

Aus Henrik Ibsens Lebenswerkstatt

Autor(en): **Markus, S.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Berner Rundschau : Halbmonatsschrift für Dichtung, Theater, Musik und bildende Kunst in der Schweiz**

Band (Jahr): **4 (1909-1910)**

Heft 11

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-748126>

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.

Du bist wie die Nacht . . .

Du bist wie die Nacht, die stürmische Nacht,
So wilder, drängender Unruh voll,
So reich an dunkler, ernster Pracht,
So rätselhaft, geheimnisvoll.

Du bist wie die Nacht, die umwölkte Nacht,
Durch die der jauchzende Lenzwind brauft —
O allgewaltige Zaubermacht,
Wenn du aus funkelnden Augen schaust!

Du bist wie die föhndurchwehte Nacht,
Durchwogt von schwarzer Wolken Schwarm —
Dich grüß' ich, die meine Sehnsucht entfacht!
Ohne dich und die Nacht — wie wär' ich arm!

Emil Hügli.



Aus Henrik Ibsens Lebenswerkstatt.

Von Dr. S. Markus.



Sür Handwerker wie für Dichter gilt ganz dasselbe Gesetz“, heißt es in den Notizen, die Henrik Ibsen sich auf dem Manuskripte der „Gespenster“ aufnotierte. „Das Unorganische kommt zuerst, dann das Organische. Erst tote Natur, dann lebendige. Dasselbe gilt in der Kunst. Zunächst will ich immer aus einem auftauchenden Stoff eine Skizze machen, — aber es wird ein Drama.“ Das Handwerksmäßige an diesem Drama ist die letzte Feile. Alles andere, mit einziger Ausnahme des gegebenen Stoffes selbst, ist Leben, Organisches.

Für die Genesis dieses Organischen wird sich bei Ibsen eine Formel kaum aufstellen lassen, wenn dies auch vom Dichter selbst und andern und nun wieder von den so sehr verdienstvollen Herausgebern des Ibsenschen Nachlasses versucht wurde. Ein so großer Dichter wie Ibsen läßt sich nicht in Schablonen zwingen. Was in seiner Dichtungsarbeit das Primäre, was das Sekundäre war usw., das kann mit allgemein gültiger Bestimmtheit nicht angegeben werden, weil es stets nur für wenige, nie aber für alle seine Dramen passen würde. Im allgemeinen wird es ja wohl der Fall gewesen sein, daß er zuerst Stoff und Ideen in knapper Profasskizze oder in einer Art Aphorismensammlung niedergelegt, daß er darauf all- weise den Inhalt entworfen, um hierauf mit der Ausführung, nach die- ser mit der Durcharbeitung zu beginnen und schließlich mit der Rein- schrift zu enden. Gewiß ist sodann, daß Ibsen die Stoffe für seine Stücke sehr lange mit sich herumtrug, um sie erst dann zu Papier zu bringen, wenn sie sich zu geistig sichtbaren Gestalten und Handlungen kondensiert hatten. Ob nun eine Idee, ein äußeres Geschehnis, ein geistiges oder seelisches Erlebnis, oder aber ein Charakter, ein Konflikt, ein Kontrast den Dichter inspiriert, darüber ist jeder Streit unnütz. Ein Dichter schöpft seine Inspiration nicht ausschließlich aus e i n e r Quelle, vollends nicht ein Dichter von der Sensibilität, Phantasie und Vielseitigkeit Ibsens. Die Herausgeber seines Nachlasses haben in ihrer überaus wertvollen „Ein- führung“ zur Evidenz nachgewiesen, wie die meisten Geschehnisse und Charaktere seiner Dramen sich auf wirkliche Erlebnisse und Modelle zu- rückführen lassen, an diese anklängen. Doch ist es ebenso denkbar, daß der Dichter diese Modelle als Sekundäres, zur Ausstattung seiner Ideen, heranzog, weil sie sich in seiner Erinnerung eben von selbst dazu anboten.

Nun ist es uns durch die unschätzbare Intervention von Julius Elias und Halvdan Koh t, die in verdienst- und verständnisvollster Weise den großartigen Nachlaß des vor vier Jahren dahingegangenen Dichterkönigs gesichtet und in Christiania und in Berlin (bei S. Fischer) zugleich herausgegeben haben, vergönnt, an Hand eines unendlich man- nigfaltigen und wertvollen Arbeitsmaterials aus der Werkstätte Ibsen- scher Dichtung den Werdegang ihrer wichtigsten Glieder zu verfolgen. Und da zeigt sich denn, daß unsere obigen Ausführungen durchaus zu Recht bestehen. . . .

