

DIE FACKEL

Nr. 205

WIEN, 11. JUNI 1906

VIII. JAHR

Ibsen

Lieber Herr Kraus,

Ich darf wohl annehmen, daß Sie den Hymnus auf Ibsen des Herrn Friedell in Nr. 204 der 'Fackel' als objektiver Herausgeber einer Revue hauptsächlich seiner ausgezeichneten stilistischen Qualitäten wegen veröffentlicht haben und kritische Einsprache in den Tagen der Totenfeier unterlassen wollten. Denn Sie, der Bewunderer der klaren und sinnlichen Kunst eines Wilde, eines Rops, eines Strindberg, eines Wedekind, müssen der blassen Charadenkunst des späteren Ibsen unbedingt wesentlich kühler gegenüberstehen. Von Herrn Friedell aber, dessen feinen Humor und dessen ernstes Verständnis für Novalis und Emerson ich schätze, ist es mir unverstänglich, wie er den lapidaren Satz schreiben konnte: »Ibsen war der größte Wohltäter der modernen Menschheit« ... Nun ist die Begeisterung zwar eine schöne Sache, aber sie sieht erstens nur ihr Objekt und zweitens anscheinend durch ein mächtiges Vergrößerungsglas. Und so begeht sie häufig das Unrecht, einen Großen an die Stelle der Größten zu setzen.

Ich unterschreibe meinetwegen, daß Ibsen der größte Dramatiker seiner Zeit ist, wenn ich an die imposante Reihe von Dramen denke, unter denen kein einziges technisch minderwertiges ist, wenn ich vor allem an die Meisterwerke des jugendlichen Ibsen, an »Peer Gynt« und »Die Kronprätendenten« denke. Im einzelnen allerdings halte ich beispielsweise Strindbergs »Fräulein Julie« für zwingender, tiefer und origineller als »Hedda Gabler«, Wedekinds Kindertragödie »Frühlingserwachen« für subtiler, moderner und artistischer als »Klein Eyolf«, Hauptmanns »Weber« für dichterischer als »Die Stützen der Gesellschaft« und die »Pippa« für innerlich wahrer und tragischer als etwa Ibsens »Nora«. In der Wedekindschen Lulu scheint mir mehr wirkliche Weiblichkeit zu leben als in sämtlichen mehr oder weniger blutarmen Ibsenschen Frauengestalten und in Wildes »Salome« (dieses Wunderwerk mußte sich jetzt die Kastrierung zu einem Opernkitsch¹ mit »modernster« deutscher Kapellmeistermusik gefallen lassen!) steckt mehr Kunst, Feinheit und Stimmung als in einem halben Dutzend Ibsen—Stücken zusammen. Dennoch halte ich Ibsen für den größten Dramatiker seiner Zeit. Was aber einen Menschen von säkularer Bedeutung ausmacht, ist nicht die Kunstgattung, die er meistert, sondern die von ihr losgelöste Qualität des Psychologen, des Denkers und Kämpfers, des Bildners. Und hier beginnt mein eigentlicher Widerspruch.

¹ Oper von Richard Strauss (1905)

Unter den Zeitgenossen Ibsens sind *Dostojewski* und *Maupassant* die Psychologen, ist *Nietzsche* der Denker und Kämpfer und — wenn neben diesen Größten ein dritter in gebührendem Abstände genannt werden darf — *Wilde* der Bildner, der Artist ersten Ranges. Dostojewski und Nietzsche verdankt der menschliche Geist in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts seine kostbarste Bereicherung. Sie sind die größten geistigen »Wohltäter« der modernen Menschheit. Ibsen aber ist zunächst zu abhängig vom Schriftsteller in ihm, er ist — obzwar er dies stets sorgfältig verschleiern — zu egozentrisch und eitel, um bestimmend auf den Geist der Menschheit einzuwirken. Er ist der Mann der Velleitäten. Er will die Menschheit belehren oder — wenn wir ihm genau zusehen — er will sie eigentlich nur verblüffen. Er arbeitet in der Pose und mit den Mitteln eines Zauberkünstlers, der sein Publikum durch unerklärliche Tricks solange den Atem zurückhalten läßt, bis jedem einzelnen das bekannte Mühlrad im Kopfe herumgeht. Und weil Ibsen so sehr mit seinen Tricks beschäftigt ist, deshalb ist in seinen Stücken so gar kein Humor, so wenig lebenswarme Sinnlichkeit und so viel eingefrorener Hokusfokus. Was diesen »Magus« zeit seines Lebens am intensivsten intrigiert hat, war sicherlich die Kunst zu imponieren. Die »Idee« der Ibsenschen Stücke ist zumeist simpler als sie scheinen will; daß die »Würde« der Puppe es nicht verträgt, daß sie als Puppe behandelt wird; daß die Söhne für die Sünden der Väter büßen müssen; daß die Wahrheit ein bitteres Kraut ist; daß die Alten nicht immer gern und freudig der Jugend ihren Platz einräumen; daß der Mensch die Lüge zum Leben braucht; daß die Stützen der Gesellschaft manchmal ziemlich angefault sind; daß ein Kassendieb unter Umständen auch ein Halbgenie oder ein Halbgenie mitunter ein Kassendieb sein kann ... Ich finde im ganzen Ibsen keinen Gedanken, der für die Menschheit bedeutungsvoll wäre, wohl aber spüre ich hinter dem formaltechnischen »Revolutionär« überall einen zugeknöpften Reaktionär mit Gehrock, Zylinder, Glaeds und Ordensband, der mit seinen »großen Zweifeln« überall dort einsetzt, wo bei Geradegewachsenen der ungebrochene gesunde Instinkt entscheidet. Gegen alle lebenserhaltenden Illusionen, gegen den künstlerischen Urtrieb, gegen die schaffende Phantasie, rennt er mit dem Moralinwort »Lüge« an, aber zur Beschämung der freien Sinnlichkeit beräuchert er die verlogenste, mondsüchtigste und fadenscheinigste Sorte von »Liebe«, und in jeder Art von Rausch und wirklicher Leidenschaft entdeckt er weiß Gott was für düstere, unheilschwangere »Mächte«. Sollte dieser frostige Thaumaturg wirklich Tag und Nacht an nichts anderes gedacht haben als »die Menschheit ein Stückchen weiter zu bringen«? Heiliger Maupassant, bitt für uns!

Ich schicke ihnen diesen Erguß auf die Gefahr hin, für einen unleidlichen Nörgler gehalten zu werden. Ich habe mich so kurz wie möglich gefaßt und werde die Leser der 'Fackel' nächstens auf ein Buch aufmerksam machen, in dem — im erdenklichsten Gegensatz zu der Welt Ibsens — eine echt heidnische und echt südliche Luft schwingt. Eine Nietzschesche Formel erweiternd, möchte ich als wieder einmal zeitgemäße Forderung aufstellen: il faut méditerran-

niser l'art ... ¹ (Vielleicht enthält diese Formel auch das Geheimnis der bösen »Pippa«, das den Reportern so viel Ärger verursacht: die Schönheit gedeiht im Norden nicht!)

Ihr sehr ergebener

Karl Hauer

*

Dieser Entlarvung eines berühmten Spiritisten stimme ich durchaus zu. Nur daß ich ausdrücklicher meine tiefste Verehrung bekunden möchte für den großen Dichter, der »Kaiser und Galiläer« und Die Kronprätendenten«, »Brand« und »Peer Gynt«, »Frau Inger« und »Die nordische Heerfahrt« geschaffen hat und dann hinging, um ein Rationalist des Wunderbaren zu werden und aus der nüchternsten Sache von der Welt, der Gesellschaftskritik, ein dramatisches Abracadabra zu machen. In jenen Zustand von Nichtberauschtigkeit zu verfallen, in dem man bereits »weiße Pferde« sieht, und als genialer Proktofantasmist ein Zeitalter zu schrecken. In faustischen Nebel, den eine seltene Wortkunst erzeugte, vermag die Phantasie des Betrachters ihre Gestalten zu stellen. Der Nebel eines modernen Ibsen—Dialogs ist uneinnehmbar, einer kahlen Gedankenprosa antwortet kein Echo jener Fjordwand, die dem großen Dramatiker Ibsen einst die herrlichste Kulisse gewesen ist. Ibsen: »Und dann ist sie (die Wildente) auf dem Meeresgrund gewesen.« »Warum sagen Sie Meeresgrund?« »Was sollt' ich sonst sagen?« »Sie könnten sagen: Boden des Meeres — oder Meeresboden.« »Kann ich nicht ebensogut Meeresgrund sagen?« »Ja, aber für mich klingt es immer so seltsam, wenn andere Leute Meeresgrund sagen.« Goethe: »Die Mütter sind es!« »Mütter!« »Schaudert's dich?« »Die Mütter! Mütter! 's klingt so wunderbar!« Und doch wie anders!... Aber ist's nicht scheußlich, zu sehen, wie sich das Vernunftgesindel der Tageskritik, wie sich alte Literaturprofessoren, deren psychologisches Verständnis gestern noch bis zur Enträtselung von Raupach, und deren Modernität bis zur Billigung von Richard Voss reichte, plötzlich verständnisvoll um Ibsen bemühen? Wenn wir jüngeren Leute die Hand aufs Herz legen, müssen wir bekennen, daß wir vom Ibsen des bürgerlichen Dramas nicht viel mehr begreifen, als daß er der Apostel der Lehramtskandidatinnen geworden ist. Dieser lebertranige Moralist hat, soweit wir Zauberformeln verstehen, den Fortschritt der Menschheit in der geistig—sittlichen Belastung des Weibes gesehen und dem gedrückten »Weibchen« (Elvsted, Maja), in dem der echte Naturwille seine Erfüllung findet, jene Homuncula, die nur mehr der Trieb zu übersinnlichen Freuden gefährdet, gegenübergestellt; hat den Zwang, Puppe zu sein, als ein Problem der Frau erfaßt und nicht das Recht, Puppe zu sein. Er steht am Ende einer langen Reihe von Dramatikern, für die »Mann und Weib eins« sind und die, wenn sich ein Konflikt ergibt, den dramatischen Knoten aus einem verlorenen Jungfernhütchen knüpfen. Er aber ist einer, der den Unterschied der Geschlechter so begreift, daß er die männlichen Eigenschaften auf die Frau überträgt. »Worauf es ankommt, das ist die Revolutionierung des Menschengestes«. Aus dem Germanisch—Christlichen etwa ins Christlich—Germanische. Mit Wahrheit, Freiheit und Lebertran! Es gilt »Adelsmenschen« zu erschaffen. Hoffentlich werden sie auf das Ordensband des Herzogs von Meiningen nicht wenig stolz sein!

