

Ibsens Dichtung und das Christentum

Autor(en): **Schmidt, Ernst Walter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Theologische Zeitschrift**

Band (Jahr): **5 (1949)**

Heft 3

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-877552>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

gänglich schien, das Gelände zunächst von der Thomas-a-Kempis-Legende zu befreien.

Bonn / Belfaux (Fribourg). Fritz und Liselotte Kern.

Ibsens Dichtung und das Christentum.

Ibsens Jugend stand unter den Einflüssen der pietistischen, bibelgläubigen, strengen Frömmigkeit seines Elternhauses, und die ersten Werke, der «Catilina» (1850) und die Dichtungen seiner romantischen Periode, deren Hauptwerke «Frau Inger auf Oestrot» (1855), «Das Fest auf Solhaug» (1856) und «Die Helden auf Helgeland» (Nordische Heerfahrt) (1856) sind, auch noch die einer späteren Periode angehörenden «Kronprätendenten» (1864) haben die christliche Vorstellungs- und Lebenswelt im Hintergrunde, wenn auch die Probleme und Gestalten der späteren Dichtungen sich hier bereits ankündigen.

Christlichen Gehalt hat z. B. der Schluß des «Catilina»: Aurelia, die sich aufopfernde lichte Frauengestalt des Dramas, zieht in der symbolischen Schlußszene den sterbenden Catilina «zur Rechten, gen Elysium», während die dunkle, dämonische Furia, die ihn «zur Linken» «nach der Heimat aller Schatten» führen wollte, sich entfernt. Aurelia ist, wie später Solvejg in der Schlußszene des «Peer Gynt», die christliche Gnade, die sich über den schuldbeladenen reuigen Kämpfer neigt. Schon im nächsten Werk, dem Einakter «Das Hünengrab», wird eines der Grundthemen der späteren Ibsenschen Dichtung, das Verhältnis von Christentum und Heidentum, angefaßt, damals noch im Sinne eindeutigen Bekennens zu den überlegenen christlichen Werten. Christlich sind noch die Hintergründe der «Kronprätendenten». Die geschichtliche Welt, in der die Dichtung spielt, ist die frühmittelalterlichen Christentums: Ein Gottesurteil erhärtet Hakons Thronrecht, eine Kirchenschändung wird die Ursache dafür, daß Skules Heer sich auflöst, u. a. Christlich ist vor allem die Geschichtsauffassung der Dichtung: Dem von Gott erkorenen König Hakon steht der an seiner Berufung zweifelnde, schuldig werdende und seine Schuld sühnende Skule, «Gottes Stiefkind», wie ihn der Dichter nennt, gegenüber.

Allerdings: das Religiöse tritt nur gelegentlich in all diesen Werken hervor. Ibsen ist keine wesentlich religiöse, sondern eine ethisch gerichtete Natur. Er wurde seiner ganzen Anlage entsprechend ethischer Idealist und Individualist, ja er wäre ein ethischer Doktrinär geworden, wenn nicht sein nüchterner Wirklichkeitssinn und seine scharfe Beobachtungsgabe der Neigung zum Doktrinären ein Gegengewicht geboten hätte.

Wie stark sein ethischer Rigorismus ist, zeigt die «Komödie der Liebe» (1862), in der er die These aufstellt, daß Liebe und Ehe sich ausschließen, daß die Ehe jede Liebe zerstöre. Dies wird an drei Paaren der Tragikomödie dargestellt, mit dem Erfolg, daß das nach idealer Liebe verlangende vierte Paar, der Schriftsteller Falk und Schwanhild, auf die Ehe verzichtet, damit «nie des Winters weite Leichendecke auf ihre Träume sinke». Schwanhild reicht einem wohlhabenden, gütigen, klugen Kaufmann die Hand, der ihr zwar kein ideales Lebensglück bietet, aber eine Ehe, die auf «Achtung vor des andern Wert, auf stiller, warmer Freundschaft» und auf Treue beruht. In der Erkenntnis von der Unmöglichkeit einer idealen Ehe wird der Dichter zum Befürworter der Vernunftehelike. Schon dieses Werk zeigt Ibsen als scharfen Beobachter, als Realisten, der doch unentwegt die «ideale Forderung» hochhält und sie bis an sein Ende hochgehalten hat.

Als Idealist war Ibsen ein Fanatiker der Wahrheit. «Die Hauptsache ist», schreibt er in einem Briefe, «wahr und treu in seinem Verhalten gegen sich selbst zu bleiben. Es kommt nicht darauf an, dies oder jenes zu wollen, sondern darauf, das zu wollen, was man unbedingt wollen muß, weil man ist, wer man ist, und nicht anders kann. Alles übrige führt nur in die Lüge hinein.»

Und in einem Briefe zu seiner Dichtung «Brand» schreibt er: «Daß Brand Priester ist, ist im Grunde unwesentlich; die Forderung: nichts oder alles, gilt überall im Leben: in der Liebe, in der Kunst usw. Brand bin ich selbst in meinen besten Augenblicken.»

Man hat «Brand» (1866) als die Tragödie des Idealismus bezeichnet. «Brand», Ibsens gewaltigstes Werk, ist kein eigentlich religiöses Drama. Nicht um Fragen der Religion, sondern um die Frage des idealen Lebens geht es dem Dichter. Brands

Forderung «Alles oder nichts» beherrscht das Werk. Brand stellt diese Forderung mit der größten Unerbittlichkeit an sich selber und an andere und geht daran zugrunde, muß daran zugrunde gehen, so zeigt uns Ibsens unerbittlicher Wirklichkeitssinn. Brand setzt rücksichtslos sein Leben ein, fährt bei tobendem Unwetter in schmalem Boot über den Fjord, um einem Sterbenden, dessen Seele am Verzweifeln ist, beizustehen; er weigert seiner geldgierigen sterbenden Mutter das Abendmahl, weil sie noch im Tode sich nicht von ihrem ganzen Besitz trennen kann. Er opfert sein krankes Kind, das nur gerettet werden könnte, wenn er sein Pfarramt in dem kalten, sonnenlosen, unwirtlichen Nordlandstal aufgäbe und ein milderer Klima aufsuchte, er opfert sein Kind, weil sein Gewissen von ihm fordert, auf seinem Posten zu bleiben, und er opfert selbst sein Liebstes, Agnes, seine Frau, indem er nach dem Tode des Kindes von ihr verlangt, das Letzte, was sie noch mit dem zärtlich geliebten kleinen Alf verbindet, all seine Kleider und Spielsachen, einem Bettelweibe zu schenken. Damit hat er das letzte Band zerrissen, das seine leidende Frau noch an das irdische Dasein fesselte. Agnes folgt ihrem Kinde nach. Nicht hart und herzlos hat Brand seine Forderungen gestellt, er mußte sie sich vielmehr unter seelischen Qualen abringen; aber er bleibt fest bei seinem Grundsatz «alles oder nichts». Er stößt zusammen mit den Hütern der bestehenden, durch Kompromisse geschaffenen Ordnung, dem Vogt, dem Vertreter des Staates, dem Propst, dem Vertreter der Staatskirche. Die neue Kirche, die er seiner Gemeinde von dem Erbe seiner Mutter baute, wird ihm zu eng, er will seine Gemeinde auf Gottes freie Höhen führen. Unter dem Eindruck seines Wortes und seiner machtvollen Persönlichkeit folgt ihm die Gemeinde, aber bald erlischt ihre Begeisterung. Als Brand die Wundersucht der Menschen nicht erfüllt, vielmehr neue Opfer fordert, antworten die Enttäuschten mit Steinwürfen und begeben sich, von Vogt und Propst zurückgeholt, wieder ins Tal hinab. Brand aber wird in der Einöde von einer Lawine verschüttet.