Der Meister arbeitet schnell, meist mit fiebernder Intensität. Am längsten beschäftigt ihn die kolossale Doppeltragödie Julians des Aposta- ten: „Kaiser und Galiläer“. An ihr arbeitet er anderthalb, zwei Jahre. Der „Peer Gynt“ nimmt weniger, nimmt neun Monate in Anspruch. Alle andern Arbeiten, mit Ausnahme des Lustspieles „Der Bund der Ju- gend“, dessen Ausführung vier Monate beansprucht, vollendet Ibsen in drei, in weniger als drei Monaten. Bei diesen minimalen Arbeitszeiten

ist es natürlich Voraussetzung, daß der Dichter seines Stoffes durchaus sicher ist, daß er ihn bis in seine Details hinein beherrscht, „bis auf den letzten Knopf“, wie er selbst sagte. Die einzelnen Entwürfe des „Nachlasses“ zeigen, daß dies wirklich der Fall war. Leider sind uns solche Entwürfe nicht für alle Dramen Ibsens erhalten. Wohl kann die erste Fassung des „C a t i l i n a“ (1851) als Entwurf — in Wirklichkeit war sie nichts anderes — zu der zweiten, endgültigen Fassung (1875) gewertet werden; wohl ist das Dramenfragment „D a s S c h n e e h u h n i n J u s t e d a l e n“ eine (noch etwas unbeholfene) Vorarbeit zu „D i a f L i e t r a n s“, wohl das Fragment „Svanhild“¹⁾ eine solche zu der „K o m ö d i e d e r L i e b e“ — zu all den nationalhistorischen Dramen aber: zu der höchst spannenden „F r a u J n g e r a u f Ö s t r o t“, zum intrigenreichen, romantesten „F e s t a u f S o l h a u g“, zu der einheitlichsten Bearbeitung der Siegfriedsage, der monumentalen „N o r d i s c h e n H e e r f a h r t“, sowie zu der klassischen Tragödie des Zweifels am eigenen Ich und des echt Ibsenschen Konfliktes zwischen Verlangen und Kraft: „D i e K r o n p r ä t e n d e n t e n“, sind die Entwürfe nicht mehr vorhanden. Und ebenso fehlt ein Entwurf zu jenem vulkanartig sich ausstobenden Gesellschaftsdrama des Dichters, in dem dieser der ganzen modernen Korruption den Spiegel vorhält: zum „V o l k s f e i n d“.

Dafür bringt uns der „Nachlaß“ eine beträchtliche Menge von Skizzen, Notizen und Entwürfen zu allen übrigen Dramen, von der „K o m ö d i e d e r L i e b e“ angefangen, bis hinauf zum krönenden „E p i l o g“. Da lernen wir das Komödienfragment „S v a n h i l d“ kennen und begegnen dem einzig schönen Fragment des epischen „B r a n d“, in neuen, herrlichen, von Ludwig Fulda meisterhaft gegossenen Versen. Einzelne, vom definitiven „Brand“ wenig abweichende Teile aus dem Entwurf zu dieser großartigsten Ibsenschen Dichtung und solche aus dem Entwurf zum „P e e r G y n t“ folgen. Dann kommt der Entwurf zum „B u n d d e r J u g e n d“, wie die vorhergehenden Entwürfe mit der definitiven Form nahezu identisch, nur noch schärfer, noch prägnanter. „Ich habe so ein altes Privilegium auf Redefreiheit“, sagt der gefährliche Zwischenträger Daniel Hejre über sich selbst. Der neue Bund wird „Herrgott und Kompagnie“ getauft, weil er, „der Wille ist, der die Welt regiert“. „Und da nun der Herrgott dieses Geschäft auch betreibt, so hat man sich gewissermaßen assoziiert, wissen Sie! . .“ Es folgen die für Ibsens Schaffensweise höchst charakteristischen, weitläufigen Vorarbeiten zu „K a i s e r u n d G a l i l ä e r“: Excerpte, Notizen, Personenverzeichnisse mit durch Gedanken-

¹⁾ Außer ihnen enthält der erste der vier Bände des Nachlasses eine Anzahl bisher teils ungedruckter, teils mit alten Zeitungen und Zeitschriften verschollener Gedichte, Prosaskizzen und Reden, die inhaltlich zum Teil bereits bekannt, für unsere Arbeit nicht in Betracht kommen.

