

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 30 (2001)

Artikel: Magus und Rechenmeister : Henrik Ibsens Werk auf den Bühnen des Dritten Reiches
Autor: Englert, Uwe
Kapitel: 2: Ibsen-Rezeption in Deutschland vor 1933
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858253>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

2. Ibsen-Rezeption in Deutschland vor 1933

2.1. Ibsen im deutschen Kaiserreich

Die große Wirkung der Dramen Ibsens auf die zeitgenössische Literatur in Deutschland ist immer wieder betont worden. In zahlreichen Abhandlungen wurde inzwischen dargelegt¹, in welcher Weise vor allem der deutsche Naturalismus von Ibsen profitierte. Dabei fehlt es nicht an Spezialuntersuchungen, die Ibsens Einfluß auf das Werk einzelner Autoren wie Hauptmann², Sudermann³, Halbe oder Bahr⁴ nachweisen.

Bekannt sind auch die einschlägigen Daten. Nachdem Ibsen sein Exil in Rom verlassen hatte und sich in Dresden niederließ, erschienen 1868 die ersten Texte Ibsens in deutscher Sprache. Es handelte sich um die beiden Gedichte „Mit einer Wasserlilie“ und „Lichtscheu“, die in der von Edmund Lobedanz redigierten Anthologie „Album nordgermanischer Dichtung“ zu finden waren⁵.

Ibsens Dramatik setzte sich dagegen zunächst nur zögernd durch. Einer häufig zitierten Klassifizierung Ludwig Marcuses⁶ zufolge ging der stürmischen „Ibsen-Mode“ sogar eine regelrechte „Ibsen-Feindschaft“ voraus. Richtiger ist eher, von einer Koinzidenz der Ereignisse zu sprechen: die endgültige Hinwendung Ibsens zu einer zunächst angekündigten („Komödie der Liebe“, „Bund der Jugend“), schließlich konsequent vollzogenen Gegenwartsdramatik fiel exakt in eine Zeit der literarischen Neuorientierung in Deutschland, die in die Programmatik des Frühnaturalismus münden sollte. So entwickelte sich Ibsen ab Ende der siebziger Jahre zu

¹ Am gründlichsten behandelten Vera Ingunn Moe und Rüdiger Bernhardt dieses Thema. Vgl. Moe, *Deutscher Naturalismus und ausländische Literatur. Zur Rezeption der Werke von Zola, Ibsen und Dostojewski durch die deutsche naturalistische Bewegung (1880-1895)*, Frankfurt/Bern/New York 1983; Bernhardt, *Die Herausbildung des naturalistischen deutschen Theaters und der Einfluß Henrik Ibsens*, Diss. Halle/Saale 1968; Bernhardt, *Henrik Ibsen und die Deutschen*, Berlin 1989. - Zu beachten sind in diesem Zusammenhang auch die rezeptionsästhetischen Arbeiten der siebziger Jahre, die an der Universität Kiel entstanden: Bruns, *Übersetzung als Rezeption. Deutsche Übersetzer skandinavischer Literatur von 1860 bis 1900*, Neumünster 1977 (= Skandinavistische Studien, Bd. 8); Gentikow, *Skandinavien als präkapitalistische Idylle. Rezeption gesellschaftskritischer Literatur in deutschen Zeitschriften 1870 bis 1914*, Neumünster 1978 (= Skandinavistische Studien, Bd. 9); Baumgartner 1979.

² Zander, *Der junge Gerhart Hauptmann und Henrik Ibsen*, Limburg 1947; Hurum, *Henrik Ibsens Einfluß auf Gerhart Hauptmann*, Diss. Oslo 1960; McFarlane, Ibsen and the Concept of Naturalism, in: *Hauptmann Centenary Studies*, Hg. University of London, London 1964, S. 31-60; Campignier, *Henrik Ibsen und sein Einfluß auf den jungen Gerhart Hauptmann*, Magisterarbeit Berlin 1984; Blankenburg, Betrachtungen über die Beziehungen zwischen Gerhart Hauptmann und Henrik Ibsen, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 10, 1989, S. 586-589.

³ Jürgensen, *Henrik Ibsens Einfluß auf Hermann Sudermann*, Heilbronn 1903; Faßbänder, *Ibsen-Sudermann-Hauptmann*, 2. Aufl., Münster 1926.

⁴ Vgl. auch Ellehauge, Ibsens Indflydelse paa de moderne tysk-østrigske Dramatikere, in: *Tilskueren*, 45, 1928, S. 131-144.

⁵ Ibsen, Mit einer Wasserlilie, in: Edmund Lobedanz (Hg.), *Album nordgermanischer Dichtung*, Band 1, *Album Dänisch-Norwegischer Dichtung*, Leipzig 1868, S. 275 f.; Ibsen, Lichtscheu, *ebd.*, S. 276 f.

⁶ Marcuse, Ibsen-Renaissance?, in: *Blätter des deutschen Theaters*, 9, 1922/23, H. 3, S. 21-24, hier S. 21.

einem der großen Vorbilder für die junge literarische Generation in Deutschland. Doch auch schon zuvor, in der Zeit der vermeintlichen „Ibsen-Feindschaft“, ist das Werk des Norwegers in Deutschland zur Kenntnis genommen worden, wenn auch in zunächst recht bescheidenem Umfang. Festzuhalten bleibt immerhin, daß bereits im Jahre 1872 die ersten Dramen Ibsens in deutscher Übersetzung vorlagen⁷. Die ersten Übersetzer Ibsens, Siebold und Strodtmann, traten auch mit frühen Monographien⁸ über den Dichter an die Öffentlichkeit, die allerdings ohne großen Nachhall blieben. Bereits 1876 wird zum ersten Mal ein Stück Ibsens auf einer deutschen Bühne gespielt⁹, nämlich „Die Kronprätendenten“ am Hoftheater in Meiningen, das später zur Popularisierung Ibsens in Deutschland maßgeblich beitrug¹⁰.