Brand ist eine wuchtige, wort- und geistesgewaltige Gestalt. Er will Idee und Leben zusammenzwingen. Auch er ist, wie sein Dichter, keine primär religiös, sondern eine durch und durch ethisch gerichtete Natur. Ibsens religiöses Denken

zeigt viel Verwandtschaft mit dem Kants. Wie Kant legt auch er an die Religion lediglich ethische Maßstäbe an und verkennt ihre viel umfassendere Bedeutung. Daraus erklärt es sich, daß Ibsen-Brand nur die ethisch-asketische, Aufopferung bis zum Aeüßersten fordernde Seite des Christentums erfaßt, dagegen für das johanneisch-franziskanische Christentum der kindlich-fröhlichen Gottes- und Weltliebe kein Verständnis hat. Im Gegenteil, gerade dieses Christentum wird von Brand mit äußerstem Mißtrauen betrachtet. Das Wort «Liebe» erregt seinen Argwohn.

Brand sagt:

Was rings die Welt als Lieb' anspricht,
 Das will ich nicht und kenn ich nicht.
 Mir strahlt der Gottesliebe Bild,
 Und die ist weder sanft noch mild;
 Die macht kein Todesgrausen weich,
 Und wenn sie streichelt, wird's ein Streich.
 Was tat Gott in der Oelbergstunde,
 Da ihn der Sohn, verzweifelt schier,
 Anflehte: Nimm den Kelch von mir!
 Nahm er dem Sohn den Kelch vom Munde?
 Nein, leeren muß er'n bis zum Grunde.

Seinem Arzt, der ihm vorhält, in seinem Lebensbuche seien die Blätter des Willens vollbeschrieben, aber die Blätter der Liebe seien leer, erwidert er:

Kein Wort ward so voll Lug und List,
 Wie's heut das Wörtlein Liebe ist.
 Damit verhüllt man satansklug
 Sein's Willens Schwachheit und Betrug;
 Damit wird Schweigen drum gespult,
 Daß man sein Lebtag spielt und buhlt.
 Der Berg wird steil, der Atem knapp, —
 Die Liebe kürzt den Weg dir ab!
 Du folgst der Sünder breiten Reihn, —
 Die Liebe wird dir einst verzeihn;
 Du schaust dein Ziel, doch tatenlos, —
 Die Liebe wirft dir's in den Schoß;

Du wählst bewußt statt grade krumm, —
Die Liebe macht den Richter stumm!

.
Das ist kein Märtyrtum, in Wehn
Am Pfahl des Kreuzes zu vergehn; —
Zu wollen diesen Kreuzestod,
Zu wollen diese Fleischesnot,
Zu wollen diese Seelenqual, —
Erst das stellt Dich zur Königswahl.

Das landläufige Christentum, das die Worte Liebe, Gnade, Vergebung als Schutzhülle für jede Halbheit, Feigheit und Niedertracht benutzt, treibt ihn zu diesem Protest.

Und dem entspricht sein Gott, der größer, gewaltiger ist als der gutmütige Vatergreis, zu dem der Durchschnittschrist Gott gemacht hat.

Brand sagt zu dem jungen Ejnar:

Ihr trennt das Leben von der Lehre;
Zu üben sie, — wem gilt's als Ehre?
Ihr strebt, euch geistlich zu erheben,
Doch nicht, aus ganzer Kraft zu leben.
Euch frommt, daß eure Art bestehn kann,
Ein Gott, der durch die Finger sehn kann,
Der, daß ein Bild er eurer Welt wird,
Mit Glatz' und Schlafmütz' dargestellt wird.
Doch diesem Gotte bin ich blind!
Mein Gott ist Sturm, wo Deiner Wind,
Unbeugsam, wo der Deine flau,
All-liebend, wo der Deine lau.
Und jung, wie Herkules, ist er,
Kein alter Vater Sechziger!

.
Er hielt die Sonn in Gibeons Tal
Und tat der Wunder ohne Zahl
Und tät sie heut noch immerzu,
Wär dies Geschlecht nicht schlaff wie du!

Gott ist ihm der ferne, majestätische Gott, der nicht von menschlichen Gebeten umwünscht werden will.

Und beten? Beten? — Hm — gar rund
Entrollt dies Wort der meisten Mund;
Bei hoch und niedrig schallt sein Ruhm —
Und heißt: wenn's blitzt und stürmt, um Gnade
Winseln zum Herrn verborgner Pfade, —
Betteln um Christi Mittlertum, —
Die beiden Händ' gen Himmel recken —
Und bis zum Hals in Zweifeln stecken.

In seinem Protest gegen alles laue Kirchenchristentum muß Brand zum Gegner seines Propstes werden, der jedes persönliche Christentum als für Staat und Kirche unpassend ablehnt.

Für jeden Fuß den gleichen Schritt,
Den gleichen Takt für jedes Knie, —
So will's des Staats Philosophie,

erklärt der Propst, und diesem Willen des Staates müsse die Kirche dienen.

Gewiß, der Preis des Himmels steht
Auf rechtem Wandel und Gebet.
Doch Glaub und Leben zu verquicken,
Das hieß nur beide schlecht beschicken;
Sechs Tage der Geschäfte Führung,
Den siebenten des Herzens Rührung!
Was gäb die Kirche, werktags offen,
Der Sonntagspredigt noch zu hoffen?
Es schwächt des Wortes Läutrungskraft,
Verschänkt man's nicht als selten Saft.
Religion sowohl wie Kunst
Verfliege nie zu breitem Dunst.
Sie sehn Ihr Ideal genau
Von Ihrer Kanzel Vogelschau, —
Doch tun Sie's ab, samt Ihrer Tracht,
Sobald die Kirchtür zugemacht!

So der Propst zu Brand. Diesem Christentum, das Glaube und Leben voneinander trennt, das über ein gottfernes Werktagdasein am Sonntag den Firnis christlicher Erbaulichkeit streicht, gilt Brands flammender Protest.