*

1 man muss die Kunst mediterranisieren ...

Schriftsteller Ibsen und »Baumeister Solneß«^{1 2}

Ein kritischer Essay von *Frank Wedekind*

In Frankreich hörte ich seinerzeit mehrfach von berufenster Seite das nämliche Urteil in den verschiedensten Variationen über die Stellungnahme des französischen Publikums gegenüber Ibsen. Der alleinige Grund für die Möglichkeit, daß Ibsen bei uns in Frankreich Anerkennung gefunden, war der, daß man ihn nicht verstanden hat. Hätte man ihn verstanden, man hätte sich von vorneherein mit Händen und Füßen gegen ihn gewehrt. Man erlaube mir, diesem Ausspruch vorerst einige Aufmerksamkeit zu schenken, bevor ich an die gewissenhafte mathematische Lösung und Enträtselung einer Schärade gehe, wie sie Ibsen der Welt in seinem Baumeister Solneß vorgelegt und zwar mit der entschiedenen Prätension und Hoffnung, daß sie nicht gelöst und verstanden werde. Die künstlerische Qualität, durch die sich Ibsen bei den Franzosen Eingang und Achtung verschaffte, war in erster Linie die Stimmung in seinen Kunstwerken. Dieser Vorzug konnte dem feinempfindenden Romanen nicht entgehen, aber dabei blieb es auch. Erst mit der Zeit kam man dahinter, daß der Skandinavier all den Elementen gegenüber, die dem Romanen das Leben schätzenswert und teuer machen, die Verkörperung des Geistigen, Schönheit, Sinnlichkeit, die Heiligkeit der Leidenschaft, die Untrennbarkeit von Seele und Leib, daß Ibsen diesen sakrosankten Rassebesitztümern gegenüber der verständnislose Barbar, der beschränkte Bilderstürmer, der mit seiner Kritik in der Enge des eigenen Horizontes befangene Nörgler war. Greifen wir einen von Ibsens ethischen »Schlagern« heraus, wie die Sentenz, mit der Nora die Frau Linden bei ihrem ersten Besuch regaliert: »*Den einen liebt man und mit dem anderen möchte man gerne zusammensein.*« Bei dieser Antithese langt der Franzose sofort bei einer Beschimpfung dessen an, was er unter Liebe versteht. Was heißt es, eine Zigarre lieben? Sie gerne rauchen. Was heißt ein Leibgericht lieben? Es gerne essen. Was heißt, eine Person lieben? Ohne ihren Besitz nicht leben können; und dazu gehört doch wohl das Zusammensein! Wieso kann Nora trotzdem behaupten, daß sie den betreffenden Mann liebt? Weil — weil er nun einmal zufällig ihr Mann geworden ist. Dieses »Zufällig«, dieses »in der Welt nicht wissen, was wollen« ist nun bei Ibsen sehr wohl mit einem normalen, gutveranlagten Exemplar der Spezies Mensch vereinbar. Er erblickt darin eventuell noch gar etwas menschlich Wertvolles, einen ganz besonderen Reiz, den Ausdruck einer feineren Natur. Für den Franzosen ist es bei seinen Begriffen von Selbstbewußtsein und Menschenwürde damit nicht vereinbar, auch wenn es sich nicht um eine Nora, sondern um eine Köchin handelt. Das »Zufällige«, das »Nicht wissen was wollen« ist für ihn der Ausdruck der Rasselosigkeit, der Schlechtigkeit im qualitativen Sinn. Wenn Nora ihren Mann aus praktischen Gründen geheiratet hat, so hat sie nicht das Recht, sich darüber in irgendwelchem Zweifel zu befinden, wenn sie nicht sofort jedes Interesse verlieren will. Und nun kommt die Hauptsache. Ibsen kann es nicht leugnen, daß er in seiner Nora ein persönliches Ideal gezeichnet hat, einen Charakter, der für ihn leibliche und geistige Reize besitzt. Für den Romanen aber fängt die Schönheit erst da an, wo die Rasse beginnt, wo die Menschen einen ihnen in Fleisch und Blut übergegan-

1 Frank Wedekind hat mir diese Studie, die — zehn Jahre nach Ibsens Werk — in einer kleinen Münchener Revue 'Freistatt' (IV./28., 13. Juli 1902) erschienen und weiteren Kreisen völlig unbekannt geblieben ist, für die 'Fackel' überlassen. [KK]

2 "Baumeister Solneß" ist ein Theaterstück Ibsens aus dem Jahr 1892

genen Begriff ihres eigenen Wertes, ihrer persönlichen Eigenart, ihrer leiblichen und geistigen Direktive besitzen. Alles, was darunter steht, ist schlechtes Menschenmaterial, ist nicht der Beachtung wert, ist uninteressant. Und wie kommt es nun, fragt sich der Franzose, daß Ibsen einer so häßlichen Erscheinung ein ganzes Drama widmet? Weil Ibsen keine schöneren Frauen kennt, antwortet er sich. Und nach dieser Erwägung kommt er zu dem Schluß, daß ihm eine Madame Forestier im »Bel—Ami« am kleinen Finger lieber ist, als sämtliche Ibsenschen Frauengestalten. Noras gibt es überall in der Welt, aber man geht ihnen aus dem Wege, auch bevor man Ibsen gelesen hat. Das sind die Gefühle, mit denen der Romane das Drama aus der Hand legt.

Vor einiger Zeit sagte mir einer der bedeutendsten deutschen Schriftsteller, daß er die *Hilde Wangel* in »Baumeister Solneß« für die einzig lebenswahr gezeichnete Frauengestalt in Ibsens sämtlichen Dramen halte. Das veranlaßte mich, der Dame etwas näher zu treten. Mir waren andere Frauenfiguren bei Ibsen, wie die behagliche Gina Ekdal, die verbitterte Frau Linden und selbst Hilde Wangel als herzloser Backfisch in der »Frau vom Meere« mit dem leisen Ansatz zur moral insanity weit eher durch diesen Vorzug aufgefallen. Ein von vornherein auf das Formlose angelegter, extravagant gedachter Charakter wie der der Hilde Wangel im »Baumeister Solneß« erschien mir schon an sich als ein künstlerisch nicht eben schwer zu bewältigendes Problem. Aber wo läge in ihrer Zeichnung etwas speziell gut Getroffenes, ein intimerer Zusammenhang mit der Natur, etwas wie innere, zwingende Notwendigkeit? Die Lösung des Widerspruches zwischen meiner Ansicht und der jenes bedeutenden Schriftstellers schien mir anfänglich banal, entbehrt vielleicht auch doch nicht allen Interesses.

Die *Vermännlichung* der Frauenfiguren hat in Ibsens Familiendramen von Stück zu Stück gradatim zugenommen. Die Stufenleiter wäre etwa: Frau Alwing, Nora, Lona Hessel, Hedda Gabler und Hilde Wangel. Der Dichter, seinem Beruf entsprechend im Wesentlichen rezeptiv, verfällt leicht darauf, an einer Frau nicht dasjenige zu lieben, was sie Weibliches an sich hat, sondern was sie Männliches an sich hat. Ein eklatantes Beispiel dafür ist eine vollkommen aus der Phantasie gezeichnete Figur in Gottfried Kellers »Sinngedicht«, eine Lucie, die aber Lux genannt wird, eine Erscheinung, die nicht einen wahren Strich an sich hat, und deshalb, wie sich wohl mit Recht schließen läßt, umso mehr die persönliche Sympathie des Autors verkörpert. Es läßt sich die Frage aufwerfen, ob und inwieweit nicht auch Mignon, diese mit aller Zartheit angelegte Traumerscheinung, ihre Entstehung einer solchen Anwendung zu danken habe. Das Urteil eines der berufensten Autoren über Hilde Wangel im »Baumeister Solneß« schien mir nach einem einzigen Blick auf seinen eigenen Charakter auch nichts anderes zu erklären, als daß in diesem Falle seine persönliche Sympathie mit seiner künstlerischen Kritik durchgegangen.

