

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

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](#)

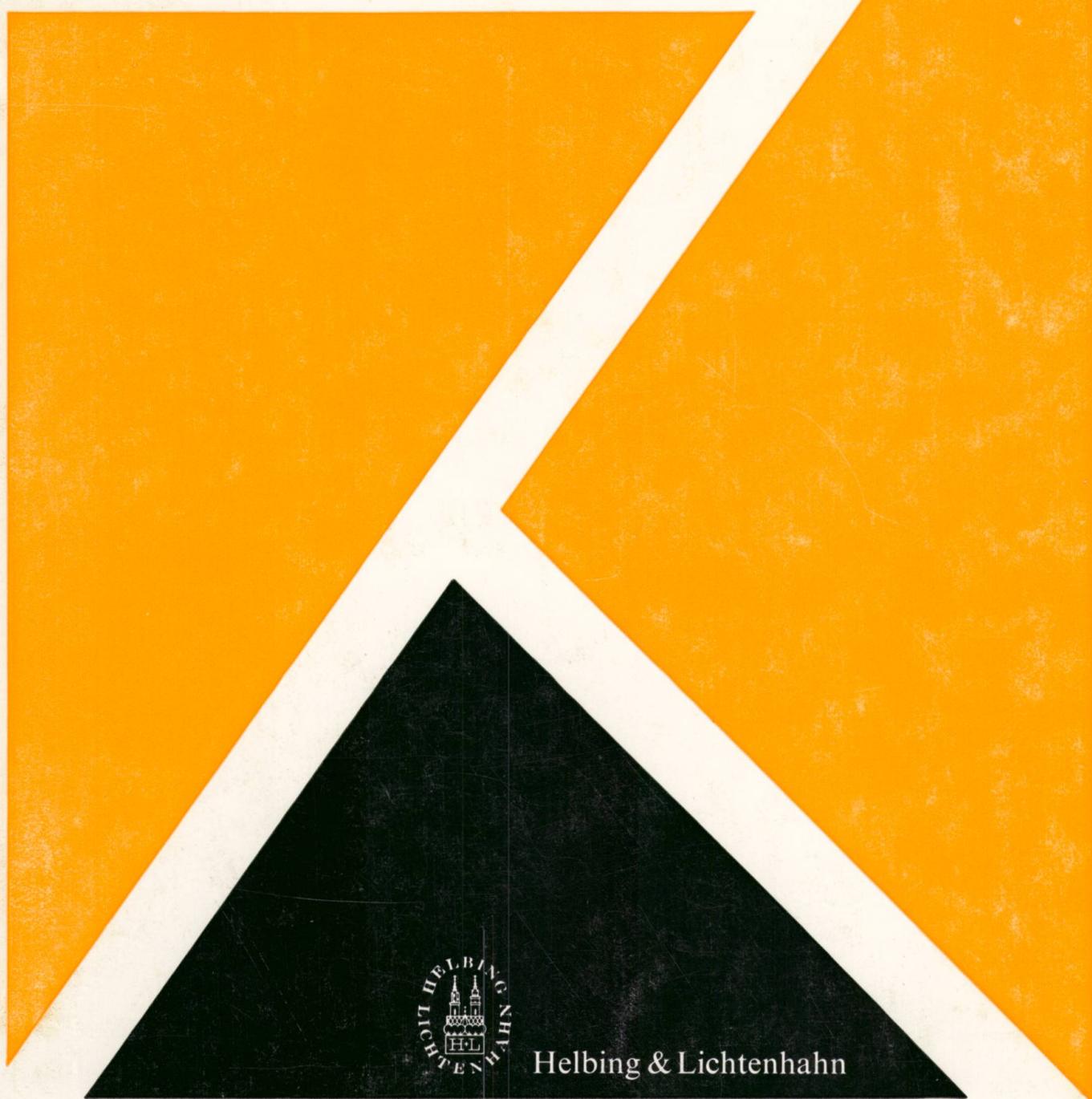
Download PDF: 27.12.2025

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

Wolfgang Pasche

Skandinavische Dramatik in Deutschland

Björnstjerne Björnson, Henrik Ibsen, August Strindberg
auf der deutschen Bühne 1867–1932



Helbing & Lichtenhahn

Wolfgang Pasche: Skandinavische Dramatik in Deutschland

Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgegeben von der Schweizerischen Gesellschaft
für skandinavische Studien

Redaktion: Oskar Bandle, Walter Baumgartner
Hans-Peter Naumann, Egon Wilhelm

9. Band
Wolfgang Pasche
Skandinavische Dramatik in
Deutschland



HELBING & LICHTENHAHN VERLAG AG
BASEL UND STUTTGART 1979

Wolfgang Pasche

Skandinavische Dramatik in Deutschland

Björnstjerne Björnson, Henrik Ibsen, August Strindberg
auf der deutschen Bühne 1867–1932



HELBBING & LICHTENHAHN VERLAG AG
BASEL UND STUTTGART 1979

Gedruckt mit Unterstützung der Schweizerischen
Geisteswissenschaftlichen Gesellschaft und des Nordisk Kulturfond

© Copyright by
Helbing & Lichtenhahn Verlag AG
Basel 1979

Herstellung
BDV Basler Druck- und Verlagsanstalt, Basel

Bestell-Nr. 21 00750

ISBN 3 7190 0750 2

Vorbemerkung

Der Zweifel an der Möglichkeit, den Sinngehalt fiktionaler Texte objektiv und unwandelbar gültig zu erfassen, gehört zu den Wesensmerkmalen des Selbstverständnisses von Rezeptionstheorie. Die ihm zugrundeliegende Problematik des Verhältnisses von virtuellen und tatsächlichen Wirkungen von Literatur lässt den Prozeß der Aneignung von Texten gegenüber ihrer Produktion in den Vordergrund der Forschung treten.

In diesen Rahmen stellt sich die vorliegende Arbeit, die zwischen 1973 und 1978 entstanden ist und im Frühjahr 1978 als Dissertation der Philosophischen Fakultät der RWTH Aachen vorgelegt wurde. Ihre Konzeption hat sich im Verlauf der Jahre geändert: zunächst als Versuch eines möglichst vollständigen Kompendiums der jeweiligen Konkretisationen aller in den umrisstenen Zeitraum fallender Werke geplant, erschien es schließlich sinnvoller, das umfangreiche Material in ein Problemfeld literarischer, sozialer und politischer Bedingungen zu integrieren.

Dieser Wandel lässt sich in einzelnen Teilen der Arbeit noch nachvollziehen: während die Erarbeitung der Rezeption Björnson'scher Dramen weitgehend nach einzelnen Werken strukturiert ist, wird die Ibsen- und Strindbergrezeption stärker in einem übergreifenden Bezugssystem dargestellt. Empfohlen wird daher, die Seiten des Björnsonteils nicht sukzessiv durchzuarbeiten, sondern die Übersichtskapitel vorwegzunehmen, um erst im Anschluß zur Rezeption der einzelnen Dramen überzugehen.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Professor Dr. Wilhelm Friese, der diese Arbeit angeregt hat und Herrn Professor Dr. Hans-Peter Bayerdörfer, der ihr Entstehen mit stetem Interesse und hilfreicher Kritik begleitet hat. Herrn Professor Dr. Oskar Bandle danke ich für die Möglichkeit, meine Arbeit in seiner Reihe zu veröffentlichen.

Danken möchte ich ferner Herrn Øyvind Anker, der mir bereitwillig Einblick in das Björnsonarchiv gewährte, sowie den Damen und Herren des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach für die Beschaffung des Rezeptionsmaterials.

Danken möchte ich, auch an dieser Stelle, den Freunden: Geir Skorpen in Oslo, Doris Meuser in Aachen und, nicht zuletzt, meiner Frau, der diese Arbeit gewidmet ist.

WOLFGANG PASCHE

Inhaltsverzeichnis

I	Einleitung	
1.	Problematik und Thematik der Arbeit	9
2.	Die Auswahl des Stoffes	19
3.	Der Stand der Forschung	22
3.1.	Zur Rezeptionstheorie	22
3.2.	Zu Björnstjerne Björnson	24
3.3.	Zu Henrik Ibsen	25
3.4.	Zu August Strindberg	27
4.	Erläuterungen zum Aufbau der Arbeit	29
II	Björnstjerne Björnson auf der deutschen Bühne	
1.	Veröffentlichungen in Deutschland 1859–1867	32
2.	Historisches Drama 1867–1880	33
3.	Liberal-konservatives Gesellschaftsdrama 1875–1893	48
	Exkurs: Gründerjahre und Gründerkrise	55
4.	«Über unsere Kraft I» und das liberal-reformatorische Gesellschaftsdrama 1897–1903	81
	Exkurs: Das deutsche Arbeitertheater vor 1900	99
5.	Dramatik der individuellen Konflikte 1901–1910	126
6.	Dramenaufführungen 1910–1932	149
III	Zum Verhältnis von Literatur und Politik im Werk Björnsons	
1.	Björnsons Selbstverständnis als politischer Autor	163
2.	Zur Form der Björnsonschen Dramen	167
3.	Björnsons Verhältnis zur Politik in Deutschland	174
IV	Henrik Ibsen auf der deutschen Bühne	185
V	August Strindberg auf der deutschen Bühne	
1.	Exkurs I: Naturalistische Dramen 1890–1900	207
	Björnson – Ibsen – Strindberg 1890–1900	222
2.	Exkurs II: Nach-Inferno-Rezeption 1900–1912	227
	Björnson – Ibsen – Strindberg 1900–1912	256
3.	Exkurs III: Vorexpressionistische Dramen 1912–1932	261
	Björnson – Ibsen – Strindberg 1912–1932	279
VI	Björnstjerne Björnson – ein vergessener Avantgardist	289
VIII	Literaturverzeichnis	295

Einleitung

1. Problematik und Thematik der Arbeit

Eine breite Rezeption skandinavischer Autoren gehört zu den augenfälligsten Kennzeichen der deutschen Literaturgeschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Neben französischen und russischen Realisten gewinnen vor allem die nordischen Schriftsteller an Bedeutung als Protagonisten neuer Tendenzen in einem gesellschaftlich-kulturellen System, das nach der Revolution von 1848 konventionell erstarrt und sich zunehmend als restriktiv und innovationsfeindlich erweist.¹

Die um 1870 noch weitgehend unbekannten Autoren² beeinflussen in den folgenden Jahren maßgeblich den Buchmarkt und die Spielplangestaltung der deutschsprachigen Bühnen. Das außergewöhnliche Interesse des Lesepublikums manifestiert sich in einer Flut von Übersetzungen und Neuerscheinungen, deren Zahl zusätzlich durch hohe Profitierwartungen der Verleger aufgrund eines fehlenden Autorenschutzes gesteigert wird.³

Dieser Rezeptionsprozeß setzt bereits in den sechziger Jahren mit ersten Veröffentlichungen der Bauernerzählungen Björnstjerne Björnsons ein, wird für die deutschen Theater jedoch erst mit dem durch-

¹ vgl. zur Situation der deutschen Literatur nach 1848: GEORG LUKÁCS, *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Bern 1951, s. 10f. und: FRITZ MARTINI, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898*, Stuttgart 1962, s. 9f.

² vgl. dazu: ADOLF STRODTMANN, *Das geistige Leben in Dänemark. Streifzüge auf den Gebieten der Kunst, Literatur, Politik und Journalistik des skandinavischen Nordens*, Berlin 1873, s. 259.

³ Norwegen tritt der 1866 verabschiedeten Berner Konvention zum Schutz der Autorenrechte erst 1896 bei; Dänemark – das Land, in dem u.a. die Werke Björnsons und Ibsens verlegt werden – schließt sich 1903, Schweden 1904 an.

schlagenden Erfolg seines Dramas *Ein Fallissement* 1875 relevant. Die Bedeutung der skandinavischen Dramatik erweist sich in den folgenden Jahren vor allem in den Werken Henrik Ibsens, die wesentliche Impulse für naturalistische wie symbolistische Inszenierungen geben. Erst der zunehmende Einfluß August Strindbergs auf das expressionistische Theater schwächt nach 1912 die Wirkung Ibsens ab. In der Mitte der zwanziger Jahre geht der Erfolg skandinavischer Dramen in Deutschland stark zurück, um bis 1933 völlig an Bedeutung zu verlieren.⁴

Die Begeisterung des deutschen Lese- und Bühnenpublikums in dieser Zeit steht jedoch in einem eklatanten Widerspruch zu den realitätsfernen Vorstellungen, die das deutsche Skandinavienbild weitgehend prägen.⁵ Trotz ihrer geographischen, kulturellen und politischen Unterschiede werden die nordischen Länder meist als undifferenzierte Einheit gesehen, die Lebensbedingungen und Sozialbeziehungen ihrer Bewohner auf eine ungebrochene Natur- und Traditionverbundenheit zurückgeführt.⁶ Dieser, bereits in der Zeit der Romantik einsetzende Ideologisierungsprozeß wird im ausgehenden 19. Jahrhundert durch die zahlreichen Norwegenfahrten Kaiser Wilhelms II. noch intensiviert, der in Oslo eine enge historisch-kulturelle Verbundenheit der skandinavischen Länder mit dem deutschen Reich beschwört.⁷

⁴ vgl. dazu auch: WALTER A. BERENDSOHN, *August Strindberg. Der Mensch und seine Umwelt – das Werk – Der schöpferische Künstler*, Amsterdam 1974 (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur Bd. 4), s. 2f.

⁵ In diesem Zusammenhang muß der von der Komparatistik untersuchte Begriff der «images» genannt werden. Mit der Bedeutung des «Bildes vom anderen Land» für die internationalen Literaturbeziehungen befaßt sich in Deutschland Hugo Dyserinck. s. dazu: HUGO DYSERINCK, *Zum Problem der ‹images› und ‹mirages› und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, in: *arcadia* 1/1966, s. 107–20.

⁶ MARTIN GERHARD u. WALTER HUBATSCH, *Deutschland und Skandinavien im Wandel der Jahrhunderte*, Darmstadt 1977, s. 328 ff.

⁷ ebd., s. 373. GERHARD/HUBATSCH zitieren die Rede Wilhelms II. am 2.7.1890 wie folgt: «Es zieht mich mit magischen Fäden zu diesem Volke. Es ist das Volk, welches sich in stetem Kampfe mit den Elementen aus eigener Kraft durchgearbeitet hat, das Volk, welches in seinen Sagen und seiner Götterlehre stets die schönsten Tugenden, die Mannentreue und die Königstreue zum Ausdruck gebracht hat. Diese Tugenden sind in hohem Maße den Germanen eigen, welche als schönste Eigenschaften die Treue der Männer gegen den König und des Königs gegen die Männer hochhielten. Das norwegi-

Die offenkundige Blindheit gegenüber realen gesellschaftlichen, politischen, ökonomischen und kulturellen Verhältnissen in Skandinavien erweist sich u.a. in Werken naturalistischer Autoren, die während der Hochkonjunktur nordischer Literatur in Deutschland veröffentlicht werden. Karl Bleibtreus Heldenepos *Gunnlaug Schlangenzunge* (1879), der 1883 Björnson gewidmete Novellenband *Aus Norwegens Hochlanden* und der Zukunftsroman Michael Georg Conrads *In purpurner Finsternis* sind Beispiele einer extremen Verzerrung skandinavischer Wirklichkeit.⁸ Sie belegen eindringlich die Übermacht eines idealisierten Skandinavienbildes, das auch durch die breite Rezeption gesellschaftskritischer Prosa- und Dramenliteratur nicht berührt wird.

Aus der Bedeutung der skandinavischen Literaturen für das gesellschaftlich-kulturelle Leben in Deutschland und der besonderen Form ihrer Aneignung ergeben sich Themen wie methodischer Ansatz der vorliegenden Untersuchung. Sie soll durch eine detaillierte Darstellung des Rezeptionsprozesses der für die deutsche Literatur des skizzierten Zeitraums wichtigsten skandinavischen Autoren Björnsterne Björnson, Henrik Ibsen und August Strindberg ein differenziertes Bild der literarischen und theatergeschichtlichen Beziehung zwischen Skandinavien und Deutschland entwerfen.

Zwei komplementäre Verfahrensweisen ergeben sich aus diesem Vorhaben: rezeptionstheoretische Verfahren bestimmen die prinzipielle Orientierung der Arbeit, die – im Gegensatz zur traditionellen Literaturgeschichtsschreibung – nicht von einem unwandelbaren Charakter literarischer Werke ausgeht, sondern die Perspektive der Rezipienten wählend die prinzipielle Mehrdeutigkeit fiktionaler Texte betont.⁹

Die Integration literarischer Kommunikation in den historisch-gesellschaftlichen Kontext bedingt ein sozialgeschichtlich ausgerichtetes Verfahren, das durch den Nachweis sozio-ökonomischer Bedingungen

sche Volk hat in seiner Literatur und Kunst alle diese Tugenden gefeiert, die eine Zierde der Germanen bilden.»

⁸ vgl. dazu: IRMGARD GÜNTHER, *Die Einwirkung des skandinavischen Romans auf den deutschen Naturalismus*, Greifswald 1934 (= Nordische Studien 14), s.30ff.

⁹ vgl. dazu: GUNTER GRIMM, *Rezeptionsgeschichte. Prämisse und Möglichkeiten historischer Darstellungen*, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 2/1977, s. 145.

der Rezipienten und ihrer Konsumtionsweise außerliterarische Faktoren in die Untersuchung einbezieht.

Die sozialgeschichtliche Fundierung rezeptionsgeschichtlicher Fragestellungen ist als Gegenentwurf zu einem primär innerliterarischen Konzept von Rezeptionstheorie zu verstehen, das dem 1967 entworfenen Modell von Hans Robert Jauß zugrunde liegt. Seine Reduktion des rezeptionstheoretischen Ansatzes widerspricht der Intention, die er selbst der Rezeptionsästhetik zugrundelegt,

die Kluft zwischen literaturhistorischer und soziologischer Forschung durch die rezeptionsästhetische Methode zu schließen.¹⁰

In einem 1975 veröffentlichten Aufsatz geht Jauß auf die Kritik an der Verkürzung seines Modells um gesellschaftliche Voraussetzungen ein und konzidiert einen gewissen Einfluß sozio-ökonomischer Bedingungen auf die literarische Rezeption, ohne ihnen jedoch besondere Relevanz zuzuweisen. Er erkennt allenfalls, daß

der so rekonstruierbare ästhetische Normenkanon (Code) einer bestimmten literarischen Öffentlichkeit soziologisch in die Erwartungsebenen verschiedener Gruppen, Schichten oder Klassen aufgeschlüsselt und auch auf Interessen und Bedürfnisse der sie bedingenden historischen und ökonomischen Situation zurückbezogen werden könnte und sollte.¹¹

Die besondere Form der Aneignung skandinavischer Literatur in Deutschland lässt andererseits einen materialistischen Ansatz der Rezeptionsforschung scheitern, der auf die Dominanz ökonomischer Bedingungen für die literarische Produktion und ihre spätere Rezeption verweist. Rekurrend auf die enge Verflechtung von Produktion und Konsumtion, die Karl Marx in seiner *Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie* analysiert¹², beschreibt Bernd Jürgen Warneken die

¹⁰ HANS ROBERT JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M 1970², s. 200.

¹¹ HANS ROBERT JAUSS, *Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort zur Paritalität der rezeptionsästhetischen Methode*, abgedruckt in: RAINER WARNING, *Rezeptionsästhetik*, München 1975, s. 392f.

¹² KARL MARX, *Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie*, in: MARX/ENGELS Werke Bd. 13, Berlin 1967, s. 640:

«Die Produktion vermittelt die Konsumtion, deren Material sie schafft, der ohne sie der Gegenstand fehlte. Aber die Konsumtion vermittelt auch die Produktion, indem sie den Produzenten erst das Subjekt schafft, für das sie Produkte sind.»

Beziehung zwischen ökonomischer Basis, literarischer Produktion und Rezeption als einen in sich geschlossenen Prozeß:

Die Produktionsweise des materiellen Reichtums zeichnet den Charakter der literarischen Produktion und Reproduktion, sowie deren Konsumtionsbedingungen weitgehend vor, während die literarische Produktion die literarische Konsumtion und Konsumtionsweise im engeren Sinne bestimmt.¹³

Die extreme Differenz zwischen der Reflexion gesellschaftlicher Verhältnisse in den Werken skandinavischer Autoren und den Erwartungsnormen der Rezessenten, die für die deutsche Rezeption charakteristisch ist, kann in das von Warneken skizzierte System nicht integriert werden. Entstehungsgeschichtliche Voraussetzungen der Dramen werden für die vorliegende Untersuchung daher nur so weit relevant, als sich an ihnen der in den einzelnen Rezeptionsdokumenten konkretisierte Ideologisierungsprozeß nachweisen und kritisch bewerten läßt.

Für die Analyse der Rezipienteneinstellung gegenüber skandinavischer Literatur erweist sich eine Differenzierung Karl Robert Mandelkows an dem Jaußschen Zentralbegriff des «Erwartungshorizonts» als hilfreich: er unterscheidet zwischen den Kategorien der «Autorerwartung» und «Werkerwartung», deren wechselseitige Beeinflussung erst die Aufnahmebedingungen literarischer Texte verständlich werden läßt.¹⁴

Die Rekonstruktion des jeweiligen, durch literarische wie gesellschaftliche Voraussetzungen bestimmten Erwartungshorizonts wird zu einem prinzipiellen methodischen Problem rezeptionsgeschichtlicher Forschungsprojekte. Da die unmittelbare Reaktion der zeitgenössischen Leser oder Zuschauer nicht nachweisbar ist, kann er lediglich anhand von Informationen verifiziert werden, die in Rezeptionsdokumenten enthalten sind. Der Rezeptionsanalytiker ist damit auf die Sondergruppe von Rezipienten angewiesen, die professionell Texte publiziert. Der weitaus größte Teil des Publikums läßt sich durch dieses Verfahren nicht erfassen, das daher auch Rückschlüsse auf seine Ver-

¹³ BERND JÜRGEN WARNEKEN, *Zu Hans Robert Jauß' Programm einer Rezeptionsästhetik*, abgedruckt in: PETER UWE HOHENDAHL, *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik*, Frankfurt/M 1974, s. 293.

¹⁴ KARL ROBERT MANDELKOW, *Probleme der Wirkungsgeschichte*, abgedruckt in: ebd., s. 90.

haltensweisen verwehrt, die über Vermutungen oder grobe Quantifizierungen hinausgehen.¹⁵

Die Informationen, die dem überlieferten Rezeptionsmaterial entnommen werden können, sind ihrerseits weitgehend durch die kritische Intention des Rezipienten vorgeprägt¹⁶, die durch individuelle wie gesellschaftliche Faktoren – Kenntnisse, Vorurteile, persönliche Beziehungen, Arbeitsbedingungen, politisch-kultureller Standort des Publikationsorgans, ökonomische Abhängigkeit u. a.m. – bedingt und damit einer objektiven Berichterstattung als Filter vorgeschaltet ist.

Theaterrezensionen, in denen Zuschauerreaktionen explizit benannt werden, scheinen zunächst über die subjektive Berichterstattung hinauszugehen und repräsentativen Charakter zu besitzen. Daß dies nur partiell zutrifft, erweist sich jedoch in Rezensionen, die zu gleichen Aufführungen widersprechende Aussagen über das Publikumsverhalten treffen.

Auch Zahlenmaterial – statistische Angaben über Auflagenhöhen oder Aufführungszahlen – kann nur eingeschränkt als Maßstab für den Publikumserfolg oder -mißerfolg eines literarischen Werks gelten, da es häufig einer subjektiven, zufälligen Selektion unterliegt oder von ökonomischen Interessen bestimmt wird. So muß die Bedeutung von Theateragenturen als wichtigster Vermittlungsinstanz zwischen Autor und Bühne berücksichtigt werden, die etwa durch Koppelung eines Erfolgsdramas mit einem unbekannten Werk des gleichen Autors¹⁷ oder die Garantieforderung einer Mindestaufführungszahl für die Vergabe eines Stückes die Repertoireaufstellung wesentlich beeinflussen können.¹⁸ Die Unvollständigkeit einer Aufführungsstatistik, die seit 1900 als Anhang des «Deutschen Bühnenspielplans» veröffentlicht wird – der einzigen Übersicht, die durch ein nach Städten und Werken geordnetes Register als praktikable Grundlage einer theater- und re-

¹⁵ vgl. dazu: WILFRIED BARNER, *Rezeptions- und Wirkungsgeschichte von Literatur*, in: Funkkolleg Literatur, Sektion Literaturgeschichte, Weinheim und Basel 1977, s. 56.

¹⁶ vgl. zu diesem Begriff: GOTTHART WUNBERG, *Modell einer Rezeptionsanalyse kritischer Texte*, in: GUNTER GRIMM, *Literatur und Leser*, Stuttgart 1975, s. 121.

¹⁷ vgl. dazu: MAX EPSTEIN, *Das Theater als Geschäft*, Berlin 1911, s. 128 ff.

¹⁸ vgl. dazu: Bühne und Welt 2/1899–1900 Bd. 1, BERTHOLD HELD, *Was leistet das gegenwärtige deutsche Theater?*, s. 145 f.

zeptionsgeschichtlichen Arbeit dienen kann – belegt Heinrich Stümcke in seiner Kritik des ersten Jahrgangs:

Den 260 Bühnen deutscher Zunge, die sich am Programmaustausch alljährlich beteiligen und über deren Repertoire wir uns ziffermäßig orientieren können, stehen nach meiner Prüfung 163 deutsche, 51 österreichische, 13 Schweizer, 7 russische, 1 englische und 8 amerikanische, in Summa also 251, die deutschsprachliche Aufführungen bringen, von denen «Kein Lied, kein Heldenbuch» uns meldet, gegenüber.¹⁹

Die Zahl der in den «Deutschen Bühnenspielplan» integrierten Theater steigt zwar in den folgenden Jahren zunehmend, dennoch fehlen auch weiterhin Avantgarde- und Experimentierbühnen, die für die Aufnahme des modernen skandinavischen Dramas von besonderer Bedeutung werden.

Auf den Einfluß ökonomischer Voraussetzungen für die Flut skandinavischer Übersetzungen und ihre hohen Auflagenzahlen wurde bereits verwiesen; für die Ausgabe der Werke Björnsons wird darüber hinaus die Verwandtschaft mit seinem Verleger Albert Langen relevant. Ein rezeptionsgeschichtlicher Ansatz, der lediglich darauf abzielt, die Reaktionen produktiv den Text verarbeitender Leser oder Zuschauer zu sammeln und auszuwerten, wird sich daher mit der Darstellung einer reinen Rezensionsgeschichte begnügen müssen. In diesem Sinn charakterisiert etwa Horst Steinmetz seine Analyse der Lessing-Rezeption als das Erstellen einer Urteilsgeschichte, das

von den Äußerungen über einen Autor oder eine Epoche aus(geht). Es erfaßt die direkten Beziehungen zu demjenigen, was gewirkt hat oder gewirkt haben könnte. Bewußte Auseinandersetzung ist hier die entscheidende Voraussetzung. Wirkungsgeschichte wird in diesem Falle zur Darstellung einer Urteilsgeschichte. Nicht der oder das Beurteilte steht dabei im Mittelpunkt, sondern der oder die Beurteilenden.²⁰

Über eine dokumentarische Auflistung des überlieferten Rezensionsmaterials hinaus muß Rezeptionstheorie, die den Anspruch erhebt, Literaturgeschichte darzustellen als

¹⁹ Bühne und Welt 4/1901–02 Bd. 1, HEINRICH STÜMCKE, *Vom deutschen Bühnenspielplan. Allerhand Nachdenkliches*, s. 378f.

²⁰ HORST STEINMETZ, *Lessing, ein unpoetischer Dichter. Dokumente aus drei Jahrhunderten zur Wirkungsgeschichte Lessings in Deutschland*, Frankfurt/M u. Bonn 1969 (= Wirkung der Literatur. Deutsche Autoren im Urteil ihrer Kritiker Bd. 1), s. 11.

ein(en) Prozeß ästhetischer Rezeption und Produktion, der sich in der Aktualisierung literarischer Texte durch den aufnehmenden Leser, den reflektierenden Kritiker und den selbst wieder produzierenden Schriftsteller vollzieht²¹

darauf ausgerichtet sein, die Differenz aufzuschlüsseln, die, bedingt durch die kritische Intention des Rezipienten, zwischen der realen historischen Rezeption und den jeweiligen Rezensionen besteht. Erst dieses Verfahren ermöglicht es, von der Darstellung einer Rezensionsgeschichte zur Rekonstruktion der realen Rezeptionsgeschichte zu gelangen.

Ein adäquates Bild des zeitgenössischen Publikums und seines Rezeptionsverhaltens verlangt ein mehrstufiges Vorgehen. Zunächst ist der Rezeptionsanalytiker darauf angewiesen, sämtliche verfügbaren Dokumente zu erfassen und zu vergleichen, die explizit auf ein Werk oder eine Aufführung Bezug nehmen. Er wird dabei, der Ausführlichkeit und Differenziertheit der Aussagen wegen, weitgehend auf Rezensionen zurückgreifen, deren Medium wie Blickwinkel jedoch durchaus unterschiedlich sein können.²² In Frage kommen sowohl Zeitungs- wie Zeitschriftenrezensionen, Theaterkritiken, Buchrezensionen, Artikel und Aufsätze zu Gedenktagen (Todestag, Wiederkehr des Todes- oder Geburtstages).

Konvergenz und Divergenz der Informationen, die sich aus diesem Vergleich ergeben, sind durch Texte aus dem Umfeld des rezipierten Werks zu überprüfen, um so die kritische Intention der Rezipienten zu erfassen.²³ Bei diesen Feldtexten kann es sich um Zeugnisse aus dem privaten Erfahrungsbereich der Rezipienten – Briefe, Tagebücher, Autobiographien – handeln; zu ihnen gehören theoretische Äußerungen von Autoren über die intendierte Wirkung ihrer Werke ebenso wie Daten über Aufführungspläne und Angaben über die Zahl der Übersetzungen oder die Auflagenhöhe eines Stücks.

Wie die Informationen der Rezeptionsdokumente müssen auch die Aussagen der Feldtexte noch einmal analysiert und auf gesellschafts-

²¹ HANS ROBERT JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation*, a.a.O., s. 173.

²² Die folgende Differenzierung der Textsorten orientiert sich an dem Modell Wilfried Barners, versucht jedoch, die Zeugnisse nicht gleichzuordnen, sondern funktional in Beziehung zu setzen.

vgl. dazu: BARNER, s. 51ff.

