Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien

Band: 9 (1979)

Artikel: Skandinavische Dramatik in Deutschland : Björnstjerne Björnson, Henrik Ibsen, August Strindberg auf der deutschen Bühne 1867-1932

Autor: Pasche, Wolfgang

Kapitel: 4: Henrik Ibsen auf der deutschen Bühne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858382

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

Henrik Ibsen auf der deutschen Bühne

Die Rezeption der Ibsenschen Dramen in Deutschland läßt sich während der Zeit von 1887 bis 1923 mit vier Begriffen umreißen, die Ludwig Marcuse einem 1923 erschienenen Aufsatz voranstellt:

> Nach der Ibsen-Feindschaft, der Ibsen-Mode, der Ibsen-Dämmerung steigt jetzt das Frührot einer Ibsen-Renaissance auf[1]

Sie verdeutlichen die Grenzen, zwischen denen sich das Urteil von Literaturkritikern und Theaterrezensenten bewegt und veranschaulichen eine Rezipientenhaltung, die sich im Repertoire und den Aufführungsstatistiken der deutschen Bühnen widerspiegelt. Ausgespart bleibt dabei jedoch der vorhergehende Zeitraum: Ibsen betritt nicht erst mit der aufsehenerregenden Inszenierung der *Gespenster* im Januar 1887 die deutsche Theater- und Literaturszene, sondern ist bereits seit 1868 durch erste Übersetzungen seiner Werke auf dem Buchmarkt, seit 1876 auch durch Inszenierungen seiner Dramen auf dem Spielplan deutschsprachiger Bühnen präsent.

Dennoch wird sein Name in den Jahren zwischen 1868 und 1886 kaum über den kleinen Kreis einer literarischen Avantgarde hinaus bekannt. Die geringe Resonanz Ibsens steht in eklatantem Gegensatz zu der breiten Rezeption Björnstjerne Björnsons während dieser Zeit, der vor allem durch die Publikation seiner Bauernerzählungen seit 1859 hohe Auflagenzahlen erzielt und durch erfolgreiche Inszenierungen der beiden Schauspiele *Ein Fallissement* und *Die Neuvermählten* das Bild des skandinavischen Dramas in Deutschland weitgehend bestimmt.

[1] Blätter des deutschen Theaters 9/1922–23 H. 3, Ludwig Marcuse, *Ibsen-Renaissance?*, s. 21.

Die Bevorzugung Björnsons ist zu einem wesentlichen Teil für die sekundäre Bedeutung Ibsens in dieser Phase verantwortlich: die Erstaufführungen Björnsonscher Dramen schränken die Wirkung der späteren Inszenierungen Ibsens ein und lassen seine Werke lediglich als Varianten der Dramenproduktion Björnsons erscheinen.[2]

Der geringe Erfolg Ibsens vor 1886 zeigt die Notwendigkeit einer Ergänzung der Begriffspaare Marcuses: die ersten achzehn Jahre der deutschen Ibsenrezeption sind gekennzeichnet durch eine indifferente Haltung der Literaturkritik gegenüber dem Werk Ibsens.[3] Die Konfrontation zwischen den Dramen Ibsens und Björnsons bestimmt weitgehend die Bühnenrezeption der folgenden Jahre, wenn auch unter veränderter Beurteilung der beiden Autoren;[4] sie wird erst um 1912 durch die Gegenüberstellung der Ibsenschen Dramen mit dem Werk August Strindbergs abgelöst. Der Interferenz in der Rezeption Henrik Ibsens mit den Schauspielen Björnsons und Strindbergs gelten die folgenden Seiten dieses Kapitels.

Als Zentrum einer ersten Auseinandersetzung mit dem Werk Ibsens in Deutschland erweist sich Leipzig. Hier veröffentlicht Edmund Lobedanz 1868 sein *Album nordgermanischer Dichtung,* in dem unter anderem Ibsen durch den Abdruck einiger Gedichte vertreten ist. Ihm gegenüber nimmt Björnson mit der Übersetzung etlicher Novellen und einer Reihe von Gedichten jedoch wesentlich mehr Raum ein.[5] Großen Erfolg erlebt diese Sammlung skandinavischer Lyrik und Prosa nicht; für die weitere Rezeption Ibsens bleibt sie ohne Belang.[6] Publizität gewinnt Ibsen erst mit einem zwei Jahre später veröffentlichten, den preußischen Militarismus kritisierenden Gedicht mit dem Titel *Ballonbrief an eine schwedische Dame.* Es wird in einer Notiz der Leipziger Wochenschrift *Im Neuen Reich* unter der Überschrift *Deutschen-*

[2] vgl. dazu: BERNHARDT, s. 97.

[3] vgl. dazu: KERR, s. 48–53.

[4] Vossische Zeitung, 22.11.1891 Nr. 547, PAUL SCHLENTHER, *Björnson und Ibsen:*
«Für uns Deutsche stehen noch immer diese Namen dicht beisammen wie auf einem Handelsschild. Für uns heißt noch immer die angesehendste Firma der modernen skandinavischen Literatur: Ibsen und Björnson, vormals Björnson und Ibsen.»

[5] vgl. dazu: MOE, s. 25.

[6] ELLER, s. 29.

haß und erwachende Vernunft im Norden scharf verurteilt.[7] Adolf Strodtmann verweist in seinem 1873 erscheinenden Band *Das geistige Leben in Dänemark* auf diese Polemik und bezeichnet sie als den wesentlichen Hinderungsgrund für eine breite Wirkung Ibsens in Deutschland.[8] Mit diesem Urteil überschätzt er jedoch die Bedeutung dieser Auseinandersetzung, zumal das Gedicht zu dieser Zeit lediglich in einer norwegischen Fassung des 1871 in Kopenhagen veröffentlichten Gedichtbandes Ibsens bekannt ist.[9]

Ebenfalls 1870 erscheint anläßlich des 43.Geburtstags des Dichters eine erste ausführliche Charakteristik Henrik Ibsens. P. F. Siebold, ein «Casseler Weinreisender und dilettierender Literat»[10] veröffentlicht sie am 19. 3. 1870 in der in Leipzig erscheinenden *Illustrierten Zeitung,* um mit diesem Aufsatz auf seine eigene Übersetzung von Ibsens *Brand* aufmerksam zu machen.[11] Siebold stellt Ibsen als den bedeutenderen der beiden norwegischen Autoren vor:

> Neben Björnstjerne Björnson, dem liebenswürdigen Schilderer des Eigentümlichen des norwegischen Volkslebens hat sich seitdem eine andere Größe erhoben, von Björnson weit verschieden, nicht so gefällig, nicht so phantasiereich wie er, aber ohne Zweifel großartiger, imposanter und tiefer; ein Dichter, dessen innerstes Schauen der Menschennatur ihn bisweilen den großen Dichtern aller Zeiten an die Seite stellt: wir meinen Henrik Ibsen.[12]

[7] Im Neuen Reich 1871 Bd. 2, ANONYM, *Deutschenhaß und erwachende Vernunft im Norden,* s. 538f.

[8] STRODTMANN, s. 205:
«... und ein seltsamer Unstern hat es gefügt, daß das deutsche Publikum zuerst auf eine Weise von ihm hören sollte, die nicht eben zu einer vertrauteren Bekanntschaft ermuthigen konnte.»

[9] Im Neuen Reich wird von A. Dove und Gustav Freytag in Leipzig herausgegeben und erscheint in zehn Jahrgängen zwischen 1871 und 1881. Die Ibsen-Polemik wird in der Constitutionellen Zeitung und einigen anderen unbedeutenden Blättern weitergeführt, ebbt jedoch bald wieder ab.
vgl. dazu: HENRIK IBSEN an FREDERIK HEGEL, 27.12.1871, in: HENRIK IBSENS *Sämtliche Werke in deutscher Sprache,* Berlin 1904 Bd. X, s. 174.

