

Umschau

Vom Schicksal Henrik Ibsens

Wohl nur mit zwiespältigen Gefühlen vermag man bei der Jahrhundertfeier von Ibsens Geburt die norwegischen Erstausgaben seiner berühmtesten Dramen zu betrachten.

Das sollten doch zu ihrer Zeit nach Inhalt und Form empörend revolutionäre Stücke sein, das Entsetzen des geruchsamem Bildungsmenschen hergebrachter Gesinnung, das Entzücken der naturalistischen Jugend. Da liegen sie nun in Kaliko mit goldener Pressung und goldenem Schnitt. Das blaue „Puppenheim“ ist noch etwas schüchtern ornamentiert, aber vom „Volksfeind“ bis zum Epilog „Wenn wir Toten erwachen“ sind die grünen, braunen, gelben Bändchen mit goldenen, streng regelmäßigen Lorbeergirlanden und mit einem immer gleichen goldenen Frauenskopf über goldenem Titelschild geschmückt. Das alles wirkt so feierlich, als hätte man einen der damals totgesagten Klassiker vor sich, und genau so sanft wie die Werke der verhöhnten Bugenscheibenlyriker.

Ebensowenig wie andere norwegische Dichter jener Zeit hat Ibsen seine Bücher einem heimischen Verleger anvertraut. Sie sind alle in Kopenhagen erschienen, in dem lebendigsten Sammelpunkte der Kultur, die jahrhundertlang Norwegen beherrscht hatte. Sogar in der Sprache Ibsens hat Professor Storm von der Universität Kristiania eine große Zahl ausschließlich dänischer Wendungen nachgewiesen, die freilich teilweise dem Dänen zur Last fallen mögen, der die von Ibsen nie eines Blickes gewürdigten Druckbogen durchlesen mußte. Heute, wo Norwegen seinen besondern König hat, Kristiania Oslo heißt, und die Lösung von dänischer Kultur und Sprache immer weiter fortschreitet, fallen solche Gegensätze zwischen dem durchaus norwegischen Geiste der Dramen Ibsens und dem fremden Einschlag ihrer äußern Erscheinung natürlich stärker auf als vor fünfzig Jahren.

Am grellsten aber offenbaren die norwegischen Erstausgaben den Wandel des europäischen Ruhmes, der Ibsen damals zu umleuchten begann. Im Jahre 1888 trägt die „Frau vom Meere“ den Vermerk, daß „gleichzeitig eine vom Verfasser genehmigte deutsche Übersetzung“ erscheine. Bei späteren Dramen werden außerdem Übersetzungen ins Englische, Französische, Russische, Holländische, Ungarische, Böhmische und Polnische angezeigt. Am Schlusse der Dramenreihe, in der Erstausgabe des Epilogs „Wenn wir Toten erwachen“, steht auf dem Titelblatt unter dem Kopenhagener Verleger ein Berliner, die norwegische und die deutsche Ausgabe werden beide als „Originalausgaben“ bezeichnet, und neben den früher genannten Übersetzungen wird noch eine italienische angekündigt. So war es einst. Die Zahl der wirklich erschienenen Übersetzungen ist sogar noch bedeutend größer. Und jetzt werden alle diese Stücke, die damals die literarische Welt in Atem hielten, nur wenig gelesen und gespielt!

Eigentlich entspricht solche Zwiespältigkeit im äußern durchaus den viel tieferen innern Gegensätzen, in denen Ibsens Werk auseinanderkafft.

Schon lange hat man beobachtet, daß der anfangs so hochgepriesene Realist auch in den Dramen, wo er die seelischen Vorgänge mit strengster Wirklichkeitstreue zu erfassen strebt, seine Personen gar nicht realistisch sprechen läßt. Der gerühmte „messerscharfe Dialog“, in dem kein Wort zu viel, kein Wort zu wenig fällt, und keins an anderer Stelle stehen könnte, ist ja tatsächlich äußerste Stilisierung der Wirklichkeit. Das brauchte selbstverständlich auch heute noch nicht zu mißfallen. Wohl aber mißfällt uns immer entschiedener, daß die realistischen Personen Ibsens sogar im Gegenständlichen nicht echt realistisch wirken, daß die Bedienten so gewollt bedientenhaft, die Herrschaften so gewollt herrschaftlich scheinen, daß die genau vorgeschriebenen Räume so gesucht bühnenmäßig an-

geordnet sind, daß die Künstler und Forscher gar so auserwählte Genies, ihre Werke so unbedingt weltbewegend und ihre Gebärden so champagnerhaft großartig sein müssen. Der halbwegs gesellschaftskundige Europäer kann sich, auch wenn er Norweger ist, nur schwer versagen, das alles „Ritsch“ zu nennen. Wenigstens ist ihm sofort klar, daß da ein Rest der von Jugend auf kleinbürgerlichen Einstellung Ibsens die dichterische Freiheit hemmt.