²³ vgl. dazu: WUNBERG, s. 96.

lich-kulturelle Bedingungen und Normvorstellungen hinterfragt werden. Grundlagenmaterial für diese Analyse bilden Basistexte, die über institutionelle Kriterien der Rezeptionssituation – Texte zur Kritik-, Theater-, Zeitschriften/Zeitungs-, Verlagsgeschichte – und ihre gesellschaftlichen Voraussetzungen – Arbeiten zur Sozial-, Wirtschafts-, Bildungs-, Parteiengeschichte – informieren.

Kritische Rezeptionsforschung muß darüber hinaus in der Lage sein, den Standort des Analytikers in die Untersuchung einzubringen, sein eigenes Verständnis der rezipierten Werke, Feld- und Basistexte nachzuweisen und mit der kritischen Intention der Rezipienten zu vermitteln. Werden Erkenntnisinteresse und Bewertungsmaßstäbe des Wissenschaftlers nicht explizit offengelegt, gehen sie doch notwendig implizit in seine Wertung ein. In diesem Fall sind sie jedoch nicht mehr intersubjektiv nachvollziehbar und damit gegen Kritik immunisiert. Die Einlösung dieser Forderung bewahrt den rezeptionstheoretischen Ansatz vor einer Tendenz, die Karl Robert Mandelkow beschreibt als die

Gefahr einer Flucht..., die der eigenen Verantwortung enträt und sich aus dem Mangel eines festen Standortes am Relativismus der Standorte begeistert und im sammelnden und registrierenden Entzücken das Versagen vor der eigenen geschichtlichen Gegenwart verschleiert.²⁴

Aus der Diskussion rezeptionstheoretischer Verfahrensweisen lässt sich ein strukturiertes System sozialgeschichtlich ausgerichteter Rezeptionsforschung entwickeln, das der vorliegenden Untersuchung über die Wirkung skandinavischer Autoren in Deutschland zugrundeliegt. Es entspricht weitgehend einem 1975 veröffentlichten Modellentwurf Gotthart Wunbergs, der die Komponenten literarischer Rezeption synthetisch erfaßt und durch eine differenzierte Auflistung terminologischer Definitionen ein praktikables Vorgehen ermöglicht.²⁵

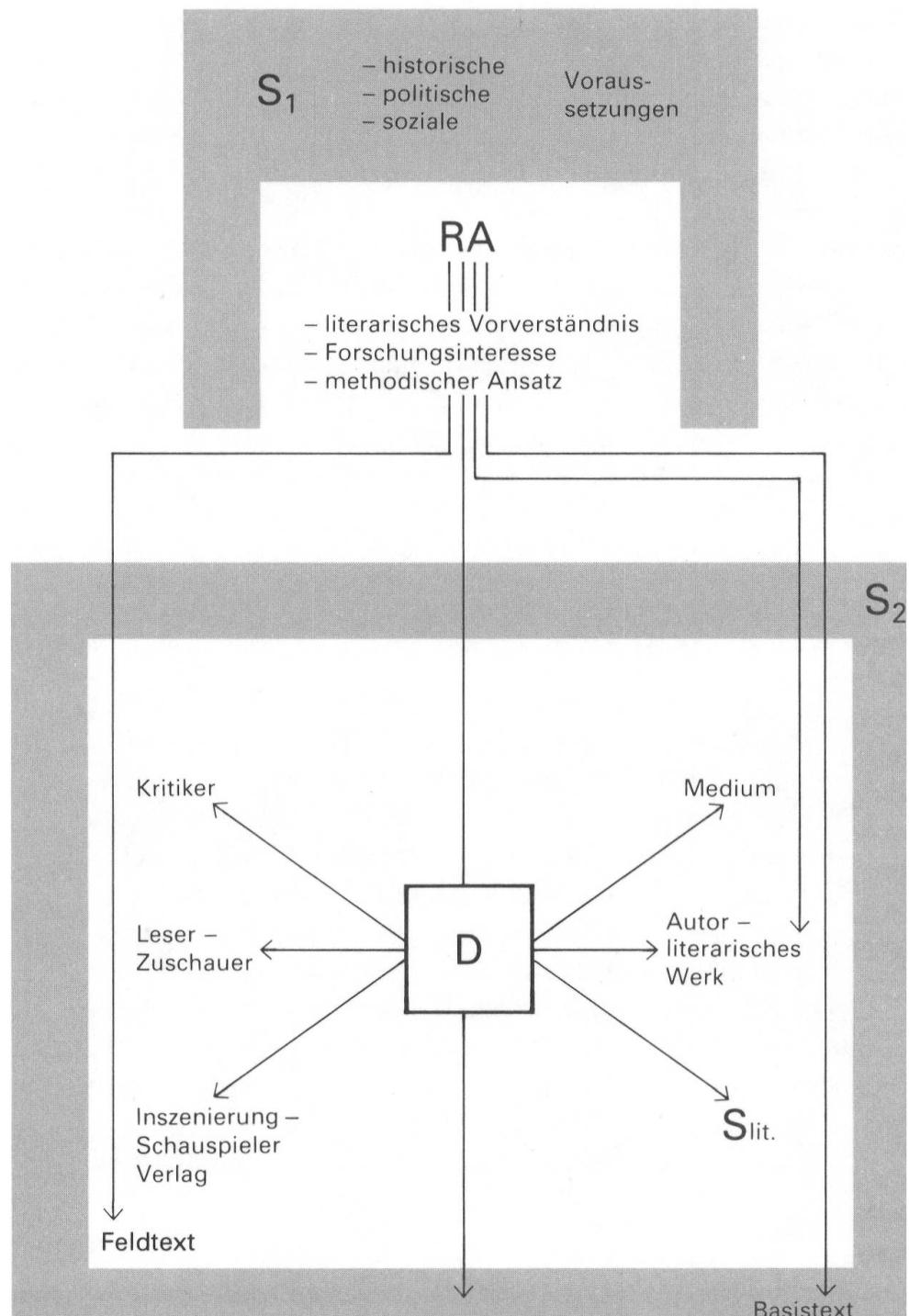
Die Darstellung der Arbeitsweise dieses Projekts soll, da sie als Resultat der vorhergehenden Methodendiskussion zu verstehen ist, im folgenden lediglich schematisch umrissen und in einer Skizze veranschaulicht werden.

Ein Rezeptionsanalytiker (RA) befaßt sich mit literarischen Wer-

²⁴ MANDELKOW, s. 96.

²⁵ WUNBERG, s. 119 ff.

Aufriß eines rezeptionsanalytischen Verfahrens



ken, Rezeptionsdokumenten, Feldtexten und Basistexten. Seine Ausgangssituation (S_1) wird bestimmt durch soziale, politische und ökonomische Voraussetzungen, die sein literarisches Vorverständnis, Forschungsinteresse und methodisches Vorgehen beeinflussen.

Das Rezeptionsdokument (D) bietet sich ihm als Produkt des situativen Kontextes (S_2) des Rezipienten dar und muß als Teil einer durch S_2 bestimmten literarischen Situation (S_{lit}) verstanden werden. D gibt Auskunft über das literarische Werk und seinen Autor, zusätzlich können Informationen über Leser/Zuschauer-Reaktionen, Inszenierungsstil, Schauspielerleistung oder Verlagsinteressen, das publizierende Medium, den Kritiker, die literarische Situation oder den situativen Kontext vermittelt werden.

Diese Informationen müssen an Feldtexten und Basistexten überprüft werden, um die gesellschaftlich-kulturellen Bedingungen der Rezeptionssituation nachzuweisen und die kritische Intention der Rezipienten zu ermitteln. Die Differenz zwischen Rezension und Rezeption, die sich durch dieses Vorgehen feststellen läßt, ist durch das eigene Verständnis des Rezeptionsanalytikers kritisch zu bewerten, um ideologische Implikationen der Verzerrung festmachen zu können.

2. Die Auswahl des Stoffes

Die folgende Arbeit befaßt sich ausschließlich mit dem dramatischen Werk Björnstjerne Björnsons, Henrik Ibsens und August Strindbergs. Das außergewöhnliche Interesse der deutschen literarischen Öffentlichkeit an den Stücken der drei Autoren²⁶ und ihre Bedeutung für die Entwicklung der Literatur- und Theatergeschichte in Deutschland begründen diese Auswahl. Irmgard Günther kennzeichnet in einer Arbeit über den *Einfluß des skandinavischen Romans auf den deutschen Naturalismus* den Stellenwert ihrer Dramen für das deutsche Publikum:

Die dramatischen Werke Ibsens, Strindbergs und Björnsons stehen dank ihrer sozialen, politischen und künstlerischen Hypermoderne auf vorgeschobenem Posten. Sie sind die weithin sichtbaren Bannerträger der neuen gesell-

²⁶ vgl. dazu: Die Schaubühne 1/Nr. 8, 26.10.1905, FERO, *Die drei großen skandinavischen Dramatiker*, s. 221.

schaftskritischen Problem dichtungen. Sie sind für das breite Publikum die lautesten Rufer zum Kampf für neue Ideale und die bekanntesten Ankläger der als untergangsreif verdammten Entartungserscheinungen des sozialen und individuellen Körpers.²⁷

Der Einfluß der skandinavischen Autoren ist jedoch, wie leicht nachzuweisen ist, nicht an die Phase der naturalistischen Literaturbewegung gebunden; sie treiben vielmehr die Sanktionierung neuer Tendenzen und Darstellungsformen auf den Bühnen und in der Literatur voran und werden so – in unterschiedlicher Bedeutung – zu Wegbereitern des neuromantischen und expressionistischen Theaters in Deutschland.

Die Einschränkung der Arbeit auf die dramatischen Werke muß sich vor allem im Fall Björnsons rechtfertigen, dessen Romane und Novellen in Deutschland ein breites Publikum finden und, im Gegensatz zu seiner Dramatik, weniger umstritten sind. Für den Ausschluß seiner Prosawerke sind inhaltliche wie methodische Überlegungen verantwortlich.

Der Durchbruch Björnsons setzt, trotz der Breitenwirkung seiner Bauernerzählungen, erst 1875 mit dem Erfolg des Dramas *Ein Fallissement* ein, das bereits auf die gesellschaftskritischen Werke der naturalistischen Autoren vorausweist. Für ihre kulturellen wie politischen Ziele gewinnt vor allem das Theater an Bedeutung als ein Medium, das dem individuellen Lesen eine kollektive Rezeptionsform entgegenstellt. In dramatischer Form kann die Intention der Autoren am eindringlichsten vorgetragen und die Konfrontation mit dem Publikum direkt erzwungen werden.²⁸

Die besondere Stellung des Theaters begünstigt daher auch den Einfluß der Gesellschaftsdramatik Ibsens, die vorbildhaft für die deutsche naturalistische Autoren generation wirkt und damit zu einem Kristallisierungspunkt der Auseinandersetzung mit den Texten der beiden anderen skandinavischen Autoren wird. Da Ibsen von der deutschen Kritik ausschließlich als Dramatiker rezipiert wird, gelangen auch die dramatischen Werke Björnsons und Strindbergs ins Zentrum der Diskussion, während ihre Prosa und Lyrik weniger Beachtung findet.

²⁷ GÜNTHER, s. 23.

²⁸ vgl. dazu: GÜNTHER MAHAL, *Naturalismus*, München 1975, s. 14f.

Neben inhaltlichen Prämissen erweist sich die Einschränkung der Untersuchung auch für das rezeptionsgeschichtliche Verfahren der Arbeit als sinnvoll. Näher als aus Buchrezensionen lässt sich von Aufführungsberichten auf das Rezeptionsverhalten des jeweiligen Publikums schließen. Die explizite Nennung von Zuschauerreaktionen in Rezeptionsdokumenten kann – wie bereits dargestellt – nur bedingt mit dem realen Verhalten des Publikums identifiziert werden; eine Überprüfung dieser Informationen an Feld- und Basistexten lässt jedoch die Rezeptionsgeschichte von Dramen eindeutiger klären, als dies bei einer kritischen Bewertung von Buchkritiken oder dem Aufschlüsseln von Auflagezahlen für Lyrik- oder Prosabände möglich wäre. Zudem kann das Theaterpublikum keineswegs mit dem Leserkreis eines Autors gleichgesetzt werden; beide Rezipientenbereiche lassen sich vielmehr nach ihrem literarischen Interesse und der sozialen Position unterscheiden.

Der partielle Charakter dieser Konzeption schließt eine potentielle Perspektive rezeptionsgeschichtlicher Analyse aus: der Gesamtbereich der produktiven Rezeption – die Aufnahme skandinavischer Werke durch deutsche Autoren – wird nicht thematisiert. Eine Darstellung dieser Art müsste auf Verfahren der Einfluß- und Wirkungsgeschichte zurückgreifen, die sich mit dem hier gewählten methodischen Ansatz nicht erfassen lassen. Deutsche Autoren werden daher für die vorliegende Arbeit erst dann relevant, wenn sie sich als Kritiker über skandinavische Dramen äußern.

Ebenso scheidet die Untersuchung von Übersetzungstexten als zwischen dem Originalwerk und seinem deutschen Publikum vermittelnden Medien, die bereits durch die Rezeption des Übersetzers geprägt sind, aus. Eine derartige Analyse würde ein philologisches Vorgehen verlangen, das im Rahmen dieses Projekts nicht geleistet werden kann.

Der Zeitraum der vorliegenden Arbeit ist eingeschränkt auf die Jahre 1867 bis 1932, deren Grenzdaten zu Gegenpolen der Rezeption skandinavischer Dramatik in Deutschland werden. Am 3. Mai 1867 wird als erstes Drama Björnstjerne Björnsons *Zwischen den Schlachten* auf der Meininger Hofbühne aufgeführt.

Diese Inszenierung gibt den Anstoß für weitere Aufführungen skandinavischer, vor allem Ibsenscher Dramen, deren Erfolg der naturalistischen Bewegung zum Durchbruch verhilft. Der Einfluß des skandinavischen Dramas lässt sich über die Jahrhundertwende hinaus in neu-

romantischen und expressionistischen Inszenierungen nachweisen. Die geringer werdende Resonanz des expressionistischen Theaters nach 1923 bezeichnet zugleich einen Bedeutungsverlust der skandinavischen Autoren, der sich bis 1932 zur weitgehenden Irrelevanz ihrer Stücke für die Spielplangestaltung der deutschen Theater verstärkt.²⁹

3. Der Stand der Forschung

3.1. Zur Rezeptionstheorie

Die 1967 von Hans Robert Jauß initiierte Diskussion um den Sinn einer Beschäftigung mit Rezeptionsgeschichte hat in wenigen Jahren ein unübersehbares Ausmaß angenommen. Eine einheitliche Theorie ist aus dieser Auseinandersetzung nicht hervorgegangen; der Diskussionsstand ist vielmehr durch Widersprüche und Kontroversen gekennzeichnet.³⁰

Zur Zeit lassen sich mindestens drei differenzierte methodische Ansätze innerhalb dieser Forschungsdisziplin unterscheiden: ein hermeneutisch-strukturalistisches Verfahren, ein marxistisch-ideologiekritischer Ansatz und ein sozialgeschichtlich ausgerichtetes Verfahren.³¹ Ausgewählte Aufsätze, die bis etwa 1974 wesentlich zur Auseinandersetzung und Weiterentwicklung der Rezeptionstheorie beitragen, sind

²⁹ In Gegensatz dazu stehen die Aussagen Walter Berendsohns, der erst um 1928 ein sinkendes Interesse für die Werke Strindbergs in Deutschland feststellt. Er führt diese Tatsache vor allem darauf zurück, daß zehn Jahre nach dem Ersten Weltkrieg die Menschen in Deutschland reif für Literatur über den Krieg geworden seien: «Durch diese Weltkriegsdichtung wurde also die nordische Strömung in Deutschland abgelöst.» In der hier vorliegenden Darstellung wird dagegen das nachlassende Interesse an den Werken skandinavischer Autoren auf das Abbeben der expressionistischen Bewegung und die folgende politisch-kulturelle Polarisierung in Deutschland zurückgeführt; das Zunehmen der Weltkriegsliteratur wird demgegenüber lediglich als eine Erscheinungsform grundlegender Neuorientierungen im politischen und kulturellen Leben gesehen.

vgl. dazu: BERENDSOHN S. 2f.

³⁰ vgl. dazu: HOHENDAHL, S. 7.

³¹ Ausgespart bleibt hierbei der empirische Ansatz der Rezeptionsforschung, da er außerhalb der historischen Forschung steht.

in einem Forschungsbericht und drei Sammelbänden dokumentiert: einer ausführlichen und kritischen Diskussion der vorhandenen Ansätze seit den zwanziger Jahren in Gunter Grimms Aufsatz *Einführung in die Rezeptionsforschung*³², dem von Peter Hohendahl herausgegebenen Band *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik*³³ und Rainer Warings Dokumentation unter dem Titel *Rezeptionsästhetik*, die zwischen 1967 und 1975 erschienene Beiträge aufnimmt, empirische Ansätze der Rezeptionstheorie – im Gegensatz zu Hohendahl – jedoch ausschließt.³⁴ 1973 veröffentlicht ein Autorenkollektiv unter der Leitung Manfred Naumanns einen Sammelband neuerer Aufsätze der DDR-Forschung, *Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*.³⁵

Die Applikation der theoretischen Postulate in konkreten Forschungsprojekten lässt jedoch die Schwierigkeiten deutlich werden, die sich aus der Komplexität des rezeptionsgeschichtlichen Ansatzes ergeben. Die Diskrepanz zwischen Anspruch und realer Einlösung in vielen rezeptionsgeschichtlichen Untersuchungen ist kennzeichnend für die gegenwärtige Situation dieser Forschungsdisziplin. Wilfried Barner schreibt über dieses Phänomen:

Zwischen abstrakter Theorie auf der einen und der reinen Materialaufbereitung bzw. Dokumentation auf der anderen Seite... klafft in vielen Fällen eine Lücke. Vielfach ist man der Ansicht, daß sich schon allein dadurch die Fragestellung selbst als unbrauchbar bloßstelle.³⁶

Die während der letzten Jahre in großer Zahl erschienenen Arbeiten zur Rezeptionsgeschichte weisen dazuhin eine außerordentliche Differenz in den methodischen Ansätzen und terminologischen Definitionen auf. Gunter Grimm weist in seinem Sammelreferat über neuere rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen die Bandbreite der verschiedenar-

³² GUNTER GRIMM, *Einführung in die Rezeptionsforschung*, in: DERS. (Hrsg.), *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*, Stuttgart 1975, s. 11–84.

³³ PETER UWE HOHENDAHL (Hrsg.), *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik. Dokumente zur empirischen und marxistischen Rezeptionsforschung*, Frankfurt/M 1974.

³⁴ RAINER WARNING, *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1975.

³⁵ MANFRED NAUMANN u.a., *Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, Berlin und Weimar 1973.

³⁶ BARNER, s. 51.

tigen Perspektiven und Orientierungen auf, die diesem Begriff zugeordnet werden.³⁷ Die unterschiedlichen Prämissen der 22 von ihm darstellten Arbeiten lassen deutlich werden, wie disparat sich Rezeptionsgeschichte darstellt.

3.2. Zu Björnstjerne Björnson

Untersuchungen zur Rezeption skandinavischer Autoren in Deutschland liegen nur in geringem Ausmaß vor. Lückenhaft ist vor allem das Material über Björnstjerne Björnson: die deutsche Literaturwissenschaft hat, bedingt durch die weitreichende Wirkung Ibsens, den Einfluß Björnsons in Deutschland außer acht gelassen. Der Mangel an Sekundärliteratur zeigt deutlich das fehlende Interesse einer an «Gipfelwerken» orientierten Literaturgeschichtsschreibung. Deutsche Veröffentlichungen über Björnson lassen sich meist als aktuelle Streitschriften für oder gegen seine politischen Äußerungen oder als Rezessionen einzelner Werke kategorisieren. Eine – auch nur in Ansätzen – umfassende Beschreibung der Rezeption Björnsons in Deutschland liegt noch nicht vor. Selbst die von Heinz Kindermann herausgegebene mehrbändige *Theatergeschichte Europas* streift die deutschen Björnson-Aufführungen nur am Rande.³⁸

Dieses Ergebnis wird durch eine Bibliographie Fritz Meyens, die ein vollständiges Erfassen des gesamten Zeitungs- und Zeitschriftenmaterials wie der Buchpublikationen über Björnson bis 1932 anstrebt, bestätigt.³⁹ Harald Norengs Überblick über die internationale Björnsonforschung aus dem Jahr 1965 kann keine neuere deutsche Veröffentlichung über den Autor nachweisen.⁴⁰

³⁷ GUNTER GRIMM, *Rezeptionsgeschichte. Prämissen und Möglichkeiten historischer Darstellungen*, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 2/1977, s. 144–86.

³⁸ vgl. dazu: HEINZ KINDERMANN (Hrsg.), *Theatergeschichte Europas*, Bde 7–9, Salzburg 1970.

³⁹ FRITZ MEYEN (Hrsg.), *Björnstjerne Björnson im deutschen Schrifttum. Eine Bibliographie von FRITZ MEYEN. Mit einem Geleitwort von Prof. Dr. KONSTANTIN REICHARDT*, Leipzig 1933.

⁴⁰ HARALD NORENG, *Björnson Research. A Survey*, in: *Scandinavica* 4/Nr. 1, Mai 1965, s. 1–15.

Erst die Entwicklung rezeptionstheoretischer Fragestellungen lässt auch das Werk Björnsons wieder zum Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchungen werden. Neben der vorliegenden Arbeit ist so zur Zeit eine weitere Darstellung in Vorbereitung, die sich im Rahmen eines Forschungsprojekts an der Universität Kiel mit der Rezeption Björnstjerne Björnsons und Arne Garborgs in der deutschen Literaturkritik befaßt.⁴¹ Diese Untersuchung Walter Baumgartners geht – im Unterschied zu dieser Arbeit – vom Gesichtspunkt der ästhetischen Theorie aus und befaßt sich weniger mit der Publikumsrezeption der Werke als mit den literarisch-ästhetischen Prämissen der Rezeptionsdokumente.

3.3. Zu Henrik Ibsen

Die Aufnahme Henrik Ibsens in Deutschland ist gegenüber der Rezeption Björnsons und Strindbergs wesentlich ausführlicher dargestellt und dokumentiert. Bereits um die Jahrhundertwende erscheint eine erste Arbeit, die sich mit dem Durchbruch Ibsens auf den deutschen Bühnen befaßt: Philipp Stein veröffentlicht 1901 einen schmalen Band über *Henrik Ibsen. Zur Bühnengeschichte seiner Dichtung*⁴², der weitgehend identisch mit einem längeren Aufsatz ist, den er 1900 in der Theaterzeitschrift *Bühne und Welt* veröffentlicht.⁴³ Er geht darin fast ausschließlich auf Inszenierungen Ibsens auf Berliner Bühnen ein und zitiert in seiner Arbeit eine Vielzahl von zeitgenössischen Kritiken, ohne jedoch seine Quellen überprüfbar nachzuweisen.

William Henry Ellers Studie *Ibsen in Germany 1870–1900* ergänzt die Darstellung Steins, indem sie die Untersuchung der Bühnenrezeption Ibsens auf das gesamte Deutsche Reich ausweitet.⁴⁴

Eine Einzeluntersuchung Herbert Frenzels über *Ein Puppenheim* in Deutschland setzt die Reihe der Arbeiten über die Aufnahme Ibsens 1942 fort. Der Verfasser erstellt eine detaillierte Aufführungsstatistik

⁴¹ WALTER BAUMGARTNER, *Björnstjerne Björnson und Arne Garborg in der deutschen Literaturkritik*, unveröffentlichtes Typoskript, Kiel 1976.

⁴² PHILIPP STEIN, *Henrik Ibsen. Zur Bühnengeschichte seiner Dichtungen*, Berlin 1901.

⁴³ Bühne und Welt 3/1900–01 Bd. 1, PHILIPP STEIN, *Ibsen auf den Berliner Bühnen 1876/1900*, s. 401–12, 445–56, 489–504.

⁴⁴ WILLIAM HENRY ELLER, *Ibsen in Germany 1870–1900*, Boston 1918.

des Stücks, ist jedoch als engagierter Nationalsozialist der faschistischen Ideologie derart verbunden, daß seine inhaltlichen Ausführungen im wesentlichen unbrauchbar sind.⁴⁵

Die vorrangige Bedeutung Ibsens für die naturalistische Bewegung in Deutschland nimmt naturgemäß in der Sekundärliteratur den breitesten Raum ein. Sie wird in einer umfangreichen Dissertation Rüdiger Bernhardts über *Die Herausbildung des naturalistischen deutschen Theaters und der Einfluß Henrik Ibsens*⁴⁶ und einer unveröffentlichten Magisterarbeit Ingunn Moes, *Die Rezeption der Ibsenschen Dramatik durch die deutsche naturalistische Bewegung (1880–1895)*⁴⁷ analysiert. Ein 1967 von David George veröffentlichter Aufsatz, *Ibsen and German Naturalist Drama*⁴⁸ vervollständigt die Reihe dieser Arbeiten.

Die 1963 in Cambridge erschienene Dissertation George's – auf die auch dieser Aufsatz zurückgeht – wird 1968 in Deutschland unter dem Titel *Henrik Ibsen in Deutschland. Rezeption und Revision* publiziert.⁴⁹ George bietet darin eine, wenn auch unzureichend dokumentierte, Darstellung des sich wandelnden Ibsenbildes zwischen Naturalismus und Expressionismus. Der gleiche Zeitraum liegt auch der Habilitationsschrift Ruth Dzulkos, *Ibsen und die deutsche Bühne* zugrunde, die den Schwerpunkt ihrer Arbeit jedoch auf Inszenierungen am Düsseldorfer Schauspielhaus legt.⁵⁰

Neben diesen Untersuchungen zur Rezeption Ibsens leistet eine – der Bibliographie Björnsons entsprechende – Ibsenbibliographie Fritz Meyens aus dem Jahr 1928 wichtige Hilfestellungen für die weitere Forschung.⁵¹

⁴⁵ HERBERT A. FRENZEL, *Ibsens «Puppenheim» in Deutschland. Die Geschichte einer literarischen Sensation*, phil. Diss. Berlin 1942.

⁴⁶ RÜDIGER BERNHARDT, *Die Herausbildung des naturalistischen deutschen Theaters und der Einfluß Henrik Ibsens*, phil. Diss. Halle/Saale 1968.

⁴⁷ INGUNN MOE, *Die Rezeption der Ibsenschen Dramatik durch die deutsche naturalistische Bewegung (1880–1895)*, Magisterarbeit am Germanistischen Institut der RWTH Aachen 1976 (unveröffentlichtes Typoskript).

⁴⁸ DAVID GEORGE, *Ibsen and German Naturalist Drama*, in: *Ibsen Årbok* 1967, s. 119–139.

⁴⁹ DAVID GEORGE, *Henrik Ibsen in Deutschland. Rezeption und Revision*, Göttingen 1968 (= Palaestra 251).

⁵⁰ RUTH DZULKO, *Ibsen und die deutsche Bühne*, Habil. Schrift Jena 1952 (masch.).

⁵¹ FRITZ MEYEN, *Henrik Ibsen. Mit einer Einführung Ibsen und Deutschland von WERNER*

Wilhelm Friese publiziert 1976 eine Dokumentation zur Aufnahme Ibsens auf den deutschen Bühnen, in der er eine Auswahl der wesentlichen Theaterkritiken zwischen 1880 und 1971 zusammengestellt und in seiner Einleitung einen Abriß der Bühnengeschichte Ibsens in diesem Zeitraum gibt.⁵²

3.4. Zu August Strindberg

Überraschend unzulänglich ist das Material über die Strindbergrezeption in Deutschland. Wie Göran Lindström 1963 in seinem Referat über den Stand der internationalen Strindbergforschung nachweist, zeichnen sich deutsche Veröffentlichungen über den Autor durch einen bemerkenswert spekulativen Charakter aus; ihr Interesse gilt bevorzugt Person und Leben August Strindbergs, dessen Geisteszustand psychoanalytischen Deutungen unterworfen wird.⁵³

Mit der Aufnahme seines Werks in Deutschland befassen sich zunächst nur einige Aufsätze, die nach 1945 publiziert werden.⁵⁴ Maurice Graviers 1947 und 1948 in vier Teilen erscheinender Beitrag *Strindberg et le Théâtre naturaliste allemand* stellt bis heute die einzige umfassende Darstellung zur Rezeption Strindbergs zwischen 1890 und 1914 dar.⁵⁵ Lediglich die beiden ersten Teile seiner Arbeit sind jedoch für rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen von Interesse, da Gravier sich anschließend mit Fragen des Einflusses Strindbergscher Thematik auf deutsche Autoren befaßt. Um fünf Kapitel zur Bedeutung Strindbergs für den Expressionismus erweitert, veröffentlicht Gravier seinen Aufsatz 1949 in einem Band *Strindberg et le Théâtre moderne I: L'Al-*

MÖHRING, Braunschweig, Berlin, Hamburg 1928 (= Nordische Bibliographie 1. Reihe Heft 1).

⁵² WILHELM FRIESE (Hrsg.), *Ibsen auf der deutschen Bühne. Texte zur Rezeption*, Tübingen 1976 (= Deutsche Texte Bd. 38).

⁵³ GÖRAN LINDSTRÖM, *Strindberg Studies 1915–1962*, in: *Scandinavica* 2/Nr. 1, Mai 1963, s. 27–50.

⁵⁴ Nicht zugänglich war eine Veröffentlichung aus dem Jahr 1915:

MAX SCHIEVELSTEIN, *Strindberg und die deutsche Bühne*, Berlin 1915.

⁵⁵ MAURICE GRAVIER, *Strindberg et le Théâtre naturaliste allemand*, in: *Etudes Germaniques* 2/1947, s. 201–11, 334–46 und 3/1948, s. 25–36, 383–396.