Seinen Durchbruch in Deutschland erlebte Ibsen 1878, als sein kurz zuvor bei Frederik Hegel in Kopenhagen erschienenenes Schauspiel „Die Stützen der Gesellschaft“ gleichzeitig von nicht weniger als fünf Bühnen in Berlin (Belle-Alliance-, National-, Ostend-, Réunion-, und Stadttheater) aufgeführt wurde¹¹. Noch viele Jahre später gab Paul Schlenther einen Eindruck davon, welche Sogwirkung von Ibsens Drama auf die junge Generation ausging:

Wir bebten und jauchzten. Anders als im Sinne Fausts riefen wir denen um Konsul Bernick zu: „Das ist eine Welt! Das heißt eine Welt!“ Wir gingen immer wieder ins Theater; tagsüber lasen wir in Wilhelm Langes scheußlichem Deutsch das Stück. Weder die poesielose, papierne Übersetzung noch die bretternen Seelen der Vorstadtschauspieler konn-

⁷ Es handelt sich um Siebolds Übersetzung des „Brand“ (Kassel 1872) sowie um Strodtmanns Übersetzungen der „Kronprätendenten“ (Berlin 1872) und des „Bundes der Jugend“ (Berlin 1872). Die im Winter 1864/65 vom Norweger John Grieg besorgte Blankvers-Übersetzung der „Kronprätendenten“ kam nie auf den Markt. Vgl. hierzu Eller, *Ibsen in Germany 1870-1900*, Boston 1918, S. 29 f.; Bing, *Den eldste tyske Ibsenoversættelse. Die Thronprätendenten, oversatt av John Grieg*, in: *Edda*, 28, 1928, S. 115-128; Bruns 1977, S. 120.

⁸ Anonym [i.e. Siebold], Ein deutsches Urteil über Henrik Ibsen aus dem Jahre 1870, in: *Bühne und Welt*, 8, 1905/06, Bd. 2 [ursprünglich in der *Illustrierten Zeitung* vom 19. März 1870]; Strodtmann, *Das geistige Leben in Dänemark. Streifzüge auf den Gebieten der Kunst, Literatur, Politik und Journalistik des skandinavischen Nordens*, Berlin 1873.

⁹ Die Aufführung fand am 30.1.1876 statt. - In der Sekundärliteratur differieren die Angaben über die erste Ibsen-Aufführung sehr. Während Haakonsen und Pasche das obengenannte Datum nennen, geht Eller - wohl irrtümlich - vom Jahr 1875 aus. Fleischhacker dagegen wendet ein, daß es sich bei der Aufführung im Januar 1876 nur um eine Generalprobe handelte und die Produktion der „Nordischen Heerfahrt“ am Münchener Hoftheater am 10.4.1876 als erste Ibsen-Aufführung in Deutschland gelten müsse. Dieses Datum nennt auch Friese. Vgl. dazu Haakonsen, *Henrik Ibsen. Mennesket og kunstneren*, Oslo 1981, S. 288; Pasche 1979, S. 188; Eller 1918, S. 31; Fleischhacker, *Ibsen im Lichte der Münchner Presse (1876-1891)*, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 5, Hg. Daniel Haakonsen, Oslo 1985, S. 113-131, hier S. 118; Friese 1985, S. 132.

¹⁰ Vgl. zu diesem Thema Nilsen / Reznicek, *Ibsen in Meiningen*, Kiel 1992. [Zusammen mit dem *Tagebuch für Norwegen* des Herzogs Georg II. von Sachsen-Meiningen aus dem Jahre 1849].

¹¹ Vgl. hierzu auch die abwehrende Kritik von Karl Frenzel: Frenzel, *Berliner Chronik*, in: *Deutsche Rundschau*, 4, 1878, S. 484-496, hier: S. 485 ff. - Bernhardt datiert den Erfolg der „Stützen der Gesellschaft“ auf das Jahr 1877, doch zu diesem Zeitpunkt lagen die verschiedenen deutschen Übersetzungen des Stückes, u.a. von Klingensfeld, noch gar nicht vor. Haakonsen und Pasche meinen, daß sich Ibsen endgültig erst ab 1887 (Aufführung der „Gespenster“ in Berlin) auf dem deutschen Theater durchsetzen konnte. Vgl. Bernhardt 1989, S. 206; Haakonsen 1981, S. 288 f.; Pasche 1979, S. 192.

ten gegen die Gewalten dieser Dichtung an. [...] Bis dahin war uns Ibsen ein bloßer Name gewesen. Durch dieses Stück erst lernten wir ihn lieben, fürs Leben lieben.¹²

Zwei Jahre später hatte auch Ibsens nächstes Stück, das durch den Übersetzer Wilhelm Lange den Titel „Nora“ erhielt, in Deutschland Premiere. Es wurde in Flensburg zunächst mit einem Ibsen aufgenötigten versöhnlichen Schluß gespielt, so daß es kurz darauf dem Residenztheater in München vorbehalten blieb, als erste Bühne in Deutschland den Originalschluß zu zeigen. Spätestens hier zeichnete sich eine eindeutige Polarisierung in der Rezeptionshaltung des deutschen Publikums ab. Während Ibsen von modernen Literaten wie Schlenther, Brahm und anderen gefeiert wurde, stieß er in konservativen Kreisen auf Ablehnung.

Nach dem Erscheinen der „Gespenster“ verhärteten sich die Fronten. Während wiederum eine Minderheit radikalliberaler Intellektueller, zu der auch der zu dieser Zeit in Berlin ansässige Georg Brandes und sein Landsmann Julius Hoffory¹³ zählten, das Stück verteidigten, reagierten die Behörden mit einem langjährigen Aufführungsverbot. Diese faktische Zensur konnte nur durch Theaterabende unterlaufen werden, die den Charakter einer geschlossenen Veranstaltung hatten. Auf diese Weise gelangte das Stück mit einiger Verspätung zunächst 1886 in Augsburg¹⁴, kurz darauf dann im Berliner Residenztheater zur Aufführung¹⁵.

