym „Brynjolf Barme“ das Stück hinaus. Mit seinem Namen herauszutreten, schien ihm, wiederum seiner Stellung wegen, unmöglich.

Endlich, mit 22 Jahren, konnte Ibsen die Universität beziehen; er kam nach Christiania und traf dort mit dem vier Jahre jüngeren Björnsterne Björnson zusammen, über dessen Leben hellere Sterne geleuchtet hatten: strahlend von übermüthiger Lebenskraft trat Björnson dem Dichter entgegen, den er selbst, nach einer späteren Schilderung, „abgespannt, mager und bleich wie Gips hinter einem kohlen schwarzen, ungeheuren Barte“ fand*) Die Noth blieb Ibsen's Be-

*) Anspänt og mager med Farve som Gibsen,
Bag et kul-sort, umådeligt Skjæg: Henrik Ibsen.

gleiter auch hier; und manchen Tag hat er mit nichts als Kaffee und nacktem Brot sich erhalten können. Hebbel in München hat einst das trotz Allem errungene Studium mit den gleichen Entbehrungen zahlen müssen. Nur einmal kam eine kurze Periode des Ueberflusses für Ibsen heran: als er den heroischen Entschluß faßte, die ganze vorhandene Auflage seines „Catilina“ bei einem Krämer als altes Papier zu verkaufen. Er hatte noch einen schönen Vorrath auf Lager gehabt; nur etwa dreißig Exemplare waren abgesetzt.

Ibsen's dichterische Pläne wurden durch solches Mißgeschick nicht aufgehoben; vielmehr verzichtete er jetzt völlig auf ein Brodstudium und war entschlossen, auf die Literatur allein seine Existenz zu gründen. Er fühlte tief in sich einen wogenden Reichthum ungeborener Gedanken und Gestalten und glaubte, inmitten aller Entbehrungen, an seinen Beruf; er verließ sich auf kein Aeußeres, einzig sein starkes Selbst, sein ungebrochener Wille sollte entscheiden. Er schrieb ein zweites Drama, das „Hünengrab“, und setzte es durch, daß das Theater in Christiania, welches den „Catilina“ abgelehnt hatte, dieses neue Werk zur Darstellung brachte; er gründete ein Wochenblatt, für welches er lyrische und epische Gedichte schrieb und eine politische Satire, die Musiktragödie: „Norma oder die Liebe eines Politikers“. Nach zehn Monaten mußte das Blatt wieder eingehen, und Ibsen stand vor neuen schweren Sorgen, als ihn ein unerwarteter Ruf traf: Ole Bull trug ihm die Stelle eines Dramaturgen an dem neu begründeten „norwegischen Theater“ zu Bergen

an. Fünf Jahre, von 1852—57, verblieb Ibsen in dieser Stellung, welche seine Einsicht in das Wesen der dramatischen Kunst verschärfen mußte, aber seine geistige Entwicklung eher zurückhielt als förderte; er lieferte gewissenhaft jedes Jahr ein bühnengerechtes Stück, allen jedoch fehlte jene persönliche Färbung, die selbst über den unreifen „Catilina“ ausgebreitet war. Ibsen hatte seinen eigenen Stil noch nicht gefunden, sondern dichtete in der Weise seiner dänischen Vorgänger: Dehlenschläger und besonders Henrik Herz wurden ihm Muster.

Auch als der Poet 1857 in die etwas größeren Verhältnisse Christiania's zurückkehrte, um als artistischer Director das „norwegische Theater“ der Hauptstadt zu leiten, befreite er sich nur langsam von den Fesseln, in welche literarische Tradition und das Bühnenbedürfniß des Tages ihn geschlagen hatten. Sein Trauerspiel „Nordische Heerfahrt“ entstand damals, ein kräftiges und wirksames Theaterstück; aber Niemand hätte vermuthen können, gegenüber diesem abgerundeten, ruhigen Werk eines dreißigjährigen Mannes, daß hier erst der Beginn einer Entwicklung gegeben war, welche in ihrem Verlaufe der Mitwelt Ueberraschung auf Ueberraschung bringen sollte. Ein gegebener Stoff, die Sage von Brunhild und Siegfried, ist auf Grund der nordischen Ueberlieferung knapp und schlicht, mit starkem poetischen und theatralischen Können gestaltet; in der concisen Sprache, welche sich gern sentenzartig zuspitzt, ist gegen Dehlenschläger's rollendes Pathos und die angenehme Zierlichkeit von

Henrik Herz ein Fortschritt im historischen Colorit erreicht; das Thema selbst jedoch und seine Behandlung, mit Geistererscheinungen und romantischem Zubehör, entfernt sich von der Weise der Vorgänger nicht.

Aber schon begann in Ibsen mälig das Werk zu reifen, welches ihn aus der Ferne gewesener Zeit und aus den Traditionen einer absterbenden Kunstübung in die Nähe des modernen Lebens führen sollte. Die verschütteten Quellen in seinem Innern springen auf, und ein lange zurückgehaltenes Wollen wagt sich aus der Tiefe der Seele hervor. In der „Komödie der Liebe“ findet der Dichter zu neuen Zielen den Weg.

Ibsen greift in die Erfahrungen seines Lebens hinein, als er zum ersten Male einen Stoff aus eigenen Mitteln, ohne historische Vorlage, gestaltet. Er hatte sich, noch in Bergen, mit Susanna Thoresen verlobt; und als er nach Christiania übersiedelte, hatte er bald die Frau heimgeführt, welche seine treue Lebensgefährtin, die theilnehmende Genossin all seines Strebens geworden ist. In jener Brautzeit hatte Ibsen an sich selbst die Beobachtungen machen müssen, welche ihn früher bei den Anderen belustigt und geärgert hatten: die träumerische Seligkeit der ersten Liebe entwich vor einer feierlich proclamirten Verlobung, zu deren Zeugen Jedermann angerufen war; es kamen die Gratulanten und die Tanten; Unberufene drängten auf das junge Glück mit profaischen Sorgen ein; die Klatschmäuler hechelten es durch und trugen es in der Stadt umher. Und nun sah der satirisch gestimmte Dichter ringsum, und Bitterkeit und Zweifel erfüllten ihm die Brust,

wenn er den Ausgangspunkt und den Endpunkt, Liebe und Ehe, verglich. Die Liebe schien ihm Poesie; die Ehe Prosa. Die Liebe schien ihm heilig; die Ehe komisch. Die Liebe machte frei, sie entfesselte das Innerste und Beste im Menschen; die Ehe schlug in Bande und drängte die aufstrebende Empfindung zu dem Niveau des Spießbürgers zurück.

Von solchen Betrachtungen aus schuf Ibsen die Figuren seiner Komödie: einen Pastor Strohmann, der in seiner Jugend „genial“ war, Sonette dichtete und süß zur Gitarre sang, der aber jetzt, mit zwölf Kindern gesegnet und das dreizehnte erwartend, im Philisterium versinkt; einen Copisten Styver, der in den Zeiten erster Liebe gleichfalls den Dichterdrang in sich verspürte, aber seit der Verlobung nur noch an die bürgerliche Versorgung denkt und mit seiner Braut von Wechsellausstellen und Indossiren spricht; einen Candidaten Lind, der sich, in wählender Handlung, verlobt und sogleich, von der Höhe seiner Missionärsträume herabgezogen, zum Mädchenschullehrer gepreßt und in der Heimath festgehalten wird, mit der Aussicht, selbst dereinst ein kinderreicher Strohmann zu werden. Und diesen Gestalten setzt Ibsen den Dichter Falk entgegen: einen romantischen Schwärmer, der mit ungemessenem Spotte die Verlobten und Vermählten bekämpft, der begeistert die Seligkeit einer nicht „normalen“ und bürgerlich geregelten Liebe verkündet, einer Liebe, die nicht Wissenschaft, sondern Leidenschaft ist. Ihm neigt sich die stolze Swanhild zu, aber seine jugendliche Unklarheit und seine Poeten-Selbstsucht

stößt sie immer wieder ab: und als er sie den Sangesvogel nennt, ihm allein von Gott geschickt, da weist sie die Ueberhebung des stürmischen Egoisten zurück und lenkt ihn von der erträumten papiernen Dichtung zu dem Reiche lebendiger Poesie hin, das sich lockend vor ihm ausbreitet. Man denkt an Ibsen selbst, in dem ein neuer Geist, der Geist moderner Poesie erwachen will, — wenn Falk der Mahnung begeistert folgt und dem Kinderwerk gewesener Tage entsagt; seine Gedichte verbrennt er, seine Bücher verschenkt er und stellt sich in den Chor von Jung-Norwegen mit ein. Den Kampf für die Wahrheit will er kämpfen bis auf's Letzte: ich oder die Lüge, so lautet sein Wahlspruch.

Und Svanhild? Der Dichter hat hier die eigenthümlichste Wendung genommen, welcher ganz zu folgen unmöglich scheint. Ein reicher alter Herr, Guldstad, der bisher in die Handlung nicht eingegriffen hat, tritt am Schlusse, plötzlich und entscheidend, hervor. Mit der eindringlichen Beredsamkeit des gesunden Menschenverstandes predigt er Svanhild und Falk die Nothwendigkeit einer Trennung: denn nicht auf die schwärmende Liebe läßt sich eine Verbindung fürs Leben bauen, der herzenswarme Strom der Freundschaft muß sie tragen, Achtung und Pflichtgefühl sie zusammenhalten. Und die Liebenden lassen sich überzeugen: sie gehen auf ewig von einander und nun erst ist Falk, durch das schmerzlichste Erlebnis, völlig zum Dichter geworden. Svanhild aber reicht ihre Hand dem alten Guldstad und bringt damit einer eingebildeten Pflicht das unverständliche Opfer.

Erst der Schmerz wird in Falk den Dichter wahrhaft entwickeln, sagt uns Svanhild am Schlusse. So viel von Ibsen's eigenem Empfinden aus ihren Worten auch spricht, so spricht zugleich auch ein Nachklang der abgelaufenen Literaturperiode aus ihnen: die Auffassung Byron's, der ein Rainsmal auf der Stirne des Poeten erblickte, oder Dehlenschläger's, der im „Correggio“ einen schwachseligen Cultus mit dem Künstlerthum trieb, war hier zum Mindesten gestreift. Und aus der schon gewonnenen Prosaform war der Dichter zu der Tradition der Verskomödie, im Stile von Molière und Moreto, Herz und Heiberg zurückgekehrt: er schrieb sein Stück, vermuthlich um die Schärfe der Satire zu mildern, nachträglich in Jamben um und jetzt erst erhielt es die spielenden Reize der Form, welche es auszeichnen, die witzigen und graziösen Reime, die Behendigkeit der Rede in Schlag und Widerschlag, welcher nachzubichten bisher kein deutscher Uebersetzer gewagt hat. Drei Jahre hatte Ibsen an diesem Werke gearbeitet und der zögernde Proceß erklärt manche Ungleichheit der Anlage und das Ueberraschende des Ausgangs: der Dichter hatte nicht unbedingt an seinen ersten Intentionen festgehalten, er hatte nicht unbedingt gewagt, er selbst zu sein.

Dennoch erregte das Stück, als es im Jahre 1862 im Druck erschien, einen Sturm der Entrüstung. Allen voran erhob die Geistlichkeit, durch die Figur des Pastors gereizt, heftigen Widerspruch. Man antwortete auf die Satire des Dichters mit Anklagen schwerster Art, man untersuchte sein Privatleben und

rückte ihm mit Verleumdungen nahe auf den Leib. Die mittelgroße Stadt, in der ein Jeder einen Jeden kannte, machte das Mergerniß noch lauter widerhallen. So hatte schon der erste Versuch Ibsen's, das moderne Leben abzuschildern, ihn von Neuem auf Kriegsfuß mit der Gesellschaft gestellt. Eine tiefe Verstimmung bemächtigte sich seiner; und als um dieselbe Zeit das von ihm geleitete „norwegische Theater“ in Concurs gerieth, mochte er sich die Frage vorlegen, was ihn in den engen Verhältnissen der Heimath denn eigentlich festhalte. Die Wanderlust des Nordländers erfaßte ihn und nach dem Süden zog es ihn fort. Aber die Möglichkeit einer Reise blieb seiner Armuth doch versagt, und man dachte daran, um dem Dichter nur eine Existenz zu geben, ihn in die subalterne Stellung eines Zollbeamten zu bringen. Wie einst der Grimstader Student, so bot jetzt der gereifte Mann aller Noth gewappneten Widerstand; und er wendete sich guten Muthes einer neuen Schöpfung zu, die inmitten dieser Bitternisse ihm entstanden war.

Es ist ein geschichtlich gegebener Stoff, den Ibsen mit den „Kronprätendenten“ jetzt ergreift; und von der Schilderung modernen Lebens hatte er sich, wenigstens scheinbar, wieder zu dem Drama im alten Stil zurückdrängen lassen. Das Theatergepränge und die Mittel einer äußerlichen Spannung, die in seinen ersten Bühnenstücken auffallen und den erfahrenen Praktiker verrathen, fehlen auch hier nicht; und den Boden des historischen Schauspiels, auf den er sich als ein werdender Realist zu stellen sucht, verläßt er wieder

durch die conventionellen Motive von spukenden Geistern, Wundern und Ahnungen. Vergleicht man nun aber diese Dichtung näher mit ihren Vorgängern, so trifft man auf eine Fülle poetischer Erfindungen, rührender Motive, treffender Wendungen, die alles Frühere hinter sich zurückläßt; die Charaktere sind mit einer unmittelbaren Kraft angefaßt, welche zu Shakespeare's Größe muthig emporstrebt; und aus der Folge des Geschehenden blickt der Dichter zu großen, symbolischen Anschauungen auf. Seine Gestalten hat er nicht allein geschaffen, um das Bild einer bestimmten historischen Periode zu geben, sondern um die entscheidenden Mächte im gesammten Leben der Nation, wie sie sich ihm darstellen nach den eigenen Erfahrungen jüngster Tage, im Bilde zu fassen: die männliche Sicherheit genialer Naturen, die sich im König und im Dichter ausprägt, die neidische Halbheit und ohnmächtige Zerfahrenheit, die den Bischof Nikolas und den Kronprätendenten Skule antreibt. Einen Sendboten des ältesten Kronprätendenten der Welt nennt sich Nikolas, da er aus der Hölle zu Skule wiederkehrt, und er spricht den ganzen Inhalt seines Denkens aus, wenn er eine ungebrochene Macht über Norwegen durch die Folge der Zeiten sich erträumt:

Beugt sich in Nordlands Männern der Sinn,
Willenlos taumelnd, er weiß nicht wohin;
Herrscht in den Herzen die Selbstsucht, die blinde,
Schwach, wie das schwankende Rohr in dem Winde;
Können sie einzig sich darüber einigen,
Jedliche Größe zu stürzen und steinigen;

Stoßen die Ehre sie über die Schwelle,
Während das Banner der Schändlichkeit flammt:
Dann ist der Bagler-Bischof zur Stelle,
Bischof Nikolas wartet sein Amt!