*lemagne*⁵⁶ Auch hier behandelt er jedoch vorwiegend Probleme der Einflußforschung. In einem Aufsatz der Berliner Hefte für geistiges Leben legt Paul Alfred Merbach eine, in ihrem Dokumentationsmaterial allerdings wenig exakte Untersuchung über *August Strindberg auf Berliner Bühnen* vor.⁵⁷ Gegenüber seiner und Graviers Arbeit bringt Siegfried Melchingers Beitrag zur Strindbergausgabe der Zeitschrift *World Theatre – German Theatre People Face to Face with Strindberg* – wenig neues Material, belegt dafür aber die Bedeutung der Strindbergschen Dramatik für die Entwicklung des modernen Theaters in Deutschland.⁵⁸

Eine Dissertation Erich Ruckgabers, die 1953 in Tübingen als maschinenschriftlicher Druck publiziert wird, kann aufgrund ihrer unzureichenden methodologischen Reflexion – die zu einer langatmigen Aneinanderreihung von Einzelinterpretationen führt – Interesse lediglich aufgrund ihres statistischen Materials verlangen.⁵⁹

Ebenso bietet in der 1970 von Eckhart Pilick vorgelegten Dissertation *Strindbergs Kammerspiele. Ein Beitrag zur Dramaturgie des intimen Theaters* der statistische Anhang das wertvollste Material für die rezeptionsgeschichtliche Forschung.⁶⁰ Sein vorhergehender Abschnitt – «Theatralische Adaption der Kammerspiele» – ist unzureichend dokumentiert; die Aussagen Pilicks wirken wenig reflektiert.

Kela Kvam veröffentlicht 1974 eine Untersuchung über *Max Reinhardt og Strindbergs visonaere Dramatik*. In zwei Kapiteln ihrer Arbeit geht sie auf den dramatischen Durchbruch Strindbergs mit der Reinhardtschen Inszenierung von «Totentanz» und das Abklingen seiner Wirkung nach 1923 ein.⁶¹

⁵⁶ MAURICE GRAVIER, *Strindberg et le Théâtre moderne, I: L'Allemagne*, Lyon/Paris 1949.

Weitere Bände sind nicht erschienen.

⁵⁷ PAUL ALFRED MERBACH, *August Strindberg auf Berliner Bühnen*, in: Berliner Hefte für geistiges Leben 4/1. Halbjahr 1949, s. 103–14.

⁵⁸ SIEGFRIED MELCHINGER, *German Theatre People Face to Face with Strindberg*, in: *World Theatre* 1962, s. 31–40.

⁵⁹ ERICH RUCKGABER, *Das Drama August Strindbergs und sein Einfluß auf das deutsche Drama*, phil. Diss. Tübingen 1953.

⁶⁰ ECKHART PILICK, *Strindbergs Kammerspiele. Ein Beitrag zur Dramaturgie des intimen Dramas*, phil. Diss. Köln 1970.

⁶¹ KELA KVAM, *Max Reinhardt og Strindbergs visionaere Dramatik*, Kopenhagen 1974 (= *Theatervidenskabelige Skrifter III*).

4. Erläuterungen zum Aufbau der Arbeit

Denn das literarische Objekt ist ein Kreisel, der nur in der Bewegung existiert. Um es entstehen zu lassen, bedarf es eines konkreten Akts, der Lesen heißt, und es bleibt nur so lange am Leben, wie dieses Lesen andauern kann.⁶²

Rezeptionsforschung muß den engen Bereich der Gipfelwerke bedeutender Autoren überschreiten, um ihren Untersuchungsgegenstand zu finden. Sie befaßt sich ebenso mit Schriftstellern, die großen Einfluß auf ihre Zeitgenossen ausüben, deren Bedeutung in der geschichtlichen Entwicklung jedoch verblaßt, und versucht, die Bedingungen dieses Prozesses zu ergründen. Erst damit wird es möglich, den Stellenwert eines neu erscheinenden Werkes, seine Position zu anderen, gleichzeitig publizierten oder bereits vertrauten Texten, zu unterschiedlichen Rezipientengruppen in ihrem Kontext zu ermessen.

Für die Rezeption der skandinavischen Literatur in Deutschland rückt damit Björnstjerne Björnson erneut ins Blickfeld der Forschung. Seine Bedeutung als Bahnbrecher und Nestor der nordischen Schriftsteller, als Agitator, der politisches Handeln und literarische Produktion eng verbindet, weist ihm eine zentrale Position als Vermittler der Kultur- und Literaturbeziehungen zwischen Skandinavien und Deutschland zu.

Ziel der vorliegenden Arbeit war in einer ersten Planungsphase, ausschließlich die Entwicklung der Rezeption Björnsons nachzuzeichnen und Ursachen für die Begrenztheit seiner Wirkung aufzuweisen. Eine isolierte Darstellung der Björnsonrezeption erweist sich jedoch in doppelter Weise als unzureichend: die Aufnahme seiner Werke wird durch Kriterien und Wertvorstellungen bestimmt, die sich aus der Rezeption der Dramen Ibsens und Strindbergs ergeben; andererseits läßt sich ein detailliertes und abgerundetes Bild der literatur- und theatergeschichtlichen Beziehungen zwischen den skandinavischen Ländern und Deutschland erst dann entwerfen, wenn die Theateraufführungen Ibsens und Strindbergs der Wirkung Björnsons gegenübergestellt werden. Diesen Prämissen entspricht der Aufbau der folgenden Kapitel:

⁶² JEAN PAUL SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris 1948, abgedruckt in: HOHENDAHL, s. 168f.

zentral steht eine Darstellung der Rezeption Björnson'scher Dramen auf den deutschen Bühnen. Sie erstellt zunächst eine Chronologie des Rezeptionsverlaufs in den Jahren 1867 bis 1932, die in fünf Phasen untergliedert die Inszenierungen der Schauspiele mit literarischen, sozialen und politischen Fakten konfrontiert.

Den jeweiligen Phasen vorausgestellt wird eine geraffte Übersicht der besonderen Aufführungsbedingungen aller in den umrissenen Zeitraum fallender Werke und des übergreifenden kulturell-gesellschaftlichen Bezugssystems. Diese Strukturierung wird an zwei Stellen durchbrochen, um durch Exkurse ökonomische wie politisch-literarische Aspekte eingehender untersuchen zu können. Ein kurzer Abriß über «Gründerjahre und Gründerzeit» und eine ausführlichere Darstellung zum «Deutschen Arbeitertheater vor 1900» erscheinen erforderlich, um den Hintergrund und die Rezeptionsbedingungen der beiden erfolgreichsten Dramen Björnsons in Deutschland – *Ein Fallissement* und *Über unsere Kraft* – bezeichnen zu können. Ein zweiter Abschnitt umfaßt das gesellschaftspolitische Engagement Björnsons und dessen Einfluß auf die Rezeption der Dramen, resultierend sowohl aus dem öffentlichen Eingreifen in deutsche Innen- und Außenpolitik wie der Umsetzung politischer Ideen in seinen Werken.

Die Aufnahme der Ibsenschen Dramen wird in einem knappen dritten Kapitel dargestellt. Die umfangreichen Vorarbeiten in der Ibsen-Literatur zur Rezeption des Autors in Deutschland rechtfertigen die Beschränkung der Analyse auf einen Vergleich mit dem Rezeptionsverlauf Björnsons. Da die Phasen der Aufnahme, trotz einiger Überlappungen, weitgehend mit der Strukturierung der Björnsonrezeption übereinstimmen, kann die wechselseitige Beeinflussung in der Aufnahme beider Autoren deutlich hervorgehoben werden.

Breiten Raum beansprucht dagegen die Darstellung des Rezeptionsverlaufs Strindbergscher Dramen während der Jahre 1890 bis 1932. Die Ausführlichkeit dieses Teils, der in drei den Rezeptionsphasen entsprechende Exkurse gegliedert ist, ergibt sich aus der weitgehenden Vernachlässigung von Problemen und Bedingungen der Aufnahme Strindbergs in der bisherigen Forschung. Die hier gewonnenen Ergebnisse werden umgesetzt in einen Rezeptionsvergleich der drei skandinavischen Autoren, der den Einfluß Ibsens und Björnsons auf die Wirkung der Dramen Strindbergs und seine Bedeutung gegenüber den beiden norwegischen Autoren nach 1912 thematisiert.

Aus dieser Gegenüberstellung lässt sich in der Zusammenfassung ein adäquates Bild der Relevanz wie auch Beschränktheit Björnstjerne Björnsons für die Rezeption des skandinavischen Dramas in Deutschland gewinnen.

Björnstjerne Björnson auf der deutschen Bühne

I. Veröffentlichungen in Deutschland 1859–1867

Björnstjerne Björnson ist in Deutschland zunächst als Autor norwegischer Bauernerzählungen bekannt. Er veröffentlicht 1859 *Synnöve Solbakken* in deutscher Übersetzung (Bergen/Hamburg: Niemeyer, Übersetzer: O. Lübbert), 1860 folgen zwei weitere Erzählungen: *Arne* (Bergen/Altona: Mentzel, Übersetzer: O. Lübbert) und *Thrond* in der Reihe *Unterhaltungen am häuslichen Herd*, Leipzig 2/1860. Der Erfolg dieser Novellen veranlaßt bereits 1861 einen Berliner Verlag, eine dreibändige Ausgabe gesammelter Erzählungen unter dem Titel *Aus Norwegens Hochlanden* (Berlin: Hasselberg, Übersetzer: H. Helms) zu veröffentlichen. Eine Ausgabe gleichen Inhalts (*Arne, Synnöve Solbakken, Ein fröhlicher Bursch*) bietet Björnson 1860 – erfolglos – dem Stuttgarter Verleger Cotta an. Offensichtlich erscheint ihm der Erfolg der deutschen Erstveröffentlichung eines jungen skandinavischen Autors zu ungewiß in einer Zeit, in der sich der schwelende Konflikt um Schleswig-Holstein zwischen Preußen und Dänemark auch auf den Buchmarkt auswirkt. Der Übersetzer Edmund Lobedanz schreibt, daß Björnson Cotta «schon früher» *«Arne»* zur Veröffentlichung angeboten hätte, was dieser jedoch aus Rücksicht auf die «politischen Weltverhältnisse» abgelehnt habe.¹

1865 folgt eine zweite Ausgabe von Bauernerzählungen in zwei Bänden. Enthalten sind *Arne, Ein fröhlicher Bursch, Thrond, Eine gefährliche Freierei, Der Vater, Aus dem Stift Bergen* (Hildburghausen:

¹ BJÖRNSTJERNE BJÖRNSON an COTTA (mit einem Nachsatz von E. LOBEDANZ), 12.9.1860, unveröffentlicht, Schillerarchiv Marbach.

Bibliographisches Institut, Übersetzer: E. Lobedanz). Die Erzählungen werden von der zeitgenössischen Kritik anerkennend aufgenommen, teilweise bereits enthusiastisch besprochen. Sie sind nach den Angaben eines Rezensenten der *«Leipziger Illustrirten Zeitung»* «von der deutschen Kritik einstimmig für echte Perlen aus dem castalischen Born anerkannt worden.»²

Von einem Schweizer Kritiker werden sie verglichen mit den Dorfgeschichten von George Sand, Berthold Auerbach, Jeremias Gotthelf, Gottfried Keller, Conscience, Claus Groth und Turgenjew.³

Nach dem großen Erfolg der Novellen bei Publikum und Kritik druckt das Bibliographische Institut Hildburghausen 1865/66 eine erste Ausgabe historischer Dramen Björnsons. In drei Bänden werden *Halte Hulda, Zwischen den Schlachten, König Sigurd I–III* veröffentlicht. Als erste Einzelausgabe folgt 1866 *Maria Stuart in Schottland* (Berlin: Nicolai, Übersetzer: J. Hargens). Björnson ist dem Publikum – so viel läßt sich diesen Angaben entnehmen – durch die Veröffentlichung seiner Novellen und Besprechungen der Kritik als Autor von Bauernerzählungen in Deutschland bereits bekannt, als Dramatiker dagegen weitgehend fremd, als am 3. März 1867 sein Name zum ersten Mal auf einem deutschen Theaterplakat steht.

2. Historisches Drama 1867–1880

In den sechziger Jahren erlebt das Geschichtsdrama – betrachtet man die Zahl der Autoren und der Werke, die sie veröffentlichen – einen Höhepunkt seiner Entwicklung in Deutschland.⁴

Seine Stellung in der gesellschaftlichen Rangordnung ist unangefochten; es gilt als die wertvollste und künstlerisch fruchtbarste Möglichkeit dramatischer Gestaltung. In der Darstellung eines «höfischen

² Illustrirte Zeitung, 20.12.1862 Nr. 1016, H: *Der Dichter Björnsterne Björnson*, s. 441f.

³ Literarische Mittheilungen aus St. Gallen, 1860, anonym zitiert in: Illustrirte Zeitung, ebd., s. 442

⁴ ROBERT PRÖLSS, *Geschichte des neueren Dramas* Bd. III 2. Hälfte, Leipzig 1882, s. 340:
«Die Zahl der jetzt im historischen Drama hervorgetretenen Dichter ist eine so große, daß sie in der That zu den höchsten Erwartungen anregen können.»

Personenkreises», so Ziegler, kommt «eine hochgradige Wirkungsmacht und Bedeutungsschwere» zum Ausdruck, «die den rein privaten und profanen Persönlichkeiten und Schicksalen der bürgerlichen Gesellschaft verwehrt bleiben.»⁵ Diese gattungsspezifischen Aspekte werden verstärkt durch die große Popularität der Shakespaereschen Dramen und eine wachsende Begeisterung für die Schauspiele Schillers, die 1859 bei der Feier seines hundertsten Geburtstags zu einer nationalen Kundgebung kulminiert. Durch die Gründung von Schillervereinen, die Veranstaltung von Schillerfesten und einen Schillerpreis, den der preußische Prinzregent 1859 verleiht, wird die Produktion historischer Dramen noch intensiviert. In München versammelt der bayrische König Maximilian einen Kreis von Gelehrten und Dichtern, wie Geibel, Heyse, Grosse und Bodenstedt um sich, deren Bemühungen um die Renaissance der Geschichtsdichtung in der Nachfolge Schillers er ebenfalls unterstützt. Fürstliche Bühnen führen mit Vorliebe historische Schauspiele auf.⁶

Dennoch entspricht die künstlerische Qualität weder der Zahl der Geschichtsdramen, noch der Förderung und Aufmerksamkeit, die ihnen gewidmet wird. Die Diskrepanz in der dramatischen Behandlung des historischen Stoffes – einem idealisierten Geschichtsbild auf der einen, empirischer Betrachtung auf der anderen Seite – wird häufig aufgehoben, indem die Autoren beide Formen miteinander verknüpfen: von der historischen Realität abgehobene Idealbilder werden mit einer Anhäufung theaterwirksamer Effekte verbunden.

Einerseits bringt unser Dramentypus seine ideellen Sinn- und Wertgehalte mit reflektorisch oder gar rhetorisch-sentenziöser Unmittelbarkeit oder gar Aufdringlichkeit zur Darstellung – ohne ein hinreichendes Maß an anschaulich-handlungsmäßiger oder seelisch-stimmungsmäßiger Konkretion. Andererseits verfällt die dramatische Darstellung vielfach einer stofflich und pragmatisch oder bilderbogenartig und sensuell rohen und leeren Äußerlichkeit.⁷

Die Inhalte der Dramen stehen in enger Beziehung zu den politischen Ereignissen der Zeit: In der Erwartung einer Einigung des deut-

⁵ KLAUS ZIEGLER, *Das deutsche Drama der Neuzeit*, in: WOLFGANG STAMMLER, *Deutsche Philologie im Aufriß* Bd. 2, Berlin 1960, 2. überarbeitete Auflage, sp. 2236

⁶ PRÖLSS, s. 340f.

⁷ ZIEGLER, sp. 2247

schen Reiches werden national-historische Dramen von Autoren wie Heyse und Nissel oder national-volkstümliche Stücke (Müller, Brachvogel, Wichert) bevorzugt; die Wahl eines nichtdeutschen Stoffes muß ausdrücklich gerechtfertigt werden.⁸

Nach seiner Gründung 1871 wird vor allem auf die römische Geschichte zurückgegriffen:

Wenn das beliebteste Stoffgebiet des historischen Dramas zu jener Zeit die römische Geschichte wird, so ist das nicht einfach die Folge des Erscheinens von Mommsens römischer Geschichte, sondern ein Zeichen dafür, daß das Großmachtstreben, das Imperiale dieser Epoche näher liegt, als die deutsche Geschichte, deren Bild inniger, tragischer, aber weniger monumental und glanzvoll erscheint.⁹

Die Beliebtheit des historischen Schauspiels tritt jedoch mit den veränderten politischen und wirtschaftlichen Voraussetzungen nach 1871 zurück; es unterliegt in der Konkurrenz mit dem aufstrebenden Gesellschaftsdrama von Autoren wie Paul Lindau, Hugo Lublinger, Adolf L'Arronge. So betont Prölß:

Die außerordentliche Bevorzugung, welche das historische Drama von den Dichtern dieses Zeitraums erfuhr, hatte zur Folge, daß diese in den ersten Dezennien das Sitten- und Familiendrama fast ganz von ihrer Tätigkeit ausschlossen... Erst mit dem veränderten Geist der Zeit, welcher an diesen Darstellungen ein Genügen nicht mehr finden konnte, und nach größerem Realismus und Naturalismus und einem ihm selbst mehr entsprechenden Inhalt verlangte, wurde dem bürgerlichen und gesellschaftlichen Drama von den Dichtern wieder mehr Aufmerksamkeit gewidmet.¹⁰

In diese Phase des Umbruchs fällt der erste Versuch Björnsons, auf den deutschen Bühnen Fuß zu fassen. Seine historischen Dramen, mit denen er zunächst dem deutschen Publikum vorgestellt wird, bleiben relativ erfolglos; lediglich sein einaktiges Schauspiel *Zwischen den Schlachten* erregt durch Gastspielreisen des Meininger Hoftheaters größere Aufmerksamkeit. Die folgenden Stücke werden nach wenigen Aufführungen von den Spielplänen wieder abgesetzt.

Die Björnsonaufführungen der Meininger werden für die spätere

⁸ FRIEDRICH SENGLE, *Das historische Drama in Deutschland*, Stuttgart 1969, s. 234.

⁹ SENGLE, s. 234.

¹⁰ PRÖLSS, s. 352.

deutsche Ibsenrezeption relevant: neun Jahre nach der Premiere von *Zwischen den Schlachten* führt die Bühne 1876 Ibsen mit seinem historischen Drama *Die Kronprätendenten* in Deutschland ein. Dieser Aufführung voraus gehen die Inszenierungen zweier weiterer Geschichtsdramen Björnsons: 1869 spielt das Meininger Theater *Halte Hulda* und die Dramentrilogie *König Sigurd*. Herzog Georg von Meiningen spielt Ibsens Schauspiel aufgrund der vorhergehenden Werke Björnsons, der ihn auf den Autor aufmerksam macht und ihn damit in Deutschland einführt.¹¹

Aus einer Rezension der Björnsonschen Werke 1873 geht hervor, wie wenig zeitgemäß die Wahl historischer Stoffe auf die Kritiker wirkt:

Unsere Zeit stellt an das moderne Drama andere Forderungen als die, welche vielleicht in Björnsons «Hulda» befriedigt werden, wir wollen Probleme, Conflicte behandelt, welche eben die jetzige Zeit bewegen oder ihr nahe liegen.¹²

Der Niedergang des historischen Dramas bildet jedoch nur eine Voraussetzung für den geringen Bühnenerfolg der Björnsonschen Stücke. Auch ihre Inhalte sind dem deutschen Publikum fremd. Gestalten und Geschehen der nordischen Sagaliteratur, die Björnson – mit einer Ausnahme – in allen Dramen dieser Phase verarbeitet, sind seinem norwegischen Publikum gegenwärtig, den deutschen Zuschauern bleiben sie jedoch unbekannt, ihr Schicksal gleichgültig:

Ich glaube nicht, daß dieses Stück [«Halte Hulda»] dem großen Publikum Deutschlands, dem leider der in Norwegen so lebendig und rege gebliebene Sinn für die alte Sagenwelt ... fast gänzlich abhanden gekommen ist, nahe treten wird.¹³

In *Maria Stuart in Schottland* wechselt Björnson, beeinflußt von einer Aufführung des Schillerschen Stuart-Dramas, den historischen Rahmen und beschreibt das Leben der Königin am schottischen Hof. Das Schauspiel bleibt jedoch im Schatten des klassischen Dramas; ein

¹¹ vgl. dazu: HENRIK IBSENS *Sämtliche Werke in deutscher Sprache* Bd. X, Berlin 1904, s. 724.

¹² Westermanns Jahrbuch der Illustrirten deutschen Monatshefte, 34. Band April–September 1873, ERICH SCHMIDT, *Björnsterne Björnson, ein nordischer Dichter*, s. 436.

¹³ ebd., s. 436.

Erfolg auf der Bühne scheitert in diesem Fall an der Gegenüberstellung des Björnsonschen Stücks mit der Gestaltung des Stoffes in Schillers Werk.

Auch die ästhetische Umsetzung des historischen Stoffes wirkt auf das deutsche Publikum fremdartig. Es ist daran gewöhnt, daß in den Geschichtsdramen die historischen Konflikte aus privaten Motiven entstehen und durch private Beziehungen zu lösen sind.¹⁴ Der – abgesehen von der Problematik in *Zwischen den Schlachten* – unversöhnliche Charakter der Björnsonschen Schauspiele, rücksichtslose Gewalt und Grausamkeit der Handelnden, die knappe Sprache und prägnante Charakterisierung der Personen wirken auf das Publikum beklemmend.¹⁵

Diese Voraussetzungen bestimmen den Mißerfolg der historischen Dramen Björnsons; Inszenierungen nach 1900, die auf den Erfolg seines Doppeldramas *Über unsere Kraft* zurückzuführen sind, treffen ebenfalls auf wenig Resonanz. Erfolglos bleibt auch der Versuch einiger Kritiker, nach Björnsons Tod seine Geschichtsdramen aufzuwerten, indem sie seine Werke als vaterländisch-germanische Nationaldichtung vorbildhaft darstellen und politisch zu verwerten suchen.¹⁶

2.1. *Zwischen den Schlachten*

Erstausgabe: Christiania 1858
 Erstaufführung: Christiania-Theater, 27.10.1857
 dt. Erstausgabe: Dramatische Werke Th.1,
 Hildburghausen 1865/66
 dt. Erstaufführung: Hoftheater Meiningen, 3.3.1867

¹⁴ SENGLE, s. 232.

¹⁵ Die Nation 7/1889–90 Nr. 12, 25.1.1890, M. KENT: *Theater*, s. 256.

¹⁶ Deutsche Allgemeine Zeitung 1925 Nr. 403, CARL DAVID MARCUS, *Björnsons Auferstehung*:

«Und was sie zusammenhält, ist die Liebe zur Scholle, zum Vaterland, zur Familie, die Liebe vom Mann zur Frau, Elternliebe und Kinderliebe, stark und leidenschaftlich, wie nur bei einem jungen, kerngesunden Volke.»
 –ähnlich: Berliner Börsenzeitung, 8.12.1932, Unterhaltungsbeilage Nr. 290, H. ANNO, *Der Dramatiker Björnson, Zum 100. Geburtstag*.

In der ersten Spielzeit des Meininger Hoftheaters unter Herzog Georg wird Björnsons Schauspiel uraufgeführt. Am 20.9.1866¹⁷ übernimmt Georg II die Regierung über das Herzogtum Sachsen-Meiningen. Sein Hauptinteresse gilt weniger der Politik, als einer Reform des Theaters: um die Inszenierung vor allem klassischer Dramen zu verbessern, wird Authentizität zum Prinzip der Meininger Aufführungen erhoben. Diese Forderung bezieht sich sowohl auf den Text, der in der ursprünglichen, vom Autor veröffentlichten Fassung gespielt wird, als auch auf den Stil der Aufführung: Kostüme, Bühnenbild und Ausstattung werden entsprechend der im Drama dargestellten Zeit rekonstruiert. Verbunden damit ist eine besondere Pflege historischer Schauspiele, die einer Aufnahme der Björnsonschen Werke entgegenkommt.

Gesicherte Angaben über Art und Zeitpunkt der ersten Begegnung des Meininger Theaterleiters mit Björnson lassen sich nicht machen.¹⁸ Ein Brief Friedrich Bodenstedts, der von 1867 bis 1869 Intendant in Meiningen ist, deutet jedoch darauf hin, daß Björnson im Herbst 1862 – auf der Rückreise von Rom nach Christiania – in München Kontakt mit dem dortigen Dichterkreis um König Maximilian II, zu dem auch Bodenstedt gehört, aufnimmt.¹⁹

1874 beginnt das Meininger Theater unter der Intendanz von Ludwig Chronek eine Reihe äußerst erfolgreicher Gastspielreisen, die bis 1890 den Stil der Meininger Aufführungen im ganzen deutschsprachigen Raum bekanntmachen.²⁰ In den Spielplan dieser Tourneen wird unter anderem Björnsons einaktiges Stück *Zwischen den Schlachten* aufgenommen.

¹⁷ *Festschrift zur Feier des 100. Geburtstags Herzog Georgs II von Sachsen-Meiningen*, Landestheater Meiningen 1926, s. 3 ff.

¹⁸ Mühr gibt – ohne nähere Begründung – an, der Herzog von Meiningen habe Björnson und Ibsen auf skandinavischen Reisen entdeckt. S. dazu:

A. MÜHR, *Rund um den Gendarmenmarkt*, Oldenburg/Hamburg 1965, s. 172.

¹⁹ BODENSTEDT an BJÖRNSON, 21.8.1869, unveröffentlicht, Björnson-Archiv Oslo
vgl. dazu auch: FRANCIS BULL, *Björnsterne Björnson*, in: Norsk Biografisk Leksikon, Oslo 1922, s. 627.

Kontakte könnten auch durch die Vermittlung des in Meiningen ansässigen «Bibliographischen Instituts» des Verlegers J. Meyer vermittelt sein, der 1865 die zweibändige Novellensammlung Björnsons herausgibt. Nachweise für diese Hypothese fehlen jedoch.

²⁰ ROBERT PRÖLSS, *Das herzoglich Meinengsche Hoftheater und die Bühnenreform*, Erfurt 1876, s. 22 ff.

Das erste Gastspiel der Meininger findet vom 1.5. bis 16. 6. 1874 im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater Berlin statt. Am 9.6. wird mit *Zwischen den Schlachten* zum ersten Mal ein Drama Björnsons in der deutschen Reichshauptstadt aufgeführt. Gemeinsam mit Molières Schauspiel *Der eingebildete Kranke* wird es an einem Abend gespielt: das Geschichtsdrama aus dem norwegischen Mittelalter erscheint vor der Gesellschaftssatire Molières; durch den Gegensatz beider Werke soll ihre jeweilige Eigenart betont und ihr Reiz erhöht werden. Das Publikum folgt dieser Intention jedoch nicht, Björnsons Drama stößt auf wenig Interesse:

Als «lever de rideau» wollte der Herzog wieder den Versuch unternehmen, einen in Deutschland so gut wie unbekannten Dichter einzuführen. Björnsons «Zwischen den Schlachten» kam zum ersten Mal auf die Bretter. Als Auftakt des Abends war der Einakter ... eine gute Wahl. Vor der Leichtigkeit und Grazie Molières diese Wucht, dieses schwere, etwas langatmige Tempo. Die rohgezimmerte Balkenhütte, deren Fußboden mit Tannenreisig bedeckt war, die ungefüge Leder- und Pelzbekleidung, alles bildete den denkbar größten Gegensatz zum folgenden Stück, das wie ein heiterer Lichtstrahl, wie eine Befreiung nach dieser düsteren nordischen Nebelwelt anmutete. Es interessierte, erschien aber doch zu fremdartig; das Publikum, noch nicht gewöhnt, die entlegensten Stoffgebiete zu durchwandern, wollte hier nicht recht mitgehen.²¹

Auch in das Repertoire des zweiten Gastspiels der Meininger Bühne wird *Zwischen den Schlachten* übernommen. Da es auch diesmal keinen Erfolg beim Publikum gewinnt, wird es nach zwei Aufführungen abgesetzt und durch Grillparzers Fragment *Esther* ersetzt.²² Der Mißerfolg des Schauspiels wird in einer Rezension der Gegenwart 1874 ebenso der schauspielerischen Leistung des Theaters wie dem Stück selbst angelastet. Die Komprimierung des Inhaltes auf einen Akt und das weitgehende Ersetzen von Bühnenhandlung durch Dialoge fordert von den Zuschauern hohe Konzentrationsfähigkeit und -bereitschaft, von den Schauspielern mitreißendes Agieren. Beides fehlt in der Aufführung am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater; das Interesse des Publikums gilt mehr der fremdartigen Ausstattung als dem Inhalt des Werkes:

²¹ MAX GRUBE, *Geschichte der Meininger*, Berlin und Stuttgart 1926, s. 80.

²² KARL GRUBE, *Die Meininger*, Berlin und Leipzig 1904, s. 46f. (= Das Theater Bd. 9).

Man sieht, der Inhalt ist sehr poetisch und geeignet für treffliche Seelenschilderungen; aber es geschieht wenig, es wird fortwährend nur erzählt und geschildert. Nun bedenke man die Situation: mittelmäßige Schauspieler, die sich zum Theil in der Auffassung ihrer Rolle vergriffen haben, arbeiten langsam ihr Pensem ab, zwar voll pflichtgetreuen Strebens, aber doch ohne das Vermögen, durch innere Kraft dem träge dahinfließenden Strom der Erzählungen das Leben zu verleihen, welches allein ihn befähigen könnte, das Interesse des Publikums nicht ermatten zu lassen.

Während sie aber sprechen und sprechen, ist die Bühne ein Raritätencabinet, dessen Inhalt die neugierigen Zuschauer weit mehr anlockt, als die endlosen Schilderungen halb fremdartiger, halb unverstanden bleibender seelischer Conflicte.²³

Im weiteren Verlauf der Gastspielreisen wird *Zwischen den Schlachten* wenig eingesetzt. Es gehört zu sieben von insgesamt einundachtzig Tourneespieldänen; in fünf von sechsunddreißig Städten erlebt es ein- und zwanzig Aufführungen. Außer den Vorstellungen in Berlin wird es am Deutschen Theater Budapest (November 1875), am Stadttheater Breslau (Oktober/November 1877), am Neustädter Theater Prag (Oktober 1879) und am Carola-Theater Leipzig (September/Oktobe 1880; Oktober/November 1889) gespielt.²⁴

Sonst wird das Drama selten aufgeführt. In Berlin folgt im Januar 1890 eine Aufführung des Deutschen Theaters unter Adolf L'Arronge. Wie bei den Vorstellungen der Meininger Bühne wird Björnsons Einakter auch hier mit einem Schauspiel Molières verknüpft: auf *Zwischen den Schlachten* folgt *Der Tartüff*. Auch diese Inszenierung wird kein Erfolg; Björnsons Drama wirkt veraltet und unbedeutend:

Wie ein empfindsames Idyll mutet uns heute das Stück an, dem man 1856 die Bühnen verschloß, weil die Wildheit der Szenerie und die knorrig Härte der Sprache dem an Oehlenschläger, an Heiberg und Hertz erzogenen Zeitschmack nicht entsprach. Die lauten Tadler jeden beherzten Kunsterneuerungsversuches sollte solche Erkenntnis doch etwas nachdenklich stimmen; nicht alles ist groß, was Ärgernis erregt; doch nichts wahrhaft Großes wird ohne Widerspruch der Massen aufgenommen.