Sein Protest gegen dieses Christentum ist berechtigt, und

sein Kampf hat unsere Teilnahme. Aber Brand irrt, wenn er die Liebes- und Gnadenbotschaft des Christentums ablehnt, weil sie zu sittlicher Laxheit führen kann und tatsächlich oft geführt hat. Der reine Moralist hat die christliche Gnadenbotschaft immer bedenklich gefunden. Als Fanatiker der sittlichen Idee sieht er nicht die Grenzen, die allem sittlichen Streben gezogen sind. Es fehlt ihm die religiöse Schau der Grenzen, die allem Menschlichen gesetzt sind, es fehlt ihm die religiöse Einsicht in den Grenzcharakter alles Irdischen. Weil Brand einseitig ethisch, nicht religiös eingestellt ist, geht ihm die Erkenntnis von der Gebrechlichkeit alles natürlichen Lebens völlig ab, und darum kann er — im Gegensatz zu einer religiösen Natur wie Luther, der als Mönch ebenfalls den Weg des ethischen Idealismus bis zur Selbstverzweiflung gegangen ist — nicht zu der christlichen Gnadenerfahrung durchstoßen. Brand weist die Gnadenreligion ab, und noch kurz vor seinem Ende lehnt er die von der Erscheinung seiner einstigen Frau an ihn gerichtete Aufforderung, seinem Wahlspruch «alles oder nichts» zu entsagen, als Versuchung ab. Lieber will er von neuem den Weg des Märtyrers gehen, den er eben gegangen ist, und wenn alles, was er erreichen wollte, scheiterte und wieder scheitern sollte, «offen blieb der Sehnsucht Pfad», der Sehnsucht, daß dem reinen Wollen doch einmal Erfüllung beschieden sein möchte. Die Erscheinung verschwindet mit den Worten: «Stirb! Was willst du hier auf Erden!» Dein Weg ist der Weg der Katastrophe.

Ibsen wollte an der Gestalt des Brand zeigen, daß der konsequente Idealist in einer erbärmlichen, von Halbheiten lebenden Welt zugrunde gehen *muß*. Indessen, bei aller Einseitigkeit seiner ethischen Haltung bricht doch selbst in Brands Wesen jene von seinem sittlichen Rigorismus verfemte Welt der Liebe und Gnade noch hin und wieder durch, um dann allerdings wieder zurückgedrängt zu werden. Auch Brand, der so schroff über das Gebet urteilt, verlangt heimlich nach dem Trost des Gebets.

Und doch — fragt er zweifelnd —
 Und doch, als Gott mir Alf entrückt,
 Als er des Schmerzenskelches Grund

Mir bot, — mein Kind einschlummert' — und
 Dem bängsten Kuß von Muttermund
 Kein Lächeln mehr zu wecken glückte, —
 Was *war* das? — Betet' ich da nicht?
 Wo kam der süße Rausch da her,
 Der mich wie Sphärensang entzückte?
 Was hob mich da zum Himmel? Wer
 Durchwob mich da mit Glut und Licht?
 Hab ich gebetet da?

In einem Gespräch mit Agnes bekennt er:

Oft wird mir das Aug' voll Weinen,
 Still der Geist und weich der Sinn; —
 Als ob Gott ein Glück dem gönnte,
 Der recht weinen, weinen könnte.

.
 O, mich dann an seiner warmen
 Brust von allem zu befrein
 Und von seinen Vaterarmen
 Ewiglich umfaßt zu sein!

Auf die Bitte seiner Frau:

Brand, o sieh ihn immer so, —
 Seiner *Nähe* bleibe froh, —
 Sieh den Vater, nicht den Herren!,

antwortet er:

Darf ich ihm entgegenstehn?
 Darf ich ihm die Wege sperren?
 Stark und groß muß ich ihn sehn,
 Weltengroß, — just danach schreit
 Diese selbst so kleine Zeit.
 Aber du, du darfst ihm nahn,
 Seinen Vaterkuß empfahn,
 Dich an seiner Lieb erquicken,
 An ihm ausruhn, bist du müd',
 Von ihm scheiden, trostdurchglüht,
 Seinen Glanz in deinen Blicken,
 Kannst mit seinem Widerschein
 Mich zu neuem Schaffen weihn.

Wenn er auch für sich selbst die Berührung mit dem nahen, väterlichen Gott zurückweist, seine Frau soll aus dieser Berührung die Kraft schöpfen, ihm «den immer neuen Labetrunk der Liebe zu reichen» und über den Panzer, in den er sich hüllen muß, «den Hermelin der Güte» zu breiten.

Damit aber beweist Brand, daß die eigentliche christliche Welt, die Welt gnadenreicher Güte, für ihn doch Wirklichkeit ist, so sehr er selbst auch am Rande dieser Welt steht; und was von Brand gilt, das gilt genau so von Ibsen selbst.

Das beweist vor allem der Schluß des «Brand»: Brand wird von einer Lawine verschüttet, und der Sterbende erhält auf seine letzte Frage nach dem, was vor dem Ewigen gelte, die Antwort, mit der die Dichtung schließt: «Gott ist deus caritatis.» Gott ist der Gott der Liebe.

Man hat diese Worte als «Verlegenheitsschluß» abtun wollen. Nur, bei einem innerlich so wahrhaftigen Dichter wie Ibsen sollte die Behauptung, eine so ehrliche, kühne und große Dichtung wie «Brand» endete mit einer Verlegenheitslösung, eine Unmöglichkeit sein. Gewiß, der Gott, der den Verschütteten liebend in seine Arme schließt, ist nicht der Gott, in dessen Auftrag Brand seine Kämpfe geführt hat, aber dennoch der Gott, von dem Brand nicht völlig losgekommen ist, der Gott, von dem auch der Dichter nicht — oder noch nicht — losgekommen ist.

Als Ibsen seinen «Brand» schrieb, stand er in Opposition gegen das pietistische Christentum und gegen das staatsfromme Kirchentum. Der Mucker Ejnar und der behäbige Propst werden mit einem die Karikatur streifenden Hohn gezeichnet. Dem herben Gotte Brands gehört des Dichters ganze Leidenschaft. Aber der Gott der Gnade, den Jesus verkündete, die göttliche Liebe, die in Christus Gestalt gewonnen, steht immer noch als eine, wenn auch ferne, Sonne an seinem Himmel, und auch, als diese Sonne später für ihn unterging, ist der Dichter doch nie von der Lebens- und Gewissenswelt, die das Christentum in der Auswirkung seiner religiösen Verkündigung herbeiführte, freigekommen. Das zeigt seine weitere dichterische Entwicklung.

Wird in «Brand» der Held des Willens dargestellt, so zeigt uns Ibsens nächste Dichtung, der gedankenreiche «Peer Gynt» (1867), den phantasiereichen, aber willensschwachen, sich sel-

ber lebenden, halbherzigen Träumer, den Raufbold und Maulhelden, der Widerstände nicht überwindet, sondern ihnen feig aus dem Wege geht. Wäre Peer Gynts Wille so stark wie seine Phantasie, dann hätte er Großes erreicht und geleistet, so aber wird er nach einem verfehlten Leben vom «Knopfgießer» gestellt, der seinen Löffel bereit hält, um Peer Gynts mißlungene, wertlose Seele wieder einzuschmelzen. Peer Gynt war nicht «er selber», weder im Guten noch im Bösen. Er war im Guten nicht groß, er hat das Gemeine in sich nicht ertötet, hat nicht seinem höheren Ich gelebt, er war «sich selbst genug», hat als Egoist seinem niederen Ich gelebt. Aber auch im Bösen war er nicht groß. Seine Seele hat, wie der Bote der Hölle ihm vorhält, weder ein positives noch ein negatives Bild ergeben. Wäre ein klares Negativ entstanden, dann bestünde die Möglichkeit, «mit Säuregüssen und Schwefelblitzen» allmählich das «rechte Bild, das Positiv» zum Vorschein zu bringen. Gynts Seelenbild dagegen sei «hoffnungslos verwischt», mit ihm könne selbst die Hölle nichts anfangen, für Gynts Seele komme allein der Schmelzlöffel des Knopfgießers in Betracht.