Stellt Nikolas die neidische Bosheit dar, die aus der Ohnmacht entstammt, so ist Skule der Repräsentant des Zweifels und des Schwankens, des Zwiespalts zwischen Wollen und Vollbringen, Verlangen und Können. Gleich Catilina wohnen ihm zwei Seelen in der Brust und zwischen gut und böse findet er sich gestellt. Die beiden Charaktere, Skule und Nikolas, bedrängen sich im Drama, so scharf sie auch der Dichter auseinander gehalten, und die Handlung, weil nicht eine Gestalt sie beherrscht, wird um so verwickelter. Die Erfindung Ibsen's scheint aber gerade von Skule ausgegangen zu sein, der complicirte Charakter zog ihn an mit tief innerer Sympathie und er ward ihm zu einem neuen Symbol. Die Ueberlegenheit König Hakon's muß Skule widerwillig erkennen: der „große Königsgedanke“, alle Nordländer zu einigen unter einer Herrschaft, ist Hakon's, nicht seiner; er ist der schwerfällige Eichenstamm unter dem Riele, der das Schiff im Sturme schützt, aber Hakon ist der Mast mit dem Goldwimpel, der es hinführt zum unbekanntem Strande, zu fremden Küsten und der im Werden begriffenen Sage entgegen. Was Skule unausführbar dünkt, da er es zuerst vernimmt, das ist leicht für Hakon: wie es leicht ist für den Mar, die Wolken zu zertheilen. Er ist der glücklichste Mann und der größte, er, dem das Zeitbedürfniß wie eine Fackel ins Hirn flammt, Gedanken erzeugt, die er

selbst nicht faßt und ihm den Weg weist, dessen Ziel er nicht kennt. Für die Aufgabe seines Lebens zu sterben noch, ist schön; und so geht Skule, in einer großartig geführten Scene, geläutert in den Tod, den Königsgedanken zu retten.

Es liegt zu Tage, daß der Dichter mit solchen Anschauungen über das historische Drama hinausstrebte, daß ihm das geschichtliche Bild nur Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck war. Auch als der Skalde Jatgeir von sich bekennt: „Ich erhielt die Gabe des Leides und da war ich Dichter“, liegt die Beziehung auf Ibsen's Erlebnis zu Tage; und wenn man sich nun erinnert, daß das Schauspiel im Jahre 1864 gedichtet wurde, als Dänemark inmitten des Kampfes um Schleswig-Holstein stand, und daß Schweden und Norwegen bei feierlichen Anlässen oft und laut sich als Verbündete Dänemarks genannt hatten, so wird der halb politische, halb persönliche Sinn in dem „großen Königsgedanken“: Nordland zu einigen, erst völlig verständlich. Als die Norweger ihn dennoch nicht verstanden oder nicht verstehen wollten, als sie Dänemark im Stich ließen und die „Kronprätendenten“ kühl entgegennahmen, wuchs Ibsen's Verstimmlung immer höher an; und als er zuletzt, im Frühjahr 1864, doch noch die Mittel zu der ersehnten Reise erhielt, — da schüttelte er den Staub des Vaterlandes von den Füßen und brach nach Rom auf. Seither hat er abwechselnd in Italien und in Deutschland gelebt und gedenkt nun in München seine Tage zu beschließen; nach Norwegen ist er nie mehr zu dauerndem Aufenthalt zurückgekehrt.



II.

Die Gabe des Leides macht den Skalden Jatgeir zum Dichter, sie führt Falk der Reife entgegen; und die Gabe des Leides hat das Eigenste in Jbsen entwickelt, und ihn zu freier und schöner Ausbildung seiner Persönlichkeit fortgetrieben. Oft in seinen Dramen machen die Handelnden ihren Mangel an Muth sich zum Vorwurf; wir sind alle so feige, heißt es dann, so jämmerlich lichtscheu. Auch Jbsen's scheu nach innen gefehrte, spröde Natur mochte sich ein Aehnliches vorwerfen; „ich habe eine schamhafte Seele“, konnte der Dichter, der mit verkaptem Visir einst auf den Kampfplatz getreten war, mit Jatgeir von sich sagen. Nur langsam rangen sich aus dem Grunde seines Gemüthes entscheidende Worte los. Er brauchte starker Antriebe, um immer freier und kühner mit der Sprache heraus zu gehen; und so blieb er sich bewußt, wie die trüben Erlebnisse in Norwegen sein Talent hatten kräftigen helfen. Nach der Heimath richtete er darum aus dem Süden diese Verse:

Dir, meinem Volke, das in tiefer Schale
Den heilsam bittern Stärkungstrank mir gab,
Das Kraft zum Kampf im Abendsonnenstrahle
Dem Dichter eingeflößt, schon nah dem Grab;
Dir, meinem Volke, das mit der Angst Sandale,
Der Sorge Bündel, der Verbannung Stab
Mich ausgerüstet, mit dem Ernst zum Streite —
Dir send' ich meinen Gruß nun aus der Weite.
Für jede Gabe dank' ich tiefbewegt,
Für jede schmerzreiche Läntrungsstunde;
Die Pflanzen, die mein Lebensgarten hegt,
Sie wurzeln doch in jener Zeiten Grunde.
Daß sie hier reichlich sprossen, üppig ranken,
Der trüben Luft der Ferne muß ich's danken.
Was Sonne löst, empfing vom Nebel Feste:
Mein Land, hab' Dank! Du schenktest mir das Beste!

Losgelöst von der Heimath, weit entrückt dem Zorn der Priester und dem Klatsch der Philister, wagte er, er selbst zu sein; und losgelöst von den Sorgen um das Theater, die ihn so lange in Fesseln geschlagen hatten, entfloh er, mit dem ungestümen Drange eines neu erwachenden Talentes, auch sogleich den engeren Rücksichten auf die Bedingungen der Bühne und der schauspielerischen Darstellung. Er, der seit mehr als einem Jahrzehnt mit dem Theater eng verknüpft gewesen war, schrieb die dramatischen Dichtungen „Brand“ und „Peer Gynt“.

Die beiden Werke müssen zusammen genannt werden, denn jedes von ihnen ist nur die Rehrseite des anderen: Brand, der Mann des starken Willens, Peer Gynt, der Mann der überschäumenden Phantasie, sind wie Pol und Gegenpol. Beide Dichtungen sind

stärker nordisch gefärbt als Alles, was der Poet bisher geschrieben: wie Turgenjew, richtet auch Ibsen gerade im Tril den Blick unablässig zurück zur Heimath, und es ist nicht poetische Uebertreibung, wenn er in dem schönen Gedicht, „Verbrannte Schiffe“ von sich aussagt:

Zu den Hütten des Schneeslands
Aus südlicher Pracht,
Reitet ein Reiter
Jegliche Nacht.

Eine thatkräftige Zeit schafft sich auch in der Poesie handelnde Helden: Shakespeare schilderte Macbeth und Richard den Dritten. Eine Zeit, die in geistigen Kämpfen lebt, wird ihr innerstes Pathos in Gedankenhelden verkörpern: Ariel Acosta kennzeichnet die Anschauung des jungen Deutschlands, Brand entstammt dem specifisch nordischen Empfinden. Aber wenn der aufklärerische Ariel Acosta zum Kampfe gegen die Religion sich geführt findet, so streitet der Priester Brand zwar gegen die Kirche als staatliche Anstalt, nicht aber gegen den Glauben; er verbleibt auf dem Boden der christlichen Weltanschauung und aus der Fülle seines religiösen Empfindens entsteht ihm das eigenartigste Pathos. Um sich herum erblickt er, wie sein Dichter, Schlaffheit und Halbheit, Lüge und Zwiespaltigkeit. Leben und Glauben sind nicht Eines, die Religion bestimmt nicht das Handeln der Menschen, sondern sie wird nur an Feiertagen, beim Kirchgange, mit dem Sonntagsrocke angezogen und abgelegt. Brand aber fordert den Einklang von Lehre und Thun, von Glauben und Sein; und so sehr liebt er die Ganzen und haßt

er die Galben, daß er die wilde Kraft, welche das irre Zigeunermädchen Gerd ziellos umhertreibt, höher schätzt, als die Feigheit der Andern; daß er den Diener der Lust, wenn er nur ungetheilt und voll bewußt er selbst ist, demjenigen vorzieht, der von Allem ein wenig ist: ein wenig ernsthaft und ein wenig froh, ein wenig gläubig und ein wenig treulos. Alles oder nichts! lautet die Losung Brand's und das Schwerste willig hinzugeben und frei, dünkt ihm Pflicht:

Gäbit Alles du, doch nicht das Leben,
So wisse, daß du nichts gegeben.

Eines nur gibt der Starke nicht, es bleibt ihm eigen im Drange der Zeit, in Kampf und Noth: das innere Selbst. Folg' dem Ruf des eigenen Innern! das ist das Wort, das durch das Gedicht tönt; der Sohn der Armuth spricht es aus, der selbstgemachte Mann, der, was er weiß und ist, nur sich schuldet, der die Fesseln anerzogener Vorstellungen abzuschütteln strebt und sich den Inhalt seines Lebens neu gestaltet. „Platz sich selber zu gehören,“ will Brand erstreiten, wie ihn Ibsen erstritten hat.

Aber während der Pfarrer so stolze Worte spricht und durch die Macht seiner glühenden Beredsamkeit Agnes, die Braut eines lebensfrohen „Galben“, zu sich hinüberzieht, kommt keuchend, mit gekrümmtem Rücken, eine Alte gegangen: Brand's Mutter, der er seit früher Jugend entfremdet ist. Und ein neues Problem tritt mit ihr auf die Scene, das Problem der Vererbung und fortzeugender Schuld, das den Dichter, von diesem

Werke an, intim beschäftigt hat, halb im Sinne der christlichen Theologie, halb im Sinne moderner Wissenschaft. Gerade der willensstarke Brand muß erfahren, daß die Freiheit seines Willens an diesem Punkte gebunden ist, daß er nur soweit „er selbst“ sein kann, als angeborene Triebe die Entfaltung seiner Persönlichkeit nicht aufhalten: und in einer complicirten Folge vergangener und gegenwärtiger Ereignisse, die seine Mutter mit jener irren Gerd, Gerd wiederum mit ihm, seinem Weibe Agnes und dem frühen Tode seines Kindes in Zusammenhang stellen, wird er gewahr, wie feldtsam für ihn, den einsam alle Ueberlebenden, die Würfel gefallen sind:

So wild verschlingt sich und so irr
Der Schicksalsfäden bunt Gewirr.
Mein liebes Kind, du Opferlamm
Für meiner Mutter schändes Thun
Vergebens klangen uns're Harfen,
Ein irrer Geist ließ uns nicht ruhn.
Ihr Geist nur darum sich verwirrte,
Weil meiner Mutter Herz sich irrte.
Gott braucht die Schuld, den ersten Keim
Zum ew'gen Ausgleich für die Sünde,
Und sucht der Eltern Sünde heim
Am Kinde und am Kindeskinde.

Und als in der großartigen Schlußscene der Pfarrer, wiederum durch jene Gerd, die eine Lawine in's Rollen gebracht hat, dem Tode verfällt, sinkt er nieder mit den Worten:

Für die Sünde im Geschlecht
Wird dem Letzten nun sein Recht.