Wir brauchen die Beispiele nicht weit zu suchen: das Stück, das auf der Bühne des «Deutschen Theaters» dem norwegischen folgte, ist ein kräftiger Beweis für die alte Wahrheit.²⁵

²³ Die Gegenwart 5/1874 H.25, M. v. SZELISKY, *Das Gastspiel der Meininger*, s.397.

²⁴ *Chronik sämtlicher Gastspiele des Herzoglich Meiningenschen Hoftheaters während der Jahre 1874–90*, zusammengestellt von PAUL RICHARD, Leipzig 1891.

²⁵ Die Nation 7/1889–90 Nr.17, 25.1.1890, M. KENT, *Theater*, s.236.

Dennoch ist *Zwischen den Schlachten* das erfolgreichste historische Schauspiel Björnsons in Deutschland. Durch die Aufnahme in den Meininger Gastspielplan hat es an Stellenwert und Bekanntheit gewonnen; eine Tatsache, die sich darin erweist, daß das Stück auch nach 1900 von deutschen Bühnen noch gespielt und zu Beginn des ersten Weltkrieges verstärkt aufgeführt wird.

2.2. *Halte Hulda*

Erstausgabe: Bergen, April 1858
 Erstaufführung: Christiania-Theater, 25.4.1862
 dt. Erstausgabe: Dramatische Werke Th. 1
 Hildburghausen 1865/66
 dt. Erstaufführung: Hoftheater Mannheim, 2.12.1868

Das zweite Schauspiel Björnsons wird kurz vor einer Inszenierung des Meininger Hoftheaters vom Mannheimer Hof- und Nationaltheater in Deutschland uraufgeführt. Eine Kritik der Erstaufführung in Aftenposten verweist auf den Publikumserfolg des Dramas:

Das Stück soll außerordentlichen Eindruck auf das leichtbewegliche süddeutsche Publikum gemacht haben ... und könnte zu einem Kassenstück für dieses Theater werden, das im Augenblick als eines der besten in Deutschland angesehen wird. Im «Mannheimer Journal» steht, daß die große Wirkung des Stücks hauptsächlich dem unmißverständlichen, echten, mächtigen Genie zu verdanken ist, für das es Zeuge ist.²⁶

Intendant des Mannheimer Theaters ist zwischen 1868 und 1873 J. Werther. Er bemüht sich, neben klassischen Stücken auch Neuerscheinungen auf die Bühne zu bringen. Angaben des Theaterhistorikers Stahl deuten die Rivalität zur Meininger Bühne an:

Es wird ein großes Verdienst bleiben, Björnson mit der Uraufführung seines Frühwerkes «Hulda» 1868 noch vor den Meiningern in Deutschland eingeführt zu haben: eines nordischen Elementarmärchenspiels von einem damals in Deutschland noch nicht vernommenen Klang. Es interessierte hier, im Gegensatz zu einer anderen Uraufführung Gutzkows «Der westfälische Friede».²⁷

²⁶ Aftenposten, 13.12.1868 No 291, *Halte Hulda* (Übersetzung vom Verfasser).

Da die Originalkritik des Mannheimer Tageblatts nicht zugänglich ist, mußte hier auf die norwegische Rezension zurückgegriffen werden.

²⁷ E. L. STAHL, *Das Mannheimer Nationaltheater*, Berlin 1929, s. 60.

Heinrich Laube, der bis 1871 das Leipziger Stadttheater leitet, wird durch eine Aufführung der Meininger Bühne 1870 auf Björnsons Drama aufmerksam. Eine eigene Inszenierung von *Halte Hulda* in Leipzig hat jedoch wenig Erfolg; das Publikum steht dem Werk distanziert gegenüber:

Das Leipziger Publikum, in seinem Empfinden so wesentlich anders geartet, lauschte doch gespannt den seltsamen Empfindungslauten, die aus dem einsamen kalten Norden den beweglichen Zuschauern im Herzen Deutschlands nahe gebracht wurden.²⁸

Laubes Interesse dokumentiert sich in einem Brief an Björnson²⁹; spätere Aufführungen Björnsonscher Dramen unter Laubes Direktion in Wien knüpfen an diese Aufführung an. In der Folgezeit wird *Halte Hulda* selten gespielt. Das Meininger Theater ist die einzige Bühne, die es noch nach 1900 inszeniert; so 1902 in einer Aufführung aus Anlaß des siebzigsten Geburtstags des Autors und ein letztes Mal nach dem Tod des Autors 1911.

2.3. König Sigurd I–III

Erstausgabe: Kopenhagen 1862

Erstaufführung: Trondhjem-Theater, 9.10.1863³⁰

dt. Erstausgabe: Dramatische Werke Th. 2 + 3

Hildburghausen 1865/66

dt. Erstaufführung: Hoftheater Meiningen, 25.11.1869

28.11.1869

Die Dramentriologie ist das bedeutendste und umfangreichste historische Schauspiel Björnsons. Sein Stoff ist der *Heimkringsla*, Snorri Sturlusons norwegischer Königsgeschichte entnommen; in seiner Gestaltung lehnt sich Björnson an Schillers *Wallenstein* an, ebenso sind

²⁸ Velhagens und Klasings Monatshefte 24/1910 Bd.3, EUGEN ZABEL, *Zur Erinnerung an Björnsterne Björnson*, s. 434.

²⁹ HEINRICH LAUBE an BJÖRNSEN 18.4.1870, Björnson-Archiv Oslo, unveröffentlicht.

³⁰ Das Trondhejm-Theater führt nur den ersten Teil der *Sigurd*-Trilogie auf. Die erste Gesamtinszenierung in Norwegen findet am 4.3. und 17.4.1885 unter Björn Björnson auf dem Christiania- Theater statt. Das Meininger Hoftheater führt damit erstmals das Björnsonsche Drama vollständig auf.

Einflüsse aus *Hamlet* nachweisbar.³¹ Der Inhalt des Stückes – das Fehlschlagen eines aus persönlichem Ehrgeiz resultierenden Versuchs Sigurds, seine ihm vorenthaltene Königswürde mit Gewalt zu erkämpfen – findet in Deutschland wenig Beachtung. Die auf zwei Abende verteilte Premiere des Meininger Hoftheaters bleibt ohne Resonanz; bis zu seiner erneuten Inszenierung am Hamburger Staatstheater im Jahr 1892 bleibt diese Aufführung von *König Sigurd* die einzige Realisierung des Dramas auf einer deutschen Bühne.

Die Meininger Erstaufführung wird sorgfältig inszeniert: um Kleider und Waffen des norwegischen Mittelalters originaltreu zu rekonstruieren, fährt ein Angestellter der Bühne nach Christiania, um dort die Originale zu studieren. Ein Brief des Intendanten Bodenstedt an Björnson deutet jedoch bereits die Skepsis an, mit der er einem Erfolg der Aufführung entgegensieht. Er bittet Björnson, «den Schluß der Trilogie in mehr bühnenwirksamer Weise einzurichten.³²

1903 wird das Drama im Albert Langen-Verlag neu aufgelegt. Rezessenten dieser Ausgabe lehnen die Dramentriologie erneut ab: der historische Hintergrund und der Umfang des Werkes erschweren den Zugang umso mehr, als auch die Charakterisierung Sigurds wenig zu interessieren vermag. So schreibt Gustav Ziegler:

Die menschlichen Qualitäten aber sind zu gering. Die Gestalt Sigurds tritt uns erst im letzten Drittel nahe. In dem größeren Teile des Werkes bleibt die Gestalt unsicher, schattenhaft und gleichgültig.³³

Am 24.10.1906 wendet sich der Regisseur des Weimarer Hoftheaters, Karl Weiser, an Björnson, um eine Neuinszenierung der Sigurd-Trilogie anzukündigen.³⁴ Seine Absicht scheitert jedoch – aus unbekannten Gründen –; auch von anderen Theatern wird das Drama nicht mehr aufgeführt.

³¹ REDAKTION KINDLERS LITERATUR LEXIKON, *Sigurd Slembe*, in: Kindlers Literatur Lexikon, Darmstadt 1971 Bd. X, s. 8725f.

³² FRIEDRICH BODENSTEDT an BJÖRNSON, 21.8.1869, Björnson-Archiv Oslo, unveröffentlicht.

³³ Die Schöne Literatur, 16.1.1904 Nr. 2, GUSTAV ZIEGLER, *Ausländische Dramen in deutscher Übersetzung*, s.26; s.a.: Literarisches Echo 6/1903–04, F. DIEDERICH, *Sigurd Slembe*, sp. 1305f.

³⁴ KARL WEISER an BJÖRNSON, 24.10.1906, Björnson-Archiv Oslo, unveröffentlicht.

2.4. *Maria Stuart in Schottland*

Erstausgabe: Kopenhagen, Dezember 1864
 Erstaufführung: Christiania-Theater, 20.12.1865
 dt. Erstausgabe: Berlin 1866
 dt. Erstaufführung: Hamburger Stadttheater, 1.5.1880³⁵

Die Aufführung des Stuartdramas im Hamburg bildet den Abschluß der Uraufführungen historischer Dramen Björnsons in Deutschland. Ihr voraus geht eine Auseinandersetzung zwischen der Meininger Bühne und dem Hamburger Stadttheater um die Rechte einer Erstaufführung. Der Meininger Intendant Ludwig Chronegk wendet sich an Björnson mit der Bitte, das Stück nicht weiterzureichen:

Vor einigen Tagen wandte sich die Direktion des Hamburger Stadttheaters an mich, ihr auf Ihren Wunsch die Einrichtung von «Maria von Schottland» zu senden – ich konnte diesem Verlangen nicht nachkommen, da unsere Einrichtung endgültig noch nicht festgelegt ist. – Doch selbst wenn – hätte ich es ohne Ihre schriftliche Autorisation auch nicht gethan. Seine Hoheit sowie die Freifrau und auch ich halten es übrigens für *durchaus gerathen*, wenn Maria von Schottland *zuerst* auf unseren Gastspielen und auf unserer Bühne gegeben werde. Sie würden uns, hochverehrter Herr, *sehr verbinden*, wenn Sie Ihren Einfluß dahin geltend machen und jeder anderen Bühne das Recht der Aufführung entzögen, bis wir das Stück gegeben.³⁶

Björnson kommt diesem Wunsch nicht nach, worauf das Meininger Theater seine Aufführung auf den 15.1.1881 verschiebt.

Das starke Interesse, das beide Bühnen an einer Premierenauflistung des Dramas zeigen, muß im Zusammenhang mit dem seit 1875 anhaltenden Erfolg des *Fallissement* gesehen werden. Björnsons Entscheidung, sein Drama der Hamburger Bühne zu überlassen, wird verständlich, wenn man die Spielplangestaltung des Hamburger Stadttheaters in der Saison 1879 /80 berücksichtigt: am 14.3.1880 wird dort *Zwischen den Schlachten* aufgeführt, darauf folgt *Leonarda* und am 1.5.1880 die Erstaufführung von *Maria Stuart in Schottland*.

Diese Koppelung ist beispielhaft für die verstärkte Aufnahme skandinavischer Dramen in Hamburg. Sie erfolgt, nachdem die Werke fran-

³⁵ Das Datum einer deutschen Erstaufführung am 15.1.1882, das Halvorsen angibt, ist falsch.

J. B. HALVORSEN, *Norsk Forfatter-Leksikon*, Förste Bind, Christiania 1885, s. 302.

³⁶ LUDWIG CHRONEGK an BJÖRNSON, 26.3.1880, Björnsin- Archiv Oslo, unveröffentlicht.

zösischer Autoren – mit Ausnahme der *Dora Sardous* – vom hamburgischen Publikum abgelehnt werden. Die Schauspiele norwegischer und schwedischer Autoren erscheinen dagegen vorbildhaft:

Mag uns auch die Schroffheit in den Charakteren, der derbe Realismus der Situationen oft nur wenig anmuten, so begegnen wir doch andererseits in diesen Stücken einer Naturwahrheit und Einfachheit der Formen, welche unseren deutschen Autoren Manches zu lernen geben könnte!³⁷

Die Premiere von *Maria Stuart in Schottland* wird, wie auch die folgenden Inszenierungen des Dramas, zu einem Mißerfolg. Björnsons Schauspiel wird mit Schillers Stuartdrama konfrontiert und abgelehnt. Es steht damit in der Tradition gleichnamiger Schauspiele, die 1860 von Marie von Ebner-Eschenbach, 1867 von Ludwig Schneegans, 1871 von Wartenegg geschrieben werden.³⁸ Auch sie scheitern, geraten nach wenigen Aufführungen in Vergessenheit oder werden vom Autor zurückgezogen. Nicht nur sittliche Entrüstung wird – wie in einer frühen Buchkritik – an Björnsons Drama geäußert.³⁹ Wesentlicher ist der Vorwurf, daß dem Werk ein Zentralkonflikt mangelt, die Charakterisierung der Personen verschwommen und der Dramenaufbau auf Bühneneffekte ausgerichtet ist.

Am 14.2.1902 versucht Paul Lindau, der bereits bei der Meininger Aufführung von *Maria Stuart in Schottland* mitwirkt, das Stück auf dem von ihm geleiteten Berliner Theater zu reaktivieren. Nach dem Erfolg des Doppeldramas *Über unsere Kraft* und dem Mißerfolg des folgenden Schauspiels *Laboremus*, setzt Lindau mit diesem historischen Drama die Aufführung Björnson'scher Werke fort. Nach zwei Abenden wird sein Stuartdrama jedoch wieder aus dem Programm genommen. Das

³⁷ R. ORTMANN, *50 Jahre eines deutschen Theaterdirektors. Erinnerungen, Skizzen und Biographien aus der Geschichte des Hamburger Thalia-Theaters*, Hamburg 1881, s. 39f.

³⁸ vgl. zum Drama Marie von Ebner-Eschenbachs: Der Türmer 4/1902, FELIX POPPENBERG, *Romantische Ferne*, s. 94ff.; zum Drama von L. Schneegans: ROBERT PRÖLSS, *Geschichte des neueren Dramas* Bd. III 2. Hälfte, Leipzig 1882, s. 350.

³⁹ Deutsches Museum 18/3.5.1866, KARL NEUMANN-STRELA, *Neue Dichtungen*, s. 569:
«Bei Björnson ruht Maria förmlich in den Armen der Sittenlosigkeit und Gemeinheit, und wenn er sich auch wirklich ein- oder zweimal bemüht, einen flüchtigen Sonnenstrahl in ihr Herz fallen zu lassen, so ist man doch nicht im Stande, auch nur einen Augenblick die schöne Teufelin darüber zu vergessen.»

Scheitern wird von Rezessenten der Berliner Aufführung dem unbefriedigenden Aufbau und Inhalt des Dramas, aber auch der falschen Besetzungspraktik Paul Lindaus angelastet:

Durch eine mit altmodischen Mitteln arbeitende lärmende Theatralik, lärmende Aktschlüsse und gewaltsame Katastrophen vermag er uns über den Mangel innerer Lebenswahrheit seiner Gestalten nicht hinwegzutäuschen. Aus dieser Maria, die kein Quentchen Blut und Sinnenlust in den Adern zu haben scheint, wird auch eine große Darstellerin nichts Rechtes machen können. Die total verunglückte Besetzung des Berliner Theaters nahm der Rolle vollends jedes Restchen von Wirkung. Von Harry Walden und Ernst Pittschau abgesehen, fühlten sich die Mitglieder des Berliner Theaters im Renaissancewams und Ritterrüstung überhaupt nicht recht zu Hause.⁴⁰

Lindau bestätigt in einem Brief die Fehlbesetzung, betont aber, «daß die Deutschen eine Maria Stuart nicht verstanden, die nicht tragisch sei, sondern zu allererst eine liebende Frau.»⁴¹

Björnson ist tief betroffen über die mißglückte Aufführung in Berlin. Er schreibt am 5.3.1902:

Die Vernichtung von Maria Stuart in Berlin hat mir tief geschadet. Nun gehen sie hin und machen dasselbe in Kopenhagen.⁴²

2.5. *Sigurd Jorsalfar*

Erstausgabe: Kopenhagen, 14.11.1872

Erstaufführung: Christiania-Theater, 10.4.1872

dt. Erstausgabe: München 1901

Der Albert Langen-Verlag veröffentlicht im Jahr 1901 eine Reihe älterer Dramen Björnsens. Als Erstveröffentlichung erscheint *Sigurd Jorsalfar* in der Übersetzung von Cläre Mjöen. Dieser Ausgabe geht ein Briefwechsel zwischen Christian Morgenstern und Björnson voraus: der deutsche Autor und Übersetzer bemüht sich, die Übertragungsrechte für das Werk zu erhalten, kann sich jedoch gegen die langjährige Übersetzerin des Langenverlages nicht durchsetzen. Er schreibt:

⁴⁰ Bühne und Welt 4/1901–02, H. STÜMCKE, *Von den Berliner Theatern*, s. 483.

⁴¹ PAUL LINDAU an BJÖRNSEN, 17.2.1902, Björnson-Archiv Oslo, unveröffentlicht.

⁴² BJÖRNSTJERNE BJÖRNSEN, *Brevveksling med Danske* Bd. III, Kopenhagen und Oslo 1953, s. 306.

Von Berlin wurde ich von theaterfachmännischer Seite angeregt, Ihr Drama «Sigurd Jorsalfar» ins Deutsche zu übertragen. Würden Sie es mir, verehrtester Meister, wohl anvertrauen und meiner Übersetzung den Verlag Ihres Herrn Schwiegersohnes Albert Langen sichern?⁴³

Kritiken dieser Buchausgabe zeigen das geringe Interesse der Rezensenten:

Eine eingeflochtene Liebes-Episode erhöht den Charakter nordischer Romantik, dem üblichen Stil für Behandlung des skandinavischen Nordens.⁴⁴

Eine deutsche Theateraufführung des Dramas ist nicht bekannt. Außerhalb Skandinaviens ist es, einer Angabe Francis Bulls zufolge, von keiner Bühne inszeniert worden.⁴⁵

2.6. *König Sverre*

Erstausgabe: Kopenhagen, September 1861

Erstaufführung: Christiania-Theater, 9.10.1861

König Sverre; wird auf Wunsch Björnsons nicht in die Auswahl seiner «Gesammelten Werke» aufgenommen; auch eine Separatausgabe des Werkes ist nicht bekannt.⁴⁶ Erotische wie politische Schwierigkeiten

⁴³ CHRISTIAN MÖRGENSTERN an BJÖRNSEN, 5.3.1901, in: CHRISTIAN MÖRGENSTERN, *Ein Leben in Briefen*, Wiesbaden 1952.

⁴⁴ Zeitung für Literatur, Kunst und Wissenschaft, Beilage des Hamburgischen Correspondenten, 2.11.1902 Nr. 22, EUGEN WOLFF, *Sigurd Jorsalfar*.

⁴⁵ FRANCIS BULL, *Inledninger til Björnsons Samlede Verker I–VIII*, Oslo 1919/20, Bd. III, s. 465:

«Auf deutsch erscheint eine eigene Ausgabe 1901. Sonst wurde das Stück nicht in fremde Sprachen übersetzt und es hat auf Grund seines nationalen Inhalts auch nicht oft ausländische Theaterleiter dazu verlockt, Aufführungen zu versuchen. Pläne zu Aufführungen in Stockholm und Göteborg 1872 wurden nicht realisiert und am Königlichen Theater in Kopenhagen wurde «Sigurd Jorsalfar» von Molbeck verworfen; 1911 wurde es doch auf dem Dagmartheater in Kopenhagen aufgeführt.»

⁴⁶ Angaben Paul Zschorlichs über eine deutsche Buchausgabe des Dramas sind falsch. vgl. dazu: Die Hilfe 16/1910 Nr. 20, 22.5.1910, PAUL ZSCHORLICH, *Björnson*:

«Kong Sverre», im Buchhandel vergriffen und nicht mehr neu gedruckt ...

Karl Straßer übernimmt Zschorlichs Angaben in: KARL THEODOR STRASSER, *Björnsterne Björnson*, Leipzig 1922, s. 21:

«Das Drama gleichen Namens [Kong Sverre] ist leider unzugänglich, da es vergriffen ist.»

beim Verfassen des Dramas gibt Francis Bull als Grund für die Abneigung Björnsons gegenüber seinem eigenen Werk an.⁴⁷

3. Liberal-konservatives Gesellschaftsdrama 1875–1893

Auf dem deutschen Theater der Gründerzeit überwiegen Aufführungen französischer Gesellschaftsdramen des zweiten Kaiserreiches und ihrer deutschen Nachahmungen. Die gesellschaftlichen Voraussetzungen dafür entsprechen nach dem Sieg Preußens und der folgenden wirtschaftlichen Prosperität den Verhältnissen in Frankreich nach 1848: der ökonomische Aufschwung führt auf der einen Seite zu ungeheurer Bereicherung, zu verstärkter Ausbeutung auf der anderen; er verändert die Alltagskultur der Menschen, «ihre Behausung, ihre Verkehrsmittel, ihre Beleuchtungstechnik, ihre Nahrung und Kleidung»⁴⁸ in ungekannter Weise. Die stärker zutage tretenden sozialen Unterschiede, Auflösungserscheinungen in der Familienstruktur und damit verbundener Verhaltensnormen, wie Gehorsam, Fleiß, Sparsamkeit, aber auch ein weitere Kreise umfassendes Vergnügungs- und Unterhaltungsbedürfnis, werden in den Dramen und Lustspielen dieser Zeit thematisiert.⁴⁹

⁴⁷ BULL, s. 624f.:

«Einzelne Zeitungsartikel und eine große Anzahl von Briefen aus dem Jahr 1861 zeigen, wie Björnsons Gedanken ständig mit dem Schicksal, das «König Sverre», sein «Schmerzenskind» erfahren hatte, beschäftigt waren. Als er sich endlich durch seine Sorgen durchgekämpft hatte, wollte er nichts mehr mit dem Stück zu tun haben. Noch als die Volksausgabe seiner Werke an seinem 70. Geburtstag herausgegeben werden sollte, wollte er «König Sverre» nicht dabei haben.»

⁴⁸ ARNOLD HAUSER, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1975, s. 814f.

⁴⁹ PRÖLSS, s. 338:

«Für die vorliegende Darstellung sind diese Verhältnisse deshalb von Wichtigkeit, weil ... das sociale Problem ... durch den immer schärfer hervortretenden Gegensatz von Capitalismus und Pauperismus die Kluft zwischen den Besitzenden und Besitzlosen immer tiefer riß und die schrankenlose Speculation und Gewinnsucht zwar der Entwicklung der technischen und Naturwissenschaften außerordentlich förderlich waren, aber eine Genußsucht ins Leben riefen, welche den Egoismus völlig fesselte, alle

1872 hat Paul Lindau mit *Maria Magdalena* seinen ersten Bühnenerfolg, Hugo Bürgers (Pseudonym: Lubliner) Schauspiel *Der Frauenadvokat* wird 1874 erfolgreich aufgeführt, ebenso Adolf L'Arronges Volksstück *Mein Leopold*, dem 1877 *Hasemanns Töchter* folgt. Diese drei Autoren bestimmen bis 1885 wesentlich das Repertoire des deutschen Bühnenspielplans.⁵⁰

Sie adaptieren die Thematik französischer Lustspiele und Sittenstücke, wie Paul Lindau in den meisten seiner Dramen, oder arbeiten in Paris erfolgreiche Schauspiele für die Berliner Bühnen um – so entspricht L'Arronges *Hasemanns Töchter* der *Famille Benoîton Sardous*. Diese Stücke dienen der unverbindlichen Unterhaltung ihres Publikums; in der Darstellung sozialer Probleme stehen die Autoren in der Tradition Ifflands und Kotzebues, das heißt, sie problematisieren bürgerliche Institutionen und Normen, um sie letztendlich in ihrer Gültigkeit zu bestätigen:

Die Zustände werden nicht selber zum Problem, sondern die Stücke pflegen Abweichungen von ihrer Ordnung als Gemälde des Jammers zu beschreiben.⁵¹

1875 gelingt es Björnson, mit seinem Schauspiel *Ein Fallissement* in die führende Position dieser Autoren vorzudringen. Der Erfolg seines Dramas muß im Widerspruch zur herrschenden Theaterpraxis, in der Entsprechung des Björnsonschen Werks mit den französischen Sittenstücken und ihren Nachahmungen zum anderen gesehen werden. Gegenüber dem konventionellen Scheinrealismus des französischen Modedramas wirkt Björnsons Personen- und Problemgestaltung als «ein Realismus von so herber Wahrheit ..., daß jener davon erblaßte wie der Mond beim Aufgang der Sonne.»⁵² In der harmonischen Lösung

sittlichen Verhältnisse lockerte, Ausschweifungen und Prostitution im Gefolge hatte und durch dieses Alles dem Drama einen ganz neuen Inhalt und neue Tendenzen gab.»

⁵⁰ MAX MARTERSTEIG, *Das deutsche Drama im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1904, s. 578.

⁵¹ HORST ALBERT GLASER, *Das bürgerliche Rührstück*, Stuttgart 1969, s. 9.

⁵² Das freie Wort, April 1910–11, OTTO HARNACK, *Zu Björnsons Gedächtnis*, s. 152; ebenso:

ALFRED KERR, *Der Ahnherr*, in: Die Welt im Drama Bd. I, Berlin 1917, s. 49:

«Der deutschen Dramatik mußte wohl eine erste Weisung kommen, in weniger Salontändelei und Possenbiederkeit ernsten Verhältnissen auf den Leib zu rücken.»

aller Konflikte im vierten Akt des Dramas – die wesentlich den Erfolg des *Fallissement* bestimmt – wird die Verwandtschaft mit den französischen Stücken deutlich.⁵³

Der überwältigende Erfolg des Schauspiels 1875 muß ebenso als Ergebnis der zugespitzten ökonomischen Situation verstanden werden, in der es auf der deutschen Bühne erscheint. Die Wirkung des *Fallissement* veranlaßt in der Folgezeit eine Reihe von Autoren – so Lubliner in *Der kommende Tag*, Gustav zu Putlitz in *Rolf Berndt* –, den Bankrott von Kaufleuten als Inhalt ihrer Dramen zu wählen. Die Bedeutung des wirtschaftlichen Zusammenbruchs für die Gestaltung der Dramen beschreibt Otto Brahm:

Es geht eine gerade Linie von diesen Figuren über viele andere hinweg bis zu Björnsons Großhändler Tjälde («Ein Bankrott») und manches Werk musste geschrieben werden seit «Diethelm von Buchenberg», bis ein neuer Schriftsteller das Paradoxon aussprechen durfte: «Der Bankrott ist das wahre moderne Schauspiel.»⁵⁴

In der Aussage der Björnsonschen Dramen wird die Verbindung von liberaler und konservativer Einstellung deutlich: er greift Gegenwartsprobleme auf, deren Lösung er auf der Grundlage der bürgerlichen Gesellschaft für möglich hält. Eine Änderung der sozialen Verhältnisse erscheint ebensowenig notwendig, wie das individuelle Ausbrechen aus den herrschenden Konventionen. Die Konfliktlösung hat konservativen Charakter: Björnson vermittelt nicht in die Zukunft weisende Alternativen; er rechtfertigt die bürgerlichen Gesellschaftsverhältnisse, indem er unkritisch ihre zur Ideologie degenerierten Wertvorstellungen übernimmt und deren tatsächliche Einlösung fordert. Im Rückgriff auf die Werte einer vorindustriellen Gesellschaft soll individuelle Entfaltung und wahrer Wohlstand möglich werden.

⁵³ Ein analoges Thema läßt sich in den französischen Gesellschaftsdramen des 19. Jahrhunderts nachweisen, so in Dumas fils' Stück *La question d'argent* oder in Augiers Drama *Haus Fourchambault*. Auf der deutschen Bühne läßt sich das Motiv des Konkurses bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen: 1773 wird es von Johann Jakob Dusch in seinem Schauspiel *Der Bankerott, ein bürgerliches Trauerspiel* aufgenommen, in den Familiengemälden Ifflands- *Ruhberg-Trilogie* (1784–89), *Alte Zeit und neue Zeit* (1794) – spielt es eine tragende Rolle. vgl. dazu: – Die Nation 4/1886–87 Nr. 1, 2.10.1886, OTTO BRAHM, *Haus Fourchambault*, s. 15f. GLASER, s. 31ff.

⁵⁴ OTTO BRAHM, *Kritische Schriften* Bd. II, Berlin 1915, s. 41.

Auf deutschen Bühnen werden nur zwei Werke Björnsons in dieser Phase mit Erfolg gespielt: *Die Neuvermählten* und *Ein Fallissement*. Die folgenden Dramen werden bereits bei ihrer Premiere abgelehnt oder erst in späteren Inszenierungen mit Erfolg gespielt. Bereits 1881 wird deutlich, daß Björnson wenig Bedeutung für das deutsche Theater dieser Zeit besitzt:

Björnson ... hat den Zenith seines Dichteruhms bereits überschritten, obwohl er noch sehr fleißig die Feder führt und namentlich in den letzten Jahren auf dramatischem Gebiet mehrere große Schöpfungen vollendet hat.⁵⁵

Diese Abwertung steht in engem Zusammenhang mit dem wachsenden Einfluß Ibsens in Deutschland. Während zunächst sein Drama *Die Stützen der Gesellschaft* dem Björnsonschen *Fallissement* untergeordnet wird, drängen die späteren Gesellschaftsdramen Ibsens – seit der skandalösen Aufführung der *Gespenster* am 19.1.1887 auf der Freien Bühne Berlin – Björnsons Werk in den Hintergrund.

In ihrer Darstellung der Brüchigkeit der bürgerlichen Gesellschaft, ihrem Eindringen in sorgsam gehütete Tabubereiche, wirken die Stücke Ibsens vorbildhaft für die deutschen Naturalisten, die sich gegen die idealisierende Literatur der Gründerzeit wenden. Ihre Opposition muß ebenfalls den Werken Björnsons gelten, deren Lösungsangebote unter dem Eindruck der Ibsenschen Dramen als unzulängliche Alternativen erscheinen.