Mir war Hilde Wangel vom ersten Moment an als eine oberflächlich individuell maskierte Allegorie erschienen. Dieser Eindruck verstärkte sich bei nochmaliger Lektüre des Stückes, und so kam ich denn dazu, ohne meinem Empfinden den geringsten Zwang anzutun, das Personenverzeichnis des »Baumeister Solneß« in folgender Weise zu interpretieren:

Baumeister Halvard Solneß — Schriftsteller Henrik Ibsen.

Frau Aline Solneß, seine Gattin — die alte, dramatische Schule (Ibsen als Theaterinstructor in Christiania).

Dr. Herdal, Hausarzt — Ibsens Objektivität.

Knut Brovik, ehemals Architekt, jetzt Assistent bei Solneß — die alte Generation.

Ragnar Brovik, sein Sohn, Zeichner — die junge Generation.

Kaja Fosli, seine Nichte, Buchhalterin — Ibsens Familiendrama.
Fräulein Hilde Wangel — Ibsens Jugendidealismus.

Ich kann heute kein Porträt Ibsens mehr sehen, ohne das sardonische Lächeln in seinen Zügen direkt auf die Aufnahme zu beziehen, die sein Baumeister Solneß beim Publikum fand. Er führt uns eine Handlung vor, die, gestehen wir uns das offen, im wirklichen Leben durchaus ohne Sinn und Verstand ist. Den klarsten, einfachsten Sinn und Verstand hat sie auf einem andern Gebiet als dem der wirklichen Welt, nämlich im Innern einer Menschenseele. Die Personen sind mehr oder weniger willkürlich erdachte abstrakte Begriffe. Der Autor verwischt mit großer Vorsicht alle Spuren, die den Mutterboden, auf dem seine Pflanze gewachsen ist, verraten könnten, und erlebt den Triumph, daß man seine künstlichen Figuren gerade deshalb, weil sie niemandem recht begreiflich sind, für ganz besonders lebenswahr, für ganz besonders gut individualisiert hält. Man möge mich nicht falsch verstehen; führte irgendeine Person *ein* wesentliches Wort im Munde, das nicht direkt ihrer abstrakten Mission entspräche, ich würde mich besinnen, ein solches Urteil zu fällen. Aber nachdem man den Schlüssel gefunden, entpuppt sich das ganze Schauspiel als Rechenexempel, und das Menschliche, das Wirkliche, das Lebendige an den Personen ist nichts als oberflächliche Draperie durch Gesten und Ausdrucksweise. Um nun zu verstehen, wie das Stück trotzdem auf einen gewitzigten, vielleicht durch Ibsens Lektüre selber am subtilsten, gewitzigten Leserkreis wirken konnte, erlaube man mir folgendes Gleichnis:

Ein Komponist, der schon durch verschiedene Klavierpiecen unser lebhaftestes Interesse erregt, lud uns ein, seine neueste Komposition anzuhören. Er spielte, und wir waren stumm vor Staunen. Jeder erinnerte sich, etwas ähnliches, sei es auch nur im Traum, schon einmal gehört zu haben. Aber es war zu abstrus. Dennoch wagte niemand zu lachen, da sich ein gewisser Gedanke, eine gewisse Harmonie dem Stück nicht absprechen ließ. Aber eine solche Eigenart, eine solche Gewagtheit, eine solche Monstrosität der Harmonie hatte noch keinem in den Ohren geklungen. Nachdem sich unser Freund zur Genüge an der Bestürzung in den Gesichtern geweidet, erklärte er uns seinen Trick. Er hatte vor unserem Erscheinen das Klavier derartig verstimmt, daß kein Ton mehr das war, was er gewesen. Auf dem so zugerichteten Instrument hatte er uns eine seiner uns längst bekannten Sonaten vorgespielt.

Die innere und äußere Harmonie, die das Ibsensche Drama aus seiner mütterlichen Laboratoriumsatmosphäre in die wirkliche Welt mit hinübergenommen, sichert ihm unter allen Umständen die Qualität eines Kunstwerkes. Sie ist zugleich aber auch dasjenige Element, welches den Leser befangen hält, indem es ihn irreführt. Der »Baumeister Solneß« als Drama, ist kein Mensch, sondern ein Homunkulus. Das Erfreulichste dabei ist der Umstand, daß sich der Autor in keinem seiner bisherigen Werke so aufrichtig zeigt, soviel Selbstkritik und sogar Selbstironie übt wie hinter der Maske, mit der er sich in diesem Drama unkenntlich macht und in undurchdringliches Dunkel hüllt.

Der Gang der Handlung ist folgender — die Sprache versagt mir. Ich frage mich, ob es eines anständigen Menschen nicht unwürdig ist, den alten Zauberer zu entlarven. Übrigens, wenn ich es tue, so tue ich es aus zwei Gründen. Erstens aus angeborener Abneigung gegen Symbolismus und Mystizismus, denen Ibsen in dem Stück übrigens auch ein Schnippchen geschlagen hat. Denn daß die symbolistische Richtung unserer Tage die Veranlassung zu »Baumeister Solneß« war — so wenig der Baumeister Solneß in seiner mathematischen Konstruktion mit dem, was die Symbolisten anstreben, zu tun hat

—, steht für mich außer Frage. Ibsen fürchtete, wie wir gleich von ihm selbst hören werden, die junge Generation möchte sich seiner Führung entziehen, und hatte daher nichts Eiligeres zu tun, als in Symbolismus zu machen, ebenso wie er sich seinerzeit, auch seiner eigenen Aussage gemäß, nicht aus eigener Sympathie, sondern nur deshalb dem Familiendrama zugewandt hat, um sich der jungen Generation zu vergewissern. — Was mich zweitens dabei bestimmt, ist die Tatsache, daß, so ungesund, so verwirrend, so geschmackverderbend das Stück auf jeden Unbefangenen wirken muß, sich andererseits kaum eine amüsantere, instruktivere, geistvollere Lektüre auf der Welt denken läßt, als »Baumelster Solneß«, wenn man den Personen die oben erwähnten Abstrakte substituiert. — Der Gang der Handlung ist folgender:

Schriftsteller Ibsen (Baumeister Solneß) steht im Begriffe, ein neues Stück zu schreiben (ein neues Haus zu bauen). Der Stoff des Stückes ist seine eigene Person. (Das Haus ist ein neues Wohnhaus für den Baumeister.) Dabei kommt ihm das Eigentümliche seiner Lage zum vollen Bewußtsein. Er hat seinerzeit die alte Generation siegreich überwunden und sie sich, nachdem sie völlig lahm gelegt war, dienstbar gemacht. Er ist weit davon entfernt, die Vorzüge des *alten Brovik* zu unterschätzen: »Der ist nämlich ausgezeichnet zu verwenden bei Berechnung von Tragfähigkeit und Kubikinhalte.« Das bezieht sich auf die geschlossene Form und die künstlerische Wirkung, auf die sich die Alten so gut verstanden. Aber zu fürchten hat Solneß von der alten Generation nichts mehr. Das enfant terrible ist der Sohn des Alten, die junge Generation, die Ibsen aus vollem Herzen zugejauchzt hat, die er jahrelang in seinem Bann gehalten, und die nun mit jedem Tage von ihm abzufallen droht. Das Mittel, mit dem er sie gefesselt, war das Familiendrama (*Kaja Fosli*: »steht im Arbeitszimmer am Pulte, im Hauptbuch eintragend, sie ist ein zartgebautes, junges Mädchen von einigen zwanzig Jahren, aber von kränklichem Aussehen; ein grüner Schirm schützt ihre Augen.«) Wie das zugegangen, erfahren wir aus folgendem Gespräch zwischen Ibsen und seiner Objektivität — genannt »Hausarzt« —, bei dem ich nichts als die Personennamen ändere:

Ibsen: Jetzt passen Sie nur auf. Eines Tages also kommt dieses Familiendrama zu ihnen (das heißt zur alten und zur jungen Generation) herauf, um etwas auszurichten. War früher nie hier gewesen. Und als ich sah, wie herzlich die zwei (nämlich die junge Generation und das Familiendrama) ineinander vergafft waren, da kam mir plötzlich der Gedanke: Hätte ich nur das Familiendrama hier im Büro, dann bliebe vielleicht auch die junge Generation bei mir sitzen.

Ibsens Objektivität: Glauben Sie nicht, daß sie (das Familiendrama) es tat, um mit ihrem Bräutigam beisammen zu sein?

Ibsen: Anfangs war das auch meine Idee. Aber, nein, so verhielt es sich nicht. Der jungen Generation entglitt das Familiendrama sozusagen vollständig — als es erst hierhergekommen war, zu mir.

Ibsens Objektivität: Da glitt es wohl zu ihnen hinüber?

Ibsen: Ganz und gar ... Aber auf die Dauer fällt mir die Sache verdammt lästig. Begreifen Sie wohl. Da muß ich tagtäglich herumgehen und tun, als ob ich — Und es ist ja eine Sünde gegen das arme Ding. (Heftig.) Aber ich kann nicht anders. Denn rennt es mir fort, so macht sich auch die junge Generation auf den Weg.