assoziationen vermittelten historischen oder technischen Notaten, „Entwürfe“ einzelner Akte und des „Vorspiels hinterm Vorhang“, als dessen „Schauplatz“ Ibsen „die Feste der bodenlosen Tiefe“ bezeichnet, „rechts Licht und Strahlen; links die Finsternis“; der Entwurf zu den „Stützen der Gesellschaft“ mit dreifacher Inhaltsangabe, derjenige zum „Puppenheim“ mit Inhaltsangabe, „Szenenfolge“, Personenverzeichnis und einer ebenso interessanten wie bedeutungsvollen Sammlung von „Aufzeichnungen zu einer Tragödie der Gegenwart“:

„Es gibt zwei Arten geistiger Gesetze, zwei Arten Gewissen, eins für den Mann und ein ganz anderes für das Weib. Sie verstehen einander nicht; aber das Weib wird im praktischen Leben nach dem Gesetz des Mannes beurteilt, als ob sie nicht ein Weib, sondern ein Mann sei“, 2c.

Ähnliche Betrachtungen gehen auch dem Entwurfe zur „Wildente“, sowie demjenigen zu den „Gespenstern“ voraus. Der Entwurf zu „Rosmersholm“ oder zu den „Weißen Rössen“, wie das Stück zuerst hieß, enthält einige einleitende, die Personen scharf charakterisierende Notizen, nach denen der Journalist des Stückes ein „Genie“, ein „Landstreicher“ ist, und eine sehr knappe Inhaltsangabe des ersten Aktes. „Die Frau vom Meere“ bringt weitläufige Vorarbeiten: scharfe Umschreibung der Personen und Situationen und pointierte Formulierung der Ideen, in der Art der Aufzeichnungen zu „Nora“, „Wildente“ und „Gespenster“, eine sehr detaillierte, von Dialogen durchwirkte Inhaltsangabe des ersten Aktes, ein Personenverzeichnis und das Inhaltsverzeichnis der einzelnen Akte, wiederum mit Dialogen dazwischen. —

Diese Dialoge, die sich auch bei „Hedda Gabler“ und im Epiloge „Wenn wir Toten erwachen“ finden, bilden einen schlagenden Beweis für die außerordentliche Lebendigkeit, mit der die Personen und Situationen seiner Dramen dem Dichter von aller Anfang an vor Augen standen. Daß er sie so lebendig sah, das war nicht zufällig. Waren sie doch alle mehr oder weniger Verdichtungen eigener seelischer Erlebnisse, kristallisierte Niederschläge eines unendlich bewegten Dichtergemütes, eines überragenden Denkergenies, dessen Beichte sie bilden, vom „Catilina“ hinan bis zum „Epilog“. Wie einheitlich und in der außerordentlichen Verwandtschaft ihrer Glieder zusammengehörig diese Beichte ist, dafür bietet nach den so aufschlußreichen bekannten Werken des Dichters dessen „Nachlaß“ neue Belege, neue Schlaglichter. Schon der vollständige Abdruck der „Johannisnacht“ vermittelt ungeahnte Zusammenhänge. Schon hier, in diesem z. T. noch etwas unbeholfenen Jugendstück Ibsens aus dem Jahre 1852 findet sich bereits eine Kritik der Konventionalehe. Der affektierte und aufgeblasene Windhund Julian Poulsen ist ein mit viel Satire behandelter Vorläufer Steensgaards und Hjalmar Ekdals. Sein

Größenwahn ist das Charakteristikum aller Ibsenhelden, von Catilina bis zu Rubek. „Die ganze Menschheit leidet an Größenwahn“, heißt es in den Vorarbeiten zu den „Gespenstern“. Bereits in der „Johannisnacht“ finden sich für Ibsen typische Redewendungen, bereits hier jene Gedanken vom „Gesetze der Wandlung“, wie sie in „Klein Eyolf“ diskutiert werden („Liebe ist Trachten nach Liebe“), an den auch die Szene zwischen Birk und Anne erinnert, in der Birk Annes Anwesenheit bei sich und Juliane abweist, da sie, Anne, ihn nicht wie eine Schwester liebt. Schon Birk ist im Begriffe, sich gegen die Liebe zu versündigen, eine Kauf-ehe einzugehen. Schon Anne kann gleich Julian dem Apostaten, gleich Rubek und Maja in „Wenn wir Toten erwachen“ die Stille hören: „Kannst Du hören, wie still es hier ist?“ Und schon Birk kommt zur Erkenntnis der Lebenslüge, die ihm in dem „leeren, hirnlosen, aber blendenden Leben da drin in der Stadt“, in diesem „geschminkten Schein-dasein“ entgegentritt, und schon er schaut in sein Inneres, „bis auf den Grund.“ . . .