Die zweite Phase der Dramenrezeption Björnsons kann bereits 1883 abgeschlossen werden. In den folgenden zehn Jahren erscheinen lediglich zwei neue Schauspiele des Autors auf den deutschen Theatern: *Suava* 1889 ist eine Neubearbeitung des bereits 1883 in Hamburg durchgefallenen Dramas *Ein Handschuh*; *Geographie und Liebe* 1893, die einzige Erstaufführung dieser Zeit ist ein Lustspiel, das seinem Aufbau und Inhalt nach den früheren Werken zugeordnet werden kann.

Bis zur ersten Privatvorstellung des Dramas *Über unsere Kraft I* vergehen weitere vier Jahre; erst in der Spielzeit 1899/1900 wird es in einer öffentlichen Aufführung auf dem Berliner Theater gespielt. Zwei

⁵⁵ EUGEN SIERKE, *Kritische Streifzüge*, Braunschweig 1881, s.424f.

Gründe sind für das Ausbleiben Björnsonscher Stücke auf dem deutschen Theater verantwortlich: in den Jahren 1885 bis 1895 schreibt der Autor kein neues Drama. Er ist in dieser Zeit vor allem durch sein politisches Engagement in Anspruch genommen. Der Inhalt seiner bereits zuvor veröffentlichten Schauspiele – 1877 *Der König*, deutsch 1896; 1883 *Über unsere Kraft I*, deutsch 1886 – ist in seiner Tendenz zu provokativ, um auf deutschen Bühnen vorgestellt zu werden.

Geht man davon aus, daß Björnson von 1875 bis 1900 mit lediglich zwei Dramen längerfristig auf deutschen Bühnenspielplänen vertreten ist, die konventionell gebaut und konservativ gestaltet sind, so kann ausgeschlossen werden, daß sein Werk das naturalistische Schauspiel in Deutschland wesentlich beeinflußt.⁵⁶

3.1. *Die Neuvermählten*

Erstausgabe: Kopenhagen 1865

Erstaufführung: Christiania-Theater, 20.12.1865

dt. Erstausgabe: Bremen 1871

dt. Erstaufführung: Hoftheater Weimar, 28. 1.1872⁵⁷

Björnsons Schauspiel steht als Übergangswerk zwischen der historischen Thematik seiner ersten Schaffensperiode und den Gesellschaftsdramen; als erster Versuch, zeitgenössische Inhalte auf der Bühne vorzutragen.⁵⁸ Björnson selbst bezeichnet es, in der Tradition des französischen Autors Alfred de Musset stehend, als «Familiengemälde».

Die Aussagen der deutschen Rezessenten über das Drama sind widersprüchlich: es wird als «reizvolles Charaktergemälde» gelobt, das

⁵⁶ Literarisches Echo 5/1902–03, FRANZ DIEDERICH, *Björnsterne Björnson*:

«... und wenn er auch in der erlebten litterarischen Revolution keine bedeutende Rolle gespielt hat, so ist er doch in den letzten Jahren ... stärker in den Vordergrund getreten.»

⁵⁷ Eine Aufführung am Hoftheater Weimar, die sowohl vom Deutschen Bühnenalmanach (Hrsg. Th. Entsch) als auch von Roeders Theaterkalender im Dezember 1868/Januar 1869 erwähnt wird, läßt sich nicht verifizieren. Da nur der Name des Stücks, nicht aber der des Autors genannt ist, muß diese Angabe als zweifelhaft gelten. Eine Verwechslung mit dem Drama Wilbrandts *Die Vermählten* kann jedoch nicht vorliegen.

⁵⁸ FRANCIS BULL, *Björnsterne Björnson*, in: Norsk Litteratur Leksikon, a.a.O., s. 636f.

durch seine differenzierte Gestaltung psychischer Vorgänge besticht – so wird die Versöhnungsszene des sich entfremdeten Ehepaars zugleich gespielt und vollzogen.

Für Karl Bleibtreu gilt es als «Muster eines Salonstücks»⁵⁹, das sich durch seinen Aufbau – zwei kurze Aufzüge, die sich für Aufführungen in kleinem Rahmen oder als Ergänzung eines zweiten Stücks eignen – als leichtspielbares Repertoirestück für fünf Personen empfiehlt. Gleichzeitig wird es jedoch wegen seiner auf innerfamiliäre Konflikte begrenzten Handlung und der versöhnlichen Lösung im zweiten Aufzug an die Seite trivialer Lustspiele der «Benedix und Konsorten» gestellt.⁶⁰

Dieses abfällige Urteil bleibt allerdings ohne Folgen für den Erfolg der *Neuvermählten*; die Beliebtheit des Dramas wird durch den sentimental Schluß nur gesteigert: bis 1900 erscheint es in vier verschiedenen deutschen Verlagen; beim Fischer-Verlag liegt es 1891 bereits in der zehnten Auflage vor.⁶¹

Wie das *Fallissement* geht auch *Die Neuvermählten* in das ständige Repertoire des deutschen Theaters über. Kritik an der Harmlosigkeit des Stücks wird selten laut⁶²; Paul Schlenther hält es 1891 für «ein kleines realistisches Bühnenstück, vielleicht sein bestes Drama»⁶³.

Die erste Aufführung der *Neuvermählten* am Weimarer Hoftheater findet wenig Interesse beim Publikum; bis 1891 wird es an lediglich acht Abenden gespielt.⁶⁴ Erst 1875 häuft sich die Zahl der Aufführungen: am 23.5.1875 werden *Die Neuvermählten* am Münchner Residenztheater inszeniert. Es gilt dort als eine «geistvolle, feinsinnige

⁵⁹ Die Gesellschaft 1890 III, KARL BLEIBTREU, *Björnson*, s. 1326.

⁶⁰ Illustrirte Zeitung, 11.12.1902 Nr.3102, LUDWIG SALOMON, *Zu Björnsons 70. Geburtstag*.

⁶¹ H. EWERS (Hrsg.), *Führer durch die moderne deutsche Literatur*, Berlin 1910, s. 26.

⁶² Eine Ausnahme bildet die Rezension LAURA MARHOLMS in: Nord und Süd 63/1892, s. 324:

«In diese Periode fällt bei Björnson auch das kleine Schauspiel «Die Neuvermählten», das auch in Deutschland bekannt ist, und in dem das Marzipanherz der bürgerlichen Anständigkeit zusammen mit der Mandelmilch der frommen Denkungsart serviert wird.»

⁶³ Vossische Zeitung, 22.11.1891 Nr. 547, PAUL SCHLENTHER, *Björnson und Ibsen*.

⁶⁴ ADOLF BARTELS, *Chronik des Weimarer Hoftheaters 1817–1907*, Weimar 1908.

Schöpfung, welche das Publikum in hohem Grade fesselte.»⁶⁵ Kurz darauf wird es von zwei Berliner Theatern gespielt: am 31.5.1875 am Residenztheater unter Emil Claar, der zwischen 1870 und 1875 am Hoftheater Weimar als Schauspieler und Regisseur angestellt war⁶⁶, im November 1875 am Nationaltheater Berlin. Beide Bühnen führen in den folgenden Jahren die Gesellschaftsdramen Ibsens und Björnsons auf; mit den *Neuvermählten* inszenieren sie erstmals ein Schauspiel Björnsons in Berlin.

In den folgenden Jahren erscheint das Drama häufig gemeinsam mit dem *Fallissement* auf den Spielplänen deutscher Theater. Einen großen Erfolg erringen *Die Neuvermählten* in der Spielzeit 1884/85 auf dem Deutschen Theater Berlin; dort erreicht Björnsons Werk die höchste Zahl der Wiederholungen, vor den Stücken von Autoren wie Oskar Blumenthal (*Der Probepfeil*), Georges Ohnet (*Der Hüttenbesitzer*), Victorien Sardou (*Flattersucht*) und August Wilhelm Iffland (*Hagestolze*).⁶⁷

Das Deutsche Theater führt Björnsons *Neuvermählte* gemeinsam mit Molières Drama *Der eingebildete Kranke* auf. Das norwegische Schauspiel wird dem französischen vorgezogen, da in seiner psychologischen Schilderung ein Stück zeitgemäßen Seelenlebens erkannt wird:

Aber nicht in dem Gedankeninhalt liegt die Hauptstärke der Dichtung, sondern in der zarten und innigen Empfindung, in der Knappheit der Rede, in der glücklichen Dramatisierung innerer Entwicklung, in der Sicherheit und Sorgfalt der Ausführung ... Der Gegensatz der beiden Stücke, der «Neuvermählten» und des «Eingebildeten Kranken» legt uns den Gedanken nahe, was aus den fein organisierten modernen Menschen mit ihren individuellen Bedürfnissen, die Björnson uns schildert, werden sollte, wenn die Pürgons dauernd über uns herrschten.⁶⁸

Zwanzig Jahre nach der Aufführung des Deutschen Theaters wiederholt Max Reinhardt den Erfolg der *Neuvermählten* in einer Inszenierung am Kleinen Theater (1904/05: 57 Vorstellungen) und am

⁶⁵ Die Gegenwart, 6.12.1875, THEODOR v. d. AUE, *Neue dramatische Erscheinungen*.

⁶⁶ LUDWIG EISENBERG, *L. Eisenbergs Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1903.

⁶⁷ GETTKES *Bühnenalmanach*, Leipzig 1886.

⁶⁸ Die Nation 2/1884–85 Nr. 6, W. DIETRICH, *Die Neuvermählten und Der eingebildete Kranke*, s. 72f.

Neuen Theater (1905/06: 14 Vorstellungen). Reinhardt scheint die sentimentale und unterhaltsame Seite des Lustspiels stärker zu betonen als seinen Konfliktcharakter: die konventionelle Leere der Konversation im Hause des Amtmanns, die Verwöhntheit der von ihren Eltern unselbstständig gehaltenen Tochter im ersten Akt, die Auflösung der Eltern-Kind-Beziehung und die Entwicklung der Liebe Mathildes zu ihrem Mann Axel im zweiten Teil. Der Erfolg der Inszenierung am Kleinen Theater wird aus der Wiedergabe einer Kritik des Berliner Lokalanzeigers in Aftenposten deutlich:

Die Zeitungen sind sich einig, daß die Vorstellung ein großer Erfolg war, und obwohl die Zeit einen Teil auch von diesem Jugendwerk Björnsons genommen hat, kann es doch an die Seite der meisten modernen Schauspiele gestellt werden, die in letzter Zeit hier aufgeführt wurden. Das Publikum kam schnell in die richtige Stimmung, wurde zu Tränen gerührt und zu Lachen hingerissen. Unzählige Hervorrufe belohnten das Spiel nach dem ersten Akt und alles in allem bezeichnet man die Vorstellung als einen der gelungensten Theaterabende des Jahres.⁶⁹

Die Aufführungen Max Reinhardts in Berlin veranlassen weitere Theaterdirektoren in Deutschland, Björnsons *Neuvermählte* in ihren Spielplan zu übernehmen. In den folgenden Jahren wird es häufig gespielt und gehört zu den erfolgreichsten Dramen Björnsons auf den deutschen Bühnen.

Exkurs: *Gründerjahre und Gründerkrise*

Die folgenden Seiten vermitteln einen kurzgefaßten Überblick über die Ursachen der Wirtschaftskrise von 1873, ihr Ausmaß und ihre sozialen Folgen. Damit wird die Voraussetzung geboten, um in einer anschließenden Darstellung die Auswirkungen der ökonomischen Situation auf die Rezeption des Björnsonschen Schauspiels «Ein Fallissement» beschreiben zu können.

⁶⁹ Aftenposten, 31.12.1904 (Übersetzung vom Verfasser) Die Originalkritik des Berliner Lokalanzeigers ist nicht zugänglich.

Nach dem deutsch-französischen Krieg zahlt Frankreich an Deutschland fünf Milliarden Goldfrancs als Reparationsgelder. Mit diesem Geld werden die Modernisierung der Rüstung finanziert (2,2 Milliarden Mark) und Anleiheschulden der süddeutschen Staaten in Höhe von 805 Millionen Mark getilgt. Durch die Erhöhung des Geldumsatzes und die Anlegung eines Reichsfonds (561 Millionen Mark), der in industriellen Wertpapieren angelegt werden soll, vervielfacht sich die Gründung von Aktiengesellschaften. Die Hoffnung auf hohe Profite findet ihren Ausdruck in einer gewaltigen Spekulationswelle:

Raffinierte Geschäftsmacher zogen den Unternehmern kleinerer Betriebe sowie zahlreichen bemittelten Bürgern das Geld aus der Tasche, um durch Gründungen von Schwindelunternehmen Riesengewinne zu machen oder Profite sich auch nur dadurch anzueignen, daß sie «reelle» Aktien zu einem überhöhten Preis absetzten.⁷⁰

Das Ausmaß der Gründungen, vor allem von Aktiengesellschaften (1871–73: 857 Aktiengesellschaften mit einem Gesamtkapital von 3,3 Milliarden Mark⁷¹) stellt einen absoluten Höhepunkt in der Geschichte des kapitalistischen Wirtschaftssystems dar.

Produktionserhöhung und Preissteigerungen – 1869–73: Industrieholstoffpreise steigen um 40 %, Baustoffpreise um 50 %, Roheisen um 90 % –, die in der Spekulationszeit zunächst nachfrageerhöhend wirken, da mit weiteren Preissteigerungen gerechnet wird, führen letztlich zu einer Überproduktionskrise, da die Endverbraucher die steigenden Preise nicht mehr bezahlen können und ihre Konsumtion einschränken.

Preissteigerungen und eine zunehmende Knappheit auf dem Arbeitsmarkt, Phänomene, unter denen auch Teile der Industrie zu leiden haben, tragen zum Widerstand gegen das Spekulationsfieber bei, der am 14.2.1873 in einem Reichstagsausschuß gegen den Gründerschwindel kulminiert. Mit Börsenkrachs in Wien, New York und Berlin zwischen Mai und Oktober 1873 schlägt die Konjunktur endgültig um. Der Zusammenbruch zahlreicher Banken führt zum Ruin der an der Börsenspekulation beteiligten Bürger.

⁷⁰ HANS MOTTECK/WALTER BECKER/ALFRED SCHRÖTER, *Wirtschaftsgeschichte Deutschlands* Bd. III, Berlin 1974, s. 155.

⁷¹ HELGA GREBING, *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung*, München 1970, s. 71.

Die Krise wirkt sich im Sturz der Aktienkurse und der Preise in der Produktionsgüterindustrie, in Produktionsrückgang und Arbeitslosigkeit, Konzentration und Verdrängung des Handgewerbes aus.

Den Unternehmern der kurze Zeit vorher noch vom sogenannten Gründerrausch besessenen Bourgeoisie drohte der Ruin, sofern sie nicht schon unmittelbar davon betroffen waren. Daraus erklärt sich die außerordentlich starke Wirkung auf das Bewußtsein der Bourgeoisie.⁷²

Bezeichnend für die Gründerkrise ist vor allem die Zeitdauer der Stagnationsphase: sie reicht bis Mitte/Ende 1879; ihre mittelbaren Nachwirkungen enden erst in der Mitte der neunziger Jahre. Sie kann daher als die schwerste Krise des Wirtschaftsliberalismus' bezeichnet werden.⁷³

3.2. *Ein Fallissement*

Originalausgabe: Kopenhagen, April 1875

Erstaufführung: Stockholm, 18.1.1875

dt. Erstausgabe: München 1875

dt. Erstaufführung: Residenztheater München, 12.6.1875

Am 13. November 1875 fordert der Berliner Reichstagsabgeordnete und Generalsekretär des Deutschen Handelstages, Alexander Meyer, die Darstellung der Gründerpersönlichkeit auf der Bühne,

denn erlöst von dem schweren Drucke der Zeit, die wir durchlebt, werden wir uns erst dann fühlen, wenn wir sie in poetischer Verklärung gesehen haben, wenn wir von eigener Sorge unbeeinflußt zuschauen, wie das, was unedel an und in ihr war, als Schlacke abfällt und ein tüchtiger, dauernder Kern zu Tage tritt.⁷⁴

Auf den Spielplänen fehlt ein Drama, das die aktuelle Wirtschaftskrise thematisiert; Spekulationsfieber fungiert allenfalls als Hintergrundkulisse trivialer Lustspiele. Drei Wochen später verweist ihn Paul Lindau in einer Besprechung der Berliner Erstaufführung auf Björn-

⁷² MOTTECK, s. 164f.

⁷³ MOTTECK, s. 175.

⁷⁴ Die Gegenwart, 13.11.1875, A. MEYER, *Der Gründer*, s. 309.

sons *Fallissement*.⁷⁵ In diesem Stück, so Lindau, seien Meyers Forderungen bereits in die Tat umgesetzt.

Er vernachlässigt in seiner Rezension jedoch die bei allen Entsprechungen bestehenden grundlegenden Widersprüche zwischen den Thesen des Berliner Wirtschaftsvertreters und den Aussagen Björnsons. Beiden gemeinsam ist eine Apologie des Spekulanten, der sich im Dienst subjektiv berechtigter Interessen gegen den Untergang wehrt, sich trotz unermüdlichen, selbstzerstörerischen Einsatzes aber den Interessen der soliden Wirtschaft beugen muß. Während Meyer die Spekulationsgewinne und -bankrotte jedoch als Ausnahmeherscheinungen eines sonst reibungslos funktionierenden Wirtschaftssystems sieht, führt Björnsons moralischer Rigorismus zur Kritik an den Prinzipien marktwirtschaftlicher Beziehungen. Er fordert unbedingte Wahrheit auch in der Wirtschaft und wendet sich damit vor allem gegen die Geheimhaltung von Bilanzen, das heißt, gegen die Verschleierung der tatsächlichen finanziellen Basis eines Betriebs. Sie erst ermöglicht weitere Kreditaufnahmen, die in den Jahren der Gründerkrachs zu zahlreichen Folgekonkursen und massenhafter Verarmung führen. Gegen diese, den Interessen der Wirtschaft zuwiderlaufende Forderung wendet sich Meyer:

Das Stück krankt daran, daß der Advokat Behrent seine subjektiven, gewiß auf der strengsten Moralität ruhenden Ansichten höher stellt als das positive Gesetz und als die Gewohnheiten des Geschäfts, und daß dem Publikum zugemutet wird, diese subjektiven Anschauungen zu teilen ... So wenig man einem lebenden Menschen die Brusthöhle öffnet, um den Zustand seiner Lunge festzustellen, so wenig mutet man einem Großhändler und Fabrikanten, gegen den noch kein einziger Wechsel protestiert worden ist, zu, seine Bilanz aufzulegen.⁷⁶

Björnson wehrt sich gegen die «ungesunden Grundsätze», die Meyer aufrecht zu erhalten sucht; in seinem Satz: «Ich bin ziemlich bejahrt und gehöre zu einer strengeren Schule»⁷⁷ kommt deutlich seine konservative Einstellung zum Ausdruck.⁷⁸

⁷⁵ Die Gegenwart, 4.12.1875, PAUL LINDAU, *Dramatische Aufführungen*, s. 367 ff.

⁷⁶ Die Gegenwart, 11.12.1875, A. MEYER, *Die Bilanz des Herrn Tjälde*, s. 392.

⁷⁷ Die Gegenwart, 15.1.1876, BJÖRNSTJERNE BJÖRNSON, *Herrn Dr. Alexander Meyer*, Berlin, s. 47f.

⁷⁸ Meyer steht einer materialistischen Analyse marktwirtschaftlicher Beziehungen we-

Der Stellenwert dieser Auseinandersetzung kann erst adäquat eingeschätzt werden, wenn der ökonomisch-soziale Erfahrungshorizont des zeitgenössischen Publikums berücksichtigt wird.⁷⁹ Die Folgen der sich ständig häufenden Konkurse und betrügerischen Bankrotte lösen ein gesteigertes Bewußtsein der Krisengefahr im System freier Konkurrenz wirtschaft aus. In Björnsons *Fallissement* sehen die Zuschauer, wie Siegfried Jacobsohn rückblickend festhält, ihre Alltagserfahrung bestätigt:

Im Oktober 1875 war Strousberg verhaftet worden. Einen knappen Monat später wirkte Björnsons Schauspiel auf die Besucher des Berliner Nationaltheaters wie ein Stück eigenen Erlebnisses. Der Erfolg war ungeheuer. Ein Teil der Kaufmannschaft demonstrierte gegen das Drama, das ihr schlechtes Gewissen wie einen persönlichen Angriff empfand. Man hoffte, den gewaltigen Eindruck zu schmälen, wenn man die Glaubwürdigkeit der tatsächlichen Vorgänge in Zweifel zog.⁸⁰

Es geht Björnson allerdings nicht nur darum, die Aufdeckung betrügerischer Finanztransaktionen und die sozialen Folgen eines Bankrotts zu schildern, sondern auch mögliche Alternativen und Neuansätze aufzuzeigen. Im vierten Akt seines Dramas beschreibt er daher eine Idylle, die auf die Katastrophe folgt. Nachdem der ehemalige Großkaufmann sich auf ehrlichen Kleinhandel beschränkt und seine Gläubiger befriedigt hat, kehrt auch in seinen privaten Verhältnissen Zufriedenheit und ein gewisser Wohlstand zurück.

Wie in seinem vorhergehenden Stück *Die Neuvermählten*, dessen

sentlich näher als Björnsons moralische Appelle. Karl Marx verweist auf die objektiven Zwänge des ökonomischen Systems im 1. Band des *Kapitals*:

«Im großen und ganzen hängt dies aber auch nicht vom guten oder bösen Willen des einzelnen Kapitalisten ab. Die freie Konkurrenz macht die immanenten Gesetze der kapitalistischen Produktion dem einzelnen Kapitalisten gegenüber als äußerliches Zwangsgesetz geltend.»

KARL MARX, *Das Kapital* Bd. I, Kritik der politischen Ökonomie, Berlin 1974, s. 286.

⁷⁹ Auf den Zusammenhang des Dramenerfolges mit der wirtschaftlichen Krise verweisen Rezensionen in:

- Neue Freie Presse Wien, 29.8.1901 Nr. 13294, ANONYM, *Theater- und Kunstrichter*
- – März 1/1907 Bd. 4, ERNST v. WILDENBRUCH, *Björnsterne Björnson*, der Dramatiker, s. 387.

⁸⁰ Die Schaubühne 3/1907 H. 1, SIEGFRIED JACOBSON, *Ein Fallissement*, s. 546.

zweiter Akt «ein Jahr später» spielt, sprengt Björnson auch hier den zeitlichen Rahmen und lässt zwischen dem dritten und vierten Akt «etwa drei Jahre» verstreichen, in denen sich die Wandlung zum harmonischen Familienleben vorbereitet, die in den letzten Szenen abgeschlossen wird.

Das Auseinanderfallen beider Dramenteile bildet den wesentlichsten Kritikpunkt an der Dramentechnik des *Fallissements*, der sich durchgehend in den Rezensionen verfolgen lässt. Die Konfliktlösung kommt andererseits jedoch dem lebenspraktischen wie dem ästhetischen Erfahrungshorizont des Publikums entgegen: Björnson verlangt, worauf Otto Brahm hinweist, keine Neuorientierung der Zuschauer, er setzt keine radikale Umwertung der bestehenden Ordnung voraus, um eine Änderung der Verhältnisse zu erreichen, sondern fordert die Rückbesinnung auf das Glück eines bescheidenen kleinbürgerlichen Lebens:

... der norwegische Autor hält der über die ganze Welt, in der Ära der «höchsten Fruktifizierung», gebliebenen Spekulationsluft die strengeren Gesetze kaufmännischer Ehre vor und weist von dem ungesunden Gründerthum auf die fröhliche Sicherheit eines stillen Gewinnes am Kleinen hin.⁸¹

Wie stark die Idylle des vierten Aktes den Bühnenerfolg des Dramas beeinflusst, beschreibt Paul Schlenther:

Und was heute im Stück als unkünstlerisch auffällt und psychologisch schlecht motiviert ist, der fast an Birchpfeiffersche Rührstücke erinnernde versöhnliche Schluß, trug damals nicht wenig zur Wirkung auch aufs größere Publikum bei.⁸²

Björnson setzt sich konsequent über die Forderungen des klassischen Dramenaufbaus hinweg, um seine moralisch-sozialen Ideen zum Ausdruck zu bringen;⁸³ ebenso bricht er in der inhaltlichen Gestaltung

⁸¹ Die Nation 6/1888–89 Nr. 5, OTTO BRAHM, *Drei Realisten*, s. 72.

⁸² Vossische Zeitung, 22.11.1891 Nr. 547, PAUL SCHLENTHER, *Björnson und Ibsen*.

⁸³ Das freie Wort 1/1901, OTTO HARNACK, *Björnson und Ibsen – eine Parallel*, s. 29:

«Besonders charakteristisch für den Dichter ist, daß er nicht mit der Lösung des dramatischen Knotens zu schließen beliebt, sondern noch einen Nachklang, der zugleich Vorklang zukünftigen Lebens ist, folgen zu lassen vorzieht. Man hat diese vierten oder fünften Akte oft als undramatisch getadelt und hat auch das formelle

seines Dramas mit verpflichtenden Vorschriften in Gustav Freytags Regelwerk *Technik des Dramas*, indem er die Schilderung eines Bankrotts als zentralen Konfliktstoff wählt.⁸⁴

In den ersten drei Akten lassen sich, auch für das deutsche Theater, erste Ansätze erkennen, der von Hermann Hettner 1851 aufgestellten Forderung nach einem bürgerlichen Trauerspiel, das andere Wege geht als die sentimental Familienstücke Ifflands und Kotzebues, zu entsprechen. Björnsons Drama lässt sich einer Vorstufe der von Hettner als höchster Form des bürgerlichen Dramas bezeichneten «sozialen Tragödie», des prinzipiellen Kampfes zweier entgegengesetzter Weltanschauungen⁸⁵, zuordnen: der Tragödie der Verhältnisse. Sie stellt Hettner als das Scheitern eines bedeutenden Charakters «an der entschiedenen Ungunst der Außenwelt»⁸⁶ dar. Björnsons Drama stimmt, wenn auch nicht in der Charakterisierung des Helden, so doch in der Konfliktsituation, mit der Konzeption Hettners überein: Tjälde ist zwar ohne hervorstechende Eigenschaften gezeichnet als ein zunächst redlicher und sogar sympathischer Geschäftsmann; er sieht sich jedoch mit einer Krisenlage konfrontiert, die er selbst nicht zu verantworten

Recht dazu; um aber Björnson nicht unrecht zu thun, wird man sein Urteil danach bemessen müssen, daß dem Dichter gar nicht daran gelegen ist, als dramatischer Techniker zu glänzen. Er kennt wohl die Gesetze und Bedingungen dramatischer Wirkungen; viele einzelne Szenen beweisen es; aber er hat sich ihnen nicht ein für alle Male unterworfen, sondern erlaubt sich, davon abzuweichen, wo sein eigentümliches Naturell es fordert.»

⁸⁴ GUSTAV FREYTAG, *Die Technik des Dramas*, Leipzig 1886, 5. verbesserte Auflage, s. 57:

«Aus dem Gesagten folgt, daß das Trauerspiel darauf verzichten muß, seine Bewegung auf Motive zu gründen, welche von der Empfindung der Zuschauer als kläglich, gemein oder unverständlich beurtheilt werden ...

Wenn vollends ein Dichter die Kunst dazu entwürdigen wollte, gesellschaftliche Verbillungen des wirklichen Lebens, Gewaltherrschaft der Reichen, die gequälte Lage Gedrückter, die Stellung der Armen, welche von der Gesellschaft fast nur Leiden empfangen, streitlustig und tendenzvoll zur Handlung eines Dramas zu verwerthen, so würde er durch solche Arbeit die Theilnahme seiner Zuschauer lebhaft erregen, aber diese Theilnahme würde am Ende des Stücks in einer quälenden Verstimmung untergehen.»

⁸⁵ HERMANN HETTNER, *Das moderne Drama*, Berlin und Leipzig 1924 (= Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts), s. 93f.

⁸⁶ HETTNER, s. 84.

hat und der er auch nichts entgegensetzen kann: sein Unternehmen ist zu groß und unübersichtlich geworden, um durch kleinere Geldmengen über Wasser gehalten zu werden, zu klein andererseits, um eine internationale Wirtschaftskrise durch Spekulationsgewinne überstehen zu können.

Vorzüge und Schwachstellen des Dramas resumiert Franz Mehring in einer Kritik des *Fallissement* anlässlich einer Aufführung an der Freien Volksbühne Berlin in der Spielzeit 1893/94:

Wäre Björnson nicht auch wahr, glaubte er nicht an das, was er schildert, schriebe er im kapitalistischen Interesse, so würde sein Schauspiel nicht auf die Freie Volksbühne gehören. Für dramatische Experimente zur Verheuchelung sozialer Gegensätze ist sie nicht da. Aber davon kann bei Björnson nicht im entferntesten die Rede sein. Er ist der norwegische Kleinbürger, der redlich daran glaubt, daß alles soziale Elend aus der Welt zu schaffen sei, wenn die soziale Entwicklung auf der kleinbürgerlichen Stufe festgehalten wird. Innerhalb dieser Schranke aber, ein wie vortrefflicher, ein wie frischer, lebendiger Dramatiker ist er, ja wie ist er demselben Ibsen überlegen, dem er als Denker nachstehen mag. Die drei ersten Akte des «Fallissements» gehören zu dem Großartigsten, was die moderne Dramatik kennt ... Und auch der vierte Akt, nimmt man einmal seine psychologisch unmöglichen Voraussetzungen hin, ist ein kleines Kunstwerk für sich, eine gar anmutige und liebliche Idylle.⁸⁷

Im Jahr 1913 versucht Ernst Preczang, Verfasser mehrerer Arbeiterdramen und Redakteur der sozialdemokratischen Romanzeitschrift *In freien Stunden*, mit seinem Schauspiel *Der Bankrott* den Erfolg von Björnsons «Fallissement» zu wiederholen. Sein Stück zeigt den aussichtslosen Kampf des Mittelstandes mit dem Großkapital.⁸⁸ Preczang kann allerdings keine bürgerliche Bühne für eine Inszenierung des Dramas gewinnen, was zum einen seiner politischen Herkunft, sicher aber auch seinem Versuch zuzuschreiben ist, ein ehemals erfolgreiches Schauspiel zu kopieren.

Noch vor der norwegischen Erstausgabe erscheint eine deutsche

⁸⁷ Deutsche Volksbühne 2/1893–94 H. 5, FRANZ MEHRING, *Ein Fallissement*.