Das Construirte und Complicirte in all diesen sich bedrängenden Voraussetzungen und Motiven zu überwinden, konnte nur einer bedeutenden schöpferischen Kraft gelingen. Der Dichter geht nicht von der Anschauung aus, sondern er wirkt, wie schon in den „Kronpräsidenten“, mit Gedankenbildern und Symbolen. Mit drei programmäßigen Begegnungen Brand's eröffnet sich das Drama; es erscheint zuerst ein Bauer, der vor dem Unwetter zurückschreckt, ob ihn gleich sein sterbendes Kind herbeiruft; alsdann ein übermüthiger Künstler, dem das Leben Spiel scheint; zuletzt die irre Gerb; und das Zusammentreffen mit diesen Dreien, das den Inhalt des ersten Actes ausmacht, das Zusammentreffen mit der Feigheit, dem Leichtsinn und dem Wahn, treibt den Pfarrer erst an, den Kampf gegen die Halben aufzunehmen. Typische Gestalten treten auf, denen die Besonderheit der Persönlichkeit mangelt und deren Namen selbst verschwiegen werden: der Doctor, der Propst, der Küster; und auch eine Figur, die so im Vordergrund der Handlung steht, wie Brand's Gattin, scheint mehr den allgemeinen Typus der Frau zu verkörpern, als eine bestimmte Individualität. Aber wie ergreift uns der Dichter durch die Gestalt dieser Agnes, die von einem starken Gefühle angetrieben, dem Manne ihres Herzens zustrebt durch alle Hindernisse; die dem übergewaltigen Willen Brand's und seinem eisernen Pflichtgefühl das Leben ihres geliebten Knaben selbst opfert und doch dem frommen Wahn eines körperlichen Fortlebens nach dem Tode, trotz der herben Mahnungen des Gatten, nicht entsagen kann. Gönnen mir Zeit,

bittet sie, habe Geduld mit meiner Schwäche; aber der eifernde Schwärmer raubt ihr die letzten Andenken an den Knaben und zerschneidet damit jedes Band, das sie an's Leben noch geknüpft hat. Der rührenden Gestalt vergleichen sich zwei andere aus den „Kronpräsidenten“, Margarethe, die Gattin Hafon's, und Ranhild, die Gattin Skule's: die unzerstörbare Sicherheit frauenhafter Neigung sprechen sie aus, und wie erst in der Stunde höchster Noth vor dem Zauberwort dieser stillen Liebe das verschlossene Herz der Männer aufspringt, so erkennt zuletzt Brand, daß er in Agnes sein besseres Theil von sich gestoßen hat. Hatte er einst zürnend ausgerufen: „Dem schlaffen Geiste dieser Zeit ziemt Haß und nicht Barmherzigkeit,“ und hatte er den Verführer in der Wüste, der unter Agnes' Gestalt sich ihm näherte, den „Geist des Accordes“, der ihm sein „Alles oder nichts“ entreißen gewollt, von sich gewiesen — in Todesnoth ruft ihm doch die Stimme aus Himmels-höhen das letzte Wort der Weisheit zu: „Gott ist die Barmherzigkeit“. Das harte Uebermaß seines Willens ist seine Schuld, und weil er menschliche Schwäche meistern gewollt mit finsterem Sinn, geht er unter.

Wie viel von Ibsen's eigenstem Empfinden in der Gestalt dieses priesterlichen Eiferers lebt, würde festzustellen sein, auch wenn der Dichter nicht selbst darauf hingewiesen hätte; er nennt das Stück ein Heilmittel, welches die Krankheit aus dem Körper trieb, und meint, daß ein energisches Produciren stets eine vortreffliche Cur sei. Die Cur mußte ihm so gut anschlagen, weil er die künstlerische Gabe der Objectivirung auch in

dieser Schöpfung festhielt; so stark er an dem Pathos seines Helden theilnimmt, so stark er in der Sache steht, so steht er doch zugleich über ihr; und indem er den Affect auf den äußersten Grad steigert, scheidet er ihn von sich aus und vollendet das Bild eines tragischen Geschicks.

Brand's Pathos ist Ibsen's Pathos; aber dieses ganz individuelle, uns Deutschen nur allgemach verständliche Empfinden ist zugleich durch die literarische Einwirkung eines stammverwandten Schriftstellers verstärkt worden. Sören Kierkegaard, der bedeutendste Prosaisst des neueren Dänemarks, kommt Einem in den Sinn, Brand gegenüber und Ibsen gegenüber: die Verherrlichung der Leidenschaft und des „einzelnen“ Individuums bei Kierkegaard, seine Abneigung gegen alle Associationen, ob sie nun Publicum, Gemeinde, Staat, Club oder Generalversammlung heißen. Der „fressenden, saufenden, kindererzeugenden Clerisei“ war er am Ende seines Lebens, ein einsamer Eiferer, entgegengetreten; man kann nicht Christ en masse sein, hatte er gerufen, hatte, immer auf dem Boden der Religion, der Staatskirche den Krieg bis auf's Messer angesagt und schließlich jede Kirche einen „zweideutigen Ort“ genannt. So endigt auch Brand im Kampf gegen die staatlich approbirte Gläubigkeit, und den Schlüssel zum neuerbauten Gotteshaus schleudert er in den Fluß. Ibsen hat, nach Poetenart, den literarischen Zusammenhang zwischen sich und Kierkegaard nicht anerkennen wollen, aber doch zugestanden, daß freie norwegische Priester, welche die Wege des dänischen Agitators nachwandelten, ihm lebende

Vorbilder geworden sind. Die ganz individuelle Figur wurzelt so zugleich in dem dänisch-norwegischen Volksthum.

Von ihrem Gegenbild Peer Gynt ist das Nämlliche zu sagen; und wie die Gestalt des fecken Phantasten dem Dichter aus dem Volksmärchen von dem Jäger Peer Gynt erwachsen ist, wie er die Handlung des Dramas durch Sagen der Heimath vielfach bereichert hat, so ist auch der tiefere Sinn, den er in das Gedicht gelegt hat, seinem Volke vertraut und unmittelbar verständlich. Wir können wiederum Sören Kierkegaard als ein Beispiel für dieses gesteigerte Phantasieleben nennen, ihn, der in seinen Gedanken mit Leidenschaften und selbst Verbrechen spielte, der sich in die Existenz eines Geizhalses, eines Diebes hineindichtete, der als Kind mit seinem wunderlichen Vater erträumte Spaziergänge machte und während er an der Hand des Alten das enge Zimmer an dem Kopenhagener Neumarkt abschritt, sich benahm, als marschiere er nach Frederiksberg, vorüber an rollenden Wagen, an Fußgängern und der Kuchenfrau. Mit seiner Mutter Nase hat Peer Gynt genau dasselbe phantastische Spiel getrieben: der Hauskater auf seinem Stuhle ward ihnen zum Hengst, der Stock zur Peitsche und auf einem Schlitten, den Niemand sah, fausten sie dem Märchenschlosse zu. Noch als der Tod zu seiner Mutter Häupten steht, denkt der Sohn solcher Erziehung der nächsten Pflichten nicht; und statt der Sterbenden die Hauspostille zu reichen, wie sie verlangt, reitet er mit ihr in einer seltsam-schönen Scene zum Soria-Maria-Palaste, wie einst,

und treibt phantastische Possen im Augenblick, da ein armes Menschenleben ausgehen will.

Seltam-schön, das ist das Wort für die ganze bunte Dichtung. Die wirkliche und die erträumte Welt umspannt sie, sie führt uns aus dem norwegischen Dorf über das Meer und durch zwei Erdtheile, zu den Berggeistern und den Kindern der Hölle. Als sie beginnt, ist Peer ein zwanzigjähriger Jüngling, dessen frische Thatenlust sich zum Fernen, Regellosen sehnt, und dessen phantastischer Sinn alle Wirklichkeit überspringt. Ich will König werden, Kaiser! ruft der aufgeregte Schwärmer; und nach zahllosen Abenteuern in der Heimath und in der Fremde, nachdem er mit der Gesellschaft, die ihn einen Lügner nennt, auf Kriegsfuß gekommen, nachdem er Sklavenhändler, Prophet, Alterthumsforscher geworden und der fecke Traum seines Kaiserthums im Irrenhaus, wohin ihn ein Wahnsinniger geschleppt hat, zerstoben ist — erkennt er zu spät, ein sterbender Mann, daß in der Liebe der treuen Solveig allein sein Glück beschlossen war:

O Grauen! Und niemals wandl' ich's um!

O Gott — hier war mein Kaiserthum!

Solveig rettet ihn von dem Bösen, wie Gretchen Faust errettet; und durch das ganze Drama hin finden sich Anklänge an das Goethe'sche Gedicht zerstreut, aus dem einzelne Verse selbst wörtlich, in deutscher Sprache, citirt werden. Ibsen wetteifert mit Goethe; und der kühne Flug der Phantasie und die frische Originalität des Tones läßt den jüngeren Dichter nicht unwerth des Meisters erscheinen. Frei beherrscht Ibsen den dichte-

rischen Ausdruck; für das Kräftige wie das Zarte, für das Wikige und das Rührende findet er das deckende Wort, das treffende Bild und die Pointe; und mit allen Mitteln poetischer Darstellung, mit goldener Zierrath und lustigem Schnörkelwerk, schmückt er seinen gothischen Wunderbau aus. Schon in der Exposition erweist der Poet die Fähigkeit des großen Dramatikers, einen stimmunggebenden Accord kräftig anzuschlagen; und wenn der erste Satz des Stückes lautet: „Peer, das lügt Du,“ und wenn die Macht der Phantasie in Peer dann doch die zweifelnde Mutter zum Glauben an ein erträumtes Erlebniß zwingt, so ist sogleich der Grundton der Dichtung voll angegeben.

Peer fürchtet sich, der Macht des Bösen zu verfallen — weniger, weil es der Böse ist, als weil jener ihn nur als einen mittelschlechten Gesellen anerkennen will. Es ist eine der originellsten Erfindungen des originellen Dichters, dieser Knopfgießer, der als ein Handlanger Satans, des sparsamen Meisters, die Seelen umschmilzt und zusammenrührt mit anderen mäßigen Sündern, bis ein neuer, besserer Guß daraus entsteht. Aus voller Kraft wehrt sich Peer gegen solches Teufelswerk: denn all sein Leben lang war er stolz auf sein Selbst und eben dieses soll ihm nun abgesprochen werden. Gern verzicht' ich auf die Herrlichkeit der Seligen, ruft er:

Doch vom Selbst geb' ich auf nicht einen Deut.
Nichtet! Ich unterwerf' mich dem, was muß sein!
Sperret mich zu Dem mit dem Pferdefuß ein;
Doch jenes Andere — aufzugehn
In 'nem Fremden quasi auferstehn,

Zu denken, ich hätte mein Selbst auf Kauf nur —
Das bringt meine Geister in höchsten Aufruhr.

Allein der Knopfgießer und alle Zeugen, die Peer anruft, bestreiten, daß er er selbst gewesen ist — gerade wie der Dichter dem norwegischen Volk, als dessen Repräsentant Peer erscheint, jene höchste Eigenschaft des Menschen abspricht; und erst in den Armen der Geliebten findet Peer sein Selbst wieder:

Wär's möglich, daß ein Trost mir bliebe?
Wo war ich — ich selbst, ungebrosen — ganz —
Wie einst umstrahlt von Gottes Glanz?

Solveig. Bei mir in Glaube, Hoffnung, Liebe.

Weibliche Liebe erscheint, wie im „Brand“, als die heiligende, sühnende, reinigende Macht, vor der der Egoismus und die Herzenskälte des Mannes zu Nichts zerfällt und mit dem Bibelwort scheint der Dichter zu sprechen: Und wenn ihr mit Engelszungen prediget und hättet der Liebe nicht, ihr wäret nur ein tönend Erz und eine klingende Schelle.

In dem großartigen Werk, welches das dritte in der Reihe dieser dramatischen Gedichte ist, in „Kaiser und Galiläer“ tritt der gleiche Grundgedanke hervor. Julian, der Apostat, kann nicht lieben — und deshalb ist ihm die Religion der Liebe im Innersten verhaßt. Nur einmal hat er ein Weib liebend umfangen, das „reine Weib“, wie er schwärmend träumte und diese eine muß er als eine Heuchlerin und Buhlerin erkennen. Da bricht der Verzweifelnde in den Ruf aus: Galiläer! das Wort umschließt für ihn Alles, was ihn seit früher Jugend gehemmt und geknechtet hat, was ihn nicht zu

sich selbst kommen ließ und unter dem verhassten Zwang eines außer ihm liegenden Unverstandenen festhielt. „Meine ganze Jugend“, sagt er, „war ein einziges, grenzenloses Entsetzen vor dem Kaiser und vor Christus. Er ist schrecklich, dieser räthselvolle, schonungslose Gottmensch. Ueberall, wo immer ich hinwollte, trat er mir groß und streng in den Weg mit seiner unbedingten, unerbittlichen Forderung.“ Und diese Forderung lebte nicht in Julian, immer blieb sie außerhalb seines Selbst: „Ich sollte! Unser gesundes innerstes Fühlen empört sich gegen eine solche Zumuthung; und doch sollen wir wollen. Genau das Gegentheil von unserem Wollen! Wir sollen, sollen, sollen!“

Das Problem der Willensfreiheit, der Mischung vererbter und anerzogener Empfindungen mit frei gewordenen, der Bedingungen zwischen dem Individuum und seiner Zeit ist es, was Ibsen wiederum beschäftigt; und noch einmal nimmt es für den nordischen Dichter eine religiöse Färbung an. Die Gewalt der christlichen Lehre thut es seinem Helden an, noch als er sie abgestreift hat; wer einmal unter diesem Zauber gestanden hat, bekennt er, der kommt niemals mehr ganz von ihm los. Julian kann nicht zu ihm zurück, er kann aber auch nicht frei werden von ihm und so geht er unter, ohne das „dritte Reich“ zu entdecken, jenes unbekanntes Zukunftsland, in welchem die Versöhnung zwischen dem Reich des griechischen Naturcultus und dem weltfremden Reich der Christenheit gefunden ist. Bei solcher allgemeinen Andeutung bleibt der Dichter stehen und mit einem nebelhaften Hinsweis entläßt er

uns: „die Rückkehr zur Natur durch den Geist, das bleibt die Aufgabe der Menschheit.“

Unter allen Werken Ibsen's ist dieses das am schwersten verständliche und das künstlerisch am wenigsten abgerundete geblieben, trotz einer ausdauernden poetischen Hingabe, welche ein Jahrzehnt an die Vollendung setzte. Die zwei Theile des „welthistorischen Schauspiels“ sind an Gehalt und Form ungleich gerathen: der erste, wichtigere, hält sich in philosophischen Höhen, der zweite gibt bunte Scenenreihen im raschen Wechsel, wie die dramatisirte Historie; aber beiden ist gemeinsam der Mangel an eigentlichen Conflicten, die psychologische Entwicklung des Helden ist Alles für den Poeten und nicht was die Dinge sind, nur wie sie auf Julian wirken, interessirt ihn. Von demjenigen, was auf der Bühne möglich war, hatte sich Ibsen mit diesem Werke am weitesten entfernt; und es mochte scheinen, als ob in der goldenen Freiheit römischer Tage der Dichter nun doch die Fühlung mit der Gegenwart seines Volkes verloren hatte.

III.