[10] ebd., s. 448.

[11] Der erwartete Erfolg bleibt jedoch aus; erst 1872 findet Siebolds *Brand*-Übersetzung einen Verleger in Deutschland.
vgl. dazu: ELLER, s. 30.

[12] Illustrierte Zeitung, 19.3.1870, ANONYM (i.e. P. F. SIEBOLD), abgedruckt in: Bühne und Welt 8/1905–06 Bd. 2, *Ein deutsches Urteil über Henrik Ibsen aus dem Jahre 1870,* s. 758.

Auch Strodtmann stimmt in die zu dieser Zeit ungewöhnliche Wertschätzung Ibsens ein. Sein Vorgehen erscheint einem Rezensenten der Zeitschrift *Magazin für die Literatur des Auslandes* daher auch unverständlich: er rechnet Strodtmann vor, daß er Björnsons Werk auf lediglich drei Seiten abhandle, dem «in keiner Weise bedeutenderen Ibsen» dagegen 55 Seiten zubillige.[13]

1872 übersetzt Strodtmann *Die Kronprätendenten*[14], die als erstes Drama Ibsens in Deutschland vom Hoftheater Meiningen am 30.1.1876 aufgeführt und während eines Gastspiels der Bühne am 3.6.1876 in Berlin vorgestellt werden. Herzog Georg von Meiningen, der in der Mitte der siebziger Jahre durch Björnson auf Ibsens Drama aufmerksam gemacht wird[15], bleibt mit seiner Inszenierung der *Kronprätendenten* jedoch ebenso erfolglos wie mit den vorhergehenden Premieren der drei historischen Dramen Björnsons auf der Meininger Bühne. Oscar Blumenthal verweist in einem 1885 veröffentlichten Essay über *Skandinavische Bühnendichter* auf die Vorliebe der Meininger für das nordische Geschichtsdrama und vermutet, «dass Ibsens Trauerspiel seine Aufführung wohl nur dem Bedürfnis der Meininger verdankte, die norwegische Abtheilung ihrer Costümsammlung zur öffentlichen Kenntniß zu bringen.»[16]

Erfolgreicher verläuft die zweite Ibsensche Erstaufführung in Deutschland: das Münchner Hoftheater führt am 10.4.1876 eine Inszenierung der *Nordischen Heerfahrt* auf, die noch im gleichen Jahr von Heinrich Laube auf dem Wiener Burgtheater, vom Dresdner Hoftheater und dem Stadttheater Leipzig übernommen wird.[17] Anhaltender Erfolg bleibt dem Stück jedoch ebenso versagt wie einem dritten histo-

[13] Magazin für die Literatur des Auslandes 84/1873 Bd.2, s.462ff., zitiert in: ELLER, s.30.

[14] Eine erste Übersetzung des Dramas von John Grieg aus dem Jahr 1866 wird nicht veröffentlicht.
vgl. dazu: ebd., s.30

[15] IBSENS *Sämtliche Werke in deutscher Sprache,* Bd.X, s.724:
«Die Meininger haben vor der Vorstellung (der «Kronprätendenten» in Berlin. W.P.) eine Notiz versandt, worin mitgeteilt wurde, daß Björnson die Aufmerksamkeit des Herzogs auf Ibsen und sein Drama hingelenkt habe.»

[16] OSCAR BLUMENTHAL, *Skandinavische Bühnendichter, in:* DERS., *Theatralische Eindrücke,* Berlin 1885, s.102.

[17] DZULKO, s.26/7.

rischen Drama Ibsens, der *Herrin von Östrot,* das im Dezember 1878 auf dem Berliner Nationaltheater gespielt wird. Ihm voraus geht die Aufführung eines Dramas, mit dem Ibsen ein erster Durchbruch auf den deutschsprachigen Bühnen gelingt. *Die Stützen der Gesellschaft,* 1877 im Reclam-Verlag Leipzig erschienen, werden im Februar 1878 bereits auf fünf verschiedenen Bühnen Berlins gespielt: dem Belle-Alliance-, National-, Ostend-, Réunion- und Stadttheater. Bis zum Ende des Jahres 1878 geht es auf 25 deutschen Hof- und Stadttheatern über die Bühne; in den folgenden zwanzig Jahren wird es auf sechzig Bühnen Deutschlands in über 1200 Vorstellungen gespielt.[18]

Eine wesentliche Voraussetzung für die Breitenwirkung dieses Dramas liegt im Erfolg des Björnsonschen Schauspiels «Ein Fallissement», das im November 1875 vom Nationaltheater in Berlin eingeführt und noch im Dezember des Jahres vom Belle-Alliance-Theater übernommen wird. 1876 führen 27 Bühnen Björnsons Gesellschaftsstück an insgesamt 57 Abenden auf. «Die Stützen der Gesellschaft» werden häufig mit dem «Fallissement» verglichen, bleiben jedoch offensichlich hinter seinem Eindruck zurück: die Bühnenwirksamkeit des Ibsenschen Dramas wird, wie Siegfried Jacobsohn rückblickend beschreibt, durch die vorhergehenden Björnson-Aufführungen geschmälert:

> Die «Stützen der Gesellschaft» wurden zwar gleichzeitig an vier kleinen Bühnen gespielt und wirkten auf ein Häuflein wie eine Erlösung von manchem Übel. Allein ihre Neuartigkeit hatte man so wenig bemerkt, daß man den Theaterabend in der Belle-Aliance-Straße mit dem «Versprechen hinterm Herd», im Stadt-Theater mit einem scherzhaften «Nimrod» ausfüllen konnte, und im Publikum zogen sie keine weiteren Kreise. Nicht nur, daß das «Fallissement» ihnen mit dem stofflichen Reiz das Hauptanziehungsmittel vorweggenommen hatte: auch was künstlerisch an Ibsens Drama gefiel, war mehr das Björnsonsche als das Ibsensche an ihm.[19]

Die versöhnliche Konfliktlösung, die in die Propagierung von Wahrheit und Freiheit als den Stützpfeilern einer neuen Gesellschaftsordnung mündet, bestimmt den Publikumserfolg des Dramas[20], erscheint

[18] EMIL REICH, *Henrik Ibsens Dramen. 20 Vorlesungen, gehalten an der Universität Wien,* Berlin [13+14]1925, s. 190f.

[19] Die Schaubühne 2/7.6.1906 Nr. 23, SIEGFRIED JACOBSOHN, *Ibsen und Berlin,* s. 655.

[20] vgl. dazu: Bühne und Welt 3/1900–01 Bd. I, PHILIPP STEIN, *Ibsen auf den Berliner Bühnen 1876/1900,* s. 404f.

der Kritik jedoch als Zugeständnis an die Tradition des französischen Gesellschaftsstücks.[21] Paul Schlenther vermittelt in den 1930 veröffentlichten Erinnerungen seinen Eindruck einer widersprüchlichen Rezeption des Dramas:

> Als wir 1878 in Berlin zuerst die «Stützen der Gesellschaft» sahen, empfand Brahm für dieses bahnbrechende Stück noch nicht viel mehr als für Björnsons «Fallissement». Wenn wir nach der gemeinsam erlebten Vorstellung darüber diskutierten, so hob ich das Neue am Stück hervor, Brahm kritisierte seine Schwächen, die heute durch Ibsen selbst verwöhnt, ein jeder sieht.[22]

Schlenther widerlegt damit das Bild einer frühen Ibsenrezeption durch die junge Generation von Autoren und Kritikern Berlins, das er selbst in seiner Einleitung zum 6. Band der zehnbändigen Ibsenausgabe entwirft und in dieser Form von Otto Brahm 1904 bestätigt wird. Schlenther schreibt hier unter anderem:

> So muß neunzig Jahre früher Schillers Kabale und Liebe auf die nicht mehr ganz unreife Jugend gewirkt haben. Mit dem Stück lernten wir – und das ist die zweite jener Kunstoffenbarungen – den Dichter erst kennen. Bis dahin war uns Ibsen ein bloßer Name gewesen. Durch dieses Stück erst lernten wir ihn lieben, fürs Leben lieben.[23]

Diese Darstellungen müssen m.E. als Versuch gelten, das Bild der Ibsenrezeption in Deutschland zu glätten und die eigene Position der Autoren als Wegbereiter Ibsens hervorzuheben.