Generell läßt sich sagen, daß zunächst eine kleine Gruppe von Literaten, die sich der Moderne zuwandte und die Auseinandersetzung mit ihr suchte, in Ibsen einen Verbündeten und Vorkämpfer sah. Diese Autoren, die sich zum Teil mit dem Programm des sich allmählich etablierenden Naturalismus identifizierten, nahmen in ästhetischen Fragen eine anti-romantische bzw. anti-idealistische Position ein und reflektierten kritisch die politische und soziale Realität des gerade erst geeinten Deutschen Reiches. Brandes, der auch in Berlin als Literaturvermittler wirkte und sich nicht zuletzt für Ibsen einsetzte¹⁶, dürfte einer der ersten gewesen sein, der im

¹² Schlenther, Einleitung, in: Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke in deutscher Sprache*, durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes, Julius Elias und Paul Schlenther, 10 Bde., 1898-1904, Bd. 6, [1900], S. IX-XXIV, hier S. XVII.

¹³ Hoffory, Professor für Nordische Philologie in Berlin, war „so etwas wie Ibsens Prophet in Deutschland“. See, *Barbar, Germane, Arier. Die Suche nach der Identität der Deutschen*, Heidelberg 1994, S. 216; vgl. auch Grössel, Vor hundert Jahren, in: *Buch-Info* [Bonn], 10, 1997, H. 10 [Grössel 1997 c], S. 20-21.

¹⁴ Vgl. Kejzlar, Ibsen in Augsburg. Two German Premieres in a Provincial Theatre, in: *Litteraria Pragensia*, 1, 1991, H. 2, S. 98-102.

¹⁵ Die einmalige Berliner Aufführung erfolgte im Rahmen einer „Vormittags-Wohltätigkeits-Vorstellung“. Vgl. Boettcher 1989, S. 63 ff.

¹⁶ Erik M. Christensen hat in mehreren Arbeiten die These aufgestellt, daß Brandes Ibsen in Wirklichkeit „sabotiert“ oder sogar „mißhandelt“ hätte. Diese Behauptung ist aber von verschiedenen Seiten zurückgewiesen worden. Vgl. Christensen, *Henrik Ibsens realisme: illusion, katastrofe, anarki*, 2 Bde., København 1985 [Christensen 1985 a]. Vgl. auch Christensen, Why Should Brandes Sabotage Ibsen in Germany?, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 5, Hg. Daniel Haakonsen, Oslo 1985 [Christensen 1985 b], S. 81-98. - Edvard Beyer kommentierte: „It may be well true, as Christensen suggests, that Brandes in his battle with the Church was too un-dialectical for Ibsen, too egocentric in his liberalism and too élitist as a critic. [...] But that Brandes should therefore hate and counteract Ibsen with every means possible is, to put it mildly, hard to believe.“ Beyer, Henrik Ibsen the Anarchist - a Review, in:

Werk des Norwegers jene Sozialkritik aufspürte, die er von einer gesellschaftlich engagierten Literatur forderte und die nun auch in Deutschland stärker Fuß zu fassen begann. Ludwig Fulda, der maßgeblich am Gelingen der „Gespenster“-Aufführung in Augsburg beteiligt war und später als Übersetzer des „Peer Gynt“ in Erscheinung trat, sah – wie viele seiner Freunde – in Ibsens Werk „politische, soziale, religiöse und sexuelle Konflikte“¹⁷ dargestellt, die er in der zeitgenössischen deutschen Literatur noch kaum berücksichtigt fand.

Das Profil der Ibsen-Bewunderer wurde vor allem dadurch bestimmt, daß sie einerseits die wissenschaftliche und gesellschaftliche Dimension der Moderne akzeptierten oder als Herausforderung betrachteten, andererseits die negativen Folgen der umwälzenden Prozesse nicht beschönigten. Der Ruf der neuen Generation nach der „Wahrheit“ korrespondierte dabei mit einer Absage an jede Art der metaphysischen Verklärung oder gar der weltfremden Idylle. Insofern befanden sich diese Autoren in der Tradition der Aufklärung und des Rationalismus, nicht nur insofern, als sie Anschluß fanden an die positivistischen Strömungen der Zeit, sondern auch darin, daß sie ihre Kritikfähigkeit gerade im Aufdecken sozialer Probleme erwiesen.

Die Gegner dieser Autoren rekrutierten sich nicht nur aus den verschiedensten gesellschaftlichen Gruppierungen, sondern waren auch in bezug auf zentrale politische, soziale und ästhetische Fragen kaum durch Homogenität gekennzeichnet. Immerhin trafen sich die Vorstellungen der unterschiedlichen Schriftsteller, Übersetzer, Redakteure oder Wissenschaftler darin, daß sie die Moderne mit Skepsis betrachteten und nach Wegen suchten, gegen deren dissoziierende Begleiterscheinungen eine alte oder neue Totalität aufzubieten. Diese Teilnehmer an der öffentlichen Diskussion wiesen sich unter anderem dadurch aus, daß sie den Naturalismus heftig attackierten. In bezug auf Ibsen bedeutete dies, daß sie ihm gegenüber ebenfalls eine ablehnende Haltung an den Tag legten oder aber eine Zweiteilung seines Werkes vornahmen, wie sie dann auch für das Dritte Reich charakteristisch werden sollte: bestimmte Texte wie die frühen „nationalromantischen“ oder historischen Stücke bis hin zum „Peer Gynt“ wurden angenommen, die Gegenwartsdramen dagegen scharf verurteilt.

Die Motive konnten dabei äußerst unterschiedlich sein. So wurde von der Position eines entweder nie aufgegebenen oder aber wieder etablierten Idealismus aus argumentiert, daß eine rein „materialistische“ (sprich: positivistische) Weltsicht zu destruktiv sei bzw. sogar pathologischen Charakter annehmen könne. Entsprechend konnte das Werk Ibsens negativ beurteilt werden, weil es eben diesem Materialismus zu sehr verhaftet gewesen sei oder es konnte auch positiv als eine Literatur betrachtet werden, in der trotz des starken Realitätsbezuges die Idee immer über die Empirie dominiert habe¹⁸.

Contemporary Approaches to Ibsen, Bd. 7, Hg. Bjørn Hemmer/Vigdis Ystad, Oslo 1991, S. 255-260, hier: S. 256.