Aber noch mitten in der Arbeit an seinem grüblerischen Kaiserdrama fand Ibsen sich selber wieder; und von seinem problematischen Helden und den frommen Märtyrern zog es ihn fort zu dem modernen Treiben der Heimath. 1873 vollendete er „Kaiser und Galiläer“, aber schon 1869 erschien das Lustspiel „Der Bund der Jugend“. Zum ersten Mal wagt der Poet einen Stoff aus der unmittelbaren Gegenwart auch in den realistischen Formen der Gegenwart, in einer schlichten, lebensstreuen Prosa zu behandeln; und es beginnt damit für ihn eine Periode neuer Kunstübung, welche an kühn ausschreitender Entwicklung die frühere noch übertrifft. Ibsen wird der große Naturalist des Dramas, wie Zola der Naturalist des Romans geworden ist; und mit großartiger Einseitigkeit hält er an dem neu gewonnenen Stil von nun an fest: der Dichter, der uns in der „Komödie der Liebe“ durch die Molière'sche Grazie, in „Brand“ und „Peer Gynt“ durch die Farbe und den breiten Schwung seiner Verse hingerissen hatte, wird jetzt wortkarg und sachlich und seine trockene Be-

stimmtheit, die nur das Nöthige sagt, erscheint dem Leser leicht nüchtern und grau — bis man in der Darstellung erkennt, wie ein geborener Dramatiker sich hier seine eigene, vollkommen bühnengerechte Sprache geschaffen hat. Der Jambus, in dem Ibsen selbst so Großes gedichtet, dünkt ihn nun das Unglück des Dramas; und die charakteristischen Worte, in denen er seiner extremen Anschauung Ausdruck gegeben hat, dürfen an dieser Stelle nicht fehlen. „Die Versform,“ so sagt er, „hat der Schauspielkunst außerordentlich viel Schaden zugefügt. Ich selbst habe während der letzten sieben bis acht Jahre kaum einen einzigen Vers geschrieben, sondern die ungleich schwerere Kunst betrieben, in einfacher, wahrer Sprache der Wirklichkeit zu dichten. Die versificirte Form wird schwerlich eine nennenswerthe Anwendung in dem Drama der nächsten Zukunft finden; denn die dichterischen Intentionen der Zukunft würden sich nicht damit vertragen können. Sie wird deshalb untergehen. Die Kunstformen sterben aus, ebenso wie die ungeheuren Thierformen der Urzeit ausstarben, als ihre Zeit zu Ende war.“

Ibsen hat einem seiner neuen Stücke, den „Gespenstern“, die besondere Bezeichnung gegeben: ein Familiendrama. Sieht man genauer zu, so paßt das Wort für die meisten seiner Schöpfungen aus dieser Periode: denn von der Familie geht die Betrachtung des Dichters aus, und auch wo die öffentlichen Ereignisse, politische und sociale Zustände im Mittelpunkt zu stehen scheinen, gehört doch das tiefere Interesse des Stückes der Familie, den Beziehungen zwischen Eltern

und Kindern, zwischen Mann und Frau. Dem scharfen Wahrheitsdrange des Poeten erscheint auch das Leben in der Familie nicht fest genug gegründet, er erblickt Convention und Halbheit, Egoismus und Lüge selbst hier und es wird sein Ziel, immer von Neuem den „schwanken Moorboden“ bloßzulegen, über dem ein scheinbares Glück errichtet ist: auf dem Fundament der Freiheit und Wahrheit mag dann der neue Glücksbau erstehen.

Gleich der „Bund der Jugend“ führt uns in eine Familie hinein, die in einem Zustande ungetrübten Glückes zu leben scheint. Der würdige Chef des Hauses, Kammerherr Steilberg, hält, gegenüber der hereinbrechenden Speculationswuth in dem Geschäftsleben seines Heimathsortes, an den soliden Traditionen der alten Zeit fest; er ist stolz auf die von Geschlecht zu Geschlecht vererbte Ehrenhaftigkeit der Familie und bleibt von dem politischen Treiben der Jungen mit Ibsen'scher Bornehmheit fern. Seinen Sohn Erik, den er in den strengen eigenen Anschauungen erzogen hat, sieht er in einer geordneten, kaufmännischen Thätigkeit, in einer auf zärtliche Neigung gegründeten Ehe: da zeigt sich, daß das Fundament dieser ganzen kleinen Welt hohl ist. In das Idyll greift eine finanzielle Katastrophe hinein, Erik's Unzuverlässigkeit, die ihn bis zu einer Wechselfälschung führt, zeigt sich im grellsten Lichte und Selma, die eigene Gattin, sagt ihm die Treue auf. Denn in dem Egoismus seiner Neigung hat er sie gehalten, wie ein Kind, und ein lange unterdrücktes Empfinden bricht glühend aus ihr hervor, als sie vor

dem Unglücke des Mannes steht: „O, wie habt Ihr mich mißhandelt, alle miteinander,“ ruft sie. „Wie hat mich gedürstet nach einem Tropfen Eurer Sorgen. Ihr zogt mich an wie eine Puppe; Ihr spieltet mit mir, wie man mit einem Kinde spielt. O, ich hätte doch mit Jubel das Schwerste getragen; ich sehnte mich so ernst nach Allem, was da stürmt und uns hebt und erhöht. Jetzt will ich nichts von Deinen Sorgen! Ich will fort!“ Die Empfindung, welche hier mit so elementarer Macht zu Worte kommt, hatte auch in den früheren Frauengestalten des Dichters gelebt; auch Agnes hatte nach einem Antheil an den Kämpfen des Gatten verlangt und geklagt, daß ihrem Wirken „so wenig zugemessen“. Aber diese stillen Dulderinnen Margarethe und Ranhild, Agnes und Solveig hatten kaum zu sanfter Mahnung den Muth gefaßt; jetzt zuerst tritt der Typus der modernen Frau auf, die sich ihr Recht, die Genossin des Mannes zu sein, kraftvoll erstreitet.

Der Conflict zwischen Mann und Frau, den der Dichter, bei einer Fülle von Vorgängen, nur streifen kann, wird mit einer flüchtigen Wendung gelöst; und auch der Conflict zwischen Vater und Sohn wird zu gutem Ende geführt, und der Fälscher noch erhält Verzeihung. Denn der Kammerherr erkennt, daß er zwar Erik Vorträge gehalten hat, über das, was er seiner ehrenhaften Familie schuldig sei, aber daß er ihn nicht so gelenkt und herangebildet hat durch sein Beispiel, daß es ihm unbewußte Nothwendigkeit ward, ehrenhaft zu handeln. „Aber das ist ja hier der allgemeine Fehler“, sagt ihm aus dem Sinne des Dichters heraus

Doctor Feldmann: „man legt das ganze Gewicht auf das Lernen, statt auf das Sein. Wir sehen auch, wozu das führt; wir sehen es an Hunderten begabter Menschen, die halbfertig umherlaufen und in Gefühlen und Stimmungen ganz andere Menschen sind, als in Thaten und Handlungen.“

Der Gegensatz der Ganzen und der Halben ist es, der diesem Lustspiel zu Grunde liegt, so gut wie den dramatischen Gedichten; aber um jenen Contrast in Handlung aufzulösen, hat der Dichter hier eine übermüthige Erfindung gewagt, welche den politischen Streber und Festredner Steinhof, den Stifter des Bundes der Jugend, in den Mittelpunkt nimmt und in einer äußerst flotten und heitern Entwicklung, in vielen bunten und wirbelnden Scenen die Wirrnisse schildert, die dieser großstädtische Hecht in dem stillen Karpfenteich einer norwegischen Landstadt anrichtet. Lachend wird am Schlusse, mit echt komödienhafter Wirkung, der Windmacher ausgetrieben, und die Luft, als er gegangen, ist rein; das Glück der Familie ist neu, und fester als zuvor, gegründet und an den lustigen Vorgängen haben sich Charaktere von einer frischen und vollen Originalität offenbart. Das unterscheidet das Stück innerlich von den Komödien im Stile Scribe's, von denen Ibsen, in der Führung der Intrigue und in den Mitteln der Motivirung, gelernt hat.

Mit dem „Bund der Jugend“ hatte nicht nur für Ibsen's eigene Entwicklung, sondern für das gesammte nordische Drama eine neue Periode begonnen. Conflict des täglichen Lebens abzuschildern, die Prosa des

Geschäfts der Poesie zu erobern, ist er der Erste gewesen; und sein Rivale Björnson zögerte nicht, dem Beispiele zu folgen. Aus dem Fallissement Erik Steilberg's ging das „Fallissement“ des Großhändlers Tjalde hervor; und Ibsen wiederum ließ sich durch Björnson's Schauspiel zu einem neuen Werke, den „Stützen der Gesellschaft“ anregen.

Will man den tiefgehenden Unterschied zwischen den beiden großen Dramatikern des Nordens erkennen, so braucht man nur diese zwei Werke neben einander zu halten. Björnson schildert mit gesammelter Kraft und vollendeter Anschaulichkeit einen einzelnen Fall: der Bankerott Tjalde's wird in strenger Sachlichkeit dargestellt, auf der Entfaltung der Charaktere ruht das ganze Interesse des Dichters und kein Ausblick auf allgemeine Zustände findet statt. Dagegen weist Ibsen's herbes Schauspiel in jedem Augenblick über das Dargestellte hinaus: der Held, Consul Bernick, steht zugleich als der Repräsentant eines ganzen Standes da, an seinen verwickelten Unternehmungen ist die halbe Stadt betheiligt; er ist ein Glied, eine „Stütze“ der Gesellschaft, zu welcher der Dichter, wie von frühen Tagen her, auf Kriegsfuß steht. Denn die ganze Herrlichkeit dieser Gesellschaft ruht „auf schwankendem Moorgrunde“; und was liegt daran, ob eine solche Gesellschaft, in der der Schein und die Lüge regieren, gestützt wird oder nicht?

Schein und Lüge regieren im Hause des Consul Bernick. Auf einer Unwahrheit hat er in vergangenen Tagen sein Glück gebaut; und unwahr ist das „muster-

hafte“ Familienleben, das er in der Gegenwart führt. Wie kalt und fremd er seiner Frau gegenüber steht, sagt uns das erste Wort, das er ihr gönnt; sie fragt mit liebevoller Theilnahme, was ihn beschäftige und erhält die Antwort: „Ach, liebe Betty, wie kann Dich das interessiren?“ Die Beiden sind einander entfremdet, nicht wie Tjalde und dessen Gattin durch die aufreibenden Sorgen des Geschäfts — sie haben sich noch nie gefunden, nie bisher hat Bernick die treue Liebe der Frau erkannt. Und wie er die Frau nicht sein eigen nennt, so besitzt er auch den Sohn nicht; zwar wacht er mit ängstlichem Eifer über dem wilden Knaben, aber er achtet nicht seine Individualität, er will ihn zum Erben seiner Lebensaufgabe erziehen, statt ihn selbst den Beruf wählen zu lassen; und erst als der Knabe dem Zwange mit Gewalt entlaufen ist, erkennt Bernick, daß er verloren hat, was nie sein gewesen ist.

Nur ein Bruchtheil der reichen, mit sicherer Kunst entwickelten Handlung ist in diesen Vorgängen gekennzeichnet, derjenige Theil, welcher auf Ibsen's Lieblings-thema zurückweist. Eine andere Gestalt zeigt gleichfalls auf eine frühere Figur des Dichters hin: die junge Dina, die Pflgetochter des Hauses, welche zart und behutsam von Allen angefaßt wird, weil sie, die Tochter einer Komödiantin, der sittlichen Pflege bedarf, und welche diese ganze zaghafte Sippschaft, die mit ihr so wehleidig umgeht, wie die Familie Steilberg mit Selma, von Herzen haßt und verabscheut. Selbst der Mann, der sie liebt, der Prediger Rohrlund, sieht mit dem ganzen Hochmuth moralischer Ueberhebung auf sie her-

ab; er gedenkt, sie zu sich „emporzuziehen“, sie aber mag keine Sache sein, die man nimmt, sie will sich ihr Leben selbst gestalten, fern von all dieser Anständigkeit und dumpfen Ehrbarkeit. In Amerika erst hofft sie Mensch unter Menschen sein zu dürfen; denn dort über dem Wasser darf man natürlich sein, wo man in Norwegen immer nur „moralisch“ ist. Selbst die arme Dulderin Martha, die ein Leben lang vergeblich auf den Geliebten geharrt hat, wie Solweig auf Peer Gynt, empfindet den Druck enger Sitten: „da draußen muß es schön sein,“ ruft sie, „ein weiterer Himmel, die Wolken gehen höher als hier und eine freiere Luft umgibt die Menschen.“ Und Lona, die aus dem Lande der Freiheit zurückkehrt, um den Freund ihrer Jugend aus der Lüge loszulösen, findet gar mit einer sophistischen Wendung in der Kleinheit und Enge der heimischen Verhältnisse die Erklärung für Bernick's Entartung — statt sie in der Schwäche seines Charakters zu suchen: nur so lange er in einer großen und freien Welt lebte, erkennt sie, vermochte er selbst groß und frei zu denken. So mag denn der Dichter am Schluß dem Manne, dessen Gewissen Schweres bedrückt, doch noch Verzeihung gönnen: nachdem Bernick vor den versammelten Mitbürgern ein offenes Geständniß abgelegt (nur die schlimmste Sünde, eine Gedankenschuld, verschweigt er) und nachdem er „sich selbst wiedergefunden“, wird auch das Glück seiner Familie und damit der Gesellschaft neu begründet. Kommt näher, ruft Bernick den Seinen zu, der Gattin, dem Sohne, der stillen Schwester:



„Schließt euch fester an mich. Komm', Betti! Komm' Olf, meine Seele! Und du, Martha — mir ist, als hätt' ich dich in all' diesen Jahren nicht bemerkt!

Lona. Das glaub' ich gern; eure Gesellschaft ist eine Gesellschaft von Junggesellenseelen; die Frau bemerkt ihr nicht.