Und noch mehr hat den Dichter der Kämpfer gehindert. Was wir über die Entstehung der Dramen Ibsens wissen, gestattet freilich keinen Zweifel daran, daß er im allgemeinen die Schicksale gestaltet, die er an sich oder andern beobachtet hat. Man darf seine mehrmalige Versicherung, es sei ihm um Menschendarstellung und nicht zunächst um irgend ein Problem zu tun gewesen, ohne weiteres gelten lassen. Aber ebenso sicher geht aus seinen Gelegenheitsreden und Briefen hervor, daß er als unabhängiger Franc-tireur gegen angeblich mittelalterliche Dummheit für das kämpfen wollte, was er als Fortschritt der Menschheit ansah. Es ist ihm nicht gelungen, diesen Kampf in reine Dichtung zu verwandeln. Es ist ihm so wenig gelungen, daß Wilhelm v. Scholz nur eine fast allgemein gewordene Überzeugung aussprach, als er 1926 in den „Münchener Neuesten Nachrichten“ schrieb: „Der Ibsen der Norazeit erscheint nicht einmal mehr wie ein Dramatiker, der ins Moralisieren geraten ist, sondern geradezu als ein Moralist, der sich der dramatischen Form bedient.“ Wer in seiner Erinnerung die von Otto Brahm geleiteten, vollendet naturalistischen Aufführungen der Gesellschaftsdramen Ibsens im Berliner Lessingtheater mit den zahllosen Aufführungen von „Peer Gynt“ vergleichen kann, die während der Kriegsjahre und nachher nie gesehene Massen in das preußische Staatstheater am Gendarmenmarkt lockten, der hat den Unterschied zwischen Ibsen dem Advokaten und Ibsen dem Dichter unvergeßlich erlebt. Damit ist allerdings noch keineswegs so zuversichtlich, wie es Julius Bab z. B. in dem von Robert Franz Arnold herausgegebenen

Sammelwerk „Das deutsche Drama“ (München 1925, S. 659) verkündigt, „Peer Gynt“ zu den „übernationalen und unsterblichen Werken der Weltliteratur“ gerechnet.

Nicht weniger als die dichterische Form durch den Kämpferwillen ist die Wucht des Kampfes durch die dichterische Anschauung geschädigt worden, die den scharfblickenden Menschenbeobachter an der vollen Berechtigung seines jeweiligen Standpunktes immer wieder zweifeln ließ. Es gibt kaum einen bedeutenden Dramatiker, der so wie Ibsen die Ideale, für die er sich mit dem einen Werke unbedingt einzusetzen scheint, mit dem andern wieder teilweise zerstört. In den „Stützen der Gesellschaft“, im „Volksfeind“, in den „Gespenshern“ wird rücksichtslose Wahrheit als Grundlage menschlichen Glückes gefordert — in der „Wildente“ entspringt aus der Wahrheitsliebe das Unglück, in „Rosmersholm“ verliert der Held den Glauben an die Macht der Wahrheit, und er findet ihn nur dadurch wieder, daß genau die Frau in den Tod geht, ohne die auch er nun nicht weiterleben kann. Im „Puppenheim“ und in der „Frau vom Meere“ wird der Ehemann verurteilt, der Wichtiges allein entscheiden will, statt seine Frau als geistig freie Gefährtin zu ehren; dagegen erheben sich in „Hedda Gabler“ und in „Klein Eyolf“ schroffe Hindernisse, die gerade aufseiten der Frau die geistige Kameradschaft und die sittliche Selbstbeherrschung in Frage stellen können. Und daß auch diese emsige Ableuchtung der Gegensätze den suchenden Dichter und Streiter nicht ans erhoffte Ziel geführt hat, beweisen die drei Dramen von der Tragik des ringenden Gestalters, der im „Baumeister Solness“ mit dämonischer Gewalt zur Höhe getrieben wird und abstürzt, in „John Gabriel Borkman“ durch Machtgier um seine Ehre und seinen Verstand kommt und endlich im Epilog „Wenn wir Toten erwachen“ zu spät erkennt, daß ihm seine marmorkalte Kunst niemals zu warmem Leben geworden ist.