17 Fulda, Henrik Ibsen und das deutsche Drama, in: *Die Nation*, 4, 1885/86, H. 52, S. 775-777, hier: S. 775.

18 Ein Repräsentant dieser Sichtweise ist etwa Adalbert von Hanstein. Vgl. Hanstein, *Ibsen als Idealist*.

Eine andere, nicht minder virulente antimoderne Variante bestand darin, in der Kunst eine Ersatzreligion zu sehen, die in der Lage sein sollte, den vielfach empfundenen Verlust einer inter- wie intrasubjektiven „Ganzheit“ zu kompensieren. Unter diesen Vorzeichen wurde den Dichtern in einer Art Renaissance der antiken „vates“-Vorstellung die Rolle eines Priesters, Propheten oder Sehers zugewiesen¹⁹. Entsprechend sah man auch in Ibsen einen Autoren, der „der Zukunft prophetisch ihre großen Wege“²⁰ vorzeichne, wie es der Nietzsche-Anhänger Eugen Heinrich Schmitt in einer 1908 publizierten Studie formulierte. Ibsen wird direkt auf die altgriechischen Sophisten bezogen²¹, die ebenso wie der Norweger an der Zerstörung der autoritär feststehenden Wahrheiten gearbeitet hätten. Daß Schmitt darunter aber nicht eine kritisch-rationale Auseinandersetzung mit überkommenen Ansichten verstand - etwa im Sinne Ibsens, demzufolge „eine normal gebaute Wahrheit [...] in der Regel siebzehn bis achtzehn, höchstens zwanzig Jahre alt“²² wird -, geht unmißverständlich aus dem Kontext seiner These hervor. Die Kunst habe ihre vornehmste Aufgabe darin, „zum Heiligtum des geistig gereiften Menschen“ hinzuführen und dessen Gemüt zu veredeln. Vom Naturalismus sei dieser Prozeß der Elevation „aus dem Halbtierischen“ - wie es in signifikanter Rhetorik heißt - am allerwenigsten zu erwarten; statt einer neuen Religion biete er „das dürre Skelett der modernen geistigen Leichenanatomie an“²³ und versündige sich deshalb am Menschen. Ibsen wird in seiner Arbeit nicht etwa unter den Naturalismus subsumiert, sondern ganz im Gegenteil positiv von ihm abgesetzt. Er ist exakt jener „Seher“, der in seinen Stücken und Gestalten „die lebendigen Quellen religiösen Bewußtseins“²⁴ erschließe und über die Gegenwart hinausweise. So wie etwa der neunjährige Titelheld im Drama „Klein Eyolf“ als „‘höhere[r] Mensch’ der modernen Welt [...], als ‘Krüppel’ Nietzsches ‘an der Brücke zum Übermenschen’“²⁵ gedeutet wird, wird Ibsens Werk generell als Vehikel mißbraucht, mit dessen Hilfe die Resakralisierung der als leer aufgefaßten Welt betrieben wird. Zwar grenzt sich Schmitt von einem als obsolet empfundenen Idealismus alter Tage ab, doch ist seine Ästhetik ansonsten von dem Versuch bestimmt, der diskreditierten Gegenwart eine bessere und „höhere“ Zukunft gegenüberzustellen.

Antimoderne Züge wiesen auch die verschiedenen Versuche auf, der Konturlosigkeit und der Anonymität der urbanen Gesellschaft ein Konzept der großen, geschichtsprägenden Persönlichkeit entgegenzustellen. Häufig waren diese Ansätze von einer Krankheits-Metaphorik begleitet, die die ingeniose Autorität als „gesund“ feierte, die konturlose Masse jedoch als „krank“ und „ansteckend“ charakterisierte.

Vorträge über Henrik Ibsens Dramen, Leipzig 1897.

- 19 Zur antimodernen Engführung von Priestermythos und Autorbild vgl. auch Haß, *Militante Pastorale. Zur Literatur der antimodernen Bewegungen im frühen 20. Jahrhundert*, München 1993, S. 154 ff.
- 20 Schmitt, *Ibsen als Prophet. Grundlagen zu einer neuen Ästhetik*, Leipzig 1908, S. 39.
- 21 Vgl. hierzu auch Schmitt, *Henrik Ibsen als psychologischer Sophist*, Berlin 1888.
- 22 Diese Aussage macht der Bdearzt Stockmann im „Volksfeind“: „En normalt bygget sandhed lever - lad mig sige - i regelen en 17-18, højst 20 år...“ HU, IX, S. 281; SWV, IV, S. 265.
- 23 Schmitt 1908, S. 2 f.
- 24 Ebd., S. 6.
- 25 Ebd., S. 360.

In diesem Sinne verstand Heinrich Bulthaupt Ibsens Dramen als „Geltendmachung der Persönlichkeit gegen die Allgemeinheit“²⁶, wobei er allerdings im wesentlichen von den „Kronprätendenten“ und besonders von „Brand“ angezogen wurde, während er „die übrigen Schöpfungen Ibsens mit den niederen Interessen des Tages und ihren eigenen pathologischen Makeln“²⁷ deutlich abqualifizierte. In Abwandlung dieses Motives konnten andere Interpreten, wie z.B. der Zola-Übersetzer Leo Berg, in vitalistischer Terminologie vom „Stolz“ und vom „Mannesbewußtsein“²⁸ Ibsens reden, der sich anschicke, zum Klassiker zu werden.