Bernick. Auch das hab' ich in diesen Tagen gelernt: die Frauen sind die Stützen der Gesellschaft!

Lona. Da hast du eine schwächliche Weisheit gelernt! Freiheit und Wahrheit — das sind die Stützen der Gesellschaft.

Der Dichter, der den bestehenden Zuständen mit so unerbittlicher Kritik gegenübersteht, erweist in solchen Anschauungen, wie wenig er den Namen eines Pessimisten verdient: sein Glaube an die Wandlungsfähigkeit des Menschen, an die unzerstörbaren Grundlagen des Guten in ihm ist fast zu groß und es wird uns schwer, seinem Optimismus zu folgen. Wer die Dinge nur von Außen betrachtet, möchte in dieser Wiederaufrichtung eines moralisch Gefallenen eher etwas von Kogebue'scher Connivenz sehen; und in der That mag die Rücksicht auf den Geschmack des Theaterpublikums den Ausgang des Stückes mit bestimmt haben. Völlig er selbst zu sein, und seine Gedanken mit absoluter Consequenz zu Ende zu denken, hat Ibsen auch jetzt noch nicht gewagt.

Das Schauspiel „Nora“, wie es die künstlerische Entwicklung des Dichters auf ihre Höhe bringt, bringt auch sein ethisches Wollen zur letzten Klärung. Indem er sein stetes Grundthema, das Leben in der Familie, abermals in den Mittelpunkt stellt, erfindet er, im Anschluß an ein wirkliches Vorkommniß, einen neuen, tiefgehenden Conflict und gestaltet die Gegensätze, die er

in Erik und Selma nur angedeutet hatte, mit voller poetischer Kraft in Helmer und Nora aus.

Dem ausgehenden achtzehnten Jahrhundert war ein Thema geläufig gewesen, das durch Rousseau und die Sturm- und Drangperiode emporgekommen war: das Thema des Standesunterschiedes. In ungezählten Romanen und Dramen, von der „neuen Heloise“ bis zu „Kabale und Liebe“, von „Kabale und Liebe“ zu Iffland's „Hagestolzen“ war geschildert worden, wie Liebe aufkeimt zwischen Mann und Mädchen aus ungleichem Stande und wie das Vorurtheil der Geburt und des Geldes treuer Neigung den Tod bereiten will. Stets hatte auf dem Kampf gegen die Mächte der Convenienz der Nachdruck gelegen; und wenn die Liebenden trotz Allem den Ehehafen erreicht hatten, war das Schauspiel zu Ende. Erst in unserm Jahrhundert fand man eine neue Wendung des Problems: nicht vor der Ehe, sondern in der Ehe ließen Immermann und Auerbach die Tragödie des Standesunterschiedes beginnen. Eine Kluft thut sich auf zwischen Lorle und Reinhard, welche durch keine Declamation gegen das Herkommen zu überbrücken ist; und die sich in Liebe gefunden haben, trennen sich in Wehmuth und Trauer.

Innerhalb der Tradition des Ehedramas findet nun aber Ibsen wiederum eine neue und ganz moderne Wendung. Kein Standesunterschied trennt den Advocaten Helmer von seiner Gattin Nora: aber eine tiefe Kluft des Empfindens thut sich auch zwischen ihnen auf, und nicht die Erinnerung an ein Zusammenleben

von acht Jahren, nicht die Rücksicht auf ihre Kinder kann die scheidende Frau zurückhalten.

Wir blicken in ein fröhliches Familienleben hinein, als das Stück beginnt. Wie im Hause des Kammerherrn Steilberg und des Consul Bernick, scheint auch bei Helmer das Glück zu wohnen und in ungetrübter Heiterkeit verfließen seine Tage. Mit zärtlicher Neigung ist er seiner Gattin zugethan; sie bringt den Sonnenschein in seine Existenz, sie ist die Lerche, deren heller Sang seinen künstlerischen Sinn umschmeichelt. Die lustige, naive Frau erwidert seine Empfindungen aufrichtig, wenn sie auch einmal hinter dem Rücken des gestrengen Herrn unschuldige kleine Sünden begeht, und ihm die Wahrheit mit geläufiger Erfindungsgabe verheimlicht; sie fühlt sich froh und zufrieden an seiner Seite und die ganze Welt lacht ihr in ungemessener Heiterkeit entgegen. „O Gott, o Gott,“ ruft sie, „es ist doch wunderschön, zu leben und glücklich zu sein.“ Aber schon wetterleuchtet es an dem Horizont dieses ehelichen Idylls, und daß das Glück Nora's auf hohlem Grunde erbaut ist, muß sie erfahren. In einer Stunde der Prüfung, die über die Gatten kommt, zeigt sich Helmer so unfrei und so kleinlich, so lieblos und selbstsüchtig, daß ein Augenblick genügt, die ganze trügerische Herrlichkeit über den Haufen zu werfen; die Frau zuerst war die Schuldige, aber plötzlich steht der Mann als der Angeklagte da, und hoch richtet sich in Nora ein neues Empfinden, auf: der Drang nach Freiheit und Wahrheit. Unter der Hülle des Leichtsinns hat sich ein tapferes Herz geborgen, die gehorsame Gattin, die so

spielerisch in ihrem „Puppenheim“ gelebt, offenbart sich als die Schwester Selma's und Dina's, als ein echtes Kind ihres Dichters. Sie ist ein „hifloses Ding“ gewesen bis heute, sie war die Kebe, die sich Schutz suchend an dem Stab emporrankte; aber nun sie erkennt, wie dieser Stab ein dürres Holz ist, das der Liebe nicht hat, wirft sie ab, was sie band und will lernen, sie selbst zu sein. Immer ist sie unfrei gewesen bis diesen Tag: zuerst beim Vater, dessen Meinungen ihre Meinungen sein mußten, dann bei Helmer, der nach seinem Geschmack den ihren richtete. Nur lustig, nicht glücklich war sie, nie hat sie ein ernstes Wort von ihrem Manne gehört, nie an seiner Lebensaufgabe Theil gehabt. Sie ist ein Kind geblieben, aber sie will eine Frau werden: und darum verläßt sie den fremden Mann, dem sie drei Kinder geboren, und nichts in der Welt vermag ihren Entschluß aufzuhalten, weder die Rücksicht auf die Meinung der Leute, noch ein innerer Zwang der Pflichten. „Ich habe andere, eben so heilige Pflichten,“ ruft sie: „die Pflichten gegen mich selbst.“ Freilich, in den Büchern steht es anders, und die meisten Menschen werden ihr Unrecht geben; aber die Zeit ist vorbei, wo sie dem Herkömmlichen ohne Prüfung folgte: jetzt will sie selbst über die Dinge nachdenken, sie will sich überzeugen, wer Recht hat: die Gesellschaft oder sie.

Mit der eindringendsten Gabe der Charakteristik hat der Dichter diese Gestalt gezeichnet: es steht ihm eine Fülle treffender Züge und feiner Details scheinbar mühelos zu Gebote, und auch, wo ein Vorstoß der Tendenz die Einheit die Figur zu sprengen droht, und

Worte spitzfindiger Weisheit dem Kindermunde entfallen, weiß er den Grundton einer selbstgewissen Naivetät dennoch wiederzufinden. Diejenigen, welche Nora's Pathos und Ibsen's Pathos ohne Weiteres gleichsetzen, übersehen, daß der Dichter auch hier, als ein sicherer Künstler, objectivirt hat; und diejenigen, welche gar an den scharfgezeichneten Zügen der Selbstsucht in Helmer vorbeigehen, und diesen ästhetischen Egoisten, der Nora's Bergehen vor allem „so bodenlos häßlich“ findet, für einen Mann comme il faut halten, verkennen die Intentionen des bewunderungswürdigen Werkes noch gröblicher. Bei uns in Deutschland haben Irrthümer solcher Art, durch die Darstellung geweckt und die Kritik verbreitet, die Dichtung nicht zu ihrem Bühnenrecht gelangen lassen; und doch ist sie vor Allem ein Theaterstück von erstem Range, welches mit seiner spannenden Intrigue, die jene inneren Vorgänge erst in Bewegung setzt, den effectvollen Dramen der Scribe und Sardou gleichkommt, und zugleich, durch die poetische Wahrheit der angeschauten Charaktere, das Tiefste im Zuschauer aufregt. Auf der nordischen Bühne bedeutete „Nora“ einen entscheidenden Erfolg Ibsen's; und während er mit den „Stützen der Gesellschaft“ den Ruhm des „Fallissement“ nicht hatte überstrahlen können, stand er nun wieder vor aller Augen als der andere große Dramatiker neben Björnsterne Björnson siegreich da.

IV.

Es schien jedoch Ibsen's Geschick, die volle Zustimmung seines Volkes abermals nur für eine kurze Spanne Zeit zu erwerben; und als er auf das Schauspiel „Nora“ das Familiendrama „Gespenster“ folgen ließ, sollte er noch einmal von dem „heilsam-bittern Stärkungstrank“ des Leides kosten.

Ibsen's Dramen, die früheren und die späteren, sind ausgezeichnet durch den Reichthum ineinandergreifender Probleme. Der Poet strebt nach einem vollen Bilde der Wirklichkeit, jede Gestalt lebt und neben dem Grundthema der Dichtung laufen andere her, welche neue Motive anklingen machen. Und weil diese in dem Organismus des einen Kunstwerks sich nicht ausleben können, werden sie in einem zweiten abermals angepackt: verbindende Fäden laufen so vom „Bund der Jugend“, zu „Nora“ von „Nora“ zu den „Gespenstern“.

Seit der Dichter im „Brand“ zuerst das Problem von der Vererbung behandelt hatte, war er immer wieder von einer neuen Seite zu ihm zurückgekehrt. Selbst in ganz episodischen Figuren hatte er das Thema

gestreift, wie in dem „Dieb“ und dem „Fehler“ des „Peer Gynt“, welche mit gekreuzten Armen ihr Loos tragen:

Mein Vater ein Dieb,
Sein Sohn muß stehlen.
Mein Vater ein Fehler,
Sein Sohn muß hehlen.

Deutlich hatte er in „Kora“ betont, wie das Erbtheil eines leichtsinnigen Vaters auf äußerlichen Eigenschaften der Heldin hafte: „so etwas vererbt sich, es liegt im Blute“; und er hatte die melancholische Gestalt des Doctor Rank eingeführt, der einem frühen Tode durch ererbte Schuld verfällt: sein armes unschuldiges Rückgrat muß für des Vaters lustige Lieutenantstage büßen. In des Dichters Anschauung ist dieser eine Fall typisch für viele; „so waltet in jeder Familie,“ ruft Rank aus, „auf die eine oder andere Weise solch eine unerbittliche Vergeltung“. Und als Ibsen das Thema in den „Gespenstern“ abermals gestaltet, und den Maler Oswald schildert, der durch Vatersschuld von Geburt an eine „wurmstichige Stelle“ hat, der in blühendem Alter sein Talent versiegen sieht und im Wahnsinn endet — da nimmt für ihn der Zwang des Ererbten eine tief symbolische Bedeutung an, welche Helene, Oswald's Mutter, aussprechen muß:

Aber ich glaube beinahe, 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, todtte Ansichten und aller mögliche alte Glaube und dergleichen. Es lebt nicht in uns; aber es steckt in uns und wir können es nicht los werden. Im ganzen Lande müssen Gespenster leben. Mir ist, als

müßten sie so dicht sein, wie der Sand am Meer. . . . Ich bin furchtsam und scheu, weil in mir etwas von diesem Gespensterartigen steckt, das ich niemals so recht los werden kann.

In dem formschönen Gedicht „Ein Reimbrief“ hat Ibsen die nämliche Anschauung tiefsinnig gestaltet: ein Dampfer, auf dem Bemannung und Passagiere matten Blickes, mit tragem Fuß einhergehen, strebt fernen Küsten zu; jeder lauscht und schweigt bedrückt: denn eine Leiche ist am Bord und Niemand wagt, sie ins Meer zu versenken. Vergangenheit heißt diese Leiche; und das Schiff: Europa.

Es geht eine Verbindung von Oswald rückwärts zu Doctor Rank; und es geht eine Verbindung von seiner Mutter Helene zu Nora: die tragische Gestalt des Schauspiels, sein rechter Mittelpunkt, ist sie. Ibsen, der Anwalt eines auf Freiheit und Wahrheit gegründeten Familienlebens, hatte in „Nora“ damit geendigt, eine Familie zu sprengen: denn die Ausbildung der Persönlichkeit war in diesem Puppenheim unterbunden worden und für den Dichter blieb sie das erste. Der herbe Ausgang jedoch hatte Widerspruch gefunden, und in einer schwachen Stunde hatte Ibsen selbst dem Andrängen einer deutschen Schauspielerin nachgegeben; er flichte ein sogenanntes glückliches Ende für die Bühnenaufführung an. Die Frage mochte ihm aufsteigen: wenn Nora wirklich Helmer's Gattin geblieben wäre — welche Folgen für sie und die Anderen hätten entstehen müssen? In den „Gespenstern“ kann man auf solche Frage des Dichters Antwort finden.

Helene ist eine Nora, welche in der Ehe verblieben

ist. Die Charaktere der beiden Paare und die Umstände im Einzelnen sind verschieden, aber die Constellation ist dieselbe: kein inneres Band verknüpft die Gatten, ihr Zusammenleben verdient den Namen Ehe nicht. Als Helene erkennt, daß sie an einen Unwürdigen gebunden ist, an einen durch Ausschweifungen zerrütteten Schwächling, will sie die Fessel abstreifen; aber die ehrsame Beschränktheit des Pastor Manders, zu dem Neigung sie hinzieht, zwingt sie in eine Pflicht zurück, gegen die sich ihre ganze Seele empört. Helene bleibt: und die eine Lüge dieser Ehe zieht ein Gefolge ungezählter anderer nach sich, sie entfremdet die Mutter ihrem Sohne und verstrickt sie in tragische Schuld, die all' ihr Glück zerstört. In einer knappen, folgerechten Handlung, die Gegenwärtiges und Vergangenes mit einander begreift, entrollt der Dichter diese Ereignisse; die innere Bewegung psychologischer Vorgänge, die wohlverzahnt ineinander greifen, ersetzt die mangelnde äußere und nie ist die dramatische Kraft Ibsen's größer gewesen als in diesem erschütternden Seelendrama.