Die zahlreichen Aufführungen der *Stützen der Gesellschaft* bleiben ohne Auswirkung für die Aufnahme der folgenden Dramen. Von vier neu übersetzten Werken – *Nora* 1879, *Peer Gynt* 1881, *Ein Volksfeind* 1883 und *Gespenster* 1884 – gelangt bis 1886 lediglich das erste Stück zur Aufführung. Das bereits vieldiskutierte Schauspiel[24] erinnert in seinem durch den Übersetzer Wilhelm Lange eigenmächtig geänderten

[21] vgl. dazu: BLUMENTHAL, s. 104 und die Darstellung bei MOE, s. 34–38.

[22] PAUL SCHLENTHER, *Theater im 19. Jahrhundert. Ausgewählte theatergeschichtliche Aufsätze, Berlin 1930* (=Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Bd. 40), s. 79.

[23] PAUL SCHLENTHER, *Einleitung zu:* HENRIK IBSENS *Sämtliche Werke in deutscher Sprache,* Berlin 1900 Bd. VI, s. XVII.
Die Äußerungen Brahms finden sich in: OTTO BRAHM, *Henrik Ibsen in Berlin, in:* DERS., *Kritische Schriften,* Berlin 1913 Bd. 1, s. 448.

[24] vgl. dazu: Westermanns Monatshefte 49/1880–81, FRIEDRICH SPIELHAGEN, *Henrik Ibsens Nora,* s. 664f.

Titel an Sardous *Dora,* ein auf den deutschen Bühnen häufig inszeniertes Gesellschaftsdrama. Der Eindruck wird verstärkt durch einen, Ibsen abgerungenen, versöhnlichen Schluß des Dramas, der zunächst am 8.2.1880 am Flensburger Stadttheater gespielt wird und zumindest zunächst beim Publikum auf größere Zustimmung trifft als Aufführungen mit dem ursprünglichen Schluß.[25] Die Originalversion des Stückes wird erst am 3.März 1880 vom Münchner Residenztheater vorgestellt.[26], während die Berliner Inszenierung des Residenztheaters beide Aktschlüsse abwechselnd spielt; ein Vorgehen, das nach Meinung Oscar Blumenthals aus dem Werk «eine Art Durchhaus-Drama mit zwei Ausgängen» macht.[27]

Das häufig beschriebene Fiasko der Berliner Erstaufführung[28] ist vor allem auf die widersprüchliche Wirkung des Dramas zurückzuführen, das als Variation des französischen Gesellschaftsstücks rezipiert wird, in seinen Aussagen mit dieser Tradition jedoch bricht. Der Mißerfolg der *Nora*-Aufführungen am Residenztheater läßt das Interesse an dem Drama sprunghaft zurückgehen: während 1880 acht Bühnen 41 Vorstellungen von *Nora* spielen, sinken die Zahlen 1881 auf drei Theater mit insgesamt 7 Vorstellungen; in den Jahren 1883, 1884 und 1885 sind nach der sorgfältig recherchierten Statistik Frenzels in Deutschland keine Aufführungen verzeichnet.[29] In Berlin wird während der Jahre 1881 bis 1886 nicht eines der Ibsenschen Dramen inszeniert.

Die Diskussion um das Werk Henrik Ibsens wird in dieser Zeit in literarischen Zirkeln, Zeitschriften und Buchpublikationen fortgeführt. Aus ihnen kristallisiert sich «der Grundstock der späteren Berliner Ibsengemeinde»[30], zu deren führenden Köpfen neben den zeitweise in Berlin wohnenden Dänen Georg Brandes und Julius Hoffory, Paul Schlenther, Julius Elias und vor allem Otto Brahm, der als Rezensent und Theaterleiter die Durchsetzung Ibsens auf den deutschen Bühnen

[25] vgl. dazu: Moe, s. 42f.
[26] Frenzel, s. 162.
[27] Blumenthal, s. 111.
[28] vgl. dazu die Zusammenstellung in: Bühne und Welt 3/1900–01, Ph. Stein, a.a.O., s. 406–08.
[29] Frenzel, s. 162f. (Anlage 1)
[30] Bühne und Welt 3/1900–01, Ph. Stein, a.a.O., s. 411.

vorantreibt, gehören. In einem Artikel der Deutschen Rundschau beklagt Brahm noch 1886 die geringe Bereitschaft der Theater, sich mit Ibsens Werk auseinanderzusetzen:

> Die deutschen Theater, auch das führende in der Hauptstadt, verhalten sich kühl zu der gesammten Produktion des Dichters, sie gehen an den verlockenden Aufgaben der Inscenesetzung und der schauspielerischen Gestaltung, welche hier geboten sind, fremd vorüber und die befruchtende Wirkung, die von so kühnen Schöpfungen auch auf die deutsche Produktion ausgehen müßte, wird aufgehalten.[31]

Im gleichen Jahr kündigt sich jedoch bereits ein Umschlag in der deutschen Ibsenrezeption an: im März 1886 wird *Nora* am Münchner Residenztheater wiederaufgenommen; *Gespenster* erscheint auf Betreiben der Münchner Freunde des Dichters – Max Bernstein, Ludwig Fulda, Felix Philippi u.a.[32] – am 14. April auf den Brettern des Augsburger Stadttheaters und wird am 21. 12. vom Hoftheater Meiningen übernommen. Auch die Buchausgabe des Dramas erweist sich als Verkaufserfolg; zu Weihnachten 1886 gilt es als das populärste Werk unter allen Neuerscheinungen.[33]

Der Bühnenerfolg Ibsens in Deutschland beginnt jedoch erst mit der *Gespenster*-Inszenierung des Berliner Residenztheaters am 9. 1. 1887. Für die intensive Auseinandersetzung um sein Werk, die nun einsetzt, erscheint die Inszenierung selbst, die auf Verlangen der Zensur an nur einem Nachmittag gespielt werden kann, weniger relevant als die anschließend in Theaterrezensionen und Feuilletons erregt geführte Debatte um die Inhalte des Dramas. Die Heftigkeit der Pressepolemik deutet auf den grundsätzlichen Charakter der Kontroverse; sie trennt Befürworter und Gegner Ibsens in zwei kompromißlose Lager und erweist sich als Brennpunkt in der Auseinandersetzung um eine Erneuerung der deutschen Literatur.

[31] Deutsche Rundschau 49/1886, Otto Brahm, *Henrik Ibsen,* s. 219.
Ein Bild, das den Aufsatz Brahms abschließt, kennzeichnet die Desorientierung über die norwegische Dramatik und belegt die beherrschende Position Björnsons in Deutschland: es zeigt an Stelle Henrik Ibsens ein Porträt Björnstjerne Björnsons. s. ebd., s. 220.

[32] vgl. dazu: Paul Lindau, *Nur Erinnerungen,* Stuttgart 1917 Bd. 2, s. 372.