Weitere Varianten der antimodernen Kulturkritik steuerte der bekannte jüdische Intellektuelle Max Nordau bei, der paradoxerweise mit dem Titel seines Buches „Entartung“²⁹ eine spätere Leitvokabel der nationalsozialistischen Rassenideologie popularisierte. Nordau hatte zwei Jahre nach George Bernard Shaw³⁰ den Begriff des „Ibsenismus“ in die deutsche Sprache eingeführt. Während Shaw jedoch in Ibsen den Kritiker bürgerlicher Saturiertheit und Konventionalität erkannte, sah Nordau in den Texten Ibsens mit wenig Begeisterung „zukunftsschwangere Modernität“³¹ am Werk. Bei ihm stellt sich der Sachverhalt allerdings komplizierter dar. Der Arzt, Autor und Kritiker Nordau bezog nach Auffassung seines Biographen Christoph Schulte durchaus einen „Standpunkt fortschrittlicher Liberalität“, urteilte aber auch aus „gekränkter Männlichkeit“³² heraus. So konnte es geschehen, daß Nordau im Namen moderner Wissenschaft Ibsens angeblich sorglose Behandlung der Krankheit Osvalds in den „Gespenstern“ tadelte, bei der es sich seiner Auffassung nach keinesfalls um die diagnostizierte „Erweichung“ des Gehirns handeln konnte, sondern ganz im Gegenteil nur um eine „Verhornung“ bzw. eine „Sklerose“³³. Gleichzeitig jedoch brachte Nordau dem perspektivischen Schreiben Ibsens, das auf wissenschaftliche oder moralische Instanzen zunehmend verzichtete, keinerlei Verständnis entgegen. Er hielt es für eine unverzeihliche Nachlässigkeit des Dramatikers, daß Osvald von seiner Mutter als Bild männlicher Kraft geschildert wird, am Ende des Stückes aber einen Zusammenbruch erleidet. Die Entität einer verbürgten „Wahrhaftigkeit“, die er bei Ibsen zu Recht desavouiert sieht, wollte Nordau nicht auf dem Altar der Moderne geopfert wissen³⁴. Nordau argumentierte teilweise durchaus von einer modernen, positivistischen Grundlage aus, mochte dabei aber nicht so weit gehen wie einige seiner Zeitgenossen, die dieses Wissenschaftsverständnis allmählich als obsolet erachteten und eher von einer Relativität der Werte gerade im Hinblick auf die „Wahrheit“ überzeugt

26 Bulthaupt, *Dramaturgie des Schauspiels*, Oldenburg/ Leipzig 1897, S. 68.

27 Ebd., S. 39.

28 Berg, *Henrik Ibsen und das Germanenthum in der modernen Litteratur*, Berlin 1888 (= Litterarische Volkshäfte, Bd. 2), S. 5.

29 Nordau, *Entartung*, 2 Bde., Berlin 1892-93.

30 Shaw, *The Quintessence of Ibsenism*, London 1891.

31 Nordau 1892-93, Bd. 2, S. 177.

32 Schulte, *Psychopathologie des Fin de Siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau*, Frankfurt/Main 1997 (= Fischer-Tb. 13611), S. 241.

33 Nordau 1892-93, Bd. 2, S. 179.

34 Ebd., S. 194 ff.

waren. In anderen Fällen bezog Nordau die Position einer dezidiert *einseitigen* Antimoderne. Die Emanzipationsbestrebungen der Zeit, die Ibsen unterstützt hätte, kritisierte er heftig, und vor allem an „Nora“ ließ er kein gutes Haar:

Das Weib hat bei Ibsen keine Pflicht und alle Rechte. Das Band der Ehe fesselt es nicht. Es geht, wenn es nach Freiheit verlangt [...]. Das Weib braucht nur für sich selbst zu leben. Sogar seine ursprünglichsten Triebe, die der Mutterschaft, hat es bei Ibsen überwunden und es verläßt ohne Wimpernzucken seine Brut, wenn es die Laune hat, sich anderweitig Befriedigungen zu suchen.³⁵

Die antimodernen Schreckensvisionen von der Zerrüttung der Ordnungen, familiärer wie gesamtgesellschaftlicher Art, führten auch Nordau zu schrillen Formulierungen. Die Protagonistin des modernen Tiefenpsychologie antizipierenden Stückes „Rosmersholm“ (1886), Rebekka West, zählte er mit Hinweis auf Krafft-Ebings „Psychopathia sexualis“ zu den „erotomanisch Gestörte[n]“ und denunzierte sie in ständigen Wiederholungen als „Nymphomanin“³⁶. Für Nordau stand fest, daß sich Ibsen mit Frauengestalten wie Nora und Rebekka auf unverantwortliche Weise gegen das bestehende Sittengesetz aufgelehnt hatte.

Kennzeichnend für diese zuletzt vorgestellten Ibsen-Deutungen ist, daß die Dynamik der Gründerzeit, mit ihren rasch wechselnden sozialen Rahmenbedingungen, sowohl Unbehagen als auch Abwehrhaltungen hervorrief. Das in Auflösung geratene Stützwerk eines verbindlichen Weltbildes setzte antimoderne Sehnsüchte frei. Teilweise atavistisch anmutende Werte wie „Männlichkeit“, „Autorität“, „Kraft“, „Persönlichkeit“, „Sitte“ oder „Idealismus“ begannen in den Diskursen Fuß zu fassen. Mitunter wurde der dynamische Charakter der Geschichte auch gänzlich geleugnet und statischen Konzepten wie nicht zuletzt der „Rasse“ oder dem „Wesen“ eines Volkes bei der Interpretation historischer Abläufe große Aufmerksamkeit geschenkt. Diese Vorgehensweise läßt sich auch in der Literaturgeschichtsschreibung oder im alltäglichen Geschäft der Literaturkritik immer wieder beobachten. Mit Vorliebe wurden bestimmte Autoren als typisch „deutsch“ oder gar „germanisch“ charakterisiert, weil deren Werke oder einzelne Figuren eine Reihe von Eigenschaften aufwiesen, wie sie angeblich nur in einer bestimmten Nation oder einer bestimmten Landschaft anzutreffen waren.

So verwundert es nicht, daß auch Ibsen regelmäßig als „deutscher“ oder zumindest „nordischer“ Autor rubriziert wurde und seine Werke in diesem Sinne gelesen wurden³⁷. Dabei bedienten sich die Interpreten entweder einer direkt rassentheoretischen Argumentation oder sie beteiligten sich an den damals schon gängigen Ontologisierungen, mit deren Hilfe dargelegt wurde, daß Kulturprodukte aus „deutschem Wesen“ oder „deutscher Seele“ hervorgegangen seien. Wilhelm Friese³⁸ und Radko Kejzlar³⁹ haben zutreffend darauf hingewiesen, daß Ibsens Werk in Deutschland schon sehr früh in den Strudel der „Nord“-Begeisterung geriet. Ein

³⁵ Ebd., S. 295 f.

³⁶ Ebd., S. 186 f.