Endet also das „Strafgericht über sich selber“, das für Ibsen nach seinem bekannten

Vierzeiler „Dichtung“ hieß, mit gänzlicher Verwerfung? Ist der „Kampf mit finstern Gewalten in Herz und Hirn“, der ihm das Leben war, für ihn und für die Menschheit schließlich verloren? Die erhebende und erquickende Klarheit, nach der wir uns sehnen, strahlt von seinem Werke weder ins Leben noch in die Kunst. Er hat in Tausenden von Köpfen sehr wichtige Begriffe verwirrt. Aber er hat auch jahrzehntelang sehr vielen, für die eine ernste Theateraufführung fast die einzige Gelegenheit zu stiller Besinnung ist, die Täuschung und Oberflächlichkeit, die Feigheit und Gewissenlosigkeit, die sich so oft unter gesellschaftlich tadellosen Formen verbergen, mit abschreckender Deutlichkeit gezeigt. Er hat schwankende Seelen wenigstens für einige Stunden im Schauen seines unerbittlichen Spieles ahnen lassen, wie schwer es ist, ohne fest begründeten religiösen Glauben einen beglückenden Ausweg aus dem Wirrsal der Lebensanschauungen zu finden. Das ist weit mehr, als was er für den Fortschritt in der Technik des deutschen Dramas bedeutet, obwohl auch dieses Verdienst nicht unterschätzt werden soll.

Und so steigt man zu wehmütiger Feier wieder einmal, wenn auch jetzt nur im Geiste, den sanften Hang des Erlöserfriedhofes hinauf, der im Winternebel über Oslo liegt. Dankbar und traurig blickt man auf das Grab mit dem hohen Steinobelisken, in den der Schlegel des Bergmanns gemeißelt ist. Und man fühlt, daß der da unter dem Rasen trotz allem Dunkel seines langen Lebens dem harten Wahlspruch treu geblieben ist, mit dem er als Jüngling sein Gedicht „Bergmanden“ schloß:

Hammer Schlag auf Hammer Schlag
Bis zum letzten Lebenstag —
Mag auch nie ein Strahl sich zeigen,
Nie der Hoffnung Sonne steigen!

Jakob Overmans S. J.

Ein neuer Beitrag zur Metamorphosenlehre

Die Metamorphose der Pflanzen besagt das Wechselverhältnis, das zwischen den

Organen des Wachstums und jenen der Fruchtbildung besteht, die der Fortpflanzung dienen. Schon Theophrast von Eresus (371—286 v. Chr.) war jenes Verhältnis bekannt. Später folgte Albert d. Br. seinen Spuren und brachte die Blattbildung in ursächlichen Zusammenhang mit dem Nahrungsaft¹. Linné, der über reiches Beobachtungsmaterial auf diesem Gebiete verfügte, stellte eine Prolepsis-Theorie auf, welche in der Knospe die künftigen Jahrestriebe mit allen ihren Organen vorgebildet sah. Kaspar Friedr. Wolff wies jedoch die Unhaltbarkeit dieser Theorie nach; die künftigen Organe der Pflanze sind in der Knospe nicht gleichsam eingeschachtelt (Präformation), sondern werden in ihr neu gebildet (Epigenese). Am bekanntesten ist die Metamorphosenlehre durch Goethe geworden. Sein Genie legte in sie ein ideales Moment hinein, indem er die Blattgestalt in vielfacher Weise sich wandeln ließ, dem ornamentalen Spiel eines Künstlers vergleichbar; aber auch die Kausalerklärung jener Umwandlung vernachlässigte er nicht ganz. Unter den Botanikern der neueren Zeit ging besonders Albert Wiggand auf das Problem der gesetzmäßigen Wechselwirkung zwischen Wachstum und Blütenbildung ein; die pflanzliche Entwicklung ist nach ihm ihrem Ziel, der Blütenbildung, dort am nächsten, wo die Bildungskraft am wenigsten vom vegetativen Leben absorbiert wird.

Wir entnehmen diese Angaben einer wertvollen experimental-biologischen Studie von Dr. Hans André: Über künstliche Blatt- und Blütenmetamorphose bei der Schneebeere, nebst Versuch einer charakterologischen Analyse pflanzlicher Lebensfunktionen². Die allbekannte Schneebeere (*Symphoricarpos racemosus*), deren weiße Früchte auch im Winter an den

¹ Siehe die unten folgenden Zitate aus Albertus, De plantis.

² Abhandlungen zur theoretischen Biologie, herausgegeben von Prof. Dr. Julius Schaper, Heft 25, 8^o (125 S.) Mit 23 schwarzen Tafeln im Text und 2 farbigen Tafeln. Berlin 1927, Borntraeger.