Die Vorstellungswelt, die hinter den das Endgericht über Peer Gynt darstellenden Auftritten steht, ist die christliche von der Rechenschaft, die jede Seele über ihr Tun und Lassen einmal geben muß. Für den Dichter als ethischen Idealisten charakteristisch ist auch hier, wie im «Brand», der Kampf gegen alle Halbheit und Lauheit: Die Halben und Lauen, die feigen Kompromißler, sind wertloser als die Radikalbösen. Eher noch kommen die echten Kinder der Hölle zu Gott als die farblosen «Dilettanten» auf dem Gebiete der Sünde.

Und doch, trotz dieses scharfen Gerichts über Peer Gynt, endet das Gedicht mit der Verkündigung der göttlichen Vergebung, die Solvejgs treue Liebe dem sich selber Verurteilenden verheißt: ein Schluß, der heftige Kritik herausgefordert hat. Woerner schreibt in seinem Ibsen-Werk in der Besprechung des «Peer Gynt»: «Ibsen läßt ohne Bedingung Gnade für Recht ergehen bei später, erzwungener, zweifelhafter Reue. Seine Erlösungslehre ist die bequemste und nach den möglichen Folgen die bedenklichste. Nur eine beinahe religiöse Ueberzeugung vom Wert und Gnadenamt des ‚unschuldigen Weibes‘ macht den Schluß des Peer Gynt überhaupt begreiflich.»

In der Tat, «begreiflich» ist der Schluß der Dichtung nur vom Boden einer — nicht «beinahe», sondern «wirklich» — religiösen Ueberzeugung aus, der Botschaft des Evangeliums von der Gnade, die dem Aufrichtigen noch in letzter Stunde offensteht.

Gynt hört in der Ferne Solvejgs Gesang und «erhebt sich still und totenbleich»:

Eine, die Treue hielt, — und einer, der vergaß.

Einer, der ein Leben verspielt, — und eine, die wartend saß.

O, Ernst! — Und nimmer kehrt sich das um!

O, Angst! — Hier war mein Kaisertum!

Er flieht in den Wald hinein. Er, der ja immer allen Entscheidungen ausgewichen ist, will auch jetzt wieder ausweichen. Aber, von dem Knopfgießer gedrängt, nähert er sich wieder der Hütte.

Wilde, wilde, unendliche Klage;

So heimzukehren am End' seiner Tage!

Diesmal will er nicht um das Schwere «herum», sondern «mittendurch» gehen. Er wirft sich vor Solvejg nieder, die eben zum Kirchgang über die Schwelle tritt. Er bittet Solvejg, ihn zu richten. Und Solvejg, die ein Menschenalter auf ihn gewartet hat, nimmt ihn auf, wie eine Mutter den verlorenen Sohn. Ist Solvejgs Herz so groß — Gottes Herz wird noch größer sein. — So schließt die Dichtung.

Ob die Gedanken dieses Schlusses wirklich Ibsens eigene Ueberzeugung waren? In einzelnen Stunden mag er sie gehabt haben, sonst hätte er nicht seiner Dichtung grade diesen Schluß gegeben. Oder sollte er nur um der guten Wirkung willen das Ende so gestaltet haben? Lediglich mit Rücksicht auf den «Effekt» hat Ibsen nie gedichtet. Und außerdem: Hätte er z. B. Peer Gynt am Totenbett seiner Solvejg verzweifelt zusammenbrechen lassen — so wäre auch dieser Schluß «wirkungsvoll» gewesen und hätte sich in den Rahmen der Dichtung besser eingefügt als das von Ibsen gewählte Ende, das diesen Rahmen grade sprengt. Der Schluß Peer Gynts beweist, daß Ibsen, so sehr seine bewußte Haltung der christlichen Gnadenbotschaft fremd ist, gefühlsmäßig noch dieser Botschaft verhaftet ist.

Ibsens «Kaiser und Galiläer», 1873 nach neunjähriger Arbeit vollendet, ist ein Werk, das als Drama trotz eindrucksvoller Einzelszenen zu seinen schwächsten Leistungen gehört, aber durch die geschichtstreue Wahrhaftigkeit, mit der das Thema «Heidentum und Christentum» behandelt wird, und durch die Fülle seiner Gedanken dauernden Wert behalten wird. Man hat «Kaiser und Galiläer» als eine moderne Schicksalstragödie bezeichnet. Das Schicksal Julians liegt in seinem Charakter, kraft dessen er handeln mußte, wie er gehandelt hat. Durch seinen Kampf und Untergang mußte Julian die Gedanken des Weltwillens verwirklichen. Es ist ein ausgesprochener Determinismus, der hinter der Gedankenwelt von «Kaiser und Galiläer» steht. «Wollen heißt wollen müssen», sagt Ibsen am Schlusse der Dichtung. Dieser Determinismus, der bei einem so schroff individualistisch-moralistisch eingestellten Dichter wie Ibsen zunächst überrascht, ist doch bereits in Ibsens früheren Werken vorbereitet, ja er klingt, wie Woerner in seinem Ibsen-Werk nachweist, bereits in der Urschrift des «Catilina» an. Dort spricht Catilina zu seinen Verräter Curius: «Du warst bloß das Mittel — konntest du dafür?» «Euer Gott ist ein verschwenderischer Gott, ihr Galiläer! Er braucht viele Seelen!» sagt der Mystiker Maximos, dessen sich Ibsen oft zum Ausdruck seiner eigenen Gedanken bedient, an der Leiche des Kaisers. «Der Weltwille wird Rechenschaft geben für Julians Seele.» Darin liegt Julians Rechtfertigung, daß auch er, wie vor ihm Kain und Judas, ein Stein im Weltbau Gottes war, ein «Schlachtopfer der Notwendigkeit», wie der Heide Maximos, ein «herrliches, zerstörtes Werkzeug des Herrn», wie der Christ Basilios sagt, «eine Zuchtrute — nicht zum Tode, sondern zur Auferstehung». Grade Julians Kampf gegen das Christentum hat das in der Sonne der Staatsgunst bereits entartende Christentum wieder mit neuem Leben erfüllt. Das Leid, das Julian über die Christen brachte, hat sich in Segen verwandelt.

Julian selbst — das ist ein weiterer Gedanke der Dichtung — führt den Kampf gegen Christus nicht nur in der äußeren Welt, er führt ihn auch in seinem Innern. War er doch früher selbst Christ. Er führt als ein Zweifelnder seinen Kampf. «Du kannst es nicht verstehen», sagt Julian zu Maximos. «Du, der

Du niemals unter der Macht des Gottmenschen gestanden hast. Es ist mehr als eine Lehre, was er über die Welt verbreitet hat: es ist ein Zauber, der die Seelen gefangen hält. Wer einmal unter diesem Zauber gestanden hat, der kommt, glaube ich, nie wieder ganz davon los.» Dieses Bekenntnis des Kaisers ist zugleich ein Selbstbekenntnis Ibsens. Auch in seiner Seele haben Christentum und Heidentum einen ständigen Kampf geführt, und dieser Kampf steht im Hintergrund der meisten späteren Dichtungen Ibsens.