⁸⁸ PETER V. RUEDEN, *Sozialdemokratisches Arbeitertheater 1848–1914*, Frankfurt/M 1973, s. 164ff.

Da Rueden das Björnsonsche Drama nicht zu kennen scheint, trifft die Begründung, die er für die Ablehnung des Preczangschen Stückes gibt, nur teilweise zu.

Ausgabe des *Fallissement*.⁸⁹ Da Norwegen der «Berner Kommission für literarische Rechte» nicht angehört, ist Björnson gezwungen, eine von ihm autorisierte – und mit dem Verlag finanziell ausgehandelte – deutsche Buchausgabe zu veröffentlichen, bevor andere Verlage sein Werk übersetzen und drucken lassen, ohne ihn am Geschäftserfolg zu beteiligen. Gleichzeitig wird er – wie Ibsen – Mitglied der «Deutschen Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten», die gegen eine Provision von 10 % seine Bühnenrechte in Deutschland verwaltet.⁹⁰ Einer Abrechnung dieser Genossenschaft aus dem Jahr 1876 lässt sich die Verbreitung des «Fallissement» entnehmen: in dieser Liste sind 57 Vorstellungen in 24 Städten erwähnt.⁹¹

Obwohl eine erste Kritik der Buchausgabe wenig versprechend klingt⁹², wird die Münchener Premiere des Dramas zu einem Publikumserfolg. Der Hofschauspieler Ernst Possart, der die Rolle des Advokaten Berent am Residenztheater spielt, bringt das Stück auf einer Gastspielreise im November 1875 auf die Bühne des Nationaltheaters Berlin.⁹³ Der Erfolg dieses Gastspiels lässt das Schauspiel derart bekannt werden, daß Possart in den folgenden Jahren mit dem *Fallisse-*

⁸⁹ Neue Monatsblätter für Dichtkunst und Kritik 1875 II THEODOR V. D. AMMER, *Neue Dramen*, s. 230:

«Dadurch, daß der Autor es für gut fand, der norwegischen Ausgabe seines Werkes eine deutsche vorausgehen zu lassen, hat die deutsche Kritik umso mehr Recht, daselbe in der Reihe der neuesten deutschen Bühnenstücke zu besprechen, da es auch deutsche Bühnen waren, welche durch Aufführungen des Schauspiels, dasselbe einem weiteren Kreis der Öffentlichkeit zur Beurtheilung boten, als dies in des Autors norwegischer Heimath möglich gewesen wäre.»

⁹⁰ Leipziger Neueste Nachrichten, 5.5.1910 Nr. 123, H. RIOTTE, *Ein Besuch Björnsens in Leipzig*.

⁹¹ Abrechnung vom 22.1.1877, Björnson-Archiv Oslo, unveröffentlicht.

In dieser Abrechnung fehlen jedoch die früheren Stücke Björnsens, vor allem *Die Neuvermählten*, so daß sich aus den Zahlen dieser Aufstellung kein vollständiges Bild der Björnsonaufführungen im genannten Zeitraum ergeben kann.

⁹² Neue Monatshefte für Dichtkunst und Kritik, ebd.:

«Wenn ich dem «Fallissement» eine so ausführliche Besprechung widmete, so geschah es nicht, als ob ich das Werk als Aufsehen erregend, als eine literarische Großthat ansähe. Dazu fehlt ihm bei allem Geistreichen und bei tiefem Ideengang die geniale Kühnheit.»

⁹³ Deutsche Rundschau 2/Januar 1876, J. RODENBERG, *Berliner Chronik*, s. 139.

ment auf Deutschlandtournee geht⁹⁴ und die Rolle des Advokaten in über tausend Vorstellungen spielt.

Ende des Jahres 1876 wird das Stück vom Belle-Alliance-Theater übernommen. Beide Theater führen im Frühjahr 1878 Ibsens *Stützen der Gesellschaft* in Berlin – gemeinsam mit dem Ostend-, Réunion- und Stadttheater – auf. *Die Stützen der Gesellschaft* bleiben 1878 allerdings hinter dem Eindruck zurück, den das *Fallissement* hinterläßt; die Theaterwirksamkeit des Björnsonschen Stücks wird höher geschätzt als die des ähnlich strukturierten Dramas Ibsens.⁹⁵

Erst mit dem stärker werdenden Einfluß Ibsens in Deutschland wächst auch das Interesse für sein Werk, das häufig vor proletarischem und kleinbürgerlichem Publikum aufgeführt wird. So beginnt die Freie Volksbühne Berlin 1890 ihre Spielzeit mit diesem Schauspiel; das Schillertheater spielt es als erstes Drama Ibsens.

Ein Fallissement erreicht dagegen nur noch geringe Aufführungszahlen. Der einstige Vorzug des Björnsonschen Stücks, sein idyllisch gestalteter vierter Akt wirkt trivial. Gegenüber der umfassenderen Sozialkritik in Ibsens Drama – einem Angriff auf die gesamte Gesellschaft, «mit ihren Kaufleuten, ihren Priestern, ihren Frauen, ihrer Gemeinnützigkeit, ihrem Glauben»⁹⁶ – erscheint Björnsons Darstellung eines unredlichen Kaufmanns harmlos und unzeitgemäß.

Erst mit dem Verlust seiner kritischen Wirkung wird das Drama jedoch für das Königliche Schauspielhaus in Berlin spielbar. Nachdem Otto Brahm 1906/07 auf dem Lessingtheater mit den *Stützen der Gesellschaft* große Erfolge erringt, wird am 25.5.1907 *Ein Fallissement* auf der Königlichen Bühne inszeniert. 1876 hatte Björnsons Schauspiel noch als «zu modern, zu peinlich, zu rücksichtslos» gegolten.⁹⁷ 1907

⁹⁴ POSSART an BJÖRNSON, 2.12.1876, Björnson-Archiv Oslo, unveröffentlicht:

«Ihr Fallissement hat inzwischen durch den ungeheuren Erfolg, den wir damit erzielten, die Reise durch Deutschland zu machen begonnen.»

⁹⁵ PAUL SCHLENTHER, *Theater im 19. Jahrhundert*, Berlin 1930, s. 79:

«Wer die literarischen Einflüsse der siebziger Jahre verfolgt, der sieht, wie die deutsche Darstellung des «Fallissements» mit einem Schlag erhöhte Teilnahme für das skandinavische Drama weckt ... Durch das «Fallissement» war der Boden bereitet für Ibsen. Ein paar Jahre später hatte er den ersten starken Erfolg in Berlin.»

⁹⁶ ALFRED KERR, *Der Ahnherr*, in: *Die Welt im Drama* Bd. I, Berlin 1917, s. 52.

⁹⁷ Vossische Zeitung, 22.11.1891, PAUL SCHLENTHER, *Björnson und Ibsen*.

wird die Inszenierung zu einem völligen Mißerfolg; in seinem Inhalt wie seiner Darstellung wirkt das Drama unzeitgemäß. Während die Forderung Björnsons nach kaufmännischer Ehrlichkeit auf dem Höhepunkt der Gründerkrise in Deutschland als notwendige und hinlängliche Voraussetzung für eine Regeneration des Wirtschaftssystems gelten kann, muß sie angesichts der fortgeschrittenen imperialistischen Wirtschaftspolitik der Regierung und der Großkonzerne nach 1900 als untaugliches Mittel erscheinen, soziale und ökonomische Probleme zu lösen.

Die Bühnentechnik Björnsons wirkt konventionell, verglichen mit der Dramenkonzeption Ibsens und der Naturalisten oder der symbolistischen Autoren, die auf den deutschen Theatern bereits erfolgreich inszeniert werden.

Wie wenig der ehemals kritische Charakter des *Fallissement* noch realisiert wird, erweist sich in Rezensionen, deren Verfasser die Nützlichkeit des Schauspiels für die Propagierung herrschender Wirtschaftsinteressen hervorheben:

Von den Älteren und Ausländern ist Björnson der einzige, der eine spezifische Situation kaufmännischen Lebens ruhig beobachtend, doch mit der Wärme des Herzens zu erfassen wußte ... Unzweifelhaft ist hier der Handelstand unter Gesichtspunkten eines ihm wesentlichen Idealismus erfaßt. Die Firma erscheint als Paladium, dem man die letzten Blutstropfen weiht, als Ehrenschild, den unbefleckt zu hinterlassen, heiligste Verpflichtung ist.⁹⁸

Die Aufführung des Berliner Hoftheaters, die Björnsons Drama wieder ins Rampenlicht stellt, muß trotz ihres Mißerfolgs und der schlechten Kritiken als eine Voraussetzung dafür gelten, daß *Ein Fallissement* in der folgenden Spielzeit von weiteren deutschen Theatern übernommen und 1907/08 mit 85 Aufführungen zum meistgespielten Schauspiel Björnsons in Deutschland wird.

⁹⁸ Westermanns Monatshefte 94/1903, PAUL BORNSTEIN, *Der Kaufmann in der neueren Literatur*, s. 696. Ähnlich argumentiert W. KROOS in den Bremer Nachrichten vom 26.11.1905:

«Vielleicht hat Björnson, nimmt man alles in allem, überhaupt nichts großartigeres, jedenfalls nichts kernigeres und gesunderes, als Dramatiker geschaffen, als dieses Stück, mit dem er sich seinerzeit zum ersten Male den Problemen der Gegenwart zuwandte. Hier ist noch nichts von der Einseitigkeit, mit der der Agitator Björnson später so oft verdarb, was er als Dichter schaffen wollte.»

In den folgenden Jahren geht die Zahl der Aufführungen – das Todesjahr Björnsons ausgenommen – zunehmend zurück; dennoch verschwindet das Schauspiel nicht völlig von den deutschen Bühnen-spielplänen.

3.3. *Der Redakteur*

Erstausgabe: Kopenhagen 1874

Erstaufführung: Stockholm, 17.2.1875

dt. Erstausgabe: Berlin 1875, in: «Kühlings Volksschauspiele» und: München 1875, Untertitel: «vom Verfasser allein rechtmäßige deutsche Ausgabe»

dt. Erstaufführung: Belle-Alliance-Theater Berlin, 9.9.1876⁹⁹

Nachdem in der Spielzeit 1876/77 Aufführungen des *Fallissement* im Belle-Alliance-Theater zu einem großen künstlerischen und finanziellen Erfolg geworden sind, übernimmt dessen Direktor Wolff in der folgenden Saison die deutsche Erstaufführung des *Redakteur*. Sein zweiter Versuch, mit einem Schauspiel Björnsons zu reüssieren, schlägt jedoch fehl; nach drei Abenden wird das Stück wieder vom Programm abgesetzt.¹⁰⁰ Ähnlich erfolglos bleibt eine Inszenierung des Hamburger Thalia-Theaters 1877; weitere Einstudierungen des Dramas in Deutschland sind nicht bekannt.

Gründe für den Mißerfolg des *Redakteur* liegen in

- politischen Anspielungen auf Mißstände in der norwegischen Presse, die in Deutschland nicht aufgenommen werden können;
- dem wenig strukturierten Inhalt: die Denunziation eines Politikers durch die Pressekampagne eines fanatischen Journalisten wird in lose zusammenhängenden Szenen geschildert;

⁹⁹ Die Angaben Wilhelm Widmanns, *Der Redakteur* sei auf dem Hamburger Thalia-Theater 1877 uraufgeführt worden, sind falsch.

Mannheimer Tageblatt 1910 Nr. 115, W. WIDMANN, *Björnson auf der deutschen Bühne 1866–1909*, zitiert in: Literarisches Echo 12/1909–10, Echo der Zeitungen, sp. 1227.

Da diese Ausgabe des Mannheimer Tageblatts nach Auskunft des Stadtarchiv Mannheims nicht mehr existiert, kann nur auf die Kurzrezension des Litterarischen Echos zurückgegriffen werden.

¹⁰⁰ Bühnenabrechnung der *Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten*, 22.1.1877, Björnson-Archiv Oslo, unveröffentlicht.

- einer kolportagehaften Darstellung, die zufällig den Journalisten an das Sterbebett seines Opfers treten läßt.

In Rezensionen einer 1906 erschienenen Buchausgabe des Dramas wird es als geschmackloses Rührstück bezeichnet¹⁰¹, als unbedeutendes Seitenstück zu Ibsens *Bund der Jugend*.¹⁰²

3.4. Das Neue System

skandinavische Erstausgabe: Kopenhagen, Sommer 1879
 skandinavische Erstaufführung: Christiania-Theater, 17.2.1886
 dt. Erstausgabe: Kopenhagen 1878, Untertitel:
 «einzig autorisierte Ausgabe. Als Manuscript gedruckt» Auflage: 5150
 dt. Erstaufführung: Residenztheater Berlin, 19.12.1878

Nach dem Erfolg des *Fallissement* in Deutschland kann Björnson mit hohen Auflagezahlen seines neuen Werkes rechnen. Er läßt deshalb eine deutsche Ausgabe des *Neuen Systems* noch vor der norwegischen Veröffentlichung erscheinen, um für ihn finanziell unergiebigen Übersetzungen zuvorzukommen.

Als jedoch die Erstaufführung in Berlin zu einem Mißerfolg wird, kauft er die Restauflage des Werkes selbst auf, ändert Teile des vierten und fünften Aktes und veröffentlicht es 1879 in einer neuen Fassung.

Die Premierenvorstellung wird durch die «Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten» vermittelt. Sie schreibt im Dezember 1878 an Björnson:

Ich kann Ihnen die erfreuliche Mitteilung machen, daß «das neue System» von dem Reichstheater Berlin, Direktor Claar angenommen ist und habe nunmehr keine Besorgnis um das Schicksal desselben, da Berlin ja tonangebend für die deutschen Bühnen ist. ¹⁰³

Zwei Wochen später nimmt auch Heinrich Laube als Direktor des Wiener Stadttheaters Björnsons Stück an.¹⁰⁴ Beide Aufführungen wer-

¹⁰¹ Blaubuch 1/1906, 3. Quartal, H. KIENZL, *Der Redakteur*, s. 1156/7.

¹⁰² Bühne und Welt 12/1910 Bd. 2, H. STÜMCKE, *Björnsterne Björnson*, s. 683.

¹⁰³ *Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten* an BJÖRNSON, 12.12. 1878, Björnson-Archiv Oslo, unveröffentlicht.

¹⁰⁴ *Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten* an BJÖRNSON, 28.12.1878, Björnson-Archiv Oslo, unveröffentlicht.

den zu Mißerfolgen, deren Voraussetzung in inhaltlichen wie formalen Mängeln zu suchen ist. Björnson versucht, die Enge kleinbürgerlicher Gesellschaftsverhältnisse in seinem Drama zu thematisieren:

Ich bin dabei, die kleinen Verhältnisse in einer kleinen Gesellschaft zu schildern, die kleinen Gedanken, die kurze Phantasie, den gezähmten Willen. Diese Kämpfe, die nie dazu auswachsen, ernsthaft zu werden, und die deshalb nie ganze Siege bringen; ehrliche große Charaktere, aber Kompromisse und bittere, mißmutige Männer. Ich schildere sie in Familiengruppen, so daß dieselben Charaktertypen die gleichen Eigenschaften auf verschiedenartige (oft entgegengesetzte Weise) ausstrahlen, aber alle gezeichnet von den Bedingungen der Gesellschaft, in der sie wachsen.¹⁰⁵

Seine offensichtlich an der Dreiheit Taines – race, milieu, moment¹⁰⁶ – orientierte These der völligen Einbindung des Menschen in die ihn umgebenden sozialen wie familialen Verhältnisse, der fehlenden tragischen Gegensätze in einer kleinbürgerlichen Gesellschaft führt in ihrer ästhetischen Umsetzung konsequenterweise zum sentimental Familienstück: Konflikte beruhen nicht auf der Schuld Einzelner, sondern auf der Enge nicht weiter hinterfragter «kleiner Verhältnisse» oder einfach auf Mißverständnissen. Sie brechen nicht zu antagonistischen Gegensätzen auf, sondern werden durch Kompromisse, häufig in Tränen statt durch Auseinandersetzungen gelöst.

Innerhalb dieses Rahmens schneidet Björnson eine Vielzahl von Problemen an, ohne sie aber auszuführen oder einer Lösung näher zu bringen:

- Religionszweifel, etwa in der Lebensphilosophie Riis'
- Emanzipationsfragen: in Annas und Maries Schicksal oder der Entscheidung Karens, Lehrerin zu werden
- Generationskonflikte: in der Beziehung Friedrich – Riis; der Gestalt der «Tante Ole»
- Probleme der Infrastruktur: In Norwegen finden zwischen 1874 und 1878 Auseinandersetzungen über die Einführung eines spezifischen Eisenbahnsystems (Schmalspur oder Breitspur) statt; dieser aktuelle Bezug wird bereits durch den Titel des Dramas hergestellt. Er führt

¹⁰⁵ BJÖRNSEN an HEGEL, 11.4.1878, zitiert in: *Björnson-Standardutgaven* IV. Bind, Oslo 1919/20, s. XXIV.

¹⁰⁶ HIPPOLYTE TAINÉ, *Histoire de la Littérature Anglaise*, Tome premier, Paris 1863, s. XXII.

dazu, daß das Schauspiel erst acht Jahre nach seiner Entstehung in Norwegen aufgeführt wird.

Die nur tendenziell erreichte Verknüpfung der dispersen Konflikte ist verantwortlich für den undurchsichtigen Szenenaufbau des Werkes: Probleme werden aufgenommen und wieder fallengelassen, ohne daß sich ein Kompositionsplan erkennen läßt; plötzliche psychische Veränderungen leiten die Peripetie ein; einzelne Charaktere erscheinen und verschwinden während des Geschehens, ohne daß ihre Funktion im Werk deutlich wird.

Die hinter einer Fülle von Problemen unklar bleibende Grundidee des Dramas, sein undurchsichtiger Strukturplan und die Bezuglosigkeit des aktuellen Problems für deutsche Verhältnisse verwirren das Publikum und führen zum Mißerfolg des Werkes.

Karl Frenzel faßt diese Mängel in Stichworten zusammen:

Dem Werke Björnsons fehlt es an den ersten Erfordernissen eines Dramas: an einer klaren Handlung, an einem festen scenischen Gerüst, an Charakteren, deren Gründe zu ihren Worten und Thaten der Zuhörer, wenn auch nicht theilt oder nachempfindet, doch begreift.¹⁰⁷

Neben Ibsens *Stützen der Gesellschaft*, die sich seit 1876 auf dem deutschen Theater durchsetzen und Björnsons *Fallissement* kann sich *Das neue System* nicht behaupten. Von wenigen Aufführungen abgesehen, gerät es bald in Vergessenheit. Eine überaus schlecht übersetzte Neuausgabe des Werkes im Langenverlag 1901 kann diese Tendenz nicht umkehren. Letzte Inszenierungen des Dramas werden 1904/05 auf deutschen Theatern gespielt.

3.5. *Leonarda*

Erstausgabe:	Kopenhagen, 24.3.1877
Erstaufführung:	Christiania-Theater, 22.4.1879
dt. Erstausgabe:	Leipzig 1879
dt. Erstaufführung:	Hoftheater Mannheim, 26.6.1879

¹⁰⁷ Deutsche Rundschau XXIII/1880, K. FRENZEL, *Berliner Theater*, s. 148.

ähnlich argumentiert in einer Kritik der Wiener Aufführung: Neue Freie Presse, 12.3.1879, Y. WNN, *Das Neue System*.

Zwischen 1877 und 1884 ist J. Werther ein zweites Mal als Oberreisseur am Mannheimer Hof- und Nationaltheater engagiert. Nach der Inszenierung von *Halte Hulda* in seiner ersten Amtszeit 1868 übernimmt er 1879 die deutsche Erstaufführung von *Leonarda*. Seinen Spielplanvorstellungen lässt sich Björnsons Drama problemlos einpassen:

Für Stücke mit gesellschaftlichem Einschlag war Mannheim stets ein besonders guter Boden; vor allem, wenn sich am Ende alles wieder in Wohlgefallen verglich.¹⁰⁸

Skandinavische Dramen werden bereits zuvor in Mannheim erfolgreich aufgeführt: in der Spielzeit 1876/77 spielt das Hoftheater Björnsons *Neuvermählte*, *Ein Fallissement* und Ibsens *Nordische Heerfahrt*. Die Premiere von *Leonarda* wird dagegen nur zu einem schwachen Achtungserfolg¹⁰⁹. Auf dem Münchner Residenztheater wird es in der folgenden Saison sechsmal aufgeführt, aber auch hier nicht auf den folgenden Spielplan übernommen.¹¹⁰

Ernst Possart schreibt am 23.8.1879 an Björnson:

Die Aufführung Ihrer trefflichen *Leonarda* macht honor; die Aufführung in Mannheim hat zur Anregung dargethan, daß der Schluß ... von unserem deutschen Publikum nicht auf der Stelle erfaßt wird.¹¹¹

Die Thematik des Werkes, das Björnson 1877 – dem Erscheinungsjahr der *Nora* Ibsens – veröffentlicht, wird in Deutschland zu dieser Zeit nicht verstanden oder nicht akzeptiert. Es vertritt Forderungen der Emanzipationsbewegung: das Recht einer Frau auf Selbstbestimmung und freie Entfaltung ihrer Persönlichkeit in einer kleinbürgerlichen Umgebung.

Erst nachdem sich Ibsens Schauspiel in Deutschland durchsetzt und zu einem der populärsten Dramen des Autors wird, wächst auch

¹⁰⁸ LEOPOLD STAHL, *Das Mannheimer Nationaltheater*, Berlin/Leipzig 1929, s. 122.

¹⁰⁹ Im Mannheimer Rollenheft des «Hagbart» sind die drei einzige bekannten Aufführungen von *Leonarda* vermerkt: 26.6.1879/4.7.1880/20.8.1880.

Weitere Aufführungen in Mannheim sind bis 1889 nicht bekannt. Vgl. dazu: *Rückblick und statistischer Bericht über die fünfzigjährige bürgerliche Verwaltungsperiode des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters 1839–1889*, Mannheim 1890.

¹¹⁰ K. PERFALL, *Ein Beitrag zur Geschichte der Königlichen Theater in München, 25.11.1867 – 25.11.1892*, München 1894, s. 80.

¹¹¹ POSSART an BJÖRNSON, 23.8.1879, Björnson-Archiv Oslo, unveröffentlicht.

das Interesse für die *Leonarda* Björnsons. Seine am französischen Konversationsstück Scribes orientierte Darstellung der Konflikte wirkt weniger skandalös: Leonarda beweist ihre Überlegenheit über die kleinlichen Vorurteile des Bischofs und seines Kreises dadurch, daß sie die herrschenden Sittlichkeits- und Moralvorstellungen verwirklicht: der Trunkenbold, mit dem sie Umgang pflegt, ist ihr geschiedener Mann, den sie trotz seiner Sucht nicht fallen läßt; mit ihm zieht sie aus der Stadt, verzichtet selbstlos auf ihr Geld und ihre Liebe zu Hagbart, um weiterhin für ihren Mann zu sorgen.

In der Hinführung auf ein Verständnis der tiefergehenden, die Ehe als Institution auflösende Problematik in Ibsens Werk, sieht Paul Schlenther den größten Wert des Björnsonischen Stückes:

Sein modernes Drama «Leonarda», das ohne sozialen Hintergrund nur einen seelischen Konflikt behandelt, ist eingestandenermaßen angeregt durch Scribes «Bataille des Dames» ... aber wie hat es der Skandinavier verstanden, das feine Witzspiel des Franzosen in sein geliebtes Norwegisch zu übertragen, in ein herbes, ganz germanisch-deutsches Seelendrama umzuwandeln. Jetzt dünkt mich, ist auch für diese gute Dichterarbeit die Zeit in Deutschland gekommen; denn für tiefinnerliche Menschlichkeitsfragen ist jetzt der Boden bereitet durch die eindringende Pflugschar Henrik Ibsens, und wem Ibsen noch zu streng und zu herb ist, der mag beim vermittelnden Björnson sein vorläufiges Heil suchen.¹¹²

In der Einstellung gegenüber Ibsens Dramen ist auch die Wertung eines Rezessenten der protestantisch-sozialen Christlichen Welt zu verstehen. Im Gegensatz zu Schlenther, der in der Rezeption Björnsons lediglich eine Vorstufe für das Verständnis der Ibsenschen Vorstellungen sieht, wird «Leonarda» hier als konservatives Gegenstück zu den revolutionären Forderungen Ibsens hervorgehoben:

«Gespenster» und «Leonarda» behandeln ebenfalls verwandte Probleme. Dort muß es eine Frau bereuen, daß sie ihrem Manne zum Schaden des Sohnes treu blieb und sich nicht frei machte. Hier verzichtet eine reife Frau auf die stürmische Liebe eines jungen Enthusiasten, zu Gunsten ihrer Nichte, um sich schließlich der Besserung ihres geschiedenen Mannes zuzuwenden. Diesmal liegt in beiden Fällen die Sache einfach; zudem ist der Kunstwert des Björnsonischen Dramas höher, der des Ibsenschen niedriger als gewöhnlich. Ein großer Unterschied fällt hier noch am meisten auf: wie sehr Ibsen bemüht scheint, seinen Lösungen eine möglichst aggressive Wendung zu geben. Wäh-

¹¹² Vossische Zeitung, 22.11.1891, P. SCHLENTHER, *Björnson und Ibsen*.

rend Björnson Alles daran setzt, eine Ausgleichung zu finden und die Tradition zu schonen, die ihm persönlich kaum heilig ist.¹¹³

Von den deutschen Theatern wird *Leonarda* nach dem Mißerfolg der Erstaufführung in Mannheim wenig gespielt. Wie unbekannt das Stück ist, beweist sich darin, daß eine Inszenierung Siegmund Lautenbergs am 22.3.1903 am Residenztheater Berlin in Form einer literarischen Matinée als deutsche Erstaufführung von *Leonarda* bezeichnet wird.¹¹⁴

Nachdem die Konfliktbehandlung in Björnsons Drama an Relevanz durch die umfassendere Sozialkritik in Ibsens Werk verloren hat, versucht Lautenberg, den Unterhaltungswert von *Leonarda* zu betonen. Hervorgehoben wird die Charakterisierung des Stückes als eines amüsanten Gesellschaftsspiels durch Anekdoten eines französischen Conférenciers, die der Vorstellung vorangestellt werden. Auch dieser Inszenierung bleibt der Erfolg allerdings versagt: Björnsons Darstellung seelischer Konflikte wirkt gegenüber der analytischen Technik Ibsens hölzern, die Handlungsweise seiner Personen wenig transparent. Vor allem das Schicksal Leonardas überrascht, ihre Abreise bleibt unverständlich, nachdem die Verknüpfung der Konflikte auf eine andere Lösung hinzudeuten scheint. Verwirren muß auch die Gestalt der Urgroßmutter, deren Funktion, die Verbindung zur Vorurteilslosigkeit früherer Zeit herzustellen, undramatisch wirkt. So schreibt Paul Legband in der Zeitschrift «Bühne und Welt»:

Hier verzettelt sich die Handlung in Kleinigkeiten, dann aber mutet es wieder wie der Blick eines epischen Sängers an, wenn neben den Bischof die Urgroßmutter gestellt wird, die Toleranz im Lande mit eigenen Augen sah und sie vom Enkelgeschlecht erwartet, kurz es ist ein Drama von unverkennbar Björnsonschem Gepräge, aber völlig in Ansätzen und Anfängen stecken geblieben, in keinem Akte zu Geschlossenheit und Klarheit gereift.¹¹⁴

Trotz dieses Mißerfolges wird das Drama auch in den folgenden Jahren auf deutschen Bühnen inszeniert. Die Voraussetzung dafür liegt offensichtlich in der Verwandtschaft des Schauspiels mit französischen Unterhaltungsstücken. Erst 1910 erscheint es endgültig nicht mehr im Verzeichnis des Deutschen Bühnenspielplans.

¹¹³ Christliche Welt 15/1901, E. PLATZHOFF, *Björnson und Ibsen*, sp. 1111.

¹¹⁴ Bühne und Welt 5/1902–03 Bd. 1, PAUL LEGBAND, *Von den Berliner Theatern*, s. 531.

3.6. Ein Handschuh

Originalausgabe: Kopenhagen, September 1883
 dt. Erstausgabe: Stuttgart 1883, in: J. Kürschners Wochenschrift «Der Zeitgenosse» No 3–5; Untertitel: «Autorisierte deutsche Übersetzung – den Bühnen gegenüber als Manuscript»
 dt. Erstaufführung: Stadttheater Hamburg, 10.10. 1883¹¹⁵
 2. Fassung
 dt. Erstausgabe: Leipzig 1888 und:
 Berlin 1888 (unter dem Titel *Suava*)
 dt. Erstaufführung: Freie Bühne Berlin, 15.12.1889¹¹⁶

Björn Björnson, der älteste Sohn Björnstjerne Björnsons ist seit dem 3.9.1883 unter Pollini als Schauspieler am Stadttheater Hamburg engagiert. Seinem Einfluß dürfte es zu verdanken sein, daß die Erstaufführungen des neuesten Dramas seines Vaters von diesem Theater übernommen wird, das drei Jahre zuvor mit der Premiere des Björnsonischen *Stuartstückes* einen Mißerfolg erlebt hatte. Auch die Inszenierung des *Handschoh* findet wenig Anklang; Björnson zieht nach der mißglückten Hamburger Aufführung sein Werk zurück und arbeitet es für die norwegische Premiere, die 1886 erfolgt, in großen Teilen um. Die erste Fassung des Dramas ist nach Ansicht Otto Brahms für eine Aufführung kaum geeignet, da die dramatische Wirkung durch den langsamem Handlungsablauf nicht zur Geltung kommen könne.¹¹⁷ Entscheidenden Einfluß auf den Mißerfolg hat jedoch der Inhalt des Dramas: die Darstellung sexueller Konflikte stößt in einen gesellschaftlichen Tabubereich vor und löst Empörung und Ablehnung aus. Noch 1886 schreibt Ludwig Fulda über die dramatische Behandlung sexueller Fragen:

Bleiben von allen Konflikten nur die sexuellen. Daß wir auch diese einzig in einer vertuschenden und schönfärberischen oder noch lieber in einer andeutenden und frivolen Form ertragen, das beweisen die Geschicke der «Nora». ¹¹⁸

¹¹⁵ Widmanns Angabe, derzufolge die Erstaufführung des Dramas 1889 in Berlin stattfindet, beruht auf einer Verwechslung der beiden Versionen.

Literarisches Echo 12/1909–10, *Echo der Zeitungen*, sp. 1227.