Ibsen sagt darin mit klaren Worten, wie wenig er im Grunde genommen für das Familiendrama übrig hat. Er beherrscht es: »Es fühlt, wenn ich hinter ihm bin und es ansehe. Es bebt und zittert, so oft ich nur in seine Nähe kom-

me.« — Die alte dramatische Schule (*Frau Solneß*) sagt von ihm, dem Familiendrama:

Du kannst recht froh sein, Ibsen, daß du das Fräulein da bekommen hast.

Ibsen: Ja freilich, die läßt sich zu vielerlei Dingen verwenden.

Die alte Schule. Es scheint so.

Ibsens Objektivität: Tüchtig in der Buchführung (!) nebenbei?

Ibsen: Na — einige Übung hat sie sich immerhin angeeignet in den zwei Jahren. Und dann ist sie gutmütig und willig zu allem, was man von ihr verlangt.

Die alte Schule: Das muß allerdings eine große Annehmlichkeit sein —

Ibsen: Das ist es auch. Besonders wenn man nicht verwöhnt ist in dieser Beziehung.

Was die »Buchführung« heißen soll, darüber kann kein tantiemenfreudiger Dramatiker im Zweifel sein. — Wie Ibsen von der jungen Generation denkt, das ergibt sich aus seinem Gespräch mit der alten Generation, die ihn bittet, den Jungen doch selbständig arbeiten zu lassen.

Die alte Generation: ... (ungeduldig) Aber er muß doch auch einmal Gelegenheit bekommen, auf eigene Hand zu arbeiten.

Ibsen (ohne ihn anzusehen): Glauben Sie, daß die junge Generation alle die rechten Anlagen hat?

Die alte Generation: Nein, sehen Sie ... denn Sie sagten ja nie so viel wie — wie ein ermunterndes Wort über ihn. Aber dann scheint mir wieder, es ist unmöglich anders. Er muß die Anlagen haben.

Ibsen: Nun ja, er hat aber doch nichts gelernt — recht gründlich. Außer dem Zeichnen, versteht sich. (Zeichnen, Abzeichnen, im Gegensatz zu Bauen, Komponieren: das Realistisch—Formlose der jüngeren Literatur.)

Die alte Generation (blickt ihn mit geheimem Haß an und sagt mit heiserer Stimme): Sie hatten auch nicht recht viel vom Fach gelernt, damals, als Sie bei mir in Dienst standen. Aber Sie machten sich dennoch auf den Weg. (Er holt mühselig Atem.) Und kamen vorwärts. Und überholten sowohl mich wie — wie so viele andere.

Ibsen: Ja, sehen Sie, das fügte sich nun so für mich.

Die alte Generation: Darin haben Sie recht. Alles fügte sich für Sie. Dann können Sie es aber auch nicht übers Herz bringen, mich ins Grab gehen zu lassen — ehe ich sehe, wozu die junge Generation taugt.

Und nun Ibsen vor der Peripetie des ersten Aktes seiner eigenen Objektivität gegenüber.

Ibsens Objektivität: ... Wissen Sie was, Herr Ibsen, Sie haben wahrhaftig Glück gehabt.

Ibsen (mit einem scheuen Blick auf ihn): Jawohl, aber das ist's eben, wovor mir so entsetzlich graut.

Ibsens Objektivität: Es graut ihnen? Darum, weil Sie Glück haben?

Ibsen: Früh und spät ist mir Angst und bang. Denn einmal muß doch wohl der Umschwung kommen, verstehen Sie.

Ibsens Objektivität: Ach was! Woher soll denn der Umschwung kommen?

Ibsen (fest und sicher): Der kommt von der Jugend.

Ibsens Objektivität: Pah! Die Jugend! Sie sind doch wohl noch nicht abgenutzt, sollte ich meinen. O nein — Sie stehen jetzt so festgemauert da wie vielleicht niemals zuvor.

Ibsen: Der Umschwung kommt. Ich ahne ihn. Ich fühle, daß er näherückt. Irgend einer drängt sich heran mit der Forderung: Tritt zurück vor mir! Und alle die anderen stürmen ihm nach und drohen und schreien: Platz gemacht — Platz — Platz! Jawohl, passen Sie nur auf, Doktor. Eines Tages, da kommt die Jugend hierher und klopft an die Tür —

Ibsens Objektivität (lachend): Ja, du lieber Gott, was dann?

Ibsen: Was dann? Ja, dann ist's aus mit dem Schriftsteller Ibsen. (Es klopft an der Türe links.) —

Wer eintritt, ist aber nicht die vom Dichter so gefürchtete junge Generation, sondern Ibsens eigener Jugendidealismus: Hilde Wangel.

Daß diese Hilde Wange), als menschliches Wesen genommen, nun eine im höchsten Grade bedenkliche Person ist, weit eher ein hysterisches, älteres Fräulein, denn ein junges Mädchen, und Bewegung und Denken so hart und klapprig, daß einem eine Gänsehaut nach der anderen über den Rücken schauert, ein weiblicher Straßenjunge, an dessen Seite sich die erste, beste Straßendirne noch als Lady ausnehmen würde, das hat jedenfalls einen psychologisch tieferliegenden Grund als das ganze Drama. Übrigens ist die Figur zudem verzeichnet. Der Autor kennt solche Naturen von ihrer Außenseite her und phantasiert etwas hinein, was sich unter keinen Umständen darin befindet. Eine Hilde Wangel ist in der Realität ein oberflächliches Geschöpf mit kurzem Gedächtnis und kurzen Sinnen. Der absolute Mangel weiblicher Reize bringt bei derartigem Temperament eine absolute Flachheit und Banalität der seelischen Funktionen mit sich. Solche Naturen gleichen einem seichten Wasser, das über holperige Kiesel fließt und daher eine bewegte Oberfläche zeigt. Eine Hilde Wangel wird nie einen Menschen auf zwei Gerüste schicken, um ihn eventuell herunterfallen zu sehen. Dazu gehört eine andere körperliche und geistige Konstitution. Sie ist im Gegenteil die erste, die in Ohnmacht fällt, wenn eine Maus im Zimmer erscheint oder ein Kind aus der Nase blutet.

Ibsens Jugendidealismus kommt, um seine Sachen ausbessern zu lassen, hat natürlich keinen Koffer, aber etwas Wäsche im Ranzen, die gewaschen werden muß, »denn sie ist sehr schmutzig.« Die alte dramatische Schule, Frau Solneß, empfängt das Mädchen mit überraschender Zuvorkommenheit, schon aus Abneigung gegen das Familiendrama. Ibsen fragt seinen Jugendidealismus, ob er nicht die Stelle als Buchhalterin annehmen will, aber davon will der Jugendidealismus nichts wissen: »Da kommen sie schön an! Nein, ich danke.« Auf Koffer und Geld »pfeift« Hilde Wangel, und das gefällt dem alten Herrn so recht an ihr. Und nun erinnert Hilde den Baumeister daran, wie er die Kirche in Lysanger baute. Kirche heißt hier *idealistische Kunst*. Ob diese Kirche, auf deren Turmspitze der Baumeister gesungen haben soll, daß es sich wie Harfen anhörte, das historische Schauspiel »*Kaiser und Galiläer*« sein soll, muß sich aus Ibsens Lebensgang leicht eruieren lassen. So viel ist sicher, daß er seither keine Kirche mehr geschaffen hat, sondern nur noch »Heimstätten für Menschen« d. h. Familiendramen. Und nun fragt ihn sein *Jugendidealismus*:

Konnten Sie denn nicht über den Heimstätten da so ein wenig — so Kirchtürme machen?

Ibsen (stutzt): Was meinen Sie damit?

Ibsens Jugendidealismus: Ich meine — etwas, was emporzeigt — frei in die Luft hinauf. Mit dem Wetterbahn in schwindelnder Höhe.

Ibsen (grübelt ein wenig): Merkwürdig genug, daß Sie das sagen. Denn das ist's ja eben, was ich am allerliebsten möchte.

Sein Jugendidealismus (ungeduldig): Aber warum tun Sie's denn nicht?

Ibsen (schüttelt den Kopf): Die Menschen wollens nicht so haben.

Sein Jugendidealismus: Denken Sie nur — daß sie das nicht wollen!

Ibsen (in leichterem Ton): Jetzt baue ich uns aber ein neues Heim. Hier gerade gegenüber.

Sein Jugendidealismus: Für Sie selber?

Ibsen: Jawohl. Es ist beinahe fertig. Und auf dem ist ein Turm.

Sein Jugendidealismus: Ein hoher Turm?

Ibsen: Jawohl.

Sein Jugendidealismus: Sehr hoch?

Ibsen: Die Leute werden gewiß sagen, daß er zu hoch ist; für ein Wohnhaus wenigstens.

Sein Jugendidealismus: Den Turm da will ich mir ansehen. Gleich morgen früh.