Aber auch der Abdruck der ersten „Catilina“-Fassung gibt Gelegenheit zu überraschenden Vergleichen und Tiefblicken. In dieser ersten Fassung nämlich fehlt eine hochbedeutende Stelle, die die Fassung aus dem Jahre 1875 so merkwürdig macht. Catilina hat sein Weib erstochen und bietet nun den Dolch seinem Dämon Furia, einem „Gespenst“ in echt Ibsenschem Sinne, damit sie auch seinem Leben ein Ende bereite. Doch —
Nein;

Ein Schritt noch, und erst dann bin ich am Ziel.

Nimm meine Last erst von mir! Siehst Du nicht:

Mein Rücken ächzt von Catilinas Leiche!

Treib einen Pfahl durch diesen Leichnam erst!

Erlös mich, Furia! Nimm diesen Pfahl.

Ihn trieb ich in des Morgensternes Auge.

Nimm, nimm und ramm' ihn mitten durch den Leichnam,

So wird er ohne Macht, — und ich bin frei.

Diesen Leichnam tragen sämtliche Ibsenhelden auf ihrem Rücken, von Catilina bis zu Rubek. Sie alle frankten an ihrer Vergangenheit, an einem Verjährten, fast Vergessenen, das mit unerbittlicher Härte bestimmend auf die Gegenwart, die Zukunft wirkt. Catilinas Leichnam ist sein Vergehen an Furias Schwester, die in Furia die Rächerin, Vergeltung, Nemesis findet. Nemesis und Vergeltung — sie werden auch Rubek, dem letzten Ibsenhelden nicht erspart. Im „Schneehuhn in Justedal“ spuckt das Gespenst von Bengts Bruder Alf und lastet schwer auf dem Besitzer Bjerklehous. In der „Johannisnacht“ spielen alte Familiendokumente und -geschichten eine entscheidende Rolle. In den „Stützen der Gesellschaft“ kommen „die alten Geschichten aufs Tapet“, wie es in

den Vorarbeiten zu diesem Drama heißt. Frau Alving, Rosmer, Ellida, Hedda Gabler, Solneß, Almers und Rita, Borkmann, Rubek — sie alle ächzen unter der Last ihrer Vergangenheit, unter jenem Leichnam, der bald in der Form einer Sünde gegen die Liebe („Stützen“, „Borkmann“, „Epilog“ u. a.), bald in der einer Kaufsehe („Klein Eynolf“, „Hedda Gabler“, „Baumeister Solneß“ und obige Beispiele), bald in der einer Unterlassungssünde („Klein Eynolf“), einer Sünde der Väter („Gespenster“, „Wildente“, „John Gabriel Borkmann“ z.) auftritt.

An diesem Leichnam gehen die meisten Ibsenhelden zugrunde. Ihnen allen fehlt die Kraft, sich von ihm zu trennen, ihn ins Meer zu versenken, wie der epische Brand es verlangt. Umsonst mahnt Asta den Bruder: „Laß sie ruhen, — die Toten!“ Er kann ihrem Räte ebensowenig folgen wie Rubek, wie Borkmann, wie Bernick, wie Catilina. Denn „die Toten, — die lassen u n s nicht ruhen, Asta —. Nicht bei Tag, nicht bei Nacht.“ Und statt sie zu versenken, hinab ins schweigende Meer, baut Solneß ihnen Stuben, erhalten Almers und Rita krampfhaft die Erinnerung an sie wach, verwahrt Agnes ihre Kleider in der Kommode. An ihrer Entfernung geht die heldenhafte Gattin Brands zugrunde. Mit seinem Leichnam wird auch Catilina durchbohrt; denn beide, Mensch und Leichnam, sind unzertrennlich, sind identisch. Das Schicksal von Agnes und Catilina aber wird von Rubek und Irene, wird von Borkmann, wird, um mit Brand zu reden, von ganz Norwegen, von der ganzen Menschheit geteilt. Erst wenn dieser „Riesenleichnam“ sank ins Meer, erst dann wird der Menschheit Erlösung zuteil. Erst dann wird es anbrechen, das große dritte Reich, in dem Kaiser und Galiläer, Genießender und Asket, in dem alles Bestehende untertauchen werden, in dem das Leben nicht mehr Tod und Tod nicht mehr das Leben ist, nach dem Julian vergebens jagt, Rubek und Irene umsonst emporstreben. „Niemals kommen sie ans Ziel!“ prophezeit düster die Gestalt dem hochstrebenden Brand. Und Ibsen ahnt in seinen „Aufzeichnungen“ zur „Wildente“: „Alles Bestehende, Kunst, Poesie usw. geht unter in neuen Kategorien wie der Kindersinn im Geiste des Erwachsenen.“ So kann denn Agnes den Entschluß fassen: „In die Nacht denn. Durch den Tod. Fernher dämmert Morgenrot,“ und Rubek im Entwurfe zum Epiloge mit den Worten enden: „Durch den Nebel der Nacht zum Morgenlicht.“ . . . „Die Nebel senken sich dichter und dichter über die Landschaft. Rubek und Irene steigen in den Nebelschleier hinab, und verlieren sich mehr und mehr“ . . . „Ganz oben, über dem Nebelmeer leuchtet der Felsengipfel in der Morgensonne.“