[33] Eller, s. 60.

In ihr sammelt sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen[34], die naturalistische Bewegung, um mit der Durchsetzung Ibsens die konventionelle Dichtung zu bekämpfen und die Anerkennung ihrer eigenen Werke voranzutreiben.

Dem größten Teil der älteren Rezensenten gilt Ibsen dagegen als Haupt einer literarischen Avantgarde, dessen Dramen ihnen aus prinzipiellen politischen, moralischen und ästhetischen Vorstellungen widerstreben:

> Staatszersetzende Ideen, Verirrung der Kunst, Medizin auf der Bühne, Pessimismus, spezifisch norwegische, den Deutschen fremde Aufklärungstendenz, das waren die Stichworte der Gegner Ibsens.[35]

Die Intoleranz, die aus ihren Kritiken spricht, ist Kennzeichen der Ibsen-Feindschaft, die während der folgenden drei Jahre in der deutschen Presse vorherrscht.[36]

Die Dramen Björnsons erscheinen dagegen als eine gefällige Form der Unterhaltung und Kritik, die eine radikale Infragestellung bürgerlicher Institutionen nicht befürchten läßt. Ein an die deutschen Bühnen gerichteter Vorschlag des *Berliner Fremdenblattes* lautet daher, wenn auch etwas desorientiert, man solle doch aus dem Werk Ibsens «lieber die «besseren» Dichtungen dieses so begabten norwegischen Dichters spielen, z.B. die *Neuvermählten.*[37] Lediglich Theodor Fontane nimmt eine ambivalente Stellung den Dramen Ibsens gegenüber wahr: er setzt sich kritisch mit den gesellschaftspolitischen Forderungen in seinen Werken auseinander, bewundert jedoch die Dramentechnik Ibsens und – mit Einschränkungen – 1889 auch den Aufbau des Björnsonschen Dramas *Ein Handschuh.*[38]

Auf die Berliner *Gespenster*-Inszenierung folgen unmittelbar wei-

[34] Zu ihnen gehört Carl Bleibtreu, der weiterhin Björnsons Dramen dem Werk Ibsens vorzieht und Eugen Wolff, der sich 1891 gegen die Bevorzugung ausländischer Autoren zur Wehr setzt. vgl. dazu: Die Gesellschaft 6/1890 Bd. 2, CARL BLEIBTREU, *Björnson,* s. 1322–26 und: EUGEN WOLFF, *Sardou, Ibsen und die Zukunft des deutschen Dramas,* Kiel und Leipzig 1891 (=Deutsche Schriften für Literatur und Kunst 1. Reihe Heft 1).

[35] MOE, s. 59.

[36] vgl. dazu: Bühne und Welt 3/1900–01, PH. STEIN, a.a.O., s. 447–54.

[37] ebd., s. 448.

[38] vgl. dazu: Fontane Blätter Bd. 2/1972 H. 7, FRITZ PAUL, *Fontane und Ibsen,* s. 507–16.

tere deutsche Premieren: *Ein Volksfeind* und *Romersholm* werden am 5.3. und 6.3.1887, *Die Wildente* im März 1888 und *Die Frau vom Meer* im Februar 1889 aufgeführt. Der Erfolg dieser Stücke ist jedoch umstritten; auch wenn *Die Frau vom Meer* durch Vermittlung einiger Freunde Ibsens auf die Bühne des Berliner Hoftheaters gelangt[39] und eine *Romersholm*-Aufführung des Residenztheaters Berlin am 5. Mai 1887 mit starkem Beifall gespielt wird. Beide Dramen zählen in den folgenden Jahren zu den umstrittensten Werken des Autors.[40]

Dennoch deuten die Vielzahl der Inszenierungen wie auch die Verkaufserfolge der Buchveröffentlichungen auf die beginnende Einbürgerung Ibsens in Deutschland, gegen die auch die erbitterte Feindschaft seiner Gegner machtlos bleibt. Seine Durchsetzung verdeutlicht die erfolgreich und ohne Störungen verlaufende *Gespenster*-Aufführung, mit der die Freie Bühne am 20.9.1889 ihre Vorstellungen eröffnet. Die Vereinsmitglieder dokumentieren mit dieser Inszenierung ihre Reverenz an Henrik Ibsen als dem Vorkämpfer der naturalistischen Bewegung in Deutschland und bekräftigen damit zugleich den programmatischen Charakter ihrer Vorstellungen gegenüber den konventionellen Bühnen Berlins. Ebenso wie die Freie Bühne beruft sich auch die der Sozialdemokratischen Partei nahestehende Freie Volksbühne auf Ibsens Werk; sie eröffnet ihr Programm mit den *Stützen der Gesellschaft,* einem Stück, das seit 1890 eine Renaissance auf den deutschen Bühnen erlebt.[41]

Beide Bühnen führen in der Folgezeit auch Dramen Björnsons auf, der neben Ibsen noch immer als Vorkämpfer des modernen Dramas gilt. Ihre Inszenierungen – *Ein Handschuh* auf der Freien Bühne 1889; *Ein Fallissement* auf der Freien Volksbühne 1892 – erweisen sich jedoch als wenig erfolgreich. Björnson, der zu dieser Zeit bereits durch das Fiasko der auf *Ein Fallissement* und *Die Neuvermählten* folgenden Dramenpremieren von den deutschen Bühnen weitgehend verdrängt ist, wird durch den wachsenden Einfluß Ibsens noch stärker in den Hintergrund verwiesen. Die deutsche Ibsenrezeption erfährt nach 1890 eine einschneidende Wandlung: die Gesellschaftsdramen des norwegischen Autors werden nun auch von seinen bisherigen Gegnern

[39] vgl. dazu: LINDAU, s. 377.
[40] Bühne und Welt 3/1900–01, PH. STEIN, a.a.O., s. 412.
[41] ELLER, s. 151.

und der ihn ablehnenden Presse gewürdigt, während das Interesse der Naturalisten an seinen Stücken nachläßt. Beispielhaft läßt sich die Änderung des Rezeptionsverhaltens an der Zahl der *Nora*-Vorstellungen belegen: Finden sich 1890 lediglich drei Bühnen zu elf Aufführungen des Dramas bereit, so steigt die Zahl 1891 auf zehn Bühnen mit fünfzehn Aufführungen, 1892 auf sechzehn Theater und einundreißig Aufführungen, 1893 auf vierunddreißig Bühnen mit zweiundvierzig Aufführungen...[42]

Das geänderte Ibsenbild läßt sich vor allem auf den Durchbruch einer bei weitem schockierenderen Dramenliteratur der jungen deutschen Autoren zurückführen, die in den folgenden Jahren die Theaterskandale in Deutschland verursachen. Autoren wie Gerhard Hauptmann, Arno Holz und Johannes Schlaf gegenüber gilt Ibsen, wie Ingunn Moe nachweist, als «anständig gegenüber den Unanständigkeiten der ‹Trunksucht-Dramen›».[43]

Die Ibsen-Feindschaft der Jahre 1887 bis 1890 wandelt sich bis zur Jahrhundertwende in eine Ibsen-Mode, in der die neuen Werke des Autors mit Spannung erwartet werden und Jugenddramen respektvolle Aufnahme finden: 1891 wird die deutsche Erstaufführung von *Der Bund der Jugend* und *Das Fest auf Solhaug* inszeniert, 1896 *Die Komödie der Liebe* und *Kaiser und Galiläer,* 1898 *Brand,* 1900 *Das Hühnengrab.*

Auch konventionelle Bühnen versuchen zu dieser Zeit, in der die Dramen Ibsens nicht mehr Gegenstand kontroverser Diskussionen sind, durch Aufführungen seiner Werke ihre Offenheit für das moderne Drama zu bekunden. Ibsen gilt – so Friese –

> nun als der größte moderne Dramatiker, er wird zu einer Art Modeware, von der es, wie ein Berliner Wochenblatt satirisch schreibt, «keine Rettung» gibt: «Überall ... prangt das Wort in goldenem Druck: Ibsen! A la Ibsen.»[44]

Die Aufnahmebereitschaft deutscher Theater gilt jedoch nur dem Dichter der Gesellschaftsdramen; das symbolische Spätwerk Ibsens findet vor der Jahrhundertwende wenig Anerkennung. Die fünf zwi-

[42] Frenzel, s. 165–70.