In «Kaiser und Galiläer» taucht eine Vision von drei Reichen auf: das erste Reich, das Reich Adams, ist auf den Baum der Erkenntnis gegründet, das zweite Reich, das Reich Christi, ist auf den Baum des Kreuzes gegründet, das dritte Reich, das Reich des großen Geheimnisses, soll auf den Baum der Erkenntnis und des Kreuzes zusammen gegründet werden, «weil es sie beide zugleich haßt und liebt, und weil es seine lebendigen Quellen in Adams Garten und unter Golgatha hat». Kain hat jenes erste Reich, Judas das zweite Reich mit heraufführen helfen, beide als «Freigelassene unter der Notwendigkeit»: so sucht der Dichter seinen Determinismus mit seinem Freiheitsdenken zu vereinen. Wer wird das dritte Reich heraufführen? Julian? Aber Julian versagte vor dieser Aufgabe. «Du hast», so sagt ihm Ibsen-Maximos, «den Jüngling wieder zum Kind umschaffen wollen.» Das ist aber unmöglich. Es ist unmöglich, das erste Reich wieder herzustellen. «Des Fleisches Reich», das erste Reich, die Kindheitsstufe, «ist verschlungen vom Reiche des Geistes», dem zweiten Reich, dem Christusreich, der Jünglingsstufe. «Aber», sagt Maximos, «auch dieses Reich ist nicht das abschließende, ebensowenig, wie der Jüngling es ist. Du hast das Wachstum des Jünglings hindern wollen, ihn hindern wollen, Mann zu werden. O Tor, der du das Schwert wider das werdende gezogen hast, wider das dritte Reich, wo der Zweiseitige herrschen soll», der Kaiser, der zugleich Erlöser, der Erlöser, der zugleich Kaiser ist. Julian war Romantiker, auf die Vergangenheit, nicht auf die Zukunft gerichtet, war auf die Wiederherstellung des unwiederbringlich versunkenen heidnischen ersten Reiches gerichtet. Grade durch seine Romantik hat er wider seinen Willen das zweite Reich, das Reich des Kreuzes, gestärkt. Das Christus-

reich steht der Zukunft näher als das erste Reich, aber auch das Christusreich wird abgelöst werden durch das dritte Reich, in dem der Baum der Erkenntnis und das Kreuz gleichwertig nebeneinander stehen werden, in dem der Gott-Kaiser oder der Kaiser-Gott der Heiland des Weltreichs und des Geistesreichs sein wird.

Diese Vision des dritten Reiches hat Ibsen auch in seinem späteren Leben und Schaffen begleitet. «Ich glaube», so sagte er in einer Stockholmer Bankettrede im Jahre 1887, «daß Poesie, Philosophie und Religion zu einer neuen Kategorie zusammenschmelzen werden und zu einer neuen Lebensmacht, von der wir jetzt Lebenden übrigens keine klarere Vorstellung haben können. Man hat bei verschiedenen Anlässen von mir behauptet, daß ich Pessimist sei. Und das bin ich auch, insofern ich nicht an die Ewigkeit der menschlichen Ideale glaube. Aber ich bin auch Optimist, insofern ich fest glaube an das Fortpflanzungsvermögen der Ideale und an ihre Entwicklungsfähigkeit. Namentlich und näher bestimmt glaube ich, daß die Ideale unserer Zeit, indem sie zugrunde gehen, nach dem hinstreben, was ich in meinem Drama ‚Kaiser und Galiläer‘ mit der Bezeichnung ‚das dritte Reich‘ angedeutet habe.»

Der Christ, der, vom Uebergangscharakter des irdischen Seins überzeugt, nicht an einen innerweltlichen Fortschritt im Ibsenschen Sinne, an ein innerweltliches Gottesreich glaubt, wird Ibsen gegenüber einwenden, daß das Endreich, das Gottesreich eine transzendente Größe ist, eine Größe also, die jenseits alles Irdischen liegt, allerdings hier auf Erden überall da, wo in der Liebe und aus der Liebe heraus gelebt wird, sich vorbereitet. Der Christ wird betonen, daß gerade diese johanneische, aus der Gottesliebe entspringende Nächstenliebe, und das heißt auch Weltliebe, die allein imstande ist, das Weltreich, soweit das überhaupt möglich ist, zum Gottesreich zu machen, von Ibsen nicht gewürdigt worden ist, daß seine Auffassung des Christentums zu negativ asketisch ist. Ibsen beurteilt das Christentum zu sehr nach dem Bilde eines weltfeindlichen Pietismus. «Das Menschliche», sagt Julian, und im wesentlichen ist das auch Ibsens Meinung, «ist etwas Unerlaubtes geworden seit dem Tage, da der Seher von Galiläa das Steuer der Welt ergriff. Leben ist Sterben geworden durch ihn. Lieben(!) und

Hassen heißt Sünde.» Und weiter wird von den Christen gesagt: «Die Sonne leuchtet ihnen, und sie sehen sie nicht; die Erde bietet ihnen ihre Fülle, und sie begehren sie nicht; — alles was sie begehren, ist: entsagen und leiden, um sterben zu dürfen.» Der wirklichen Weite christlichen Glaubens wird diese Auffassung nicht gerecht. In Wahrheit ist das Verhältnis des Christen zur Welt ein polares: er haßt die Welt als Verkörperung des Selbstischen, und er liebt sie als die gewaltige Schöpfung Gottes. Von den Forderungen des Galiläers sagt Julian: «Das gesunde Innerste unserer Seele bäumt sich dagegen auf; und doch sollen wir wollen — gegen unseren eigenen Willen. Wir sollen, sollen, sollen.» Auch Ibsens Heidentum bäumte sich gegen sein Christentum auf, und seine weiteren Werke zeugen von diesem Kampf.

Die «Kaiser und Galiläer» folgenden Dichtungen zeigen Ibsen als Kämpfer für seine Ideale der Freiheit und unbedingten Wahrhaftigkeit in der Auseinandersetzung mit den durch Staat, Gesellschaft und Kirche getragenen Mächten der Konvention, die durch den individualistischen Idealismus und ethischen Radikalismus des Dichters als unehrlich gebrandmarkt werden. Den staatlichen Notwendigkeiten stand Ibsen fremd gegenüber. Er verließ Norwegen, um vom Druck des Staates erlöst zu werden, er verließ Rom, als es die Hauptstadt des geeinten Italien geworden war, er wollte von Preußen nichts wissen, weil seine «Stärke erkaufte war mit dem Aufgehen der Individuen in dem politischen und sozialen Begriff.» Er gab seinen Aufenthalt in Dresden auf, weil er sich unter den seinem Empfinden nach allzu staatstreuen Protestanten nicht wohlfühlte; dagegen gefiel es ihm in dem katholischen München, weil dessen Bevölkerung — es waren die Zeiten des Kulturkampfes — dem Bismarck-Reich kritisch gegenüberstand. Mag er auch später, wie seine Gedichte «Zur Tausendjahrfeier» (18. Juli 1872) und «Aus der Ferne» (2. Juni 1875) zeigen, unter dem Eindruck der Persönlichkeiten Bismarcks und Cavours und der von den Deutschen verwirklichten Reichsidee seine völlig ablehnende Haltung geändert haben — wirkliches Verständnis für das Wesen und die Aufgaben des Staates war seinem schroffen Individualismus versagt. Er bekannte sich zum Volk, zur Nation als einer geistig-kulturellen

Einheit. Aber der Staat war ihm keine Lebensnotwendigkeit, war ihm etwas zu Ueberwindendes. — Die gleiche Haltung nahm er der Kirche gegenüber ein. Auch sie bedeutete ihm Unterdrückung der persönlichen Freiheit, auch sie gehörte für ihn zu den Größen, die zum Absterben verurteilte Gedanken durch die Macht der Gewohnheit, der Konvention künstlich am Leben erhalten.