³⁷ Ausführlich zu diesem Thema siehe Kapitel 4 dieser Arbeit.

³⁸ Friese 1985, S. 132 f.; vgl. auch Friese 1976, S. X f.

³⁹ Vgl. Kejzlar 1991, S. 98.

erstes Zeugnis dafür sind die Reaktionen auf die Premiere des bezeichnenderweise auf deutsch so genannten Schauspiels „Nordische Heerfahrt“ („Hærmændene på Helgeland“) am Münchener Hoftheater, die im sogenannten „Nibelungenjahr“ 1876 stattfand. Der Naturalist Richard Voß nannte Ibsen noch Jahre später seinen „nordischen Geisterhelden“⁴⁰, und Leo Berg meinte, daß „das spezifisch Nordische in Ibsen [...] seine Art von Mystik“⁴¹ sei. Ludwig Passarge, der lange in Briefkontakt mit Ibsen stand und Stücke von ihm übersetzte, sah in Peer Gynt eine Gestalt, die aus demselben „nationalen Boden“ hervorgegangen sei, „der [auch] die phantastischen Züge der Wikinger“⁴² erzeugt habe.

Beispiele dieser Art, die durchaus auch gegenteilige Auffassungen provozierten⁴³, ließen sich fast beliebig fortsetzen. Zu dieser Zeit, vor allem aber später im Dritten Reich, glaubten sich die Autoren, die der antimodernen Rezeptionshaltung nahestanden oder sie gar offen verkörperten, auf Ibsen selbst beziehen zu können, der etwa in einem Brief an Hoffory bekundete, daß „die Universalität des germanischen Wesens [...] zu einer künftigen Weltherrschaft“⁴⁴ prädestiniere („det germanniske væsens og den germanniske ånds universalitet [...] predestinerer til et vordende verdensherredømme“⁴⁵). Noch 1938 sprach für den frisch promovierten Germanisten Fritz Martini, der nach dem Krieg ein einflußreicher Vertreter seines Faches werden sollte, aus diesen Zeilen „nordisches Schicksals- und Lebensgefühl“⁴⁶. Rüdiger Bernhardt hat jedoch plausibel herausgearbeitet, daß Ibsen hier keineswegs in naiv-affirmativer Weise dem Imperialismus das Wort redete. Mit der „künftigen Weltherrschaft“ habe Ibsen im Gegenteil ein Regime des Geistes ins Auge gefaßt, das sich signifikant von der politischen Herrschaft insbesondere Bismarcks unterschied und für ihn eine kaum jemals zu verwirklichende Utopie darstellte⁴⁷. Ibsen nahm damit in der Tat eine Position ein, die sich vom Nationalismus jener Jahre weit entfernte und die eher als aufgeklärter Kosmopolitismus bezeichnet werden könnte.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß sich während der „Ibsen-Mode“ des Kaiserreiches zwei verschiedene Rezeptionshaltungen herauskristallisierten, die hier als „moderne“ und „antimoderne“ Orientierung beschrieben wurden. Da sie Resultat geschichtlich-dynamischer Entwicklungen waren, erwiesen sich die differierenden Standpunkte nicht als unverrückbar und die Grenzen zwischen den Lagern nicht als starr; dennoch markierten diese Haltungen zwei in Opposition

40 Unveröffentlichter Brief von Richard Voß an Georg Brandes, datiert vom 16.11.1883. Zit. nach Bernhardt 1989, S. 252.

41 Berg, *Henrik Ibsen*, Köln/Berlin/Leipzig 1901, S. 34.

42 Passarge, Vorwort zur ersten Auflage (1881), in: Ibsen, *Peer Gynt*, übersetzt von Ludwig Passarge, 2. Aufl., Leipzig 1887, S. 3-7, hier S. 4.

43 Eugen Zabel sah z.B. in Ibsen einen Mann, der jenseits vom engen Begriff des Nationalen „die Resultate der europäischen Bildung“ verteidigte. Vgl. Zabel, Henrik Ibsen. Ein literarisches Porträt, in: *Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart*, Hg. Rudolf von Gottschall, Leipzig 1881, S. 513-531, hier S. 513.

44 Zit. nach Woerner, *Henrik Ibsen*, 2 Bde., 3. Aufl., München 1923, Bd. 2, S. 206.

45 HU, XVIII, S. 205.

46 Martini, Henrik Ibsen - Rufer ohne Gnade, in: *Hamburger Tageblatt*, 13. Oktober 1938.

47 Vgl. Bernhardt 1989, S. 71 f.

zueinander stehende Auffassungen. Hervorzuheben bleibt, daß beide Gruppen durchaus mit Ibsen sympathisieren konnten, sich dabei aber jeweils nur auf einen *Teil* seines Oeuvres bezogen, andere Werkteile aber vernachlässigten oder sogar diffamierten. Bernhardt formulierte es folgendermaßen:

Es entwickelten sich [...] zwei Rezeptionsmöglichkeiten, die den Dichter der historischen Stücke in eine konservative Kunstgeschichtsentwicklung, den Dichter der gesellschaftskritischen Stücke in eine materialistische einfügten⁴⁸.

Und an anderer Stelle:

Es ist die Trennung des Ibsenschen Gesamtwerkes, die bis in die Gegenwart die unterschiedlichen, zumeist gegensätzlichen politischen Programme bedient.⁴⁹

Zunächst waren die Vertreter der „modernen“ Rezeptionshaltung weitgehend identisch mit den Naturalisten der frühen, programmatischen Jahre, während die antimoderne Richtung ihr Zentrum im konservativen Bürgertum hatte, das den Naturalismus anfeindete. Später standen sich die Fronten nicht mehr so eindeutig gegenüber, was unter anderem damit zusammenhängt, daß die anfangs progressive Gesellschaftskritik der Naturalisten bald von allerlei nationalistischen Bekenntnissen übertönt wurde. Nachdem sich immer deutlicher abzeichnete, daß die politisch-administrative Einheit Deutschlands keineswegs eine kulturelle Einheit nach sich zog und die sozialen Differenzen vor allem nach dem „Gründerkrach“ 1873 ein immer größeres Problem darstellten, reagierten die Autoren auf unterschiedliche Weise: manche begannen mit der Arbeiterklasse und dem Marxismus zu sympathisieren, manche gaben ihren einstigen reformatorischen Anspruch auf und öffneten sich - hier und da wohl in einem Akt der Resignation - deutschnationalen Tendenzen und neuen romantischen Spekulationen. David George ist sogar der Meinung, daß neben der Modernität und dem Realismus nicht zuletzt der Nationalismus die deutsche naturalistische Bewegung kennzeichnete und prägte⁵⁰. In der Tat plädierten etwa Heinrich und Julius Hart in ihren *Kritischen Waffengängen* für die Erneuerung der Dichtung „aus der germanischen Volksseele heraus“⁵¹.