Hier haben wir es also mitten im Drama wieder mit dem Drama selber zu tun. Das Haus ist schon beinahe fertig, das Drama ebenso. Es ist ein Haus für den Baumeister selber, d. h. die Hauptfigur im Stücke ist der Dichter selbst. Das Problem ist, ob es dem Dichter gelingt, das Stück im realen Leben wurzelnd und dabei doch mit einem Fingerzeig nach Oben als Kunstwerk zu vollenden. Dabei versteht er sich zu einem rührenden Selbstbekenntnis: »Je mehr ich jetzt darüber nachdenke — da kommt's mir vor, als wäre ich lange Jahre herumgegangen und hätte mich damit abgequält, — hm — auf etwas zu kommen — so etwas *Erlebtes*« (aber sofort wie der Fuchs, der seinen Bau verläßt, verwischt er wieder die Spur im Sande): »von dem ich meinte, ich müßte es vergessen haben. Aber nie fand ich heraus, was das sein könnte.«

Dann kommt er auf eine Befürchtung zurück: » ... daß die Jugend zu mir hereinstürmen wird.«

Sein Jugendidealismus: Dann meine ich, sollten Sie einfach herausgehen und der Jugend aufmachen ... (was er de facto, ohne es zu ahnen, ja schon getan hat.) Freilich, daß die Jugend zu ihnen hereindürfte. So in aller Güte.

Ibsen: Nein, nein! Die Jugend sehen Sie — ist die Wiedervergeltung ...

Sein Jugendidealismus (erhebt sich, blickt ihn an und sagt, indem es um seine Mundwinkel zuckt): Können Sie mich zu etwas brauchen, Baumeister?

Ibsen: Ja, jetzt kann ichs wahrhaftig: Denn Sie kommen auch gleichsam unter einer neuen Fahne, scheint es mir. Jugend gegen Jugend also!

Hilde Wangel muß in der Kinderstube schlafen, da der Baumeister, wie im zweiten Akt auseinandergesetzt wird, genau genommen kinderlos ist.

Zu Beginn des zweiten Aktes finden wir die alte dramatische Schule (Frau Solneß) damit beschäftigt, dem Jugendidealismus »die Sachen auszubessern«. Der Plan zu dem vorliegenden Drama, das jetzt eben geschrieben wird, reicht also schon sehr weit zurück. Ibsen ist übrigens der letzte, der die

alte dramatische Schule unterschätzt. Er hatte auch, wie wir gleich sehen werden, zwei Kinder von ihr.

»Aline hatte auch ihre Anlagen zum Bauen ... Keine Häuser und Türen und Pfeiler — nichts von dem, was ich selber treibe ... Kleine Kinderseelen aufzubauen, Hilde. Kinderseelen aufzubauen, so daß sie groß werden in Gleichgewicht und in schönen edlen Formen. So daß sie sich erheben zu geraden, erwachsenen Menschenseelen. Das wars, wozu Aline Anlagen hatte. Und das alles, das liegt ,jetzt da ungebraucht — und unbrauchbar für immer.«

Ibsen macht sich allen Ernstes Gewissensbisse wegen der Verwüstungen, die sein Familiendrama in der Kunst angerichtet, Aber er ist ja genau genommen nicht schuld daran. Die Geschichte trug sich nämlich folgendermaßen zu: Die alte dramatische Schule besaß als Erbe von ihren Eltern her »eine garstige, alte Räuberburg«, »einen großen, häßlichen, dunkeln Holzkasten«, den Ibsen, als er heiratete, mit ihr zusammen bezog. Diesen alten Holzkasten hätte der junge Hausherr nun um alles gerne abbrennen sehen und setzte seine Hoffnung auf eine Ritze, die sich auf dem Dachboden im Kamin befand. Die alte dramatische Schule sollte bei dem Brande nicht umkommen; besaß der Hausherr doch selber zwei Kinder von ihr, Zwillinge. Sie sollte das Haus von ferne mit abbrennen sehen. So kam es aber nicht; der Brand brach nicht bei der Ritze, sondern in der Kleiderkammer aus; das Haus brannte nieder, die alte dramatische Schule wurde gerettet, die Zwillinge aber starben an den Folgen des Brandes.

Wer die Zwillinge sind, liegt auf der Hand. Es sind die Dramen »Brand« und »Peer Gynt«, das eine das Schicksal eines Menschen, der moralisch hypertrophiert und darüber intellektuell verwildert, das andere das Schicksal eines Menschen, der intellektuell hypertrophiert und darüber moralisch verwildert — religiöser Wahnsinn und moral insanity. Beide Stücke sind in Versen geschrieben und Ibsen mag es mit Recht dem Untergang der alten Kunst und der lebhaften Teilnahme, die sein späteres Familiendrama fand, zur Last legen, daß diesen beiden von echter, großer Poesie inspirierten Werken nicht die ihnen gebührende Anerkennung zuteil wurde.

Die Feuersbrunst in der garstigen, alten Räuberburg brach nicht infolge der Ritze im Kamin aus, sondern das Feuer entstand in der Kleiderkammer; das heißt mit nüchternen Worten: die Kunst von gestern ging nicht an den inneren Schäden zugrunde, die Ibsen in ihr entdeckte und an denen er sie gerne hätte sterben sehen, sondern der Dichter gesteht offen ein, daß seiner Ansicht nach nur die veralteten, äußeren Formen, die veralteten Kostüme den Umschwung ins Leben gerufen. Wie kläglich sich nun aber die alte dramatische Schule zu diesen Tatsachen stellt, erfahren wir aus folgendem Geständnis der Frau Aline Solneß:

»Ach nein, Fräulein Wangel; reden wir nicht mehr von den zwei Kleinen. Über die sollten wir uns bloß freuen. Die haben es ja jetzt so gut, wie man es nur wünschen kann. Nein, es sind die *kleinen* Verluste im Leben, die einem weh tun bis in die Seele hinein. Wenn man das alles verliert, was andere Leute fast für gar nichts achten ... Wie ich ihnen sagte, lauter Kleinigkeiten. Da verbrannten z. B. alle die alten Porträts an den Wänden. Und alle die alten, seidene Kleider, die der Familie weiß Gott wie lange gehört hatten. Und die Spitzen der Mutter und der Großmutter — die verbrannten auch. Und denken Sie nur, die Schmucksachen (schweremütig) und dann alle die Puppen!«

Der Jugendidealismus: Die Puppen?

Die alte dramatische Schule (mit tränenschwerer Stimme): Ich hatte neun wunderschöne Puppen (= die neun Musen!)

Der Jugendidealismus: Und die verbrannten auch?

Die alte dramatische Schule: Alle miteinander! Ach, wie ich mir das zu Herzen nahm!

Der Jugendidealismus: Hatten Sie denn alle die Puppen aufgehoben, von der Zeit an, da Sie klein waren?

Die alte dramatische Schule: Aufgehoben, nein. Ich und die Puppen, wir blieben immer beisammen.

Der Jugendidealismus: Nachdem Sie erwachsen waren?

Die alte dramatische Schule: Ja, lange nachher.

Der Jugendidealismus: Auch nachdem Sie verheiratet waren?

Die alte dramatische Schule: O ja. Wenn er (Ibsen) nicht dabei war, dann — da verbrannten sie ja aber, die armen Dinger. Die zu retten, da dachte niemand dran.

Von dem neuen Stück, das Ibsen schreibt, hält die alte dramatische Schule »gar nichts«.

Ibsen (verstimmt): Das ist allerdings verdrießlich für mich zu hören; denn ich habe es doch wohl hauptsächlich um deinetwillen geschrieben (»gebaut«).

Die alte dramatische Schule: Im Grunde tust du noch viel zu viel um meinetwillen.

Ibsen (mit einer gewissen Heftigkeit): Nein, nein, so was darfst du durchaus nicht sagen, alte dramatische Schule! Da wirst schon sehen, wie gut du dich zurechtfinden wirst in dem neuen Stück (»da drüben im neuen Hause«).

Die alte dramatische Schule: Ach Gott — ich mich zurechtfinden — !

Über die junge Generation (Ragnar Brovik) vernehmen wir im zweiten Akt und zwar aus dem Munde des Familiendramas, daß sie noch nicht da ist: »Er muß noch ein wenig zu Hause bleiben und auf den Arzt (!!) warten. Aber nachher da wolle er herkommen und sich erkundigen« — und über die alte Generation (der alte Brovik), daß es ihr schlecht geht: »Er läßt sich recht sehr entschuldigen, daß er den Tag über liegen bleiben müßte.«

Ibsen: Ach was, entschuldigen. Der soll nur ruhig liegen bleiben.

Das Familiendrama hat übrigens tückische Augen, wie die alte dramatische Schule beiläufig bemerkt. Ibsen beschwichtigt seine alte, treue Genosin: »Die? — Das arme, dumme Gäschen!« — alles unter dem erfrischenden, befreienden Einfluß, den sein wiedergekehrter Jugendidealismus auf ihn ausübt.

Und sein Jugendidealismus vermag den Dichter nun auch dazu, ferner seiner Engherzigkeit, seines Neides gegenüber der jungen Generation, die sich um alles in der Welt Geltung verschaffen will, Herr zu werden. Hilde Wangel kriegt den Baumeister Solneß so weit herum, daß er unter die Pläne seines Lehrlings Ragnar Brovik ein anerkennendes Wort schreibt. Damit schließt der zweite Akt.