Zu diesem in der Morgensonne leuchtenden Felsengipfel hinauf mit seinem Ausblick auf „alle Herrlichkeiten der Welt“ will uns der Dichter führen, hinan, „zu den Gipfeln. Zu den Sternen. Und zu der großen Stille.“ Der große Niederreißer mit seinem unerbittlichen Anathema

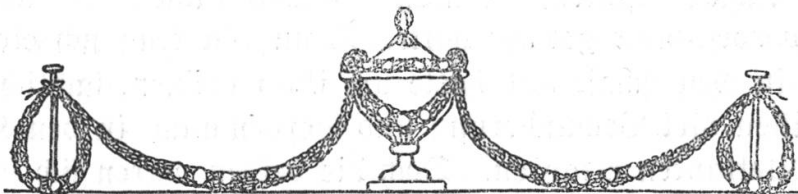
über alle Halbheit und Korruption dieser erbärmlichen Welt wird zum größern Wegebahner, der erst vernichtete und alsdann schuf. . . .

Was tot ist, läßt sich nicht zum Leben lügen,

Was tot ist, muß hinab den dunklen Pfad.

Das Tote kann nur fruchten, wenn wir's pflügen

Als Nahrung für die frischgestreute Saat. . . .



Pfarrer Milders Versuchung.

Novelle.



Als wir Kinder erwachsen waren, gingen wir am liebsten zur Kirche, wenn etwa einmal Professor Milder Gottesdienst hielt. Es war in seiner Predigt immer, als träte man mit ihm einen steilen, beschwerlichen Weg an, einen ungewöhnlichen, der an ein besonders hohes Ziel führte, und, nachdem man jede Mühsal der Steigung ausgekostet, als erreiche man endlich einen Gipfel, der einen ungeahnt weiten, herrlichen Blick öffnete. Und mit dem mutigen Gefühl, einen gewagten Weg gemacht zu haben und unerschrocken noch manch einen ähnlichen vor sich zu sehen, verließ man seine Ansprache, eine reiche Schwere in der Seele tragend.

Wenn wir aber zu Hause etwas von dem Erlebnis verlauten ließen, so sagte wohl meine Mutter: „Der gute Milder wird wieder sich selber gepredigt haben.“ Und wenn man in sie drang, worauf sie diese Vermutung gründe, so erzählte sie, jedesmal die Einzelheiten etwas verändernd und Rede und Antwort frei behandelnd, eine Geschichte aus Professor Milders jüngeren Jahren, von der man zwar nicht wußte, woher sie sie hatte, nach deren Ursprung man aber nicht fragte. Denn Mutters Geschichten waren so selbstverständlich wahr wie irgend eine urkundliche Ueberlieferung.

Pfarrer Milder war als Student eine jener glänzenden Erscheinungen gewesen, wie sie Studierende der Theologie öfters darstellen. Er hatte flott getanzt, hatte sein Geigenspiel nicht nur zum Ständchenbringen, sondern auch zur freudigen Belebung mancher Geselligkeit angewandt, hatte auf einem Liebhabertheater die Charakterrollen gespielt und war für die Mädchen das Ziel mancher ehrgeiziger Bemühung