[43] Moe, s. 65f.

[44] Wilhelm Friese (Hrsg), *Ibsen auf der deutschen Bühne. Texte zur Rezeption,* Tübingen 1976 (=Deutsche Texte Bd. 38), s. XVIII.

schen 1890 und 1900 inszenierten Erstaufführungen verlaufen enttäuschend: *Hedda Gabler* wird bei der Premiere in München am 31.1.1891 ausgezischt; in der vierzehn Tage später gespielten Aufführung des Lessingtheaters Berlin werden die beanstandete Weinlaubsymbolik und die Worte über das Sterben in Schönheit gestrichen.[45] Auch in dieser Version bleibt das Drama erfolglos, ebenso wie die Erstaufführung von *Baumeister Solneß* 1893 auf dem Lessingtheater. Den größten Mißerfolg erfährt jedoch 1895 *Klein Eyolf:* Seine Premiere am Deutschen Theater unter Otto Brahm gerät zu einem vollständigen Fiasko; das Stück wird, den Angaben Frieses zufolge, «nach wenigen Aufführungen wieder abgesetzt, da das Publikum mit diesem Mystifikationsdrama nichts anzufangen weiß.»[46]

Das erfolgreichste der späten Dramen Ibsens ist *John Gabriel Borkmann,* das 1897 vom Frankfurter Stadttheater inszeniert wird. Die Erwartungen, die an sein letztes Schauspiel geknüpft werden, lassen sich dagegen nicht einlösen. *Wenn wir Toten erwachen* wird zwar in der ersten Spielzeit in 82 Vorstellungen gespielt, die Aufführungszahlen sinken jedoch aufgrund der Schwierigkeiten, die seine Entschlüsselung den Zuschauern bereitet, bereits 1900/01 auf 26, 1901/02 auf lediglich 6 Vorstellungen.

Während der Ibsensche *Epilog* auf den deutschen Bühnen scheitert, steht Björnstjerne Björnson unvermittelt wieder im Mittelpunkt der Diskussion. Noch 1899 ist er, wie Paul Garin in einem Beitrag der *Zukunft* beschreibt, in Deutschland fast vergessen.[47] Allein dem Dop-

[45] Bühne und Welt 3/1900–01, PH. STEIN, a.a.O., s.490.
Auf die Nähe der Ibsenschen Symbolik in «Hedda Gabler» zu den dekorativen Elementen der «décadence», denen gegenüber sich das Publikum 1891 wenig zugänglich zeigt, verweist FRITZ PAUL in: DERS., *Symbol und Mythos. Studien zum Spätwerk Henrik Ibsens,* München 1969 (=Münchner Universitätsschriften. Reihe der Philosophischen Fakultät Bd.6), s.114.

[46] FRIESE. s.XVII.

[47] Die Zukunft 27/24.6.1899, PAUL GARIN, *Die Skandinaven in der deutschen Literatur,* s.659:
«Björnsons Einfluß auf die deutsche Literatur ist nicht groß gewesen. Man kann ihn in der Hauptsache mit dem schönen, nicht tief reichenden Erfolge seiner Bauerngeschichten als beschlossen ansehen. «Das Fallissement» ging wohl, hier häufiger, dort seltener, über die Bretter, aber mehr als ibsenscher Trabant denn als Himmelskörper mit eigenem Licht und eigener Bahn. «Über unsere Kraft» hat in Deutschland keine Wirkung gehabt.»

peldrama *Über unsere Kraft*, das die Aufmerksamkeit der Zuschauer durch die Wahl und den geschickten Aufbau der Handlung fesselt, verdankt Björnson seine wiedergewonnene Aktualität. Die konträre Entwicklung in der Rezeption Björnsons und Ibsens ist – wie für Max Burckhardt 1901 – zu dieser Zeit ein ständig wiederkehrendes Thema der Rezensenten:

> Nachdem der Name Ibsen zuerst daheim und dann auf dem Siegeszug durch die Welt den Namen Björnsons überholt und mindestens ein Dezennium lang unbestritten überstrahlt hatte, lenkte sich in der jüngsten Zeit die allgemeine Aufmerksamkeit wieder in erhöhtem Maße Björnson zu. Immer stiller und verschlossener war Ibsen geworden und kleiner wurde der Kreis derer, zu denen der Dichter sprach, wenn er mit leisen Griffen an den ewigen Grundproblemen der Menschheit rührte, oft nur andeutend, immer zweifelnd und den Halt der letzten Stützen aus dem Weltenbaue lösend.[48]

Zwei Spielzeiten hindurch erscheint Björnson als der einflußreichere der beiden norwegischen Autoren und übertrifft durch die zahlreichen Aufführungen der beiden Teile von *Über unsere Kraft* die Zahl der Ibsenvorstellungen: Während noch 1899/1900 59 Aufführungen Björnsonscher Stücke 387 Vorstellungen Ibsens gegenüberstehen, ändert sich das Verhältnis in der folgenden Spielzeit: 656 gegenüber 365 Aufführungen, 1901/02 510 gegenüber 331. Bereits im Spieljahr 1902/03 erweist sich der Einfluß Björnsons jedoch als brüchig; sein Doppeldrama ist auf den meisten deutschen Bühnen abgespielt; das folgende Schauspiel *Laboremus* wird einhellig abgelehnt und kaum gespielt.

Während sich die Abwärtsbewegung der Aufführungszahlen Björnsons bis zu seinem Tod im Jahr 1910 fortsetzt, gehört Ibsen seit der Übernahme des Lessingtheaters durch Otto Brahm 1904 wieder zu den meistgespielten Autoren in Deutschland.[49] Bereits in den vorhergehen-

[48] MAX BURCKHARDT, *Drei Künstlerdramen*, abgedruckt in: DERS., *Theater. Kritiken, Vorträge und Aufsätze*, Wien 1905 Bd. 1, s. 283.

[49] ELLER, s. 129:

«But the actual triumph of Ibsen on the German boards was postponed until 1904, when Otto Brahm became the director of the Lessingtheater at Berlin. Here through his insight and skill, adequate representations were offered to the satisfaction of the public and the honor of the dramatist.»

den Jahren zählt das Lessingtheater unter der Leitung Oscar Blumenthals neben dem Schillertheater Berlin, das vor allem bekannte Dramen einem kleinbürgerlichen Publikum vorstellt[50], und dem Deutschen Theater unter Otto Brahm, zu den Bühnen Berlins, die Ibsens Werke bevorzugt spielen.[51]

Unter der Direktion Brahms entwickelt sich das Lessingtheater zu der führenden Ibsenbühne in Deutschland: es spielt in den folgenden Jahren «mehrere höchst einträgliche Ibsenzyklen»[52] und stellt zusätzlich in jeder Spielzeit ein Drama Ibsens in den Mittelpunkt seiner Aufführungen; 1904/05 *Die Frau vom Meer* (31 Vorstellungen), 1905/06 *Rosmersholm* (31 Vorstellungen), 1906/07 *Hedda Gabler* (35 Vorstellungen), 1907/08 *Ein Volksfeind* (27 Vorstellungen). Nach dieser Spielzeit verzichtet Brahm darauf, weitere Werke Ibsens einzeln herauszustellen.