Ibsen fürchtet die Jugend nicht mehr, da er in dem vorliegenden Stück ein Werk zu schaffen hofft, das ihn wieder über jede Konkurrenz emporhebt. Er selbst hegt zwar noch immer Zweifel, aber sein Jugendidealismus läßt ihm keine Ruhe:

»Ist es wahr, daß mein Baumeister sich nicht *getraut*, nicht so hoch steigen kann, wie er selber baut?« — (Daß heißt, daß der

Dichter vielleicht nicht imstande wäre, die hochragenden Konstruktionen seines Geistes mit wirklichem Leben auszufüllen.)

Ibsen: ich glaube, es ist bald kein Winkelchen in mir, das vor ihnen sicher sein kann.

Zu Beginn des dritten Aktes steht die Sache sehr schief. Ibsens Objektivität (Hausarzt Herdal) spricht noch einmal vor, um den Dichter von seinem unsinnigen Unternehmen, bei dem er den Hals brechen kann, abzubringen. Dabei droht der Jugendidealismus plötzlich wieder abzureisen, bevor das Werk noch vollendet ist. Die alte Generation ist über Nacht glücklich am Schlage gestorben; aber die junge Generation kommt dafür mit einem Kranz angelaufen, mit ebendemselben Kranz, den Ibsen an der Turmspitze seines neuen Werkes aufhängen will. Er reißt seinem Schüler den Kranz ohne weiteres aus den Händen. — Die alte dramatische Schule läuft angsterfüllt umher und weiß nicht, was, sie anfangen soll. Das Familiendrama (Kaja Fosli) bekommt endgültig den Abschied. Mit seinem Jugendidealismus, der sich endlich doch entschlossen hat, bis zum entscheidenden Moment da zu bleiben, schmiedet der Dichter Pläne für die Zukunft, nämlich künftig nur noch *Luftschlösser* zu bauen, d. h. nur noch aus der freien Phantasie heraus poetisch zu schaffen, da das doch das dankbarste und behaglichste sei, aber — wie der eingefleischte Realist noch zu bemerken sich nicht enthalten kann — »mit einer Grundmauer darunter.«

Dabei fragt ihn sein Jugendidealismus:

»Warum nennen Sie sich denn nicht Dichter (Architekt) wie die anderen?!« (weil immer nur von Baumeister, Schriftsteller die Rede ist.)

Ibsen: Habe dazu nicht gründlich genug gelernt. Was ich kann, habe ich meistens selber ausgeheckt.

Baumeister Solneß steigt dann wirklich das Gerüst seines eigenen Hauses hinan, um den Kranz aufzuhängen, gelangt auch richtig bis zur Spitze, fällt herunter und bricht den Hals.

Das ist die vernichtende Kritik, die der Schriftsteller zum Schluß über sein eigenes Werk ausspricht, und die uns, wenn das Werk dieses Kommentares nicht absolut bedürftig wäre, jedes Wort ersparen würde. Vergewärtigen wir uns, daß es sich bei dem Herabstürzen um nichts anderes als um ein schließliches Mißlingen des Werkes handeln kann, Wozu das noch wiederholen, wenn es der Dichter selbst eingesteht? Aber das sind alles Winkelzüge, Vermummungen, Kniffe und Mystifikationen, die mit dem Wesen der ernstesten Kunst nichts zu tun haben. Ohne Zweifel ist jede große Kunst, Faust, Hamlet, Antigone, symbolisch; aber dadurch, daß sie Menschenarten symbolisiert, nicht abstrakte Begriffe; dadurch, daß sie klare, große Normen fürs Leben zu schaffen sucht, nicht dadurch, daß sie mit dem Leser Verstecken spielt. Nimmt man das Stück als dasjenige, was es ist, so steht die Symbolisierung darin auf der Stufe derjenigen, mit der uns in den Texten »Die schöne Helena« und »Orpheus in der Unterwelt« trojanische Helden vorgeführt werden, die nicht im Traum daran denken, für trojanische Helden genommen werden zu wollen. Nimmt man es aber als das, was es sein soll, so ist es eine Spekulation auf die Kurzsichtigkeit jenes oberflächlichen Lesers, der eine gemalte Architektur von einer in Stein aufgeführten nicht zu unterscheiden weiß. Ginge Ibsen ehrlich zu Werke, wozu dann die Geheimniskrämerei von kleinen Teufelchen und Eifersuchtsszenen, für die, wenn der Schleier fällt, kein Sinn und Verstand mehr übrig bleibt? Warum läßt er den Baumeister dann als nicht ganz bei Trost, als an seinem eigenen Verstande zweifelnd erscheinen, während der Dichter, der ihm Modell steht, nirgends mehr kalter,

bewußter Verstandes—Mensch war als gerade in diesem Werke? Das sind alles Schleichwege, die den Leser hindern sollen, ihm hinter die Geheimnisse seiner Technik zu kommen. Unsere jungen Mystiker und Symbolisten mögen irregeleitete Toren sein; denn sie suchen das Licht in der Finsternis. Jedenfalls meinen sie es ehrlich mit der Kunst und glauben ihr Bestes zu tun. Der »Baumeister Solneß«, vom ernstesten Kunststandpunkt aus betrachtet, behält leider auch für den begeistertsten Ibsenschwärmer viel Ähnlichkeit mit bewußter Falschmünzerei.

Aus einem Zyklus "Märchen des Lebens"

Von *Peter Altenberg*

DER SCHLOSSHERR

Es waren auf einer riesigen Wiese im Parke schneeweiße und hellrote kleine fast geschlossene Tulpen, unregelmäßig verstreut und dennoch gedrängt, wie Herbstzeitlose auf Obstbaumwiesen. Und um diese riesige rotweiß getupfte Wiese herum war zwischen dünnen schwarzen Gitternetzen ein breiter Kiesweg aus feinstem rotgelben Sande. Und auf diesem Sande spazierten hunderte von rosenroten Flamingos mit ihren fadendünnen eleganten Beinen und aristokratisch—elastischer Gangart, mitten zwischen den Spaziergängern des Gartens. Und diese mußten achthaben, die Flamingos nicht zu beschädigen beim Dahinwandeln. Das Ganze war eine Caprice des Park—Besitzers; der gelähmt am Fenster saß des Schlosses.

»Haben Herr Baron eine bestimmte Absicht gehabt mit dieser merkwürdigen Veranstaltung?«

»Vielleicht. Aber ich kann sie in mir selbst nicht ergründen. Vielleicht möchte ich den Menschen ihren plumpen Gang vorhalten ... «

DER DICHTER

Sie hatte also den andern geheiratet.

Da gedachte Herr Gerhardt jenes Abends, da er sie inständig bat, ihm an seinem Tische, ganz nahe, daß es die anderen nicht hörten, das Lied zu singen: »The sorrow of miss May«. Und als sie es beendet hatte mit ihrer süßen sanften Stimme, hatte er zu ihr gesagt: »Ich wünschte nicht das Lied zu hören, sondern nur den Hauch Ihres geliebten Atems in mich hineinzutrinken, während Sie es leise und eindringlich zu mir sangen — — —.«

Und sie erwiderte lächelnd: »Oh pig ... « Denn sie war eine junge Engländerin.

Nun hatte sie den andern geheiratet, der es nicht erst nötig hatte, durch ein Lied sich den geliebten Hauch des Atems zu erstehlen!

LANDPARTIE

Er machte mit ihr eine Landpartie und dachte besorgt an alles, was sie brauchen könnte. Er hatte Nadeln bei sich und Sicherheitsnadeln und Englisch—Pflaster, rot und weiß, und Chocolat Suchard Milka, und Soda—Mint, und Arnika gegen Gelsenstiche und selbstverständlich papier poudré ¹. Aber irgend einmal bedurfte sie gerade einer Sache, an die er nicht hatte denken können ...

1 gepuderte Tücher

»Und das nennt er liebevolle Fürsorge!« dachte die Dame.

DIE GLÜCKLICHE

Die hellbraune wunderschöne Ente auf dem Schönbrunner Teiche ist die Glückliche unter allen, allen. Umgeben ist sie von den Unglückseligen, den Geiern und Adlern, die in Käfigen sich nach den weiten Lüften sehnen. Der Condor trauert, der Königsadler trauert, der Mönchsgeier trauert. Der Uhu trauert und der Wanderfalke. Die Auerhenne trauert um ihr mysteriöses Versteck und um den Lockruf des Auerhahns im dämmerigen Bergwald. Die schwarzen Schwäne entbehren australische Seen und die Pelikane die endlosen Schilfufer. Alle, alle um die hellbraune Ente herum trauern und entbehren. Nur sie lebt wie in Freiheit — bloß geschützter, vor Fuchs und Frettchen und vor Futtermangel. Nur eines fehlt ihr — — — sie *weiß* nichts von ihrer bevorzugten Stellung. Sie hält es leider für selbstverständlich.

* * *

Unverantwortliche Gedichte

von *Paul Scheerbar*t.

HOHLE SYMBOLE.