¹¹⁶ Eine Aufführung des Stadttheaters Reichenberg in Böhmen am 23.2.1889, die der Deutsche Bühnenalmanach erwähnt, konnte nicht verifiziert werden.

¹¹⁷ Die Nation 7/1889–90, OTTO BRAHM, *Theater*, s. 179.

¹¹⁸ Die Nation 3/1886–87, LUDWIG FULDA, *Henrik Ibsen und das deutsche Drama*, s. 716.

Björnsons Forderung, der Mann müsse ebenso enthaltsam leben, wie es die gesellschaftliche Konvention von der Frau verlangt, bringt ihn in Gegensatz zur herrschenden doppelten Gesellschaftsmoral des 19. Jahrhunderts, die zwar von der Frau voreheliche Enthaltsamkeit fordert, dem Mann dagegen – wenn auch unter der Hand – sexuelle Freiheiten zugesteht. Björnson fordert demgegenüber nicht die Veränderung moralischer Wertvorstellungen – etwa die Billigung vorehelichen Geschlechtsverkehrs –, sondern verlangt die tatsächliche Einlösung ihrer Normen für beide Geschlechter. Seine Konzeption wird in dieser Form auch von zeitgenössischen Kritikern erkannt:

Björnsons ideale Forderungen an die Menschennatur, sich dem Sittengesetz zu beugen, welche das Eigentümliche hatte, dadurch umstürzlerisch zu sein, daß sie das Geltende auch wirklich zur Geltung bringen wollte ...¹¹⁹

1888 übersetzt Emma Klingenfeld die neue Bearbeitung des Björnsonschen Manuskripts für den Reclam-Verlag. Die Freie Bühne übernimmt die Inszenierung des Schauspiels; Otto Brahm fertigt indes aus beiden Fassungen eine dritte, eigene Bearbeitung an, die den harmonischen Schluß der ersten Version mit der Knappheit der zweiten verknüpft. Als Begründung für die Umarbeitung kann angenommen werden, daß die Leitung der Freien Bühne nach den Tumulten der ersten beiden Dramenaufführungen – Ibsens *Gespenster* und Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* – mögliche Zwischenfälle von vornherein vermeiden will.¹²⁰ Gerade die versöhnliche Tendenz dieser Bearbeitung fordert jedoch den Widerspruch der Kritik heraus:

Der Beifall ... verminderte sich, je radikaler Björnson seine befreindliche Theorie ausbaute und schlug vollends ins Gegenteil um, als der Dichter zum Schluß all' seinen ersten riesenhaften Anläufen zum Trotz wieder einen kläglichen Pakt mit den überlieferten Anschauungen versuchte. Wäre die Dame Svava ihrem tragikomischen Prinzip, der Mann müsse ebenso «rein» wie das Weib in die Ehe treten, bis zur letzten Konsequenz treu geblieben – schön! Dann hätte man doch wenigstens in ihr ein vielleicht nicht gerade allzu uninteressantes Einzelindividuum kennen gelernt, dann hätte doch wenigstens in ihrem «Wahnsinn» «Methode» gelegen, aber so? Tant de bruit, sagte man

¹¹⁹ Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes 57/1888 H. 43, E. HOLM, *Die Ehe- und Sittlichkeitsfrage im skandinavischen Norden*, s. 669.

¹²⁰ GERNOT SCHLEY, *Die Theaterleistung der Freien Bühne*, phil. Diss. Berlin 1966, s. 60.

sich. Wozu aber so viel Lärm um nichts! Zu einem einfachen konventionellen «Eierkuchen» hätte ja auch schon ein weit kleineres Feuerchen genügt!¹²¹

Die unangemessene Lösung des angerissenen Konflikts ist ein Grund für das Scheitern des *Handschuh* auf der Freien Bühne, ein zweiter liegt in der Ablehnung der ästhetischen Realisierung seiner Thesen: die ausführlichen Debatten über Fragen gesellschaftlicher und individueller Moralvorstellungen zwischen Svava, ihrem Vater und ihrem Verlobten tragen ein retardierendes Moment in die Handlung, ohne funktional in den weiteren Ablauf einzugreifen. Björnsons Absicht, durch die eindeutige Formulierung seiner gesellschaftspolitischen Forderungen den Agitationswert seines Dramas zu steigern, führt zu konterproduktiven Ergebnissen: die «durchdebattierten Doktorfragen»¹²² vermindern die Wirkung des *Handschuh* auf das Publikum und damit auch seinen angestrebten politischen Einfluß. Trotz der Ablehnung des Drameninhalts findet die Aufführung der Freien Bühne in der Presse eine weithin freundliche Resonanz. Sie gilt jedoch «allein der Inszenierungsweise und den guten schauspielerischen Leistungen».¹²³

In der Bekanntheit des Björnsonschen Dramas und seiner engen Verbindung mit Ibsens *Gespenstern* ist eine wesentliche Begründung für die Aufnahme des *Handschuh* in den ersten Spielplan der Freien Bühne zu suchen. Die meisten Besucher der Aufführung kennen das Schauspiel bereits aus der Lektüre der Reclamausgabe.¹²⁴ In deutschen Zeitschriften wird die in ganz Skandinavien in Literatur und Presse erbittert geführte Diskussion über sexuelle Gleichberechtigung referiert, die Björnson 1883 mit dem Erscheinen seines Dramas auslöst.¹²⁵ Seine Schrift *Monogamie und Polygamie*, in der er das Problem noch einmal theoretisch zu umreißen versucht, wird 1889 in Deutschland veröffentlicht; bereits 1903 liegt sie in der dritten Auflage vor.

¹²¹ Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes 59/1890 Nr. 1, 4.1.1890, ARNO HOLZ, *Die Freie Bühne*, s.12.

¹²² Vossische Zeitung, 16.12.1889 Nr. 588, THEODOR FONTANE, *Freie Bühne*.

¹²³ SCHLEY, s.62.

¹²⁴ Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes 59/1890, ebd.s.12.

¹²⁵ vgl. dazu: ELIAS BREDSORFF, *Den store nordiske krig om seksualmoralen. En dokumentarisk fremstilling af saedelighetsdebatten i norsk litteratur i 1880erne*, Kopenhagen 1973.

Neue Relevanz erhält das Drama auch durch einen im Mai 1889 in Berlin gegründeten «Verein zur Bekämpfung der Unsittlichkeit», der besonders von der ultramontanen Presse unterstützt wird.¹²⁶

Die Behauptung Otto Weddigen, eine Ursache für die Gründung der Freien Bühne sei die Tatsache, «daß ein so interessantes Schauspiel wie Björnsons «Handschuh» auf keiner Berliner Bühne aufgeführt werden konnte»¹²⁷, ist sicher unzutreffend. Seine These kann jedoch als Indiz für die Bekanntheit des Dramas gelten.

Betont wird die Analogie der Thematik in Björnsons *Handschuh* zu Ibsens Drama *Gespenster*. In der Auseinandersetzung zwischen Frau Alving und Pastor Manders über die Ehe des Tischlers Engstrand mit der verführten Magd Johanna wird die unterschiedliche Bewertung sexuellen Verhaltens bereits gestreift.¹²⁸ Als Parallele zu Ibsens Darstellung einer auf Lügen und Rücksichtnahmen aufgebauten Ehe erscheint das Leben der Frau Riis in Björnsons Drama:

Will man das Gemeinsame der beiden dreiaktigen Stücke herausfinden, so muß man vom Charakter und besonders vom Schicksal der verheirateten Frauen ausgehen, welche in beiden Fällen ihr Leben an einen treulosen Lüstling gekettet haben. Hier wie dort blickt die Frau völlig klar in ihr eheliches Geschick hinein.¹²⁹

Die Ähnlichkeit zwischen Svava und Nora wird dagegen erst in einer späteren Rezension hervorgehoben.¹³⁰ Charakteristisch für die Behandlung der Emanzipationsbewegung in Deutschland ist die unterschiedliche Reaktion der Kritik und von Teilen der Öffentlichkeit auf die Forderungen Björnsons:

– von der konservativen Kritik wird das Problem überhaupt geleugnet:

Ebenso könnte sie [Svava] mit der Natur hadern, daß diesselbe zwei Geschlechter geschaffen hat. Überdies hindert sie ja niemand, eine alte Jungfer zu werden. Der Geschmack ist eben verschieden, es gibt viele Männer, die

¹²⁶ Die Nation 7/1889–90 Nr. 12, OTTO BRAHM, *Theater*, s. 180.

¹²⁷ OTTO WEDDIGEN, *Geschichte der Theater Deutschlands* Bd. I, Berlin o.J., s. 340.

¹²⁸ Die Nation 7/1889–90, ebd., s. 180.

¹²⁹ Die Nation 1/1883–84 Nr. 26, HORATIO, *Litteraturbriefe an einen verstimmten Politiker II*, s. 372.

¹³⁰ MARIE HERZFELD, *Die skandinavische Litteratur und ihre Tendenzen*, Berlin und Leipzig 1898, s. 36f.

Wittwen und Kameliendamen lieben und heiraten, und noch viel mehr Frauen und Mädchen, die einen Don Juan einem Heiligen vorziehen.¹³¹

- auf christlicher Seite werden Männerbünde und Sittlichkeitsvereine gegründet, die Björnsons Thesen auf ihre Weise vertreten:

Mit großem Getöse hat sich jüngst in der Hauptstadt des neuen Deutschland ein Verein zur Bekämpfung der Unsittlichkeit aufgethan... Man hielt zahlreiche öffentliche Versammlungen ab und in entrüsteten Reden stellte man fest, daß der Sittlichkeit die schwersten Gefahren drohen von der Unkeuschheit der Männerwelt, in deren Gefolge die Prostitution auftritt... Und nur unter dem Zeichen des Kreuzes, lehrte man uns, ist der Kampf siegreich auszufechten, «kein anderes Mittel, der Unzucht zu entfliehen, gibt es, als sich Gott zu nähern, vor seinen Augen zu wandeln.»¹³²

- sozialistische Kritik sieht den Mangel der Björnsonschen Lösung in einer grundlegenden Fehleinschätzung: der bürgerliche Autor abstrahiere, so Conrad Schmidt, von den sozialen Voraussetzungen und glaube, durch einen moralischen Appell an das Bewußtsein seines Publikums Fragen des gesellschaftlichen Zusammenlebens lösen zu können:

Er prüft und wägt nicht lange, wie die Gestaltungen des sexuellen Lebens mit denen des ökonomisch-sozialen Lebens zusammenhängen, und welche Tendenzen die gesellschaftliche Entwicklung in Zukunft aus sich heraus zu entwickeln vermag. Die Grenzen, das Relativistische, kümmern ihn nicht, er denkt in allgemeinen, absoluten Formeln; er dekretiert und fordert, auf ein loses Rüstzeug flüchtig überall her aus der Geschichte und den Naturwissenschaften zusammengeraffter Argumente gestützt... Man überzeuge den Menschen von der Vernünftigkeit der Forderungen, man kläre ihre Unwissenheit auf, man appelliere an ihren guten Willen, und alles wird sich ändern.¹³³

¹³¹ Deutsche Rundschau 17/Jan.–März 1890, K. FRENZEL, *Die Berliner Theater*, s. 306.

Zu dieser Form der Stellungnahme schreibt MAXIMILIAN HARDEN in der Gegenwart 36/1889, s. 397:

«Und es war uns überaus interessant, alle die hochgestimmten Idealisten, die sonst gegen den «schweinischen Naturalismus» nicht laut genug zu wettern wußten, ihre Gesinnungsgenossin Suava so kurzer Hand für verrückt erklären zu hören.»

¹³² Die Nation 6/1889–90 Nr. 35, 1.6.1890, M. HARDEN, *Ein nordischer Moralist*, s. 536.

¹³³ Vorwärts, 7.12.1902 Nr. 286/7, Beilage Nr. 238, CONRAD SCHMIDT, *Björnsterne Björnson*.

Eine ähnliche Argumentation findet sich bei PAUL ERNST, *Die Neue Zeit* 1889 I, s. 137f.:

Die hier in Ausschnitten dargestellte Diskussion über den Drameninhalt ist anhaltender als der Bühnenerfolg des Stücks selbst:

Sein «Handschuh» ... ist, nachdem er während der ersten und leidenschaftlichen Anfänge der Frauenbewegung zu einer Art der Geisterscheidung geworden war und zu heftigen literarischen Kämpfen Anlaß gegeben hatte, bei uns wieder in den Hintergrund getreten. Er verdankte diesen Erfolg auch wohl weniger seinem künstlerischen als dem tendenziösen Gehalt, den die betreffenden Kreise eifrig für ihre Zwecke benutzten.¹³⁴

Nach 1890 wird Björnsons Drama nur noch selten auf deutschen Theatern gespielt. Sein Autor verspricht sich dagegen von der Berliner Aufführung eine wesentliche stärkere Wirkung, wie ein Brief an seine Tochter Bergliot belegt:

Und der Handschuh auf der Freien Bühne in Berlin! Folgendes Telegramm erhielt ich von der Leitung und deren Freunden...; sie waren hinterher zu einem Fest versammelt: «Lebhafte, herzliche Aufnahme. Wiederholter starker Beifall auf offener Szene, vortreffliche Darstellung. Trotz Meinungsverschiedenheiten (über die Tendenz) hielt das Werk alle in seinem Bann...» Die Freie Bühne spielt ein Stück nur einmal. Dies ist von allen, die gegeben wurden, das erste, das einen durchschlagenden Erfolg gehabt hat. (Also auch nicht Ibsens, trotz allem Geschreibe, hat das gehabt! Nun kommt die Wahrheit an den Tag!) Das bedeutet, daß nunmehr verschiedene Bühnen es haben wollen;¹³⁵ ein großer Schauspieler, Reicher, hat bereits gesagt, mit Riis, den er gespielt hat, würde er durch ganz Deutschland ziehen! Ferner bedeutet das, daß ich meine anderen Stücke folgen lassen kann! Ach wenn dies doch nur der Fall wäre! – Dann wird man einsehen, daß ich zuerst Ibsen den Weg gebahnt habe, und daß er ihn jetzt mir gebahnt hat. Wenn es doch glückte! Es sah einmal so hoffnungslos aus!¹³⁶

«Der einfachste sozialistische Arbeiter könnte dem Dichter seinen groben Fehler nachweisen: Björnson will sein Haus vom Giebel an bauen, statt vom Fundament an. Seine Frage läßt sich von der modernen Gesellschaft überhaupt nicht beantworten; die Ehe, wie sie jetzt ist, ist das Produkt der gegenwärtigen Gesellschaft!»

¹³⁴ Daheim 46/1910 Nr. 32, ANDREAS WEICKER, Björnson-Nekrolog, s. 245.

¹³⁵ Emma Klingenfeld teilt mit, daß sich das Residenz- und das Belle-Alliance-Theater Berlin um eine Aufführung des *Handschuh* beworben haben. Inszenierungen beider Theater sind jedoch nicht bekannt. E. KLINGENFELD an BJÖRNSEN, 18.12.1889, Björnson-Archiv Oslo, unveröffentlicht.

¹³⁶ BJÖRNSEN an BERGLIOT BJÖRNSEN, Dezember 1889, in: *Gesammelte Werke* Bd. 5, Berlin 1911, s. 569f.

Björnsons Erwartungen, nach der Inszenierung der Freien Bühne mit seinen Stücken stärker auf den Bühnenspielplänen repräsentiert zu sein, erfüllt sich nicht: wegen seiner rigiden Keuschheitsforderung wird *Ein Handschuh* abgelehnt¹³⁷; ein Ansteigen des Interesses für Björnsonsche Schauspiele läßt sich in den folgenden Jahren nicht nachweisen.

3.7. *Geographie und Liebe*

Erstausgabe: Kopenhagen, November 1885

Erstaufführung: Christiania-Theater, 21.10.1885

dt. Erstausgabe: Berlin 1893

dt. Erstaufführung: Deutsches Theater Berlin, 20.4.1893

Die Erstaufführung des Björnsonschen Schauspiels bildet den Abschluß der Theaterleitung Adolf L'Arronges am Deutschen Theater. Er übergibt die Bühne in der folgenden Spielzeit an Otto Brahm, der ihren Spielplan revidiert und an die Stelle der unter L'Arronge theaterbeherrschenden Stücke von Kadelburg, Schönthau und Lubliner¹³⁸ die Inszenierung naturalistischer Dramen und der Werke Ibsens stellt.

Vor dem an L'Arronges Programm gewohnten Publikum wird Björnsons Drama mit großem Erfolg gespielt. Die Wirkung des Stücks beruht jedoch weitgehend auf dem Inszenierungsstil des Deutschen Theaters, der die Ambivalenz zwischen tragischem Motiv und komödienhafter Gestaltung in *Geographie und Liebe* auflöst. Fritz Mauthner schreibt in der Nation über die Premiere:

Im Deutschen Theater wurde das Lustspiel als Posse aufgeführt und gefiel sehr gut. Dem skeptischen Beobachter konnte nicht entgehen, daß die possehaften Zuthaten der Schauspieler wesentlich den Erfolg machten. Immerhin hat die Direktion L'Arronge ... mit der Einstudierung von *Geographie und Liebe* würdig abgeschlossen und ist auch damit nicht aus der Übung gefallen, daß es auch dieses Mal die starke Wirkung nicht mit dem Dichter, sondern gegen den Dichter durchsetzte.¹³⁹

Elemente der Typenkomödie – die Figur des zerstreuten Professors, der sich, wie ein anonymer Kritiker der Gegenwart 1894 schreibt, «so

¹³⁷ Deutschland 1889 Nr. 12, fm., *Kleine Kritik*, s. 212.

¹³⁸ Die Gegenwart 45/1894 H. 7, ANONYM, *Dramatische Aufführungen*, s. 270.

¹³⁹ Die Nation, 28.4.1894, F. MAUTHNER, *Theater*, s. 456

unausstehlich [benimmt] wie nur je eins seiner Ideale in unseren illustrierten Witzblättern»¹⁴⁰, eine einfältig-pfiffige Magd, die durch die Situationskomik des Dramas – angebliche Spukerscheinungen – verstärkt zur Geltung gebracht werden, betont L'Arronge in seiner Einstudierung. Er vernachlässt dagegen den tragisch angelegten Konflikt zwischen Arbeitswelt und Familienleben, der in dem wissenschaftlichen Ehrgeiz eines Geographieprofessors konkretisiert wird, der intensive Forschungstätigkeit seiner Familie vorzieht, sie damit aus dem Haus treibt, um erst in der Einsamkeit das Bedürfnis nach sozialen Beziehungen wiederzugewinnen.

Die Interpretation L'Arronges führt das Drama Björnsons zwar zu einem Erfolg auf dem Deutschen Theater; die possenhafte Darstellung lässt Autor und Werk jedoch in der Berliner Kritik suspekt erscheinen. Nach der mißglückten *Handschuh*-Premiere der Freien Bühne gilt Björnson nun endgültig als Gestalter biederkonventioneller Behaglichkeit, der sich damit – so Alfred Kerr – für einen Vergleich mit dem Werk Ibsens disqualifiziert:

Er ist eine Art Rückert unter den nordischen Dichtern... Björnson ist in «Geographie und Liebe» geblieben, was er war: ein Dichter für Vater, Mutter und die Kinderschar. Und da ich weder durch persönliche Beziehungen, noch durch etwas anderes gehindert werde, die volle Wahrheit zu sagen, so sage ich, daß er ein bedeutungsloses Stück geschrieben hat. Der alte Henrik aber wird am besten durch Nebeneinanderstellungen mit ihm nicht mehr gekränkt.¹⁴¹

Die Inszenierung des Deutschen Theaters wird in den folgenden Jahren nur von wenigen anderen Bühnen übernommen. Erst eine Neuübersetzung im Langen-Verlag 1901 und der große Erfolg des Doppeldramas *Über unsere Kraft* verhelfen Björnsons Lustspiel zu einer Neuaufführung am 15.9.1903 auf dem Berliner Theater.

Nach dem Überwechseln Paul Lindaus, des seitherigen Leiters der Bühne an das Deutsche Theater, sollen Aufführungen von *Geographie und Liebe* unter der Direktion Halm-Graul den Erfolg Björnsonscher Werke am Berliner Theater fortsetzen. Die Inszenierung wird jedoch nur zu einem «mittelgroßen Erfolg»¹⁴²; nach sechs Abenden wird das

¹⁴⁰ Die Gegenwart 45/1894, ebd., s. 270.

¹⁴¹ Magazin für Literatur 63/1894, ALFRED KLAAR, *Literarische Chronik*, s. 570.

¹⁴² Berliner Tageblatt, 16.9.1903 Nr. 470, F.E., *Berliner Theater*.

Lustspiel vom Programm abgesetzt. Das Publikum der Björnsonpremiere ist, wie die Vossische Zeitung notiert, gespalten:

Ein Teil des Publikums lachte und beklatschte das Drastisch-Vertraute, ein anderer war verstimmt.¹⁴³

Die widersprüchliche Reaktion läßt sich auf unterschiedliche Erwartungshaltungen zurückführen: während das als Trivialkomödie inszenierte und rezipierte Werk¹⁴⁴ dem Unterhaltungsbedürfnis eines Teils der Zuschauer entgegenkommt, muß es diejenigen enttäuschen, deren Autorerwartung durch Aufführungen des ersten und zweiten Teils von *Über unsere Kraft* geprägt ist. Da das Ziel der Bühnenleitung, diese Rezipientengruppe anzusprechen, mit der Inszenierung von *Geographie und Liebe* scheitert, andererseits die Diskrepanz zwischen Inhalt und Darstellung auch den Wunsch nach anspruchsloser Unterhaltung nur bedingt zufriedenstellen kann, ist der geringe Erfolg des Dramas 1903 verständlich.

Weitere Aufführungen bis 1910 sind selten. Björnsons Lustspiel gehört zu den Werken, die zwar in das Bühnenrepertoire eingehen, aber mit nur geringen Aufführungszahlen gespielt werden.

4. *Über unsere Kraft I* und das liberal-reformatorische Gesellschaftsdrama 1897–1903

In der zweiten Hälfte der neunziger Jahre vollzieht sich in der Literatur die Abwendung von naturalistischen Darstellungsformen zugunsten symbolistischer oder neuromantischer Tendenzen. An die Stelle einer kongruenten Wirklichkeitswiedergabe, deren tragische Konflikte aus Milieu und Vererbung abgeleitet werden, tritt damit die Darstellung individueller Sozialproblematik, die Einbindung Einzelner in eine vernichtende Gesellschaftsstruktur oder einen unbegreiflichen Kosmos.

Bereits 1891 fordert Hermann Bahr die Rückkehr zu einem radikalen Subjektivismus, für den die Sinnesempfindungen des Künstlers zur

¹⁴³ Vossische Zeitung, 16.9.1903 Nr. 433, A.K., *Berliner Theater*.

¹⁴⁴ Berliner Tageblatt, 16.9.1903, ebd.

ebenso: Der Tag, 17.9.1903, H. HART, *Geographie und Liebe*.

einzigsten Quelle seiner Erkenntnis werden.¹⁴⁵ In der ihm eigenen «nervösen Reizsamkeit»¹⁴⁶ konzentriere sich die Erfahrung der Realität: die Beschaffenheit der Welt kann, so Bahr, nur subjektiv ermessen werden.

Voraussetzung für die Realisierung der nachnaturalistischen Werke auf dem Theater ist das Entstehen von avantgardistischen Experimentierbühnen, abseits der etablierten Stadt- und Hoftheater.¹⁴⁷ Zunächst gegründet, um die für öffentliche Aufführungen verbotenen Dramen naturalistischer Autoren spielen zu können, öffnen sie sich als erste den neuen Stoffen. Nur hier können die Werke überhaupt gespielt und adäquat umgesetzt werden: ihr Inhalt verlangt eine selbständig, kreativ arbeitende Regie, die Dominanz des Textes gegenüber der Bühnentechnik wird abgelöst.

Eine dieser Sezessionsbühnen ist der Münchener «Akademisch-dramatische Verein», der am 27.10.1890 nach dem Vorbild der Berliner Freien Bühne gegründet wird und seit 1892 unter Ernst von Wolzogen geschlossene Aufführungen nur für Mitglieder oder ein geladenes Publikum veranstaltet.¹⁴⁸

Von den Schauspielern dieser Bühne wird 1896 Björnsons Schauspiel *Über unsere Kraft I* zugunsten einer «Detlev von Liliencron-Stiftung» gespielt; der Vorstellung voraus geht die Rezitation von Gedichten Liliencrons. Mit der Aufführung, wie mit einer öffentlichen Sammlung zugunsten des Dichters im Frühjahr und Sommer 1897, sollen Schulden Liliencrons getilgt und sein Lebensunterhalt gewährleistet werden.¹⁴⁹

Die Premiere des Dramas in München bleibt zunächst ohne Resonanz. Erst der große Erfolg, den der erste Teil von *Über unsere Kraft* auf dem Berliner Theater in der Spielzeit 1900/01 erringt, lässt Björn-

¹⁴⁵ HERMANN BAHR, *Die Überwindung des Naturalismus*, in: DERS., *Kulturprofile der Jahrhundertwende*, hrsg. v. H. Kindermann, Wien 1962, s. 150ff.

¹⁴⁶ MARTERSTEIG, s. 489.

¹⁴⁷ H.P. BAYERDÖRFER, *Eindringlinge, Marionetten, Automaten. Symbolistische Dramatik und die Anfänge des modernen Theaters*, in: Schillerjahrbuch XX/1976, s. 504–38.

¹⁴⁸ WOLFGANG PETZET, *Theater. Die Münchner Kammerspiele 1911–72*, München 1973, s. 19f.

¹⁴⁹ HEINRICH SPIERO, *Detlev von Liliencron. Sein Leben und seine Werke*, Berlin und Leipzig ¹⁺²1913, s. 348f.

son wieder in den Vordergrund des Interesses treten, nachdem die Mißerfolge seiner Dramen nach 1875 ihn als Autor für das deutsche Publikum in Vergessenheit geraten ließen.¹⁵⁰ Gleichzeitig verlieren die Ibsenschen Werke an Anziehungskraft, sein Spätwerk bleibt in Deutschland zunächst ohne Erfolg. Björnson wird für kurze Zeit nicht nur neben Ibsen gestellt, sondern ihm sogar vorgezogen.¹⁵¹

Über unsere Kraft I läßt sich in keines der hier verwandten Gliederungsschemata einpassen; seiner Problemstellung und -gestaltung nach kann es den psychologischen Dramen der folgenden Phase zugeordnet werden, in seiner Kritik an der bürokratisierten Staatskirche gehört es zu den Gesellschaftsdramen. Da sein Erfolg die notwendige Voraussetzung für eine Aufführung der folgenden Dramen bildet: das Freikämpfen von *Über unsere Kraft II* aus den Händen der Zensur¹⁵²; sorgfältig einstudierte Vorstellungen von *Paul Lange und Tora Parsberg* in Stuttgart und Aufführungen des weiterhin in Preussen von der Zensur verbotenen *König*, wird *Über unsere Kraft I* den liberal-reformatorischen Gesellschaftsdramen vorausgestellt.

Ein Indiz für die Richtigkeit dieser Maßnahme kann darin gesehen werden, daß es keine eigenständige Ausgabe des Dramas *Über unsere Kraft II* gibt – es liegt nur gemeinsam mit *Über unsere Kraft I* in einem Band vor¹⁵³ –, und daß Aufführungen der beiden Schauspiele häufig an einem Abend oder an aufeinanderfolgenden Tagen gespielt werden.

Die Aufführungen der gesellschaftskritischen Werke Björnsons lassen sich jedoch nicht allein im Rückgriff auf den Erfolg seines *Über*

¹⁵⁰ ZABEL, s. 55.

¹⁵¹ – Deutsche Rundschau 107/April–Juni 1901, K. FRENZEL, *Die Berliner Theater*, s. 300.

– Das Jahr der Bühne 5/1915–16, S. JACOBSSOHN, *Saisonbeginn*, s. 2.

¹⁵² ZABEL, s. 62:

«Der andauernde Erfolg, der dem ersten Teil von «Über unsere Kraft» treu geblieben war, mußte das Berliner Theater anspornen, im Januar 1901 mit dem zweiten ein noch größeres Wagnis folgen zu lassen.»

¹⁵³ Die Doppelausgabe von *Über unsere Kraft* wird im ersten Jahrzehnt des Langenverlages zu seinem größten finanziellen Erfolg.

vgl. dazu: PETER DE MENDELSSOHN, *S. Fischer und sein Verlag*, Frankfurt/M 1970, s. 160.

unsere Kraft I-Stückes erklären. Der literarästhetische Erwartungshorizont der Kritik und des Publikums muß mit seinen gesellschaftspolitischen Erfahrungen konfrontiert werden.

Zwischen 1890 und 1910 verschärfen sich in Deutschland die Auseinandersetzungen zwischen der organisierten Arbeiterschaft und Unternehmenskartellen. Die Mitgliederzahl des sozialdemokratischen Gewerkschaftsbundes steigt von 227.000 Arbeitern im Jahr 1890 auf 700.000 1910; die Zahl der Streiks steigt im gleichen Zeitraum um das Dreizehnfache, die Zahl der beteiligten Arbeiter um das Dreihundert-dreißigfache.¹⁵⁴ Die Interessen der Industrie werden durch die Bildung von Kartellen gesichert; Deutschland gilt in den zwei Jahrzehnten vor dem Weltkrieg als das klassische Land der Kartelle: 1887 bestehen 70, 1908 bereits 450 Unternehmensverbände.¹⁵⁵

Deutlich treten die Gegensätze in der Wirtschaftskrise der Jahre 1900 bis 1902 zutage; sie ist durch steigende Arbeitslosigkeit und den Zusammenbruch vieler Unternehmen gekennzeichnet. Zahlreiche Streiks in dieser Zeit kennzeichnen den zunehmenden Druck der Gewerkschaften, die nicht bereit sind, sich mit Maßenentlassungen und Verarmung abzufinden.¹⁵⁶

Auf diesem Hintergrund wird die politische Brisanz der Björnson-schen Dramen in Deutschland verständlich. Die Aufführung seines Streikdramas *Über unsere Kraft II* wie des antimonarchischen Schauspiels *Der König* wird von der Zensur verboten; die Darstellung anarchistischer Gewalt, die These von der Unzeitgemäßheit der Monarchie als Staatsform greift provokativ in aktuelles Geschehen ein und fordert neue Lösungen heraus.