An die Galeere der Ehe von Neuem geschmiedet, hat Helene ein Märchen erfunden, das die Welt bis heute getäuscht hat: das Märchen von der Arbeitskraft und der Mildthätigkeit des Gatten. Während sie im Stillen, mit dem äußersten Gebot ihres Willens, schaffte und sorgte und das ganze Haus leitete, galt ihr unwürdiger Mann als ein musterhafter Familienvater, als der Wohlthäter der Gegend. So erscheint von außen gesehen, ihre Ehe glücklich — wie jene Bernick's und Helmer's. Auch ihren Sohn hat sie in der freundlichen Täuschung

erzogen, und ihn, um das Geheimniß sicherer zu wahren, schon als Knaben in die Fremde geschickt. Selbst nach dem Tode des Gatten hat sie das Märchen weiter gesponnen, sie hat ein Heim für arme Kinder, „Kammerherr Alving's Asyl“, errichtet nach dem angeblichen Willen des Verstorbenen, und an dem Tage, da Oswald nach langer Abwesenheit heimkehrt und die Handlung anhebt, ist der Bau vollendet. Für Helene birgt dieser Wohlthätigkeitsact noch einen geheimen Sinn: das ganze Vermögen Alving's, die „Kasssumme“, um die einst ihre Mutter sie hingab, ist für das Asyl aufgebraucht, weil Oswald einzig ihr Erbe, nicht der des Vaters sein soll: „von nun an,“ ruft sie mit herausforderndem Stolz, „wird es für mich sein, als hätte der Verstorbene niemals in diesem Hause gelebt. Hier soll kein anderer sein, als mein Sohn und seine Mutter.“ Da trifft sie, an diesem entscheidenden Tage, die Erkenntniß, in welch schmerzlichem Sinne Oswald des Vaters Erbe, einzig sein Erbe ist, welch graufigem Ende er entgegen geht; und Vergangenheit und Gegenwart, ihre Schuld und ihre Strafe sieht sie in Einem klar. Als sie in der Ehe mit Alving verblieb, hat sie nicht nur an der eigenen Seele Schaden genommen, sie hat auch den Sohn sich entfremdet, sie hat den Gatten unglücklich gemacht: denn nun nahm sie alle Gewalt im Hause und machte ihm die Ehe zu einem Gefängniß; sie wußte nur von Pflichten, aber sie hatte der Liebe nicht. Und wenn schon in der Enge der nordischen Existenz, in dieser Welt der Vorurtheile die überschäumende Lebenskraft Alving's in Unsittlichkeit auszuarten mußte, so

hat vollends sie mit ihrem kalten Pflichtgefühl dem Gatten das Heim unerträglich gemacht.

Es ist Oswald, der der Mutter die Augen über sich selbst öffnet und sie zu ähnlichen Betrachtungen fortreibt, wie sie früher Lona zu Gunsten Bernick's angestellt hatte. Heimkehrend an den norwegischen Fjord, empfindet Oswald, wie der Held der Ibsen'schen Ballade „Terje Vigen“:

Da fiel's dem Matrosen schwer auf die Brust
Von Jugendthatkraft entfacht:
Er kam von Ufern voll Glanz und Blust,
Dahinter die Welt mit Leben und Lust —
Und vor ihm Winter und Nacht!

Auch Oswald kommt aus dem Sonnenschein in den Nebel, aus dem Lande der Lebensfreude in ein Land düsterer Vorurtheile. Da draußen sieht man nicht einen Fluch in der Arbeit, nicht ein Jammerthal in diesem Erdenleben — man empfindet das bloße Dasein als etwas jubelnd Glückseliges, man wohnt in Licht und Sonntagsluft, unter strahlenden, glücklichen Menschen- gesichtern. Nirgends deutlicher, als in solchen tendenziösen Wendungen, tritt der Optimismus des Dichters hervor, der zu dem trüben Bilde dieser nordischen Welt den lichten Hintergrund abgibt. Ibsen, wie polemisch er auch dem Bestehenden gegenübertritt, glaubt nicht an ein unausrottbares Weltenelend; er will, daß das abgelebte Alte zusammenstürzt, auf daß ein neues freieres Sein erstehe.

Als die „Gespenster“ Ausgangs 1881 im Druck erschienen, empfing sie in Skandinavien ein gleicher

Lärm der Entrüstung, wie einst die „Komödie der Liebe“. Nicht nur das Grausige des Ausganges oder das „Peinliche“ der Fabel, sondern auch gewisse negirende Aeußerungen Helene's über die Bedingtheit aller Moral und über Ordnung und Gesetz, die Stifter jeden Unheils, erregten den Unwillen der Gutgesinnten. War Ibsen bisher, freilich ohne sein Zuthun ein Lieblingsdichter der Conservativen gewesen, so vereinigten sich jetzt die Parteien im Kampf gegen seinen „Nihilismus“. Man empfand, wie viel von des Dichters eigenem Pathos in Helene lebt; aber man übersah, daß er auch hier objectivirt hatte. Man übersah, daß das Uebermaß ihres Freiheitsdranges sich tragisch ahndet, wenn der Sohn solcher Mutter zuletzt auch an dem heiligsten der Gefühle, an der Kindesliebe, zweifelt; wenn Oswald, Helenens einziges Gut auf Erden, spottend fragt: „Hältst Du wirklich noch an diesem Aberglauben fest, Du, die Du doch sonst so aufgeklärt bist?“ Erläuternd hat Ibsen später selbst bemerkt, wie Helene, „weil sie eine Frau ist, bis zur äußersten Grenze geht, wenn sie einmal auf dem Wege ist.“

Es währte eine Weile, länger als gegenüber den früheren Werken Ibsen's, bis diese kühne Dichtung in deutscher Uebersetzung erschien; und auf die deutsche Bühne ist sie erst in jüngster Zeit gelangt: Separatvorstellungen haben in Augsburg, Meiningen, Berlin stattgefunden. Daß auch in der Hauptstadt nur eine einzige Aufführung bis heute erfolgt ist, geschah nach dem Willen der Censur, welche das Werk zu den auf dem Theater verbotenen setzte, nicht nach

dem Wunsche der Zuschauer: denn der Eindruck dieser ersten Berliner Darstellung war ein überwältigender. Ganz einmüthig war der Erfolg nach dem ersten Anfang; bedingter und zögernder, aber doch noch voll und lebhaft, kam der Beifall nach dem zweiten und dritten Akte, welche die Bedenken gegen den Stoff des Dramas bei Vielen aufriefen, aber zugleich die Bewunderung für den großartigen Bau des Ganzen auf ihre Höhe brachten. Lebhaft und angeregte Discussionen sind dieser Darstellung gefolgt, enthusiastische Zustimmung und lärmender Widerspruch haben die allgemeine Aufmerksamkeit auf den Dichter der „Gespenster“ hingelenkt, und sein Werk ward zu einem Prüfungs- und Erkennungszeichen für die ästhetischen Grundanschauungen der Beurtheiler.

Ein ästhetisches Glaubensbekenntniß, wie die Dichtung es herausfordert, will darum auch ich hier ablegen. In der ganzen weiten Welt, bei den Menschen und den Dingen, sehe ich nichts, unbedingt nichts, was einer künstlerischen Behandlung nicht könnte unterzogen werden: offen und frei liegt Alles da, nur zuzugreifen hat der Dichter, von keinem Schlagbaum der Theorie gehemmt. Nicht das Was entscheidet, sondern allein das Wie in der Dichtung; und hier freilich liegen die schwierigsten Probleme verborgen und jeder einzelne Fall gibt, nicht dem Nachahmer, aber dem auf eigenen Wegen furchtlos Wandelnden, neue Räthsel auf. Die ästhetischen Gesetzgeber unserer Nation haben über diese Fragen, principiell gesehen, nicht anders gedacht; und immer wieder hat Schiller seinem Humboldt, hat Goethe es Eckermann gegenüber ausgesprochen, wie die Be-

herrschaft des Stoffes durch die Form oberstes Gesetz der Poesie sei. „Unsere deutschen Aesthetiker“, sagte Goethe, „reden zwar viel von poetischen und unpoetischen Gegenständen und sie mögen auch in gewisser Hinsicht nicht ganz Unrecht haben. Allein im Grunde bleibt kein realer Gegenstand unpoetisch, sobald der Dichter ihn gehörig zu gebrauchen weiß.“ Und wenn solcher theoretischen Anschauung die künstlerische Praxis Goethe's und Schiller's nicht völlig entsprechen will, wenn die idealistische Dichtung der Weimarer Zeit und die realistische eines Ibsen einander entgegenzulaufen scheinen, so irrt uns dies nicht. Anders ist die Forderung unserer Tage an den Poeten, anders das Bedürfniß jener gewesenen Zeit; aber wenn die Entwicklung in aller Dichtung hierauf zielt: immer mehr Natur in die Kunst aufzunehmen, poetisch-neues Land dem Leben abzugewinnen, gleichwie Faust Land abzwang dem Meere — so ist kein neuerer Dramatiker kühner und großartiger nach vorwärts geschritten, als der Verfasser der „Gespenster“. Und der Widerspruch, den sein Unternehmen erweckte, bei uns lauter weckte, als einst in der Heimath des Dichters, weil gerade auf unserer Bühne alles Neue und Ungewöhnliche so gern unterdrückt wird — dieser Widerspruch kann unser Urtheil nicht erschüttern, eher befestigen: nicht anders wurden, hundert Jahre vor uns, die „Räuber“ und „Kabale und Liebe“ begrüßt.

V.

Aus der Stimmung, in welcher die Aufnahme der „Komödie der Liebe“ ihn zurückgelassen hatte, waren dem Dichter einst die „Kronprätendenten“ entstanden; und aus der Stimmung, in welcher die Aufnahme der „Gespenster“ in Skandinavien ihn verletzete, entstand ihm jetzt der „Volksfeind“. Er hatte ein gutes Werk thun wollen, hatte ein Stück wirklichen Lebens, ganz so wie er es sah, festgehalten und seinen Landsleuten gezeigt — und statt des Dankes, den sein Idealismus sich erwartete, hatte eine Fluth von Schmähungen und bitteren Anklagen geantwortet. So gestaltete er sein eigenes Erlebniß in dem Schicksal des Badearztes Stockmann: und wenn er einst in Brand ein eigenes Wollen zu tragischer Schuld anwachsen ließ, so hat er jetzt in einer Molière'schen Stimmung sich selbst ironisirt und in wehmüthiger Laune den Kummer von seiner Seele fortgelacht. „Der Menschheit Tragödie und Komödie zugleich“, die nach eigenem Geständniß die weltweite Empfindung dieses Poeten am lebhaftesten

anzieht, hat er hier in einer originellen Erfindung gestaltet.

Ein Idealist und ein Schwärmer, tritt Stockmann vor uns: kein Ascet wie Brand, ein heiterer, echter Mensch vielmehr, der lebt und leben läßt, der an das Gute in dieser Welt glaubt und die Wahrheit und das Recht, so wie er sie erkennt, auch unverzüglich verwirklichen will. Für seine große Entdeckung: daß die Badeanstalt der Stadt eine Pesthöhle ist, der Sammelplatz unzähliger Bacterien, erhofft er darum den Dank der Mitbürger; und als sein eigener Bruder, der Bürgermeister, ihm mit egoistischen Erwägungen in den Weg tritt, will der weltfremde Mann durch die Zeitungen die Wahrheit aussprechen. Im Uebermuth seines Entdeckerstolzes spottet er den weisen Amtsherrn aus; und während schon die Philister über ihm sind, träumt er noch von den Ehren einer stolzen Zukunft. Und nun wird sein verstiegener Wahrheitsdrang Schritt für Schritt enttäuscht: die Freunde fallen von ihm ab, der Weg durch die Presse verschließt sich ihm; und als er in einer Versammlung, für die nur in einem Privathause ein bescheidener Platz zu finden war, seine Sache vortragen will, setzt man nach allen Künsten parlamentarischer Taktik ein Präsidium ihm zum Richter und entreißt ihm die Rede. Da wallt es in ihm auf, maßlos und groß: und nicht der Sumpf, in dem die städtische Badeanstalt steckt, der ganze Sumpf gesellschaftlicher und politischer Verrottung wird der Gegenstand seiner flammenden Worte. Unter Lärmen und Hohnen, unter Zischen und Toben der entfesselten Menge und

der Zustimmung Eines Betrunknen tritt er der Lüge von der alleinseligmachenden Majorität entgegen, verkündet er das Recht der vornehmen Individualitäten, der einsamen Freien, die für die jungen keimenden Wahrheiten auf Vorposten stehen; und wie der leidenschaftlich fortgerissene Mann lieber den Untergang des ganzen Landes erzwingen, als das Fortbestehen der pestschwangeren Lüge dulden will, tönt ihm aus der Menge der Ruf entgegen: Volksfeind!

Und: Volksfeind! gellt es durch alle Gassen, man wirft ihm die Fenster ein, man schneidet ihm seine menschliche und seine bürgerliche Existenz ab. Er aber geht mit überlegenem Sinn einer ungewissen Zukunft entgegen, denn in sich fühlt er die Kraft, den Kampf mit einer ganzen Welt aufzunehmen. Wie Nora einst, will er ergründen, wer Recht hat, die Gesellschaft oder er; und wenn er jetzt auch gelernt hat, daß man nicht in seinen besten Kleidern für die Wahrheit streiten soll, er wird nicht aus dem Lande gehen wie sein Dichter, er trotzt, ein Einzelner der compacten Majorität; denn „der stärkste Mann der Welt ist derjenige — welcher allein steht.“ Das nämliche stolze Wort, das das Recht der Individualität frei ausspricht, hatte einst Schiller für seinen Tell gefunden: „Der Starke ist am mächtigsten allein“; und der große nordische Dramatiker trifft hier, wie öfter, mit dem großen deutschen im Geiste zusammen.