Die hier angedeuteten Entwicklungen, die schließlich zum Ende des Naturalismus führten und den Neoklassizismus und die Neuromantik ankündigten, spiegeln sich im Ibsen-Bild einiger führender Kritiker wider. Ein gutes Beispiel hierfür ist Hermann Bahr, der zunächst scharfsinnig bestimmte anti-bürgerliche und sozialkritische Elemente selbst in Ibsens Stücken „Brand“ und „Peer Gynt“ entdeckte⁵², nach der Jahrhundertwende aber am realistischen Ibsen nicht mehr interessiert war

48 Ebd., S. 220.

49 Ebd., S. 245.

50 Vgl. George 1968, S. 23.

51 Hart / Hart, Wozu, wogegen, wofür?, in: *Kritische Waffengänge*, 1882, H. 1, S. 3-8, hier S. 7.

52 Vgl. Bahr, *Zur Kritik der Moderne*, Zürich 1890, S. 66 f. - Über „Peer Gynt“ heißt es an dieser Stelle u.a.: „Er [= Peer Gynt, UE] ist ein Protest gegen jenen romantischen Geist, der, indem er das tätige Leben verschmäht und sich an erträumtem Wahne berauscht, die Praxis der bürgerlichen Feigheit zur Theorie alles menschheitlichen Daseins macht.“

und z.B. „Peer Gynt“ nun ausschließlich als romantisches Werk wahrnahm⁵³. Etwas anders liegt der Fall bei Leo Berg, der Ibsen schon 1888 dem von ihm inaugurierten „Germanenthum in der modernen Litteratur“ zuschlug, dabei aber vor allem an die Gesellschaftskritik des Autors sowie an dessen Hang zum Individualismus dachte⁵⁴.

Die Widersprüchlichkeit der Rezeption, von der eingangs die Rede war, konnte sich also auch in den heterogenen Äußerungen von Kritikern niederschlagen, die das Werk Ibsens über einen längeren Zeitraum begleiteten und dabei ihr Urteil mehrfach revidierten. Außerdem manifestierte diese Gegensätzlichkeit sich darin, daß die Hoftheater in Deutschland eher die frühen, historischen Schauspiele pflegten, das Interesse der Stadttheater und privaten Bühnen hingegen fast ausschließlich Ibsens späteren, realistischen Stücken galt⁵⁵. Besonders drastisch machte sich die kulturelle Zerrissenheit Deutschlands, die an solchen Details ablesbar ist, 1880 in Berlin bemerkbar, als die zum Zankapfel avancierte „Nora“ abwechselnd in der provozierenden Originalversion und mit versöhnlichem Schluß zu sehen war. Immerhin fand das Stück auf diese Weise sein Publikum; „progressive“ und „konservative“ Theaterbesucher durften sich gleichermaßen angesprochen fühlen.

Von Bedeutung für die Ibsen-Rezeption im Dritten Reich ist die hier skizzierte Polarität vor allem deshalb, weil sie indiziert, wie sehr eine antimoderne Ibsen-Kritik, die ihren Ursprung durchaus in den unterschiedlichsten Ideologien haben konnte, schon in der Zeit vor der Jahrhundertwende ausgebildet war.

2.2. Ibsen zur Zeit der Weimarer Republik

Bereits gegen Ende des Kaiserreiches schien die „Ibsen-Mode“ allmählich in eine immer wieder konstatierte „Ibsen-Dämmerung“⁵⁶ oder „Ibsen-Krise“⁵⁷ hineinzugleiten. Pasche erklärt das nachlassende Interesse am Werk des Norwegers mit den Erfolgen August Strindbergs, dessen Stern um 1912 zu leuchten begann und Ibsen bald überstrahlte⁵⁸. Allerdings räumt auch Pasche ein, daß der Einfluß Ibsens nicht in dem Maße abnahm, wie es in der öffentlichen Diskussion den Anschein hatte. Dies zeigt schon ein Blick auf die Bühnenstatistiken, die ein

⁵³ Vgl. Bahr, *Rezensionen. Wiener Theater 1901 bis 1903*, Berlin 1903, S. 134 ff.

⁵⁴ Vgl. Berg 1888, passim.

⁵⁵ Vgl. hierzu Bernhardt 1989, S. 221.

⁵⁶ Vgl. etwa Eckart, Ibsen-Dämmerung, in: *Die Ähre*, 1, 1913, H. 18, S. 2-5, H. 19, S. 3-8, H. 20, S. 4-8; Grossmann, Ibsen-Dämmerung, in: *Der Friede*, 2, 1919, H. 50, S. 573-575.

⁵⁷ Erich Holm [= Mathilde Prager] beklagte in einem 1915 erschienenen Artikel den nachlassenden Enthusiasmus für die Werke Ibsens und verwies in diesem Zusammenhang vor allem auf eine Studie von Oskar Walzel. Vgl. Holm, Ibsenkrise?, in: *Die schöne Literatur*, 16, 1915, S. 241-246 und 253-258; Walzel, *Henrik Ibsen*, Leipzig 1912; vgl. außerdem Dresdner, Ibsen i våre dagers Tyskland, in: *Samtiden*, 43, 1932, S. 511-518.

⁵⁸ Vgl. Pasche 1979, S. 200.

Stück wie „Peer Gynt“ als ausgesprochenen Kassenschlager ausweisen⁵⁹. Richtig ist indes, daß die realistischen Dramen Ibsens schon ab 1910 nur noch eine recht untergeordnete Rolle spielten.