Sein Theaterprogramm zentriert sich auf die Ibsenschen Gesellschaftsdramen, ohne daß er sich jedoch, wie Paul Schlenther behauptet, «mit den sogenannten realistischen Dramen (seit dem *Bund der Jugend*) [begnügte]»[53]. Brahm beginnt vielmehr in der Spielzeit 1906/07 mit der Inszenierung von *Wenn wir Toten erwachen,* auch das Spätwerk Ibsens auf dem Lessingtheater vorzustellen. 1907/08 spielt er eine Neuinszenierung vom *Klein Eyolf* und die Erstaufführung von *John Gabriel Borkmann,* 1908/09 folgt *Baumeister Solneß.* Aufführungszahl und Erfolg dieser Inszenierungen sind wesentlich geringer als bei den vorhergehenden Stücken; ein Ergebnis, das sich aus dem Inszenierungsstil Brahms und der Erwartungshaltung seines Publikums begründen läßt.

Das Bühnenjahr 1906/07 bedeutet einen Wendepunkt in der Aufnahme der symbolistischen Dramen Ibsens auf den deutschen Theatern.[54] Seine späten Werke –*Baumeister Solneß, Klein Eyolf, John*

[50] MARTERSTEIG, s. 679ff.

[51] Außerhalb Berlins gehören dazu vor allem vier Bühnen: während der Jahre 1898 bis 1901 das Ibsentheater des Leipziger Bühnenleiters Karl Heine, das als Wandertheater Ibsens Dramen in die Provinz trägt; nach 1900 die Schauspielhäuser Düsseldorf, Frankfurt, München und das Lobetheater Breslau.

[52] SCHLENTHER, s. 85.

[53] SCHLENTHER, s. 86.

[54] David George's These, daß die Adaption der späten Dramen Ibsens bereits um 1904 einsetzt, kann den Angaben des Deutschen Bühnenspielplans nach nicht aufrecht

Gabriel Borkmann und *Wenn wir Toten erwachen*, die 1905/06 insgesamt an nur 24 Abenden gespielt werden, erleben bereits in der folgenden Spielzeit 124 Aufführungen und bleiben bis 1911/12 etwa auf diesem Stand.

Der Umschlag folgt auf eine Welle neuromantischer Dramenaufführungen in den Jahren 1902 bis 1905, in der das Werk Maeterlincks im Mittelpunkt steht und wird eingeleitet durch eine *Gespenster*-Inszenierung Max Reinhardts am 8.11.1906. Reinhardt, der bereits zuvor zwei Ibsensche Stücke auf seinen Bühnen vorstellt – 1904/05 *Die Kronprätendenten* am Neuen Theater in 23 Aufführungen und *Rosmersholm* auf dem Kleinen Theater an acht Abenden –, eröffnet mit dieser Aufführung das Programm der Berliner Kammerspiele. In seiner Inszenierung wird das Drama neu gewertet und, unterstützt durch die Dekorationen Edvard Munchs, sein düster-resignativer Grundzug in den Vordergrund gestellt.[55]

Trotz der Neuinterpretation der Gesellschaftsdramen und der verstärkten Aufnahme des Spätwerks gilt Ibsen auch weiterhin, wie David George nachweist, vor allem als sozialer Realist. Die Funktion, die Ibsen für die Durchsetzung der naturalistischen Bewegung in Deutschland einnimmt, erweist sich als so maßgebend, «daß sich diese Deutung noch weit über den Verfall des Naturalismus hinaus hielt.»[56] Die deutsche Statistik der Bühnenaufführungen Ibsens wird zwischen 1900 und 1912 eindeutig von seinen Gesellschaftsdramen dominiert, zu deren erfolgreichsten *Nora, Die Stützen der Gesellschaft* und *Gespenster* zählen.[57]

Die Dramen Björnsons sind dagegen in den Jahren 1903 bis 1909 kaum auf den deutschen Bühnen vertreten. Seine späten Schauspiele scheitern aufgrund des Versuches, einen realistischen Handlungsplan durch symbolistische Elemente zu erweitern; lediglich einige seiner älteren Werke halten sich noch in den Theaterspielplänen. Erst das letzte Drama Björnsons, *Wenn der junge Wein blüht,* das bereits im

erhalten werden. Der Erfolg der *Frau vom Meer* in diesem Jahr, den George als Beleg anführt, gilt nicht für die übrigen Werke und ist auch für dieses Drama einzigartig. vgl. dazu: DAVID GEORGE, *Henrik Ibsen in Deutschland,* Göttingen 1968 (=Palaestra Bd. 251), s. 50.

[55] vgl. dazu: FRIESE, s. XIX.B

[56] DAVID GEORGE, ebd., s. 78.

[57] vgl. dazu die Angaben auf s. 205.

Titel als Gegenposition zu Ibsens *Epilog* konzipiert ist, erweist sich noch einmal als Kassenmagnet. Allein dieses Stück wird 1909/10 viermal so häufig gespielt wie die gesamten Dramen Björnsons in der Spielzeit 1908/09. Die Breitenwirkung diese Ehestückes, das auch Otto Brahm 1910 an 51 Abenden aufführt, verläuft parallel zu einem Absinken der Aufführungszahl Ibsenscher Dramen. Die Konvergenz der Bühnenerfolge Björnsons und Ibsens scheint sich auch hier zu bestätigen.

Der Einfluß Björnsons auf die Programmgestaltung deutscher Theater ist jedoch von kurzer Dauer: er geht bereits um 1912 stark zurück; von einer Einwirkung seiner Werke auf die Rezeption Ibsens kann nach dieser Zeit nicht mehr gesprochen werden.

Auch die Zahl der Ibsen-Aufführungen sinkt von 831 in der Spielzeit 1911/12 auf 578 1916. Diese Abnahme läßt sich erklären durch die Bevorzugung der Dramen eines weiteren skandinavischen Autoren: Als Rivale Ibsens erscheint nun, Björnson ablösend, mit August Strindberg ein Dichter, der in den Jahren zuvor als Außenseiter in der Literaturszene gilt und bis 1912 als zweitrangiger Autor skandalträchtiger Werke in Deutschland wenig angesehen ist. Erst nach seinem Tod setzt die Breitenwirkung Strindbergs ein, die Ibsens Einfluß auf die Spielplangestaltung deutschsprachiger Bühnen deutlich einschränkt.

Kennzeichnend für den Rückgang seiner Bedeutung ist der Titel eines Artikels, der bereits 1913 in der Züricher Theater- und Literaturzeitschrift *Die Ähre* erscheint: «Ibsen-Dämmerung».[58] Der Eindruck einer schwindenden Wirkung der Ibsenschen Dramen wird in den Rezensionen der folgenden zehn Jahre häufig hervorgehoben. 1916 schreibt Julius Bab:

> Dieses Nachklingen einer noch nicht beruhigten Aktualität ist zunächst der Entwicklung des Ibsenschen Ruhms im letzten Jahrzehnt zweifellos ungünstig gewesen.[59]

Bab bezieht sich auf die Gesellschaftsdramen Ibsens, die wegen ihrer sozialpolitischen Forderungen von dem Bedeutungsschwund vor allem betroffen sind. Kritik an den Bedingungen und Voraussetzungen der bürgerlichen Gesellschaftsordnung gilt – so Pönsgen – während der

[58] Die Ähre 1/1913 Nr. 18, W. Eckart, *Ibsen-Dämmerung.*

[59] Julius Bab, *Zehn Jahre nach Ibsens Tod,* in: ders., *Der Wille zum Drama,* Berlin 1919, s. 359.