Die Figur des sanguinischen Wahrheitschwärmers, die der Dichter im „Volksfeind“ so meisterhaft gestaltet und in den Mittelpunkt einer mannigfach belebten

Handlung gesetzt hat, nimmt er in der „wilden Ente“ abermals, und mit noch schärferer Selbstironie, auf; und er vertieft den Charakter des radicalen Idealisten Gregers, indem er ihm einen radicalen Pessimisten, den Mediciner Kelling, entgegensetzt. Ein nordischer Schauspieler hat bei der Aufführung des Stückes den wunderlichen Mißgriff begangen, diesen Pessimisten Kelling in Ibsen's Maske zu spielen; weit mehr lebt in Gregers das Empfinden des Dichters, mit wie souveränem Humor er der Figur auch gegenübersteht.

Gregers, sagt Kelling, leidet an einer nationalen Krankheit: einem akuten Rechtschaffenheitsfieber. Die Wahrheit will er, überall, zu jeder Zeit; und daß das Ideale das „Secundäre“ jemals werden könne, mag er so wenig zugeben, wie der Romantiker Falk. Und so entzündet er das Licht der Wahrheit auch einem armen Gefellen, seinem Jugendfreunde Ekdal, dem es in der Finsterniß wohl ergeht; er sagt ihm, daß das Glück seiner Ehe auf schwankem Moorgrunde ruht, daß seine Familie wie die wilde Ente, die sie im Hause hegen, auf einem moralischen Sumpfboden vegetire, mit zerschossenen Flügeln. Und weder der Umstand, daß sein eigener Vater der Jäger ist, der die Ente angeschossen hat, noch die Erwägung, ob Ekdal die sittliche Kraft aufbringen kann, sich sein Leben neu zu gestalten, hält den vom Rechenchaftsfieber Umgetriebenen auf. Mit strahlendem Antlitz erwartet er den Dank für seine Enthüllungen, und ist aufs Schmerzlichste betroffen, als die erhoffte Wirkung fehlschlägt: Ekdal bleibt, der er ist, der Gatte einer gefallenen Frau, und nur das

arme Kind der Sünde, in einer Ekstase des Opfermuthes, giebt sich selbst den Tod. In wehmüthiger Stimmung, hin- und hergezogen zwischen Gram und Zorn, schildert der Dichter diese Vorgänge; in einer consequent entwickelten Handlung von starker innerer Bewegung ziehen originelle Gestalten an uns vorüber, und ein neues „Familiendrama“, wenn das Schauspiel zu Ende ist, hat sich aufgerollt.

Ein weiterer Horizont, ein tieferer Einblick in die socialen Kämpfe und Gegensätze des Nordens thut sich in Ibsen's jüngster Tragödie „Rosmersholm“ vor uns auf. Wir blicken in einen erregten Streit der Meinungen hinein: Altes und Neues, die Anhänger der überlieferten Staatsordnung und des freien Gedankens befehden sich in Wort und That, und der Unterschied der Parteien, durch die Heftigkeit seiner Spannung, erschüttert Lebensbeziehungen von ewiger Dauer: zwischen Freund und Freund, zwischen dem Vater und seinen Kindern öffnet sich bedrohlich die Kluft der Anschauungen und vergebens mahnt der milde Rosmer, im Sinne des Dichters, zur Versöhnung: Wettstreit, nicht Streit, fordert er, und daß wieder Frieden und Freude und ehrliche Bethätigung der Kräfte in die Seelen ziehe.

Nicht in abstracten Lehrmeinungen aber werden diese Gegensätze uns entwickelt, in Charakteren gewinnen sie Gestalt: und die durchdringende Anschauung des Dichters hat selten die Menschen seiner Heimath mit so überzeugender Kraft, in so überraschender Wahrheit geschildert, wie jetzt in diesem Pastor Rosmer, diesem Rektor Kroll und den glänzenden episodischen Gestalten

aus der Schriftstellermelt. Völlig befreit von der Sucht nach Effecten, und ohne je die Bescheidenheit der Natur zu verlegen, stellt er seine Figuren in greifbarer Eigenart vor uns hin; und er nennt nun wirklich die schwere Kunst sein eigen, „in einfacher, wahrer Sprache der Wirklichkeit zu dichten“: sein Realismus ist zugleich an jedem Punkte poetisch und seine Poesie ist überall real. Zeichnet er auf der einen Seite, in den einfachsten Linien, die Gestalt der alten, treuen Haushälterin, Frau Helseh, so schildert er auf der anderen in kühner Steigerung eigener Empfindungen die phantastische und doch wahre Figur des Schriftstellers Ulrik Brendel, welchen es in finsterner Nacht bergab treibt, dem großen Nichts zu; und in der überragenden weiblichen Heldin des Stückes, in Rebecca West, stellt er, abermals rein in der Sprache der Wirklichkeit, die feinste und subtilste psychologische Entwicklung dar, schlicht bei aller Complicirtheit, und in aller Subjectivität doch mit ruhiger Sachlichkeit. Das Interesse an den seelischen Vorgängen verschlingt zuletzt die Schilderung der allgemeinen socialen Gegensätze; aus der Vergangenheit steigt eine schwere Schuld hervor und heischt Sühne, die nur in dem freiwilligen Tode der Helden gefunden wird: und jene Schuld allmählig sich enthüllen zu lassen, und diesen Ausgang überzeugend darzustellen, hat der Dichter all sein bewundernswerthes Können entfaltet.

Eine analytische Handlung entwickelt sich vor uns, welche im Aufbau und in der Technik an die „Gespenster“ gemahnt. Gleich die erste Scene setzt mit der Ahnung

eines geheimnißvoll Verborgenen ein; und Ibsen wendet nun eine eigene, reiche Kunst auf, Schritt für Schritt in wohlabgemessener Retardation die Vergangenheit sich enthüllen zu lassen; immer lichter wird's und lichter, bis zuletzt das ganze verwickelte Seelendrama offen vor uns liegt. Eine Fülle der kunstreichsten Verknüpfungen ist durch diese Weise der dramatischen Darstellung, wie sie von Ibsen neu ausgebildet worden, bedingt, welche nur dem tiefer Eindringenden sich völlig enthüllt: jedes Wort charakterisirt, Glied in Glied greift sicher ein und immer neue Schönheiten und Feinheiten enthüllen sich dem hingegebenen Betrachter. Nichts ist bedeutungslos in dieser knappen Rede und Widerrede, diesem scheinbaren einfachen und bis zur Farblosigkeit natürlichen Dialog; und aus der Welt des Alltags und der Realität steigen wir unverfehrt zu großen symbolischen Anschauungen empor: aus Rosmersholm, dem Orte wo man nicht lacht und sich doch so herzlich sehnt nach der Freude dieses Lebens, wird Norwegen; die Todte, die als jagendes weißes Pferd zu Rosmer zurückkehrt, erweist ihre Herkunft aus demselben Geschlecht, wie Frau Alving's „Gespenster“; und wenn der Held nicht leben kann, „mit einer Leiche auf dem Rücken“, so kommt uns die gewaltige Leiche Vergangenheit in den Sinn, welche das Schiff Europa auf allen seinen Fahrten geheimnißvoll begleitet.

Ibsen's Production, so weit sie bis heute der Deffentlichkeit vorliegt, endet hier; aber der Dichter selbst, bei seiner jüngsten Anwesenheit in der deutschen Hauptstadt, hat einen Ausblick eröffnet auf neue

poetische Offenbarungen seines Talents. Die Aufnahme, welche sein Werk im Berliner Publikum gefunden hat und die Ehren, welche die näheren Verehrer seiner Kunst, die Träger der deutschen Literatur voran, ihm im Festesaal erwiesen, haben nicht nur die allgemeine Aufmerksamkeit ihm, als einem Dramatiker vom ersten Range, zugewendet — sie haben auch den Poeten selbst herzlich erfreut und zu neuem Schaffen ihn gestimmt. In seiner schönen Dankrede hat Ibsen es ausgesprochen und in einer brieflichen Aeußerung noch einmal wiederholt: „Meinen Besuch in Berlin betrachte ich als ein wahres und großes Glück für mich. Er hat auf meine Seele wunderbar erfrischend und verjüngend gewirkt und wird auch ganz unzweifelhaft in meiner künftigen Dichtung seine Spuren hinterlassen.“ Eine entscheidende Wendung in Ibsen's Poesie scheint hier angedeutet, welcher wir erwartend und vertrauend entgegenschauen. Fremden Küsten wird es ihn nun von Neuem zutreiben, auf der Höhe seiner Kunst und Kraft; denn je älter dieser Dichter geworden ist, desto jünger ward er, und Großes noch birgt er auf dem Grunde seiner Seele.

VI.

Mit einem Drama hatte Ibsen seine jugendliche Production begonnen und Dramen, nichts als Dramen zu schaffen, hat er Zeit seines Lebens fortgefahren. Selbst als er sich von allem Bühnenmöglichen in „Kaiser und Galiläer“ entfernte, ist ihm die dramatische Form die adäquate geblieben. Nie hat er eine Erzählung, einen Roman geschrieben; und einzig in einer knappen Folge von Gedichten hat er für die Anschauungen, die er im Drama nicht gestalten konnte, sich den poetischen Ausdruck gesucht. Wie eine Novelle entsteht, ist ihm weder verständlich noch interessant; und während er selbst von deutschen Bühnenhandwerkern noch mit Respect redet, fragt er, wenn man ihm von Gottfried Keller erzählt: hat der auch Dramen geschrieben?

In der Einseitigkeit des Dichters wurzelt seine Größe. Von früh auf der Bühne mit leidenschaftlichem Interesse zugewendet, ist er absoluter Meister der dramatischen Form, in der Tragödie, wie im Lustspiel geworden; und wenn der Reichthum seiner Gestalten und Probleme für den Leser sich zuweilen bedrängen will beim ersten

Blick, so steht der scheinbar verschörkelte Bau im Bühnenlicht dennoch als ein wohlgegliedertes, architektonisches Kunstwerk da. Jede Figur ist angeschaut und gewinnt die volle Existenz; sie ist individualisirt in entscheidenden Charakterzügen wie in kleinen Eigenheiten, und es thut dem Dichter wehe, wenn manche Uebersetzer ihm seine Kunstform verwischen: sie verfehlen die Abstufung der Personen im Dialog, klagt er, und lassen Alle reden — wie Uebersetzer. Ibsen hat mit seinen Personen gelebt und so leben auch sie, losgelöst von ihrem Urheber, aus eigener Kraft weiter. In das stille Münchener Haus ruft er die Gestalten seiner starken Phantasie; von ihnen umgeben, ist er nicht einsam, sie sind ihm Freunde und Gesellschafter, und in immer wiederholten Unterredungen, in immer neuen dichterischen Anläufen und Entwürfen ruht er nicht, bis er in ihres Herzens geheimste Falten geblickt hat. Wie sein Bergmann strebt er in die Tiefe der Seele:

Brich den Weg mir, schwerer Hammer,
Zu der Tiefe Herzenskammer.

Schweigend bewahrt der Dichter das Große in seiner Seele, so lange die Stunde nicht gekommen ist, es zu offenbaren, und wie jener Dichterschwan, von dem er gesungen, geht er still seine Bahn:

Angstlich behütend
Den schlummernden Sinn,
Tief in dir brütend
Zogst du dahin.

In heimlicher Nachtstunde gewinnt das werdende Gestalt: denn kein Lied, sagt Jatgeir, wird bei hellem

Taglicht geboren; man kann es wohl aufzeichnen im Sonnenschein, aber es dichtet sich in stiller, nächtlicher Stunde. Der Lärm des Lebens verwirrt den Poeten, die scharfe Helle blendet ihn:

Doch birgt mich mit nächt'ger Hülle
Der Finsterniß düstrer Flor,
So rüstet sich all' mein Wille
So adlerkühn wie zuvor.

Dieser adlerkühne Wille hat den Dichter vorwärts und immer vorwärts geführt: aus den Banden der absterbenden Romantik zu neuen Kunstformen. Nicht schnell ist die Entwicklung gewesen, vielmehr schwer und zögernd; aber von einer inneren Nöthigung getrieben, hat sich der Mensch und der Poet mit consequenter Sicherheit Schritt für Schritt zur Freiheit emporgearbeitet. Die Ausbildung des Menschen, einer stolzen und vollen Persönlichkeit, fordert der Dichter; seine Production, wir hörten es schon, ist ihm ein Heilmittel, eine Cur. Zwar im Anfang, wenn es ihn zum Schaffen antreibt, empfindet er nur eine ungemessen wogende Stimmung, die nach Gestaltung verlangt; und oft ist der Ausgangspunkt verschieden von dem Ziel, bei dem er anlangt, — wie Traum und Wirklichkeit verschieden sind. Aber wenn der schöpferische Proceß beendigt ist und der Dichter seinem Werke nun bewußter gegenübersteht, erkennt er den Zusammenhang zwischen dem Gedicht und dem eigenen Leben, der ihm früher verhüllt war; und er wird inne, wie jedes einzelne Drama nur ein Moment seiner geistigen Entwicklung

ist. Auch andern Poeten gegenüber beschäftigt ihn wohl die Frage: wie mag seine Dichtung mit seinem Leben zusammen hängen? Solche mündlichen Bekenntnisse Ibsen's werden durch schriftliche ergänzt, in denen er zusammenfassend sich also ausspricht: „Alles, was ich gedichtet habe, hängt auf's Genaueste mit Dem zusammen, was ich durchgelebt, wenn auch nicht erlebt habe. Jede neue Dichtung hat für mich den Zweck gehabt, als ein geistiger Befreiungsproceß zu dienen; denn man steht niemals ganz ohne Mitverantwortlichkeit und Mitschuld in der Gesellschaft, zu welcher man gehört. Deshalb schrieb ich einmal als Zuneigungs-Gebicht folgende Verse:

Leben, das heißt bekriegen
In Hirn und Herz die Gewalten;
Und dichten: über sich selber
Den Gerichtstag halten.“

In den hier so bestimmt angedeuteten Zusammenhang von Sein und Dichten näher einzudringen, bleibt, einem Lebenden gegenüber, den Essayisten versagt; aber ein künftiger Biograph Ibsen's wird diese inneren Erlebnisse näher zu ergründen haben, jene zumal, welche den Poeten in seinen vorwärtsschreitenden Anschauungen über Liebe, Ehe, Familie beeinflussten.