Von diesen Anschauungen aus trug er seine Angriffe in seinen Kampfdramen vor. Im «Bund der Jugend», einer Komödie, die er 1869 während seiner Arbeit an dem weltgeschichtlichen Schauspiel «Kaiser und Galiläer» vollendete, geißelt er in dem Advokaten Steensgard den dreisten, skrupellosen, streberhaften radikalen Politiker. Nach Veröffentlichung dieses Werkes wurde Ibsen von den norwegischen Konservativen als ihr Mann in Anspruch genommen. Mit Unrecht — denn Ibsen hat in diesem und anderen Stücken nicht nur liberale oder radikale Politiker wie Steensgard, oder Hovstadt (in «Volksfeind»), Mortensgaard («in Rosmersholm»), er hat ebenso konservative Politiker wie den Rektor Kroll («in Rosmersholm») vor das Forum seiner Kritik gezogen. Er bekämpfte die Politiker aller Parteien wegen der Skrupellosigkeit, mit der sie ihre persönlichen Vorteile über die ihrer Sache stellten, wegen ihres feigen Zurückweichens vor der «kompakten Majorität», wegen ihrer Unfähigkeit, über die Parteischablone hinauszublicken. Auch die politischen Parteien stehen nach seinem Urteil im Dienst der Lüge.

Diese Lüge hat er in seinen Kampfdramen bloßzustellen versucht: in den stellenweise allzu theatralisch wirkenden «Stützen der Gesellschaft» (1877) die Unredlichkeit, auf der sich die Existenz des angesehensten Bürgers und Wirtschaftsführers einer Kleinstadt, des Konsuls Bernick, aufbaut, im «Puppenheim» (1879) die Unwahrhaftigkeit einer Scheinehe, in der die Frau (Nora) zur «Puppe», statt zur ebenbürtigen Mitkämpferin des Mannes gemacht wird, einer Scheinehe, aus der sich Nora durch die Trennung von ihrem Manne befreit, in den «Gespenstern» (1881) die Gefährdung echten Lebens durch eine von Kirche (Pastor Manders) und Gesellschaft vertretene Moral, die einen hochwertigen Menschen (Helene Alving) veranlaßt, bei einem Wüstling von Mann auszuhalten,

im «Volksfeind» (1882) die Feigheit, Bequemlichkeit, Gedankenfaulheit und Brutalität der «Majorität», die das Streben eines ehrlichen, tapferen, wenn auch hitzköpfigen Idealisten (des Doktor Stockmann) zum Scheitern bringt.

Wer auf Grund dieser Kampfdramen Ibsen den Vorwurf machen wollte, daß er in doktrinärer Weise absolute Maßstäbe an eine Wirklichkeit anlege, die diese Maßstäbe nicht verträge, wird in dem nächsten Werk, der «Wildente» (1884), belehrt, daß der Dichter die Brüchigkeit des Alltagslebens, an dem echte Ideale versagen, durchaus durchschaut. Der alte Ekdal, sein Sohn Hjalmar, der verkommene Theologe Mollvik, sie alle täuschen sich über ihr inhaltleeres Dasein durch Illusionen, schärfer gesagt, durch Lebenslügen hinweg. Der idealistische Fanatiker Gregers Werle sucht Hjalmar von seinen Lebenslügen zu befreien; es zeigt sich aber, daß Hjalmar die Lüge braucht, um überhaupt existieren zu können. Auf Hjalmar, den alten Ekdal und Mollvik treffen die Worte zu, die der Zyniker Relling zu Gregers sagt: «Nehmen Sie einem Durchschnittsmenschen die Lebenslüge, und Sie nehmen ihm zu gleicher Zeit das Glück.» Mit dieser Weisheit entläßt uns die «Wildente», eine der niederdrückendsten, aber auch ehrlichsten Dichtungen Ibsens.

Daß aber die Resignation, mit der Ibsen dieses Werk ausklingen läßt, nicht die Resignation völliger Verzweiflung an der «Entwicklungsfähigkeit der Ideale» ist, zeigt «Rosmersholm» (1886). Rosmer, ein ehemaliger Pfarrer, der die christlichen Dogmen, die christliche Vorstellungswelt aufgegeben hat, während die christliche Lebenswelt, das christliche Ethos in ihm weiter lebendig geblieben ist, zieht die «heidnisch» empfindende Rebekka West innerlich zu sich hinüber. Rebekka hat, von ihrer Leidenschaft für Rosmer getrieben, den Menschen, der zwischen ihr und Rosmer stand, Rosmers kranke Frau Beate, in den Tod hineingejagt. Aber dann, von Rosmers idealer Lebenswelt innerlich überwunden, weist Rebekka seinen Eheantrag zurück, gesteht, die geistige Urheberin von Beatens Selbstmord gewesen zu sein, und erklärt, ihre Tat durch den Tod sühnen zu wollen, um so Rosmer von der Aufrichtigkeit ihrer Sinnesänderung, ihrer Umwandlung zu einem «Adelsmenschen» zu überzeugen. Rosmer, der sich in seiner

Gewissenszartheit am Tode seiner ersten Frau mitschuldig fühlt, geht mit ihr in den Tod. — Auch in «Rosmersholm» spiegelt sich des Dichters Innenwelt wider. Schon vor Nietzsche lebte er in Nietzscheschen Gedanken. Die heidnische Freude an starken, robusten, «gewissen»-losen Persönlichkeiten kämpfte in ihm selbst mit der christlichen Gewissenhaftigkeit, und auch nach Aufgabe der christlichen Glaubenswelt kam er von der christlichen Gewissenswelt nicht los. In «Rosmersholm» siegt die christliche Gewissenswelt über Rebekka Wests «ungebrochenes» Heidentum. Aber auch hier, wie immer bei Ibsen, ist die Welt des Christentums einseitig verneinend gesehen. Rosmer hat niemals in seinem Leben gelacht, erklärt seine Haushälterin, Frau Helseth. Und Rebekka behauptet kurz vor ihrem Ende: «Die Lebensanschauung der Rosmer adelt, aber sie tötet das Glück», denn, so sagt sie weiter, sie macht den Menschen seiner Schuld bewußt. — Gewiß, aber das Christentum weiß auch von froh und frei machender Gnade zu künden, und eben, weil Rosmer und Rebekka diese Wirklichkeit nicht mehr sehen, muß ihr Leben in eine Tragödie ausmünden.