Kriegsjahre als verpönt[60]; nach den revolutionären Ereignissen von 1918/19 erscheinen die Stücke als veraltet, da ihre Inhalte an Vorkriegsgeschehen gebunden und für die zeitgenössischen Verhältnisse wenig Ausdruckskraft zu besitzen scheinen.[61]

Beispielhaft wird diese Haltung in einem 1919, ebenfalls unter dem Titel «Ibsen-Dämmerung» veröffentlichten Artikel Stefan Großmanns ausgedrückt: er sieht in Ibsen lediglich den puritanischen Verfechter sexualfeindlicher Beziehungen und stellt ihn an die Seite einer deutschen Autorin trivaler Werke aus dem 19. Jahrhundert:

> Sein Glaube an die reine Seelenfreundschaft, die nicht durch erotische Regungen entweiht werden soll, stammt doch aus der Zeit, in der die gute Marlitt der gelesenste deutsche Autor war.[62]

Die geringe Resonanz der Gesellschaftsdramen wird durch die Bevorzugung der frühen Schauspiele Ibsens und des symbolischen Spätwerks teilweise aufgefangen. Vor allem die Aufführungszahlen von *Peer Gynt*, dessen deutschsprachige Erstaufführung bereits am 9. und 10. 5. 1902 auf dem Deutschen Volkstheater Wien stattfindet, schnellen in die Höhe: den 11 Vorstellungen des Jahres 1911 stehen 119 in der Spielzeit 1916/17 gegenüber[63]; zwischen 1913/14 und 1924 wird das Drama allein in Berlin in fast 1000 Vorstellungen aufgeführt.[64] *Peer Gynt* ist 1922 das meistgespielte Schauspiel auf den deutschen Bühnen; zwei Verfilmungen – 1918 und 1924 – spiegeln die Beliebtheit des Dramas.[65]

Diese Zahlen verdeutlichen, daß der Einfluß Ibsens auf die Spielplangestaltung der Theater in Deutschland stärker ist, als die Veröffentlichung der zahlreichen Rezensionen unter dem Stichwort «Ibsen-Dämmerung» vermuten läßt. Die Unhaltbarkeit ihrer Aussage versucht Emil Reich in einer späten Auflage seiner Wiener Vorlesungen nachzuweisen. Er legt seinen Angaben über die Ibsen-Aufführungen der Jahre 1917 bis 1924 lediglich Inszenierungen zugrunde, die den Übertragungen des Fischer-Verlags entsprechen und kommt dabei zu bemerkenswerten Ergebnissen:

[60] Pönsgen, s. 61.
[61] Literarisches Echo 23/1920–21, Edgar Gross, *Zwei Strindbergbücher*, sp. 654.
[62] Der Friede 2/3.1.1919 Nr. 50, Stefan Grossmann, *Ibsen-Dämmerung*, s. 574.
[63] Pönsgen, s. 60.
[64] Reich, s. 551.
[65] Friese, s. XIX.

> Die Gesamtziffer der autorisierten Aufführungen beträgt seit 1917 für Deutschland 6831, mit der Peer-Gynt-Übertragung Eckarts rund 7300, also rund 1000 pro Jahr. Dies bedeutet jedoch etwa ein Drittel der Gesamtaufführungen, da weit häufiger die alten billigen, nicht autorisierten Ausgaben benützt werden.[66]

Die Zahlen Reichs lassen sich jedoch mit anderen Angaben nicht vergleichen, da er – im Gegensatz zum Deutschen Bühnenspielplan – in seiner Auflistung der einzelnen Dramen nicht nur Aufführungen im deutschen Sprachraum (Deutschland, Österreich, Schweiz und deutschsprachige Inszenierungen in Nordamerika) nennt, sondern auch versucht, ein Bild der weltweiten Ibsenrezeption zu vermitteln und zusätzlich auf Inszenierungen in tschechischer, polnischer, ungarischer, dänischer, norwegischer, italienischer, französischer und englischer Sprache verweist.

Dennoch läßt sich – da Aufführungszahlen deutschsprachiger Bühnen überwiegen – aus seiner Statistik annäherungsweise das Bild der Ibsenrezeption während der Jahre 1917 bis 1924 rekonstruieren. Es zeigt deutlich eine Veränderung in der Popularität einzelner Werke: so werden *Nora, Die Stützen der Gesellschaft, Die Frau vom Meer* und *Ein Volksfeind* erheblich seltener gespielt als zwischen 1900 und 1912, während aus dem Spätwerk *Baumeister Solneß* und *John Gabriel Borkmann,* von den frühen Dramen neben *Peer Gynt* lediglich *Die Komödie der Liebe,* an Einfluß gewinnen.[67]

Die Theaterkritik, der das Werk Ibsens nach 1912 als weitgehend antiquiert gilt, sieht sich um 1923 von neuem mit seinen Dramen konfrontiert, als mit dem abnehmenden Interesse an der expressionistischen Dramatik auch der Einfluß Strindbergs auf den deutschen Theatern zurückgeht. In seinem Beitrag zu den *Blättern des Deutschen Theaters* verweist Ludwig Marcuse auf die gegenläufige Bewegung in der nachexpressionistischen Rezeption:

> Doch keine Renaissance ohne Bildersturm: zugleich mit Ibsens Wiedergeburt wird die Dämmerung des Strindberg-Gestirns verkündet.[68]

Die politisch-pädagogischen Funktionen, die das «Zeittheater» Wolfs, Piscators und Brechts den Bühnen in der Weimarer Republik

[66] Reich, s. 550.
[67] vgl. dazu die Angaben auf s. 205/06.
[68] Blätter des Deutschen Theaters 9/1922–23 H. 3, Ludwig Marcuse, a.a.O., s. 21.

zuweist, scheinen ebenso wie die Dramen der «Neuen Sachlichkeit» das Interesse an der Ibsenschen Gesellschaftsdramatik erneut wachzurufen. Die tatsächliche Bedeutung dieser Wiederentdeckung läßt sich jedoch kaum nachweisen, da für die Zeit nach 1923 nur wenige Daten vorliegen. Erst im hundertsten Geburtsjahr Ibsens 1928 erscheint eine Vielzahl von Rezensionen, Essays und Buchveröffentlichungen, die sich auch mit der Wirkung Ibsens in Deutschland beschäftigen. In seiner Einleitung zur Ibsen-Bibliographie Fritz Meyens schreibt Werner Möhring über die geringe zeitgenössische Bedeutung des Autors:

> Die Stellungnahme unserer Zeit zu Ibsen ist schwer bestimmbar. Es hat oft den Anschein, als hätte ihm gegenüber allgemein eine völlige Desinteressiertheit Platz gegriffen. Von seinen Werken scheint sicht allein der «Peer Gynt» die Gunst des deutschen Volkes bewahrt zu haben. Er gehört gewissermaßen zu dem eisernen Bestand unseres Bühnenrepertoires. Aber auch in diesem Werk ist, wie ich glaube, weniger sein Schöpfer lebendig, als das, was die Phantasie hineininterpretiert hat, und die Grieg'sche Musik.[69]

Auch eine Bemerkung Robert Musils über das Ergebnis der Ibsenfeier macht deutlich, daß von einer «Ibsen-Renaissance» 1928 nicht mehr gesprochen werden kann:

> ... als vor kurzem das Ibsen-Jubiläum begangen wurde, konnte man, mit wenigen Ausnahmen, eine merkwürdige Verlegenheit bemerken. Zum großen Teil schrieben da Leute, die die Begeisterung der Ibsen-Zeit selbst noch mitgemacht hatten, und die benahmen sich so betreten wie ernüchterte Bürger, die Rechenschaft darüber geben sollen, was sie in der Nacht getrieben haben.[70]

Die Aktualität der Ibsenschen Dramen geht verloren: literarische wie gesellschaftliche Auseinandersetzungen werden durch sie nicht mehr vorangetrieben und regen ihrerseits Inszenierungen seiner Werke nicht länger an.