Auf einer alten Papyrusrolle
Kann man, wenn man ägyptisch kann,
Folgende schöne Geschichte lesen:

Ein alter Ramses zeigte seinem Volk
Mit großem Pompe seinen Sohn,
Den jungen Ramses, seinen Erben;
Ganz Theben war voll Seligkeit.
Der Alte sagte schmunzelnd zu dem Jungen
»Na? ist das Fest nicht fein gelungen?
Die Krieger stehn in Reih und Glied
Und salutieren mit den Spießern,
Das Volk liegt auf dem Bauch und schwitzt,
In allen Tempeln brennt Parfüm.«

Der Sohn ward so ernst wie ein alter Priester
Und sah den Vater lange an und sprach
Dann langsam, wie nun folgt:
»Das merkt ja wohl ein jedes Pferd,
Daß Heer und Volk mich fürchterlich verehrt.
Doch sieh nur all die dicken Pyramiden an;
Die liegen da, als wär nichts los.
Respektlos nenn ich diese faule Ruhe!
Befiehl doch, daß die Pyramiden
Sich rechts und links vom alten Nil
Aufpflanzen in zwei langen, graden Reihen
Mit Riesenspiessen auf den Spitzen.«

Der alte Ramses zog sich still zurück

Und ließ die Pyramidenbauer kommen
Und klagte diesen seine liebe Not.
Da sprach ein jugendlicher Baurat dies:
»Mit Latten und Papyrus könnten wir
Herstellen solch ein mächtiges Spalier;
Wir haben ja Papyrus hier genug.
Der junge Ramses merkt kaum den Betrug.
Und wenn ers merkt, sagt man recht schlau,
Das seien selbstverständlich nur Symbole.
Da war der alte Pharaos so froh
Und rief vergnügt:
»Denn macht das so!«

Und nach acht Tagen fuhr
Des Nachts mit seinem Sohn
Der alte Ramses in der Pharaonenbarke
Den Nil hinunter bei Gitarrenklang,
Und rechts und links am Ufer lagen
Papyruspyramiden, fein durchleuchtet,
Mit blanken Spießen auf den Spitzen.
»Es sind das selbstverständlich«, sagte scheu
Der alte Herr, »ja nur Symbole, darum freu
Dich auch mal so, wie ich es gerne hätte.«

Der junge runzelte die Stirn
Und sagte schließlich sehr sehr bitter:
»Es sind Symbole — aber hohle!
Geh ab, Papa, mit Deinen Symbolen!
Die mag nur gleich der Negerteufel holen.
Hohle Symbole konnten Dir wohl genügen;
Mich wird man mit solchen Späßen nicht betrügen.
Ich will das Echte — das Wahre —
Die Pyramiden aus festem Stein.«
Da schrie der alte Herr wie besessen:
»Hast Du den Respekt vor Deinem Papa vergessen?
Du übergeschnappter dammlischer Bengel!«

Weiter gehts nicht auf der Papyritsrolle,
Auf der diese schöne Geschichte zu lesen ist;
Mäuse haben den Schluß gefressen —
Die ganz echten Pyramidenmäuse.

KOSMISCHER TROST

Der Mondball starrt den Erdball an.
Und auf der Haut der Erde spiegelt sich der Wille des Mondes.

Darum suchen wir nur Einen — immer nur Einen.
Und wir finden auch nicht mehr.
Ein wenig wenig scheint es uns oft.
Auf dem Saturn lebt sichs wohl besser; der hat ja mehr Monde —
hat ja neun.
Dort kann sich jeder freun mit Neun.

Ei, das muß ja köstlich wirken — immer sich zu freun — gleich mit
Neun.

Doch der große Mond der Erde zeigt eine stolze Weltgebärde
und ruft uns zu:
»Ihr könnt euch ebenso freun; ein Mond kann ja so groß sein wie
neun.«

Das ist doch ein kosmischer Trost.
Ein Mond kann so groß sein wie neun.

ANTWORTEN DES HERAUSGEBERS

[Wilde und der Gefängnisaufseher Martin]

Literaturforscher. Einige Esel fragen höhnisch an, wer denn unter dem Pseudonym dieses gebildeten und elegisch gestimmten »Gefängnisaufsehers Martin« den Bericht über Wildes Zuchthausleben in der letzten Nummer der 'Fackel' verfaßt habe. Sie geben wohl zu, daß der Artikel aus dem englischen Manuskript übertragen sei, bezweifeln aber die Existenz dieses Martin. Ich habe nicht gewußt, daß es so viel Mißtrauen in der Welt gibt. Sonst hätte ich der bedeutungsvollen Publikation (die sogar das 'Neue Wiener Journal' gestohlen hätte, wenn sie nicht zufällig Eigentum der 'Fackel' wäre) eine Beglaubigung mitgegeben, die der tote Dichter selbst seinem erbarmungsvollen Wächter ausgestellt hat. Daß es einen Aufseher Martin in Reading wirklich gegeben hat und daß er durch jene Eigenschaften des Gemüts ausgezeichnet war, die den Autor des Berichtes über Wildes Gefangenschaft charakterisieren, geht aus dem Brief hervor, den der Dichter an den Herausgeber der Londoner Zeitung 'The Daily Chronicle' gerichtet hat und der in der deutschen Sammlung vorkommt, die die berühmte Wildesche Schrift »Der Sozialismus und die Seele des Menschen« enthält. Der Brief beginnt: »Mit großem Bedauern entnehme ich den Spalten Ihrer Zeitung, daß der Aufseher Martin aus dem Reading—Gefängnis von der Gefängnisinspektion entlassen wurde, weil er einem armen hungrigen Kinde ein paar Kakes gegeben hat.« Wilde spricht von der fürchterlichen Behandlung, die die Kulturnation den kleinsten Kindern in den Gefängnissen angedeihen lasse. »Die Grausamkeit, die man bei Tag und bei Nacht an Kindern in englischen Gefängnissen verübt, ist unglaublich für alle, die sie nicht selbst mit angesehen haben und die Brutalität des Systems nicht kennen«. Später schreibt er: »Das kleine Kind, dem der Aufseher Martin die Kakes gab, weinte am Dienstag morgen vor Hunger und war völlig unfähig, das Brot und das Wasser, das ihm zum Frühstück gegeben wurde, zu sich zu nehmen. Martin ging, nachdem er das Frühstück ausgegeben hatte, aus und kaufte dem Kinde lieber die paar Kakes, als daß er es vor Hunger leiden sah. Das war schön von ihm gehandelt, und es wurde von dem Kinde so dankbar empfunden, daß es, ohne eine Ahnung von den Gefängnisvorschriften zu haben, einem Ober—Aufseher erzählte, wie freundlich dieser Aufseher zu ihm gewesen sei. Die Folge davon war natürlich eine Anzeige und die Entlassung. ICH KANNTTE MARTIN SEHR GUT; ER WAR IN DEN LETZTEN SIEBEN WOCHEN MEINER GEFANGENSCHAFT MEIN AUFSEHER. Er hatte in Reading auf dem C—Flügel Dienst, in dem ich eingesperrt war, und so sah ich ihn fortwährend. ICH WAR

ÜBERRASCHT ÜBER DIE SELTENE FREUNDLICHKEIT UND MENSCHLICHKEIT, MIT DER ER ZU MIR UND DEN ÜBRIGEN GEFANGENEN SPRACH ... Er war immer mild und maßvoll ... « In diesem Briefe steht übrigens der Satz: »Wo im modernen Leben der Beamte anfängt, hört der Mensch auf.« ... Somit wäre der Gefängnisaufseher Martin durch Wille selbst beglaubigt. Jetzt freilich werden die Mißtrauischen fragen, ob's denn einen Wilde wirklich gegeben hat.

[Sonnenthal]

Tempelherr. Es ist ja maßlos dumm, daß das offizielle Wien von dem Jubiläum Sonnenthals keine und die antisemitische Presse hämische Notiz nimmt. Aber andererseits läßt sich nicht leugnen, daß aus den Festartikeln des Liberalismus und aus den Berichten über die Jubelvorstellung ein gehöriger Ganslebergeruch aufsteigt. Die Generalversammlung des Vereins zur Abwehr des Antisemitismus, die da neulich im Burgtheaterparkett getagt hat, war vollzählig. »Mit sicherem Empfinden hat sich Sonnenthal für seinen Ehrenabend den Nathan erwählt« — berichtet die indiskrete 'Neue Freie Presse'. »Überflüssig, ihn in dieser Rolle zu preisen« setzt sie in familiärstem Deutsch hinzu. Hätte er eine andere erwählt, so mancher Besucher hätte an seinen Nachbarn die schon aus der »Klabriasparchie« bekannte Frage gerichtet: »Wo bleibt Nathan heint ¹?« ... Es ist peinlich, daß die Freude an einem so außerordentlichen Schauspieler wie es Herr v. Sonnenthal ist, immer wieder mit den Vorstellungen »Kultusgemeinde«, »Concordia«, »Humanitas« und mit der Erinnerung an einen im Parkett herumspringenden Siegfried Löwy assoziiert sein muß. Schade, daß Herr v. Sonnenthal selbst über die konkordialen Wirkungen nicht hinausstrebt. Dreimal hat er in seiner Dankrede der Wiener Presse gedacht: »Das Wiener Publikum im Verein mit der Wiener Presse ...«, »Die Presse war es, die mich ...«, »Der immer wachsenden und auf's neue anregenden Förderung der Presse ...«. Und all dies, damit es am anderen Tage heißt: »Die Garderobe des Künstlers war in einen Blumenhain verwandelt.« Daß Sonnenthal, der seit fünfzig Jahren »mit von Tränen erstickter Stimme« spricht, an seinem Jubelabend gerührt war, mußten ihm die Blätter nicht erst bestätigen. Warum wälzte er die Ehren, die er sich als Schauspieler redlich verdient hat, auf die Häupter der Journalistik? Die 'Neue Freie Presse' zeigte sich undankbar und brachte einen Festartikel des ehemaligen Hofschauspielers Josef Altmann. Dieser Herr ist nicht mehr am Burgtheater tätig, aber sein dramatisches R, das in dem Wort »Tradition« verröchelte, wird noch heute von Ärzten zum Gurgeln verordnet. Setzt man statt »traditionell« »rituell« und denkt man dabei an das Milieu des »Uriel Acosta«, so ist die Legitimation des Herrn Altmann, eine Spezialfeier Sonnenthals zu begehen, erwiesen. Herr Altmann begnügt sich natürlich nicht mit einer Würdigung des Schauspielers. Der Familiensinn Sonnenthals wird den Lesern der 'Neuen Freien Presse' als der am stärksten ausgeprägte Sinn des Künstlers vorgeführt.