Die «Frau vom Meer» (1888) ist mehr als die Schilderung einer romantisch-krankhaften Liebe zum Meer, einer Abhängigkeit von seiner hypnotisierenden Macht. Nach dem ursprünglichen Entwurf war das Schauspiel als ein Heimwehlied geplant, als eine Darstellung der Sehnsucht nach dem unendlichen Geheimnis, das uns umgibt und doch nicht ergründet werden kann. «Er oder sie — wer auf der Höhe steht, begehrt die Geheimnisse der Zukunft und Anteil am Leben der Zukunft und Gemeinschaft mit den fernen Welten. Ueberall Begrenzung. Daher die Schwermut wie ein gedämpft klagender Gesang über dem ganzen Menschendasein und Menschentum. Ein lichter Sommertag mit dem großen Dunkel hinterher — das ist das Ganze.» So wie Ibsen hier sagt, muß in der Tat der Mensch, dem die religiöse Schau versagt ist, das Dasein ansehen: ein kurzer — und nicht immer lichter — Sommertag mit dem großen Dunkel hinterher. Wir begreifen, daß der ursprünglich so weit gespannte Entwurf des Dichters nicht verwirklicht wurde: nicht bloß die Unmöglichkeit, derartige Gedanken im Rahmen eines in der bürgerlichen Welt spielenden

Stückes zu gestalten, hat den Dichter zur Verengung seines Stoffes gezwungen, sondern darüber hinaus die Unmöglichkeit, ein Heimweh zu verlebendigen, dem keine geistige Wirklichkeit gegenübersteht, in der es zur Ruhe, zur Erfüllung kommen kann. Nur ein Künstler von gewaltiger religiöser Kraft und Leidenschaft hätte ein solches Gedicht verfassen können, und das war Ibsen, der grübelnde Ethiker, nicht. Der Ibsen der bürgerlichen Dramen hätte selbst einen «Brand» nicht mehr schreiben können. Der idealistische Ethiker in Ibsen nimmt die Stelle des religiösen Dichters ein, der allein — vielleicht — dem ursprünglich geplanten Thema gewachsen gewesen wäre. Der Arzt Wangel, durch «Kaufehe», wie Ellida bitter sagt, ihr Mann geworden, wird zum eigentlichen Helden des Stückes. Er heilt die dem Dämon des Meeres und ihres einstigen Verlobten, des geheimnisvollen Steuermanns, verfallene Ellida, indem er selbstlos der geliebten Frau die Freiheit schenkt, zwischen ihm und dem «Fremden» zu wählen. Der Bann, der auf Ellida lag, löst sich. Sie bleibt bei ihrem Manne. «In Freiheit und unter eigener Verantwortung! Darin liegt die Kraft der Wandlung!» sagt sie erlöst.

Die weiteren Dramen Ibsens bringen zu der Frage nach dem Verhältnis des Dichters zum Christentum nichts wesentlich Neues. In «Hedda Gabler» (1890) zeigt der Dichter als nüchterner, sich unparteiisch haltender Beobachter des Lebens, daß auch der ungebrochene heidnische Wille, den Ibsen selbst in vielen Gestalten der Sage und Geschichte mit einem heimlichen Neidgefühl bewunderte und den Nietzsches Romantik so zauberhaft verklärte, in der alltäglichen Wirklichkeit zerstörerisch wirkt. Dieser Wille zerstört andere (Lövborg) und zerstört sich selber: Hedda Gabler endet durch Selbstmord, weil ihr ein Weiterleben unter den Bedingungen, die ihre an Lövborg verübte Tat herbeigeführt hat, unerträglich ist. Vor die Wahl gestellt, entweder im Mittelpunkt eines «Skandals» zu stehen, oder aber sich das Schweigen des Assessors Brack durch Gefügigkeit ihm gegenüber zu erkaufen, erschießt sie sich. Abhängigkeit, Zwang ist ihrem Freiheitswillen unerträglich, aber ihr skrupelloser Wille ist nicht frei genug, um sich auch über das Urteil der Mitmenschen hinwegzusetzen. Der gewissenlose Tat- und Herrschaftswille, den wir

«Modernen» verherrlichen möchten, ist nicht mehr zu verwirklichen, das will der Dichter der «Hedda Gabler» in seinem kühlen, leidenschaftslosen Werke sagen.

Ist Hedda Gabler völlige «Heidin», so ringt im «Baumeister Solneß» (1892) wieder die heidnische Seele mit der christlichen. Solneß, der tüchtige, erfolgreiche Gewaltmensch, leidet, wie Hilde Wangel ihm sagt, an einem «siechen Gewissen», an immer wieder auftauchenden und ihn quälenden Schuldgefühlen, er ist nicht der hochgemute Turmbezwinger, für den Hilde ihn hält. Aber selbst Hilde Wangels naturhaftes, frisches, großzügiges, selbstbewußtes Heidentum ist nicht ungebrochen. Sie, die sich für berechtigt hält, Solneß zu gewinnen und über dessen Frau Aline hinwegzuschreiten, wird schwankend, als sie die unglückliche Aline und deren Kümmernisse kennengelernt hat.

«Klein Eyolf» (1894) bedeutet einen eindeutigen Sieg der christlichen Lebenswelt: Asta, die Frau, die zwischen Rita und Alfred Allmers steht, entsagt, um die Ehe der beiden nicht zu stören, und Rita und Alfred, deren Ehe dicht vor dem Zusammenbruch stand, finden sich in entsagender gemeinsamer Arbeit für die verwahrlosten Kinder des bei ihrem Gut gelegenen Stranddorfes: Rita nimmt Abschied von ihrer naturhaft-sinnlichen Leidenschaft, die sie eifersüchtig gemacht hat nicht bloß auf die Arbeit ihres Mannes, sondern sogar auf ihr eigenes Kind. Sie sucht die Gedankenschuld, die sie Klein-Eyolf gegenüber auf sich geladen hat, zu sühnen, indem sie an Stelle ihres toten Kindes sich anderer Kinder annimmt, um sich so «einzuschmeicheln bei den großen, offenen Augen» des ertrunkenen Kindes, und ihr Mann will ihr dabei helfen. Er, der an einem Buch über die «menschliche Verantwortung» geschrieben hatte, der dann die menschliche Verantwortung in seinem eigenen Dasein, in der Erziehung Klein-Eyolfs, erfüllen wollte, er will sie nun, seinem einstigen Geistesegoismus entsagend, in der Sorge für andere Kinder betätigen. Es ist nicht mehr das volle «ganze Lebensglück», das einst von den beiden, von jedem in seiner Weise, erstrebt wurde, sie hoffen jetzt nur noch auf eine «Sonntagsstille» zwischen schweren Arbeitstagen.

«John Gabriel Borkmann» (1896), Ibsens vorletztes Werk,

ist die Tragödie eines Bankmanns, der, zu kühnen Unternehmungen ausholend, sich an fremden Geldern vergreift und darüber zu Fall kommt. Um seinen Traum der Erschließung neuer Wirtschaftsmöglichkeiten verwirklichen zu können, opfert er Ella Rentheim, die Frau, die ihn liebte, rücksichtslos. Ella wirft ihm, als sie nach Jahren, todkrank, ihm gegenübersteht, vor, er habe einen doppelten Mord begangen, er habe seine Seele und die ihre gemordet, er habe die Todsünde begangen, für die es nach der Bibel keine Vergebung gebe, er «habe das Liebesleben gemordet in einem Menschen». Und als er, der immer noch von einer Wiederherstellung seiner Ehre und Macht träumt, aus seinem Hause, in das er sich in stolzem Trotze selbst eingeschlossen, ins Freie flüchtet hinauf in die Berge und dort im Schnee und der Kälte stirbt, sagt seine Frau an seiner Leiche zu Ella Rentheim: «Die Kälte — die hatte ihn schon längst getötet.» Und Ella antwortet: «Ja, — und uns beide in Schatten verwandelt. Ein Toter und zwei Schatten — das war die Frucht der Kälte.»