In bezug auf die Ibsen-Rezeption in der Weimarer Republik ist man jedoch bis heute weitgehend auf Spekulationen angewiesen. Zwar verspricht z.B. Pasche im Untertitel seiner Arbeit eine Untersuchung der Bühnenpräsenz Ibsens (sowie Bjørnsons und Strindbergs) bis zum Jahre 1932, doch genau genommen erstreckt sich seine detaillierte Analyse - inklusive tabellarischer Spielplanübersichten⁶⁰ - nur bis zum Jahre 1912. Für die ersten Jahre der Weimarer Republik kann er immerhin auf eine Untersuchung des Wiener Philologen Emil Reich verweisen, der in einer späten Auflage seines Buches „Henrik Ibsens Dramen“ Aufführungszahlen für den Zeitraum von 1917-1924 vorlegte. Diesen Angaben zufolge wurden Ibsens Dramen auf der Grundlage autorisierter deutscher Übersetzungen innerhalb dieser sieben Jahre nicht weniger als 6831 mal gespielt⁶¹. Es ist allerdings zu bedenken, daß Reich auch Inszenierungen in anderen Ländern (Österreich, Schweiz, USA, Skandinavien etc.) berücksichtigt, sein Zahlenmaterial somit schwer einzuordnen ist. Die Richtigkeit der Angaben Reichs scheint ansonsten keineswegs über jeden Zweifel erhaben zu sein, denn selbst wenn man von den möglicherweise nicht allzu stark ins Gewicht fallenden ausländischen Ibsen-Produktionen zu abstrahieren versuchte, wäre die von Reich ermittelte Aufführungsfrequenz noch so hoch, daß sie kaum realistisch genannt werden kann. Ibsens „Peer Gynt“ etwa soll während des untersuchten siebenjährigen Zeitraumes 1357 mal über die Bühne gegangen sein. Diese Zahl ließe aber selbst das Ergebnis der elf Spielzeiten des Dritten Reiches verblassen, als kaum ein öffentliches Theater in Deutschland auf eine Produktion des „Peer Gynt“ verzichten mochte⁶². Genauerem Aufschluß über die Bühnenpräsenz Ibsens während der Weimarer Republik ergäbe erst eine statistische Übersicht auf der Basis des *Deutschen Bühnenspielplans*.

Es ist das Verdienst David Georges⁶³, daß wir zumindest über den Einfluß Ibsens auf die Generation der Expressionisten einige Angaben machen können. Geistesgeschichtlich läßt sich der Expressionismus als heftige, kurzlebige Reaktion auf den Naturalismus verstehen, dessen naturwissenschaftlich-materielles Weltbild unverhohlen in Frage gestellt wurde. Viele Autoren der neuen Dichtergeneration bekannten sich zu diversen religiösen und mystizistischen Ansätzen, die sie zum Teil (Jahnn⁶⁴, Brust, Werfel⁶⁵) zu regelrechten Privatmythologien ausarbeiteten. In

59 Wolfgang Poensgen, der die Bühnenspielpläne der Kriegsjahre auswertete, macht dazu folgende Angaben: „Die Aufführungszahlen für ‘Peer Gynt’ schnellen ... in wenigen Jahren um das Zehnfache, von 1909:16, 1910:7, 1911:11 auf 1916:119 [!] Wiederholungen empor.“ Poensgen, *Der deutsche Bühnenspielplan im Weltkrieg*, Berlin 1934 (= Schriften der Gesellschaft fuer Theatergeschichte, Bd. 45), S. 60.

60 Vgl. ebd., S. 204 ff.

61 Vgl. Reich, *Henrik Ibsens Dramen. 20 Vorlesungen, gehalten an der Universität Wien*, 13. und 14. Aufl., Berlin 1925, S. 550.

62 Zu den Aufführungszahlen im Dritten Reich vgl. Abschnitt 5.5.

63 Vgl. George 1968, S. 75 ff.

64 Knut Brynhildsvoll untersucht in einer interessanten Monographie die Bezüge zwischen Jahnns Roman

diesem Kontext stießen der soziale Realismus und die „Wissenschaftlichkeit“ Ibsens auf breite Ablehnung; Werfel etwa konnte der „psycho-moralischen“⁶⁶ Wüste seiner Gegenwartsdramen nichts mehr abgewinnen. Ein milderes Urteil provozierten in dieser Zeit allenfalls jene Stücke, die trotz ihrer sozialen Thematik angeblich ein „Geheimnis“ offenbarten. Vor allem das symbolistische Spätwerk Ibsens zog nun einige Aufmerksamkeit auf sich. Im allgemeinen jedoch geriet namentlich die Psychologie Ibsens in den Verdacht, der allseits verhaßten „Mechanisierung“⁶⁷ des Lebens Vorschub zu leisten. Mit dieser Einschätzung war auch der im Dritten Reich so virulent werdende Topos vom „Rechenmeister“ Ibsen berührt: während man zunächst - und vereinzelt auch in der Folgezeit - die filigrane Figurencharakterisierung und die meisterhafte Komposition der Schauspiele Ibsens lobte, distanzierte man sich nun zusehends von der als „seelenlos“ empfundenen analytischen Technik Ibsens. Der Ausgangspunkt für diese Kritik der expressionistischen Autoren lag in einer dezidiert antimaterialistischen Ästhetik; insofern schrieben sie die antimoderne Tradition des Kaiserreichs zumindest partiell fort.

„Perrudja“ und Ibsens „Peer Gynt“. - Vgl. Brynhildsvoll, *Hans Henny Jahnn und Henrik Ibsen. Eine Studie zu Hans Henny Jahnn's Roman „Perrudja“*, Bonn 1982.

65 George weist auf die engen Parallelen zwischen Werfels „Spiegelmensch“ und Ibsens „Peer Gynt“ hin. Vgl. George 1968, S. 89 f.

66 Werfel, Theater. Aus einem noch unveröffentlichten dramaturgischen Buche über das Zauberspiel „Spiegelmensch“, in: *Die neue Rundschau*, 32, 1921, S. 571-577, hier S. 576.

67 Vgl. George 1968, S. 79.