Als eine Befreiung, gleich Ibsen, als eine Confession empfand auch Goethe einst sein Schaffen; aber hält man in Gedanken seine Art der poetischen Beichte neben Ibsen's poetische Curen, so ist der Unterschied gewaltig. Goethe will sich, rein als Künstler, aus-

sprechen; Ibsen will heilen. Ihm selbst nicht nur, auch seinen Landsleuten soll der bittere Stärkungstrank der Schmerzen zu Theil werden; und der ehemalige Medicinbesessene aus Grimstadt tritt nun als ein Seelenarzt auf. Der Ethiker in Ibsen schlägt überall vor, der nordisch strenge, unter dem starken Einfluß christlicher Anschauungen aufgewachsene Moralist. Dessen dunkle Brille setzt er sich auf, wo Goethe die Dinge unmittelbar aus seinen Sonnenaugen anschaut. Ibsen gleicht Emile Zola darin, dem andern großen Naturalisten dieser Tage; und die Anschauung, welche der französische Dichter jüngst aussprach, gilt auch für den norwegischen: beiden ist das Kunstwerk „ein Stückchen Natur, angeschaut durch ein Temperament“. Und zwar angeschaut durch ein ethisch-ästhetisches Temperament: der Moralist und der Künstler sind untrennbar zu Eins geworden, und nur in künstlerischen Formen mag ein sittliches Wollen sich aussprechen.

In Ibsen's Heimath ist der „Gespenster“ = Lärm längst verhallt und während der Dichter selber zweifelte, ob das Werk in der nächsten Zukunft dargestellt werden könne, ist es mit der stärksten Wirkung im ganzen Nordland, von Kopenhagen bis Christiania, aufgeführt worden. Und für völlig unmöglich hielt es Ibsen, daß eine deutsche Bühne sein Stück spiele; allein auch diese Befürchtung haben die Aufführungen der jüngsten Tage wiederlegt. Plötzlich und überraschend selbst für seine Anhänger ist Ibsen's dichterische Größe erkannt worden, auch von den Widerstrebenden; und er wird, nun er begonnen hat die stärkste literarische Wirkung

auszuüben, auch auf unserer Bühne den Platz sich gewinnen, der ihm gehört. Noch zwar verhalten sich die deutschen Theater kühl zu der gesammten Production des Dichters: sie gehen an den verlockenden Aufgaben der Inszenesetzung und der schauspielerischen Gestaltung, welche hier geboten sind, fremd vorüber und die befruchtende Wirkung, die von so kühnen Schöpfungen auch auf die deutsche Production ausgehen müßte, wird aufgehalten. Noch zwar hat die schöne Pflicht Niemand eingelöst: ein ganzes Publicum in planmäßigen Zusammenhang in den Gedankengang des Dichtes einzuführen, und durch eine Darstellung seiner modernen Schauspiele, vom „Bund der Jugend“ an gerechnet, auch die deutschen Theaterbesucher ibsenreif zu machen. Aber näher oder ferner, die Zeit muß kommen, in der die Erkenntniß solcher Pflicht unter uns aufsteht. Denn hier ist ein Dichter erwachsen, der, allem Epigonthum entsagend, zum unbekanntem Strande den Mast richtet; den es mit wehenden Wimpeln einer im Werden begriffenen Kunst entgegen zieht.

Literatur:

Henrik Ibsen. Von L. Passarge. Leipzig, 1883.

Henrik Ibsen. Von Georg Brandes. Nord und Süd, November 1883.

Sören Kierkegaard. Ein literarisches Charakterbild von Georg Brandes. Leipzig, 1879.

Moderne Geister. Literarische Bildnisse aus dem neunzehnten Jahrhundert von Georg Brandes. Frankfurt a. M., 1882.

Das geistige Leben in Dänemark. Von Adolf Strodtmann. Berlin, 1873.

Nordische Seerfahrt. Trauerspiel in vier Akten von Henrik Ibsen. München, 1876.

Die Kronprätendenten. Historisches Schauspiel in fünf Akten. Berlin, 1872.

Brand. Dramatisches Gedicht in fünf Akten. Cassel, 1880, und Reclam's Universalbibliothek Nr. 1531/32.

Beer Gynt. Ein dramatisches Gedicht. Leipzig, 1881.

Der Bund der Jugend. Lustspiel in fünf Aufzügen. Berlin 1872 und Reclam's Universalbibliothek Nr. 1514.

Die Stützen der Gesellschaft. Schauspiel in 4 Aufzügen. Reclam's Universalbibliothek Nr. 958.

Nora. Schauspiel in drei Aufzügen. Reclam's Universalbibliothek Nr. 1257.

Gespenster. Ein Familiendrama in drei Aufzügen. Reclam's Universalbibliothek Nr. 1828.

Ein Volksfeind. Schauspiel in fünf Aufzügen. Reclam's Universalbibliothek Nr. 1702.

Rosmersholm. Schauspiel in vier Akten. Berlin 1887.

Gedichte von Henrik Ibsen. In deutschen Neubildungen von Herm. Neumann. Wolfenbüttel. 1886.

Die Originalausgaben der Ibsen'schen Werke erscheinen bei Gyldenbal in Kopenhagen.

Im Verlage von **Freund & Jeckel** erschienen
und sind durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Gesammelte Aufsätze.

Beiträge zur Literatur-Geschichte der Gegenwart

von

Paul Lindau.

1. Band 8., 2. Auflage, 29 Bogen, im englischen
Drahteinband 3 Mark.

Inhalt:

I. Deutsche Literatur: Benedix. — Hoffmann von
Fallersleben. — Gustav Freytag. — Ueberbach. — Spielhagen.
— Paul Heyse. — Fanny Lewald. — Spitzer. — Scherr. —
Hamering. — II. Frankreich: Goethe's Faust in Frankreich.
— Victor Hugo. — Jules Janin. — Paul de Kock. —
III. Verschiedenes: Unsere Klassiker und unsere Universi-
täten. — Eine Kritik über Gustav Freytag. — Ein modernes
Epos. — Patriotische Gedichte aus den Kriegsjahren. —
Deutsche Poesie in den Vereinigten Staaten. — Ein deutscher
Dichter. — Emerich Graf Stadion. — Emilie Maria Vacano.
— Cartüffe in der Presse.

Druck von **Thring & Fahrenholz**, Berlin S., Prinzenstr. 86.

Im Verlage von **Freund & Jeckel** in Berlin
erschien früher und ist durch alle Buchhandlungen zu
beziehen:

Waldnovellen

von

Julius Stinde.

Inhalt:

**Cante Juliane. — Die dumme Frau. — Bruder Johannes.
Dreimal zehu Jahre. — Bello. — Prinzess Goldhaar.**

8. Auflage. Geh. 2 Mark.

Rudolf Gottschall schreibt über diese Novellen:

In den „Waldnovellen“ ist vor allem eine bestrickende Sprache hervorzuheben, die den Leser wie auf leichten Flügeln fortträgt. Das Interesse steigert sich in einigen Erzählungen zur lebhaftesten Spannung. Namentlich ist die unter dem eigentümlichen Titel „Bello“ eingereichte Erzählung vortrefflich empfunden und mit schneidender Consequenz durchgeführt. Aber in diesen Erzählungen waltet zum Theil ein poetischer Pessimismus vor, der grausame Opfer verlangt und dessen Berechtigung eine eigene eingehende Abhandlung erfordern würde. Solche liebenswürdig versöhnende Stücke wie „Prinzess Goldhaar“ geben jedoch alles doppelt wieder, was man an Vertrauen und Lebensmuth glaubt dem Moloch des erbarmungslosen Geschicks opfern zu müssen, wenn man den „Bruder Johannes“ und „Bello“ gelesen hat.

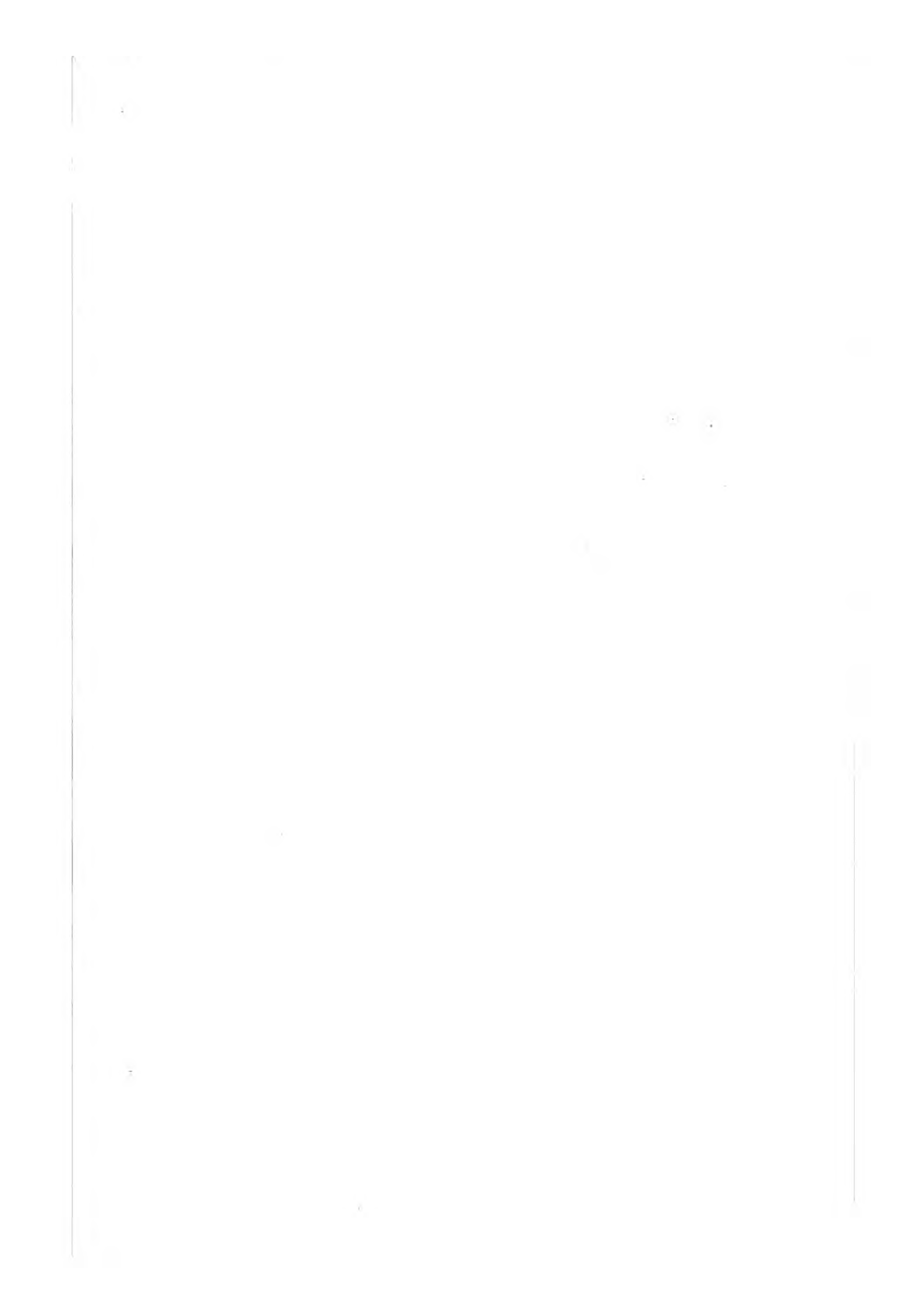
Im Verlage von **Freund & Jeckel** erschienen
und sind durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Schriften

von

Ernst von Wildenbruch.

Bionville. Ein Heldenlied. 3. Auflage. Mk.	1.50
Die Söhne der Sibyllen und der Nornen.	" 2.—
Der Fürst von Verona. Trauerspiel.	
2. Auflage.	" 2.—
Das neue Gebot. Schauspiel. 3. Aufl.	" 2.—
Harold. Trauerspiel. 4. Auflage. . .	" 2.—
Die Herrin ihrer Hand. Schauspiel. .	" 2.—
Die Karolinger. Schauspiel. 4. Aufl.	" 2.—
Christoph Marlow. Trauerspiel. . .	" 2.—
Der Menonit. Trauerspiel. 4. Auflage.	" 2.—
Opfer um Opfer. Schauspiel. . . .	" 2.—
Väter und Söhne. Schauspiel. . . .	" 2.—
Der Meister von Canagra. Nov. 7. Aufl.	" 2.—
Kinderthränen. 2 Novellen, enth.: Der Letzte. — Die Landpartie. 5. Auflage.	" 2.—
Novellen, enth.: Francesca von Rimini. — Vor den Schranken. — Brunhild. 4. Aufl.	" 4.—
Neue Novellen, enth.: Das Riechbüchchen. — Die Danaide. — Die heilige Frau. 4. Aufl.	" 3.—
Humoresken, enth.: Das Märchen von den zwei Rosen. — Vergnügen auf dem Lande. — Der Onkel aus Pommern. — Schlaf- lose Nacht. — Mein nervöser Onkel. — Ein Opfer des Berufs. 4. Auflage. . .	" 3.—



100