Ibsens Schaffen klingt aus in dem Epilog «Wenn wir Toten erwachen» (1899). Im Mittelpunkt des Dramas steht der Künstler Rubek, der Schöpfer eines Bildwerks «Auferstehungstag», zu dem ihm Irene, die ihn liebte, Modell gestanden hat. Irene wirft ihm, als sie nach Jahren, vom Wahnsinn überschattet, mit ihm wieder zusammentrifft, vor, er habe über seiner Kunst das volle warme Leben vergessen, er habe ihre Liebe und damit ihre Seele gemordet. Sie hatte ihn, unfähig, seine künstlerische Leidenschaft zu verstehen, damals verlassen, enttäuscht darüber, daß seine Leidenschaft dem Kunstwerk, nicht ihr als Frau galt. Nach ihrer Flucht hat er nichts Großes mehr schaffen können — das war ihre Rache. Nun klagt er selber sich an, sein Leben versäumt zu haben, und die beiden Toten, die noch einmal — sie innerlich ungläubig, er im Glauben an eine Möglichkeit, das Versäumte neu zu schaffen — «das Leben bis auf die Neige kosten» wollen, «bevor sie in ihre Gräber zurückkehren», finden, auf die Höhe steigend, im Schneesturm den Tod.

Die Altersdramen Ibsens mit ihrer selbstquälerischen Problematik zeigen, daß der Dichter keine Lösung seines Grundthemas: heidnisch-blutvoller Lebensdrang oder christliche

Entsagung gefunden hat. Er fühlte sich hin- und hergerissen zwischen diesen beiden Polen. Er liebte und bewunderte das starke, blutvolle Leben, und, im Gegensatz zu dem Frauenhasser Strindberg, hat er in seinen bürgerlichen Dramen die gesunde Natürlichkeit, die selbstverständliche Daseinsbejahung im Guten wie im Bösen viel mehr als im Manne in der naturnäheren Frau verkörpert gesehen: Lona Hessel (in den «Stützen der Gesellschaft»), Nora (im «Puppenheim»), Frau Alving, selbst die dirnenhafte Regine (in den «Gespenstern»), Frau Stockmann (im «Volksfeind»), Gina Ekdal (in der «Wildente»), Hilde Wangel (im «Baumeister Solneß»), Rita (in «Klein-Eyolf»), Frau Maja (in «Wenn wir Toten erwachen») und andere sind, jede in ihrer Art, vollendete Zeichnungen naturhafter Lebensnähe. Daß diese unmittelbare Hingabe an das sinnlich-schöne Dasein auch ihre Gefahren hat, geht dem Dichter in seinen letzten Dramen auf: ihre Naturhaftigkeit macht die Frau unfähig, das geistige Streben des Mannes zu verstehen: Hedda Gabler, Rita, Maja, aber auch Irene stehen der künstlerischen oder wissenschaftlichen Gedankenwelt des Mannes verständnislos, ja mit Haß gegenüber, und während in den früheren Gesellschaftsdramen stets der Mann an der Frau schuldig wird, wird in den späteren Werken auch die Frau am Manne schuldig, Frau Borkmann z. B. an ihrem Manne, Irene an Rubek. Indessen, die Erkenntnis der Grenzen naiver Daseinshingabe hindert Ibsen nicht, sehnsüchtig auf dieses heidnisch-frohe Genießen der bunten Wirklichkeit zu blicken, und gerade mit zunehmendem Alter, bei allmählichem Versiegen der schöpferischen Kräfte taucht wie in Rubek in ihm selber die reuevolle Frage auf, ob er nicht gerade durch seine künstlerische Tätigkeit, seinen Lebens- und Gewissensernst das Leben selbst versäumt habe, eine Frage, die er in jüngeren Jahren, als das dichterische Schaffen ihm Berufung, Qual und Seligkeit zugleich war, sich niemals vorgelegt hätte. Die Ibsensche Reue ist eine «heidnische» Reue, die Reue, um der christlichen Gewissenswelt willen das «Leben» versäumt zu haben, eine Reue, die so nur möglich war, weil Ibsen selbst das Christentum nicht in seiner ganzen Tiefe und Weite, sondern in pietistisch-puritanischer Enge auffaßte. Vor echtem Christentum z. B. kann eine Frau Helene Alving eher bestehen

als ihr Gegenspieler, der wohlmeinende, aber enge, befangene, lebensfremde Pastor Manders. Daß echtes Christentum auch weltoffen sein kann, sah Ibsen nicht. Sein Christentum, seine Kirche war in der Tat «zu klein» (Brand). Aber auch dieses zu kleine Christentum war ihm doch noch so groß, daß er niemals von ihm loskam. Im Gegensatz zu Nietzsche, dessen Gedankenwelt er zum Teil vorwegnahm, sah er die Unmöglichkeit, nicht nur für sich selbst, nein, für seine gesamte Umwelt, die christlichen Werte einfach durch Gegenwerte zu ersetzen. Gerade auch seine letzten Werke beweisen, daß die christliche Gewissenswelt für ihn, dem die christlichen Glaubensvorstellungen fremd geworden waren, dennoch nicht durch heidnische Wertungen ersetzt worden ist. Die Synthese von Heidentum und Christentum, die er für sein drittes Reich erträumte, blieb allerdings für ihn ein Traum. Er hat diesem Traum auch in seiner Dichtung keine Wirklichkeit verleihen können.

Wir glauben mit dem Dargestellten gezeigt zu haben, wie gegenwartsnah die Ibsensche Dichtung ist. Es ist heute vielfach üblich, Ibsens Dichtung, insbesondere die Problematik seiner Gesellschaftsdramen, als veraltet abzutun. Das ist sehr oberflächlich geurteilt. Mit einer der Grundfragen unserer Zeit, dem Verhältnis von Heidentum und Christentum, hat Ibsen ernster gerungen als die meisten der Heutigen. Ein Seelenkennner und so grundehrlicher Künstler wie Ibsen wird noch auf lange hinaus eine Zukunft haben. Nicht nur die «Nordische Heerfahrt», nicht nur die «Kronprätendenten», nicht nur «Brand» und «Peer Gynt» werden um ihres dichterischen und geistigen Gehalts willen die wechselnden Zeitströmungen überdauern, auch von seinen späteren Werken werden zum mindesten die «Gespenster», die «Wildente», «Rosmersholm» und «Hedda Gabler» noch ein langes Leben haben, und auch auf die anderen, künstlerisch nicht oder nicht ganz auf der Höhe der eben genannten Werke stehenden Dichtungen wird man ihres Gedankengehalts oder einzelner Gestalten wegen immer wieder zurückgreifen.

Bremerhaven.

Ernst Walter Schmidt.