»Der Mensch in Sonnenthal ist so stark, daß man nicht von ihm loskommt, und so möge mir denn am Schluß dieser Betrachtung gestattet sein, noch einmal an den Menschen anzuknüpfen. Die menschliche Bedeutung Sonnenthals erschöpft sich nicht in den Beziehungen, die hier erörtert wurden, sie kommt noch viel stärker IN DEM VERHÄLTNIS ZU SEINER FAMILIE zum Ausdruck. Leider muß ich mir versagen, darüber etwas mitzuteilen, denn er würde es verübeln, wenn sein innerstes Seelenleben der Öffentlichkeit enthüllt würde. Er hütet es wie ein heiliges Geheimnis, doch WIE STARK SEINE EMPFINDUNG GEGENÜBER SEINER FAMILIE ist, das drückt eine Stelle in einer seiner Rollen am treffendsten aus. Als kluger und doch warm-

1 heute

herziger Arzt De Silva ruft er dem unschlüssigen URIEL ACOSTA (Hat ihn schon!) die bedeutungsvollen Worte zu: 'Tief in unserm Volke wurzelt der Zauber der Familie.' Die unvergleichliche Wärme, mit der er diese Worte spricht, verrät, daß in ihnen eine persönliche Saite mitklingt.«

Ob es Herr v, Sonnenthal sehr verübelt, wenn »sein innerstes Seelenleben der Öffentlichkeit enthüllt« wird, mag nach der Generalprobe seines Jubiläums mindestens zweifelhaft sein. Neuestens wird nämlich an Vormittagen auf offener Bühne vor geladenem Publikum jubiliert und gratuliert. Jedenfalls muß man zugeben, daß die Familienliebe des Künstlers eine höchst private, für die Öffentlichkeit vollkommen uninteressante und für die künstlerische Bedeutung eines Schauspielers, wenn nicht gefährliche, so doch mindestens belanglose Eigenschaft ist. Indes, im Burgtheater ward offenbar eine Goldene Hochzeit gefeiert und ein in der Darstellung von Rabbinern bewährtes, aber sonst Gott nicht wohlgefälliges Mitglied wurde ausersehen, die Rede zu halten; zum Preise eines Mannes, der »ein israelitischer Mann« ist ...

[Nachtlicht]

Armer Kunrad. Die Affäre ¹ hat in der Journalistik, so weit sie sich — mit Verlaub — der deutschen Sprache bedient, alle Elemente der stupiden Niedrigkeit entfesselt. Wie bildet sich das lesende Publikum in Wien, in den österreichischen Provinzen, in Berlin, Leipzig, Frankfurt, Breslau etc. seine Meinung über die Sache und die an ihr beteiligten Personen? Ein Wiener Schapsl hört, daß irgend etwas geschehen sei, wird läufig und interviewt den Angeklagten. Sämtliche österreichischen und reichsdeutschen Blätter drucken die phantastische Darstellung ab ... Ich sende dem Blatt, das die Originalnachricht gebracht hat, eine Richtigstellung. Hat eines der tausend, die die Notiz übernehmen, die Anständigkeit, auch die Berichtigung zu übernehmen? Das Ausschnittbüro wälzt täglich ein paar Dutzend Nachdrucke herbei. Immer wieder, in Graz und Prag, in Aussig und Leoben, in Leitomischl und Steyr, die gleiche Gemeinheit. Dann der Prozeß. Hier werden schon zehn verschiedene Lügen in alle Winde telegraphiert. Das 'Neue Wiener Journal' kann stolz sein; noch nie ist ein Dieb öfter bestohlen worden. Herr Lippowitz ist von dem Resultat des Prozesses konsterniert, und prompt erklärt ein Breslauer Schmock, der den Bericht des 'Neuen Wiener Journals' ohne Quellenangabe übernimmt: »Das Urteil erregt das größte Befremden in Wiener literarischen und auch juristischen Kreisen«. Die Wiener literarischen Kreise sind Herr Lippowitz und die Wiener juristischen Kreise sind Herr Löwenstein. Selbst die Angestellten dieser Kompagniefirma sind von dem Urteil befriedigt, drückten mir schon nach dein Vorfall — mündlich und schriftlich — ihre Sympathien aus. Bitten mich seit Jahren, von ihrem Broterwerb bei dem Dreckblatt nicht auf ihre Gesinnung zu schließen ... So wie in Deutschland das »Wiener Café« populär geworden ist, so scheint man dort auch an den Wiener Zeitungssitten Gefallen zu finden. In München, Breslau, Dresden, Leipzig und Frankfurt drucken sie die Schäbigkeit, die das 'Neue Wiener Journal' gegen Frank Wedekind verübt hat, frohgemut nach. Für das papierne Lumpengesindel ist ein Wedekind nicht mehr als der ehemalige Scharfrichterkollege eines Herrn Henry. Und dieser Herr Henry darf sich in hundert großen Blättern nicht bloß als Sänger zweier Bänkel, sondern als »geistiger und politischer Vermittler zweier Nationen« aufspielen ... Prächtig hat sich wieder die antisemitische Berichterstattung bewährt. Die 'Reichspost', jenes fromme Blättchen, das kurioserweise Jahre hindurch von den Artikeln der 'Fackel' sich sein Pfaffenbüchlein gemä-

1 s. Heft 203 # 06 »Nachtlicht« und Heft 204 »Antworten des Herausgebers« # 03 dort »Armer Kunrad«

stet hat, berichtet, ich sei »in einem Freudenhause« geprügelt worden und läßt sich durch keinerlei Feststellung des Prozesses von den Lügen und Verdächtigungen, die es plötzlich gegen mich zu ersinnen beliebt, abbringen. In Linz heißt's natürlich »Juden unter sich«. Und die 'Deutsche Volkszeitung' in Reichenberg — wenn ich nicht irre, das Organ jenes Herrn Prade, der Obmann eines Reichenberger Leichenbestattungsvereines und »deutscher Landsmannminister« ist — stellt den Verlauf der Affäre folgendermaßen dar:

»Beide Streitparteien zogen den Fall in die Öffentlichkeit und bei dieser Gelegenheit nahm der WIENER JÜDISCHE SCHRIFTSTELLER FRANK WEDEKIND für Kraus gegen Henry Partei.«

Ich hab's ja immer gesagt: Die Deutschnationalen sind doch die dümmsten ... In fünfhundert Blättern lese ich den Satz: »Grund zu dieser Mißhandlung sollen seine beleidigenden Äußerungen über Henry gewesen sein«. So wird öffentliche Meinung gemacht! Es ist ein wahres Glück, daß es auch in England deutsche Blätter gibt. Was hält man in England für das wichtigste Detail des Prozeßverfahrens? Der Londoner 'Generalanzeiger' bringt die Sensationsmeldung: »Der Schriftsteller Roda Roda schilderte die ganze Szene sehr dramatisch, NAHM ABER FÜR KEINE SEITE PARTEI.« Das war wirklich nobel von Herrn Roda Roda. Er war Zeuge und nahm trotzdem nicht Partei. Von einer feinsinnigen Pointe, die er bloß gegen einen andern Zeugen anbrachte, hat kein einziges Blatt Gebrauch gemacht. Herr Roda Roda wird dafür sorgen, daß sie nicht unter den Tisch fällt, und in den nächsten Wochen wird sie in sämtlichen europäischen Witzblättern, Familienblättern, Hotelanzeigern, Volkskalendern, Reisezeitungen und Postbücheln in Form von Anekdoten, Novelletten, Skizzen, Gedichten, Dialogen, Aphorismen und Witzen enthalten sein ... Daß der Verurteilung meine Gegner ein karikaturenhafter Prozeß gegen mich auf dem Fuße folgte, der dank der freundschaftlichen Hinterbringung einer Äußerung, die ich nicht getan hatte, zustandekam, haben die Leser aus den Zeitungsberichten kaum entnehmen können. Nie hat eine Klage ein zurückgezogeneres Dasein geführt als diese. Armer Kunrad!

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Karl Kraus.
Druck von Iaboda & Siegel. Wien, III. Hintere Zollamtstraße 3.