Ibsen gilt – wie sich in den Zahlen Reichs bereits andeutet – als Klassiker des modernen Dramas; Bühnenaufführungen seiner Werke sind weniger Ausweis einer Neuinterpretation durch nachfolgende Li-

[69] WERNER MÖHRING, *Ibsen und Deutschland,* Einleitung zu: FRITZ MEYEN, *Ibsen-Bibliographie,* Braunschweig, Berlin, Hamburg 1928, s. 13.

[70] ROBERT MUSIL, *Heute spricht Alfred Kerr,* in: DERS., *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden,* Hamburg 1955, s. 762.

teraturströmungen, als vielmehr Zeichen der Kanonisierung eines Autors.[71]

Die Bühnenrezeption Ibsens entzieht sich damit weitgehend einer kritischen Untersuchung, da sein Werk für die zeitgenössische Kritik irrelevant wird und sein Einfluß auf die Spielplangestaltung aufgrund fehlender Aufführungslisten nicht mehr nachweisbar ist.

Erst die Gleichschaltung der Bühnen 1933 und die damit einsetzende Umwertung der Literatur bringt auch die Dramen Ibsens wieder in die Diskussion: der nationalsozialistischen Kulturkritik gilt lediglich sein Frühwerk, «von den *Helden auf Helgoland* bis zum *Peer Gynt* als überlebenswert.[72]

Aufführungsstatistik der Dramen Ibsens während der Spielzeiten 1899/1900 bis 1911/12 (nach Angaben des Deutschen Bühnenspielplans):

(1)	*Nora*	1305 Aufführungen
(2)	*Die Stützen der Gesellschaft*	940 Aufführungen
(3)	*Gespenster*	929 Aufführungen
(4)	*Rosmersholm*	740 Aufführungen
(5)	*Hedda Gabler*	706 Aufführungen
(6)	*Die Wildente*	593 Aufführungen
(7)	*Die Frau vom Meer*	461 Aufführungen
(8)	*Der Volksfeind*	438 Aufführungen
(9)	*Wenn wir Toten erwachen*	329 Aufführungen
(10)	*John Gabriel Borkmann*	269 Aufführungen
(11)	*Baumeister Solneß*	256 Aufführungen
(12)	*Der Bund der Jugend*	152 Aufführungen
(13)	*Die Nordische Heerfahrt*	122 Aufführungen
(14)	*Klein Eyolf*	108 Aufführungen
(15)	*Brand*	107 Aufführungen
(16)	*Die Kronprätendenten*	82 Aufführungen

[71] vgl. dazu: D. George, a.a.O., s. 94.

[72] Das deutsche Wort 12/20.5.1936 H. 10, Christian Otto Frenzel, *Wenn wir Toten erwachen,* s. 528. s.a.: Völkische Kultur 2/1934, Friedrich Alfred Schmid Noerr, *Die Sendung des nordischen Theaters,* s. 407–13.
und die Angaben bei Friese, s. XXIf.

(17)	*Peer Gynt*	36 Aufführungen
(18)	*Das Fest auf Solhaug*	34 Aufführungen
(19)	*Die Herrin auf Östrot*	28 Aufführungen
(20)	*Die Komödie der Liebe*	25 Aufführungen
(21)	*Kaiser und Galiläer*	24 Aufführungen
(22)	*Das Hühnengrab*	2 Aufführungen
(23)	*Catilina*	1 Aufführung

Aufführungsstatistik der Dramen Ibsens zwischen 1917 und 1924 (nach Angaben Emil Reichs in: ders., Henrik Ibsens Dramen. 20 Vorlesungen, gehalten an der Universität Wien, Berlin 1925 (13. und 14. Auflage), s. 550–554):

(1)	*Gespenster*	1408 Aufführungen
(2)	*Peer Gynt*	1357 Aufführungen
(3)	*Rosmersholm*	1005 Aufführungen
(4)	*Hedda Gabler*	520 Aufführungen
(5)	*Nora*	492 Aufführungen
(6)	*Baumeister Solneß*	429 Aufführungen
(7)	*Die Wildente*	358 Aufführungen
(8)	*John Gabriel Borkmann*	314 Aufführungen
(9)	*Die Stützen der Gesellschaft*	302 Aufführungen
(10)	*Ein Volksfeind*	228 Aufführungen
(11)	*Wenn wir Toten erwachen*	222 Aufführungen
(12)	*Die Frau vom Meer*	189 Aufführungen
(13)	*Die Nordische Heerfahrt*	136 Aufführungen
(14)	*Brand*	110 Aufführungen
(15)	*Die Komödie der Liebe*	100 Aufführungen
(16)	*Klein Eyolf*	50 Aufführungen
(17)	*Der Bund der Jugend*	46 Aufführungen
(18)	*Die Kronprätendenten*	30 Aufführungen
(19)	*Die Herrin auf Östrot*	27 Aufführungen
(20)	*Kaiser und Galiläer*	7 Aufführungen
	Das Fest auf Solhaug	keine Angaben
	Das Hühnengrab	keine Angaben
	Catilina	keine Angaben

	1899/1900	1900/1901	1901/1902	1902/1903	1903/1904	1904/1905	1905/1906	1906/1907	1907/1908	1908/1909	1909/1910	1910/1911	1911/1912
Die Kronprätendenten	–	–	12	–	4	23	–	10	11	2	5	2	13
Nordische Heerfahrt	9	5	–	3	13	12	10	10	12	1	6	31	10
Stützen der Gesellschaft	15	29	37	10	62	56	41	170	162	95	90	80	93
Die Herrin von Östrot	–	–	–	–	–	–	–	24	4	–	–	–	–
Nora	109	82	103	106	71	53	125	94	124	127	114	81	116
Gespenster	35	42	35	34	39	44	71	90	78	130	133	91	107
Volksfeind	–	29	14	9	23	32	37	41	32	70	38	39	74
Rosmersholm	39	53	40	16	32	26	106	81	112	68	66	46	55
Wildente	11	11	40	25	43	35	62	76	61	58	39	55	77
Frau vom Meer	8	20	14	39	27	66	46	49	31	46	36	37	42
Hedda Gabler	39	22	22	45	34	33	39	128	67	73	65	58	71
Bund der Jugend	–		1	–	–	–	–	15	23	14	19	40	12
Fest auf **Solhaug**	2	–	–	–	11	4	–	3	–	5	1	6	2
Baumeister Solness	7	11	1	8	3	11	6	38	23	46	28	25	49
Klein Eyolf	3	–	–	2	13	–	–	19	28	11	4	16	12
Komödie der Liebe	–	–	–	–	–	–	–	2	5	5	1	–	12
Kaiser und Galiläer	–	–	–	–	–	–	–	–	21	–	1	2	–
John Gabriel Borkmann	14	7	4	–	11	9	5	17	38	45	35	41	43
Brand	13	–	–	11	2	14	13	13	15	5	10	4	7
Wenn wir Toten erwachen	82	26	6	11	18	6	13	50	30	19	18	35	25
Hühnengrab	1	–	–	–	–	–	–	1	–	–	–	–	–
Peer Gynt	–	–	2	–	–	–	–	–	–	–	16	7	11
Catilina	–	–	–	–	–	–	–	1	–	–	–	–	–