Nach der Aufhebung der Zensurmaßnahmen – 1901 *Über unsere Kraft II*; 1918 *Der König* – werden beide Stücke erfolgreich auf deutschen Bühnen gespielt, erscheinen jedoch nach kurzer Zeit nicht mehr – *Der König* – oder kaum noch – *Über unsere Kraft II* – auf den Spielplänen. Sie sind abgespielt, das heißt, Inhalt und Darstellung der

¹⁵⁴ F. KLEIN, *Deutschland 1897–98 bis 1917*, Berlin 1961, s. 72, zitiert bei: v. RUEDEN, s. 77.

¹⁵⁵ WINFRIED BAUMGART, *Deutschland im Zeitalter des Imperialismus*, Frankfurt/M 1972, s. 179.

¹⁵⁶ MOTTECK s. 183.

Dramen sind bereits veraltet. Die reale Entwicklung ist über Björnsons Forderungen hinausgegangen und hat seine Alternativmodelle hinter sich gelassen.

Ähnliche Prozesse lassen sich auch in der Rezeption von *Paul Lange und Tora Parsberg* nachweisen. Das Drama wird zunächst als Thematisierung innerskandinavischer Probleme abgelehnt. Während des ersten Weltkrieges, vor allem jedoch nach dem Zusammenbruch des Kaiserreiches und der deutschen Revolution 1918 gilt es als Aufforderung, die Auseinandersetzungen zwischen den Parteien zu beenden. Auch dieser späte Erfolg des Dramas bleibt jedoch ohne Breitenwirkung, die Zahl seiner Aufführungen ist gering. Björnsons Forderungen sind zu abstrakt, um auf konkrete Konflikte einwirken zu können; vor allem ist es jedoch die Darstellung des Themas, die sein Schauspiel bald veraltet erscheinen läßt.

Überraschend gering ist auch die Resonanz von *Über unsere Kraft I* auf den deutschen Bühnen. In der Spielzeit 1900/01 mit der gleichen Aufführungszahl wie Feydeaus *Dame vom Maxim* zu den am häufigsten gespielten Theaterstücken in Deutschland gehörend, ist es 1904/05 mit baren 15 Aufführungen auf den Spielplänen vertreten; diese Zahl bleibt in den folgenden Jahren in etwa konstant.

Aus diesen vier Stücken läßt sich eine veränderte politische Einstellung des Autors herauslesen. Björnson erkennt, daß die Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft nicht mehr gelöst werden können, indem ihr Normensystem in die Realität umgesetzt wird. Die sich wandelnden Forderungen der sozialen und ökonomischen Wirklichkeit, die Zuspiitung des Gegensatzes von Kapital und Arbeit im ausgehenden 19. Jahrhundert, zwingen zur Reform der Basis und systemtragender Institutionen. Produktionsverhältnisse, Kirche, Monarchie und Parteiensystem müssen in Richtung auf eine «aufgeklärte Demokratie»¹⁵⁷ verändert werden, um Massenloyalität zu gewährleisten. In Björnsons Dramen ist die Position kritischen Bürgertums repräsentiert: er setzt sich für eine Veränderung des gesellschaftlichen Systems ein, solange sie nicht gewaltsam, sondern mit verfassungsgemäßen Mitteln durchgesetzt wird. Den Weg zu einer gerechteren Gesellschaftsordnung sieht er durch technisch-wissenschaftliche Erfindungen (*Über unsere Kraft*

¹⁵⁷ WILHELM FRIESE, *Nordische Literaturen im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1971, s. 11.

II), eine republikanische Verfassung (*Der König*) und überparteiliche Politik (*Paul Lange und Tora Parsberg*) gebahnt. In diesen Dramen wird die Verbindung sozialer Ideen mit einer radikal-demokratischen Grundauffassung Björnsons deutlich. Kritik an überkommenen religiösen und politischen Konventionen kann, so Laura Marholm, auf die Ziele des frühen Liberalismus zurückgeführt werden:

Die Ziele des Bürgertums von 48, Republikanismus und Freidenkertum, das waren die stärksten und feinsten Triebfedern, die seine Sensibilität in Bewegung setzten und von ihnen gespornt, schuf er seine beiden größten Dichtungen.¹⁵⁸

Dokumentiert wird Björnsons Verbindung mit Ideen des Liberalismus auch in autobiographischen Äußerungen von Zeitgenossen:

Im Grunde wurzelt sein Freiheitsdrang, wie bei Ibsen, im europäischen Liberalismus gemäßiger Prägung. Ich entsinne mich eines Gesprächs, das er kurz vor der Vermählung seiner Tochter Dagny mit Albert Langen, bei einem Abendessen im Bamberger Hof mit M. G. Conrad und mir führte. Er sagte immer wieder: «ja, mein Schwiegersohn wird euch Kultur nach Deutschland bringen! er ist ein liberaler Mann.» Immer wieder kam er auf diesen Liberalismus seines künftigen Eids zu sprechen: es war offenbar das höchste Lob, das er zu vergeben hatte.¹⁵⁹

In doppelter Weise werden Björnsons liberale Vorstellungen bestimmend für das Geschehen in seinen Dramen: die Lösung der Fragen, die er aufgreift, ist eine moralische, von sozialen Gegebenheiten abgehobene. Durch Aufklärung des Publikums lassen sich gesellschaftliche Mißstände beseitigen, wird Literatur politisch umsetzbar. Vorausgesetzt ist dabei, daß die beschriebenen Gegensätze nicht unvereinbar sind, sondern auf Irrtümern beruhen, die nur erkannt zu werden brauchen, um ein harmonisches Ende herbeizuführen.

Handlungstragend sind in Björnsons Dramen stets Personen aus bürgerlichen Schichten. Auch in Björnsons Schauspiel *Über unsere Kraft II* erhalten Arbeiter keine sinntragende Funktion. Sie sind Versatzstücke, die das Handlungskolorit bilden, aber nicht vorwärtstreibend in das Geschehen eingreifen. In ihrer Analyse des Werkes hebt Clara Zetkin dieses Phänomen hervor:

¹⁵⁸ Nord und Süd 63/1892, LAURA MARHOLM, *Björnstjerne Björnson*, s. 732.

¹⁵⁹ WILHELM WEIGAND, *Welt und Weg*, Bonn 1940, s. 27f.

Auch darin offenbart sich Björnsons kleinbürgerliche Auffassung: seine proletarischen Gestalten knetet er aus so unfertigem Ton, daß er sie nicht zu Helden und Führern erschaffen kann. Die Rebellion in der Hölle hat ausschließlich bürgerliche Wegweisende – ein untrügliches Symptom für die Unreife der Klasse – wie Björnson sie sah¹⁶⁰

4.1. *Über unsere Kraft I*

Erstausgabe: Kopenhagen, November 1883

Erstaufführung: Stockholm, 2.1.1886

dt. Erstausgabe: Leipzig 1886

dt. Erstaufführung: Deutsches Theater München, 18.6.1897

Bezeichnend für die rechtlich nicht fixierten literarischen Beziehungen zwischen Deutschland und Skandinavien vor 1896 sind die Vorgänge bei der Übersetzung von *Über unsere Kraft I*: Björnsons Drama wird von Louis Passarge für den Reclam-Verlag übertragen, ohne daß der Autor vorher davon erfährt. In einem Brief an Carl Bleibtreu beklagt sich Björnson:

Herr Oberlandesgerichtsrat Passarge in Königsberg hat ohne mein Wissen «Over Aevne» unter dem Titel «Über die Kraft» übersetzt. Er hat mir ohne weitere Mitteilung 1 – ein – Exemplar zugeschickt. Das Stück ist bei Reclam (Universal-V.) erschienen. Er hat das Stück mit einer Vorrede versehen, die eine durchweg falsche Auffassung desselben voraussetzt. Das Buch ist geschrieben, um den tragischen Ausgang zu zeigen, welcher sehr leicht folgen kann, wenn man eine magnetische Kraft für eine höhere hält (die Mirakel-Kraft).¹⁶¹

Die Einleitung, die Passarge dem Drama vorausschickt, macht deutlich, daß der Übersetzer dem Text und seiner Rezeption skeptisch gegenübersteht. Er setzt Kritik am Inhalt und der Gestaltung des Werkes voraus: *Über unsere Kraft I* hält er für ein Drama, das auf der Bühne mit wenig Erfolg rechnen kann. Das Infragestellen christlicher Religion und die kritische Darstellung kirchlicher Instanzen sind auf dem Theater unüblich und wirken anstößig.

Die Probleme werden weniger durch Handlung als durch Dialoge entwickelt, die Björnson in den Rahmen einer mystisch wirkenden Natur stellt – Darstellungsformen, die 1886 Ablehnung hervorrufen:

¹⁶⁰ CLARA ZETKIN, *Über Literatur und Kunst*, Berlin 1955, s. 69.

¹⁶¹ BJÖRNSON an CARL BLEIBTREU, 16.8.1886, Björnson-Archiv Oslo, unveröffentlicht.

Vielleicht werden einige in dem Schauspiel an ein Jungendwerk des Dichters denken; jedoch mit Unrecht. Wer die dichterische Entwicklung Björnsons verfolgt hat, weiß, daß zwei Seelen in seiner Brust wohnen, von denen die eine, auf eine realistische Auffassung der Erscheinungen und that'schliches Eingreifen in die Ereignisse des Lebens, selbst des Tages (die Politik) hindrängt, während die andere sich einer unthätigen Mystik ergiebt und den Rätseln des Menschendaseins nachsintt. Als strenggläubiges Kind eines norwegischen Geistlichen aufgewachsen, später sich von aller Kirchlichkeit lossagend und der Freigeisterei ergeben, hat der Dichter zu einer Vermittlung, wie sie das Leben fordert, nicht zu gelangen vermocht. «Über unsere Kraft» ist der Ausdruck dieses Gegensatzes: es behandelt die Tragik des Wundergläubens. Aus dem Verlangen nach dem Wunder, ohne an das Wunder zu glauben, entspringen die eigentümlichen Gegensätze, ja Widersprüche, welche ebensowenig in der Dichtung wie in dem Dichter eine volle Ausgleichung erfahren haben. Wer an das Werk als ein Drama tritt, wird enttäuscht werden. Wer aber unbefangen den feinen psychologischen Zügen dieser Dichtung folgt, wer namentlich die nervöse Stimmung kennt, an welcher diese im «Lande der Mitternachtssonne» lebenden Menschen so reich sind, wird der merkwürdigen Dichtung seine Bewunderung nicht versagen können.¹⁶²

Die Relevanz religiöser Fragen für eine dramatische Gestaltung wird von Ludwig Fulda in einer Rezension der Augsburger Aufführung von Ibsens *Gespenster* 1886 betont. Er verweist zugleich auf die Schwierigkeiten, die einem Drama mit dieser Thematik in Deutschland entgegenstehen:

Von den Konflikten, welche unsere Zeit erfüllen und demgemäß auch unsere Poesie erfüllen sollten, kann man vier Hauptarten unterscheiden: politische, soziale, religiöse und sexuelle Konflikte. Daß ein politisches Schauspiel gegenwärtig in Deutschland unmöglich ist, das ist einleuchtend genug... Was nun gar die religiösen Konflikte betrifft, so ist man darin ja bereits so ängstlich geworden, daß man historische Dramen verbietet, welche den Gewissensstreit vergangener Jahrhunderte behandeln.¹⁶³

Seine Argumente werden belegt durch die späte Aufnahme des Björnson'schen Stücks auf deutschen Theatern: es dauert elf Jahre, bis das Drama überhaupt gespielt wird, vierzehn Jahre bis zu seiner ersten öffentlichen Aufführung.

¹⁶² LOUIS PASSARGE, *Einleitung zu: «Über unsere Kraft I»*, Leipzig 1886, zitiert in: Kölnerische Volkszeitung, 26.9.1900 Nr. 874, HERMANN KIPPER, *Über unsere Kraft*.

¹⁶³ Die Nation 3/1886–87 Nr. 52, 25.9.1886, LUDWIG FULDA, *Henrik Ibsen und das deutsche Drama*, s. 776.

Der 1890 in München gegründete «Akademisch-dramatische Verein» führt Björnsons Drama vor geladenen Zuschauern auf: Das Publikum besteht zumeist aus Schriftstellern, Künstlern und Kunstreunden, was einer Berliner Kritik zufolge die Voraussetzung für den Erfolg der Premiere bildet:

Eine öffentliche Aufführung hätte trotz des mystischen Zaubers, der einzelnen Szenen des ersten Aktes eine starke Wirkung verleiht, mit einer Ablehnung des theologisch-pathologischen Stückes geendet ... Im Grunde unseres Empfindens bleiben uns Björnsons moderne Heilige fremd, sie sind nicht Fleisch von unserem Fleisch, nicht Blut von unserem Blut.¹⁶⁴

Von weiteren Theatern wird das Drama zunächst nicht gespielt. Erst in der Spielzeit 1899/1900 inszeniert Paul Lindau *Über unsere Kraft I* auf dem Berliner Theater.

Lindau ist seit 1895 Hoftheaterintendant in Meiningen. Er spielt dort unter anderem *Maria von Schottland* und empfiehlt eine erste Aufführung des Dramas *Über unsere Kraft I*, die nach eigenen Worten an der Person des Hauptdarstellers scheitert, den Herzog Georg für die Rolle des Pastor Sang ausgewählt hatte, der aber nicht verpflichtet werden konnte.¹⁶⁵ Nach späteren Auseinandersetzungen mit dem Theaterleiter – wegen der Einführung elektrischer Bühnenbeleuchtung – verlässt Lindau das Hoftheater und pachtet in der Reichshauptstadt das Berliner Theater.¹⁶⁶ Hier versucht er, die Tradition der 1889 von Ludwig Barney gegründeten Bühne mit modernen Ansätzen zu verbinden: er führt Lustspiele wie die *Deutschen Kleinstädter* von August von Kotzebue auf; gleichzeitig richtet er Sondervorstellungen ein, die neue oder umstrittene Stücke an drei Nachmittagsvorstellungen spielen. Sie werden bei Erfolg in den abendlichen Spielplan übernommen; mit ihnen versucht Lindau, an den Erfolg des Deutschen Theaters unter Otto Brahm anzuknüpfen.

Björnsons Schauspiel hat hier großen Erfolg; die suggestive Wirkung der Handlung und der nordnorwegischen Landschaft halten das Publikum in Atem.¹⁶⁷ *Über unsere Kraft I* wird in den Abendspielplan übernommen und erlebt bis zum Ende der Saison einundzwanzig Auf-

¹⁶⁴ Berliner Tageblatt, 21.6.1897 Nr. 309, S., *Björnsons «Kraft» in München*.

¹⁶⁵ PAUL LINDAU, *Nur Erinnerungen Bd. II*, Stuttgart und Berlin ⁵⁺⁶1919, s. 345.

¹⁶⁶ Literarisches Echo 2/1899–1900, GUSTAV ZIEGLER, *Bühnenchronik Berlin*, sp. 791.

¹⁶⁷ Über den Erfolg der Berliner Aufführung berichten nahezu einstimmig folgende Blätter:

führungen. Der eigentliche Erfolg des Werkes stellt sich in der folgenden Spielzeit ein: angeregt durch seinen Erfolg bei der Kritik und beim Publikum wird es von Theatern in ganz Deutschland übernommen. 1900/01 erlebt *Über unsere Kraft* nach Dramen wie Otto Ernsts *Flachsmann als Erzieher*, Sudermanns *Johannisfeuer* und Hartlebens *Rosenmontag* die vierthöchste Zahl von Aufführungen an deutschsprachigen Theatern.¹⁶⁸

Am 16.4.1901 wird es als erstes Drama Björnsons von Schauspielern des Berliner Hoftheaters gespielt. Diese Vorstellung ist nur als Privataufführung möglich. *Über unsere Kraft I* in den offiziellen Spielplan des Königlichen Theaters zu übernehmen, erscheint zu gefährlich:

Die «Literarische Gesellschaft» gab gestern eine Matinée, in der der erste Teil von Björnsons großartigem Werk vor einem ausgewählten Publikum aufgeführt wurde. Das Hoftheater hatte die Lokale und seine besten Schauspieler geliehen. Warum der Intendant die Sache nicht ganz in seine Hand nahm, ist nicht leicht zu verstehen. Kann es sein, daß er fürchtete, Verärgerungen bei der Geistlichkeit zu wecken, wenn die Aufführung ein öffentliches Gepräge erhielte?¹⁶⁹

Offener als in der Hauptstadt tritt die klerikale Kritik in der Provinz Björnsons Stück entgegen. Die ultramontane Kölner Volkszeitung schreibt:

In Wien ist die Aufführung nicht erlaubt worden, und mit Recht, denn, wie schon bemerkt, gehört das Stück nicht auf die Bühne. In Berlin soll das Stück eine tiefgehende Wirkung ausgeübt haben. Bei der hiesigen Aufführung, die ein zahlreiches Publikum angelockt hatte, darf man höchstens von einer äußerlichen Wirkung reden, die zumeist auf der... sorgfältig vorbereiteten Aufführung beruhte.¹⁷⁰

Unbeabsichtigt weist die Kritik darauf hin, daß die Wirkung des Björnsonschen Stükcs auch außerhalb Berlins gewahrt bleibt. Büh-

- Vossische Zeitung, 25.3.1900 Nr. 142, ARTHUR ELOESSER, Berliner Theater.
- Bühne und Welt 2/1899–1900 Bd. 2, H. STÜMCKE, *Von den Berliner Theatern*, s. 605f.
- Literarisches Echo 2/1899–1900, GUSTAV ZIEGLER, *Bühnenchronik*, sp. 1022f.
- Kunstuwart 13 II/April–Oktober 1900, L. SCHÖNHOFF, *Berliner Theater*, s. 79.
- Vorwärts, 27.3.1900 Nr. 72, E. SCHLAIKJER, *Über unsere Kraft*.

¹⁶⁸ Bühne und Welt 4/1901–02 Bd. I, H. STÜMCKE, *Vom deutschen Bühnenspielplan*, s. 380.

¹⁶⁹ Morgenbladet, 17.4.1901 (Übersetzung vom Verfasser).

¹⁷⁰ Kölnische Volkszeitung, 26.9.1900 Nr. 874, H. KIPPER, *Über unsere Kraft*.

nentelegramme in der Theaterzeitschrift *Bühne und Welt* bestätigen diesen Eindruck. Sie berichten einstimmig von einem «ergreifenden Eindruck»¹⁷¹, das Werk wird «in weihevollen Andachtsschauern aufgenommen»¹⁷², «es hat einen mächtigen Eindruck gemacht wie selten ein neues Stück. Wohl ein Dutzend Mal mußte der Vorhang in die Höhe gehen...»¹⁷³

Trotz dieses Erfolges und der großen Breitenwirkung des Dramas kann es sich nicht für längere Zeit auf dem Bühnenspielplan halten. Die Zahl der Aufführungen sinkt bis 1904/05 auf 15 herab und schwankt in den folgenden Jahren zwischen 10 und 40 Vorstellungen pro Jahr. Erfolgreich wird es noch einmal 1906 vom Schillertheater Berlin inszeniert. Diese 1894 gegründete Bühne spielt vorwiegend bekannte, von anderen Berliner Theatern bereits aufgeführte Dramen zu geringen Eintrittspreisen für ein kleinbürgerliches Publikum: Lehrer, Techniker, mittlere Beamte, selbständige Handwerker...¹⁷⁴ *Über unsere Kraft I* erlebt hier 26 Aufführungen.

Häufiger gespielt wird es lediglich in Geburts- oder Todesjahren Björnsons: 1909/10 sind 78 Aufführungen, 1921/22 89 und 1922/23 108 Aufführungen vermerkt. Der Inhalt des Dramas bleibt weiterhin bekannt; es gilt noch 1926 als bedeutendes Schauspiel religiöser Konflikte¹⁷⁵, anhaltender Erfolg auf deutschen Bühnen bleibt ihm jedoch verwehrt.

Erklärungen für dieses Phänomen – einen starken Anfangserfolg bei geringer späterer Bühnenwirkung – zu geben, fällt schwer. Sie lassen sich am anschaulichsten aus einer Analyse der Erfolgsbedingungen ableiten. Fest steht, daß Björnson erst durch den Erfolg von *Über unsere Kraft I* wieder in das Blickfeld der deutschen Theater rückt, viele seiner älteren Dramen erst aus der Retrospektive bekannt werden. Von einem Teil der Kritik wird er mit diesem Drama Ibsen sogar vorgezogen:

... und darin schließlich in dem Drama «Über unsere Kraft» einen Sieg erfocht, der bei allen natürlich Empfindenden das tifelnde, nie aus dem

¹⁷¹ *Bühne und Welt* 3/1900–01, *Theatertelegramm: Bremer Stadttheater*, s. 174.

¹⁷² *Bühne und Welt* 3/1900–01 Bd.I, *Theatertelegramm: Oldenburg, Großherzogliches Theater*, s. 219.

¹⁷³ *Bühne und Welt* 3/1900–01 Bd.I, *Theatertelegramm: Hannover Residenztheater*, s. 176.

¹⁷⁴ MARTERSTEIG, s. 679ff.

¹⁷⁵ *Theaterprogramm der Berliner Volksbühne*, 5.2.1922.

Vollen einer großen und lebendigen dichterischen Kraft schöpfenden dramatischen Schaffen Ibsens an die zweite Stelle treten läßt.¹⁷⁶

Gegenüber der kühl-intellektuellen, Gesellschaftsstrukturen zerstörenden Kraft Ibsens gilt Björnson als der gefühlvollere Autor positiver Ideen und Gestalten.¹⁷⁷ In diese Wertschätzung reiht sich ein Vergleich des Björnsonschen Dramas mit Goethes *Faust* ein. Das klassische Werk erhält in den Jahren nach der Gründung des deutschen Reiches – parallel zum politischen und ökonomischen Aufschwung in Deutschland – ideologischen Charakter: «faustisch» wird zum Attribut nationalen Selbstbewußtseins; das Drama wird als exemplarische Vergegenständlichung des «Geistes» des deutschen Volkes gesehen. Der Begriff des «Faustischen» gilt in dieser Zeit

tatsächlich in weiten Kreisen der Gelehrten und Dilettanten, der Zeitungsschreiber und Volksbildner Klein- und Großdeutschlands als die unwiderruflich dem – deutschen – Menschen «angeborene Höhenrichtung», unzerstörbar und unzerbrechlich, die dem Streben aus eigenster Kraft geradezu die Gottwohlgefälligkeit garantierte und die sich schließlich bis zu einem eigenen «Faustischen Glauben» (Korff) steigerte.¹⁷⁸

Der Vergleich des Björnsonschen Dramas mit dem *Faust* Goethes verdeutlicht den starken Eindruck, den *Über unsere Kraft* auf deutsche Rezessenten macht. Allein die Möglichkeit der Gleichsetzung zeigt die Ranghöhe auf, die dem Schauspiel zugebilligt wird. Der Vergleich wird in der Besprechung des Werkes zu einem Topos der Kritik; so erscheint bereits 1896 eine Rezension unter dem Titel «Faustisches im Norden».

Der Vergleich bietet sich – der Zweiteilung des Dramas folgend – schon der äußeren Form nach an. Es sind aber vor allem inhaltliche Argumente, die eine Relation zwischen beiden Werken gerechtfertigt erscheinen lassen: das Vertrauen Sangs in seine Kraft, Wunder zu tun, wird gleichgesetzt mit Fausts Streben nach dem Grenzenlosen.¹⁷⁹ Dem

¹⁷⁶ Wiesbadener Tageblatt, 7.1.1901, SCH. v.B., «Über die Kraft I»
ebenso: Literarische Warte 4/1.1.1903, H. 4, CARL CONTE SCAPINELLI, *Björnsterne Björnson*, s. 193ff.

¹⁷⁷ Kunstwart 23/2. Maiheft 1910, EDZARD NIDDEN, *Björnsterne Björnson*, s. 221.

¹⁷⁸ H. SCHWERTE, *Faust und das Faustische, Ein Kapitel deutscher Ideologie*, Stuttgart 1962, s. 172.

¹⁷⁹ Die Nation, 7.3.1896, 13.Jg. Nr.23, ERNST HEILBORN, *Faustisches im Norden*.

Literaturhistoriker Richard Meyer gilt *Über unsere Kraft* als das einzige Drama,

das in der mächtigen Kraft, mit der die tiefsten Stimmungen der Zeit in sichtbare Handlung, die geheimsten Gedanken in einfache Worte umgesetzt werden, wenn auch in langem Abstand nach dem «Faust» genannt werden darf. Die große Sehnsucht nach dem Wunderbaren – wie klein erscheint sie in der «Frau vom Meer», selbst in «Nora» neben diesem tiefsymbolischen Ausdruck! Der Zweifel nicht bloß der Gläubigen und derer, die am Zweifel selbst zweifeln, wie packend ist er veranschaulicht! Dazu kein großer Apparat; eine Anzahl von Geistlichen... genügt, um die psychologischen Spielarten des modernen Menschen vorzustellen, wie für Goethe eine kleine Theatertruppe genügte. Ein tiefer leidenschaftlicher Ernst schließt realistischen Humor... so wenig wie in Goethes Weltschauspiel aus; und ein großartiger vieldeutiger Schluß führt von der Bühne in die Vieldeutigkeit der wirklichen Welt zurück.¹⁸⁰

Auch die Darstellung der Natur läßt einen Vergleich zwischen beiden Werken zu: wie in Goethes *Faust* beeinflußt sie auch in Björnsons Drama das Denken und Handeln der Personen. Er steigert ihren Einfluß noch, indem er sein Schauspiel in der Landschaft Nordnorwegens ansiedelt: erst vor dem Hintergrund dieser Gegend und ihres Klimas wird, wie Klara Sang hervorhebt, das Geschehen verständlich:

Doch die Natur ist hier von der Art, daß sie auch von uns das Ungewöhnliche heischt. Die Natur selbst wächst hier ja über das Maß des Gewöhnlichen hinaus. Wir haben fast den ganzen Winter Nacht. Wir haben fast den ganzen Sommer Tag.¹⁸¹

Die unmittelbare Prägung des menschlichen Charakters durch die Natur ist eine These Björnsons, die in Deutschland unreflektiert übernommen wird. Die Gestaltung der überwältigenden Landschaft bildet eine wesentliche Grundlage für den Theatererfolg von *Über unsere Kraft I*. Die Rezension Heinrich Stümckes ist ein Beleg dafür, wie eng die Verflechtung der Natur mit der Problematik des Dramas gesehen wird:

Aber sein Pfarrer Sang ist unter seinen Händen ein Vollmensch geworden..., weil in der Gestalt und in ihrem Schöpfer der geheimnisvolle Hauch des

¹⁸⁰ Deutsche Rundschau 84/Juli–September 1910, RICHARD M. MEYER, *Björnsterne Björnson*, s. 109.

¹⁸¹ *Über unsere Kraft I, 1. Akt 1. Auftritt*, in: BJÖRNSTERNE BJÖRNSON, *Gesammelte Werke Bd. 5*, Berlin 1911, s. 13f.

Nordlandes weht, weil sie aus der gleichen Muttererde gesprossen sind. Dieser Pfarrer ist nur möglich in dem Lande der gespenstisch hellen Nächte der Mitternachtssonne, unter den grandiosen Schauern dieser meerumbrandeten Felsenküsten. Die Gabe des zweiten Gesichts und mancherlei okkulte Fähigkeiten, denen die moderne Wissenschaft teils skeptisch, teils unsicher bejähend gegenübersteht, sind in diesen Gegensätzen zu Hause.¹⁸²

Diese Zustimmung verweist auf Tendenzen in dem Skandinavienbild, das in Deutschland seit der Zeit der Romantik durch «Nordsehnsucht», «jenes aus nationalem Wunschbild und romantischer Unkenntnis wirklicher Zustände geborene Idealbild des reinen unzersetzten und ungeschwächten Germanentums»¹⁸³, geprägt wird. Unter der Regierung Wilhelms II wird die Begeisterung, vor allem für norwegische Landschaft und Geschichte, noch verstärkt. Die häufigen Schiffsreisen des deutschen Kaisers nach Norwegen erweitern dieses schwärmerische Verbundenheitsgefühl.¹⁸⁴

Vom Einfluß der Natur abhängig wird der Glaube an die Möglichkeit von Wunderheilungen beschrieben. Björnson verweist die Phänomene des christlichen Glaubens in den Bereich der naturwissenschaftlich-medizinischen Forschung und fügt als Beleg seiner These zwei Literaturangaben in der Buchfassung von *Über unsere Kraft I* an.¹⁸⁵ In

¹⁸² Bühne und Welt 2/1899–1900 Bd. II, HEINRICH STÜMCKE, *Von den Berliner Theatern*, s. 606.

ebenso: Cosmopolis Internationale Revue 4/1896, LOU ANDREAS-SALOMÉ, *Scandinavische Dichter*, s. 565f.:

«Und die einseitige Konsequenz dieser allzu grandiosen, allzu bornierten Gestalt wirkt lebensecht, weil sie in einen so wunderbar stimmungsvollen Naturrahmen hingestellt ist, dass wir schon aus ihm heraus das ungewöhnliche Bild begreifen müssen: «Hier in dieser Natur ist etwas, das auch von uns das Wunderbare fordert. Die Natur selbst geht ja über die natürlichen Grenzen hinaus,» sagt Frau Sang und bezeichnet damit die Ursache, durch die Naturgefühle und Gottesanbetung, Weltliches und Mystisches unmerklicher als sonst wo in der Welt verschmelzen können.»

¹⁸³ IRMGARD GÜNTHER, *Die Einwirkung des skandinavischen Romans auf den deutschen Naturalismus*, Greifswald 1934, s. 17.

¹⁸⁴ GERHARD/HUBATSCH, s. 373.

¹⁸⁵ *Leçons sur le système nerveux, faites par J.M. CHARCOT*. Recueillies et publiées par le Docteur Bourneville, 3e édition. 2 vol. Paris 1881;

Etudes cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie par LE DOCTEUR RICHTER. 1 vol. Paris 1881.

seinem Drama wird der Übergang von religiösen zu pathologischen Erscheinungen deutlich. Er lässt, so Paul Fechter,

das Gebiet des Religiösen zeitgemäß an Seelenzonen grenzen, deren Phänomene nicht mehr dem Mythos des Geistigen, sondern den Geheimnissen des Besonderen, dem Gesunden schon entgleitenden zuzuordnen sind.¹⁸⁶

In der Beschreibung psychologisch-medizinischer Phänomene trifft Björnson auf ein aufnehmefähiges Publikum:

Die hochmoderne und interessante Frage der Suggestion, durch welche die ärztliche Wissenschaft heute einen großen Teil der biblischen Wunder erklären kann, wird in seinem Stück dramatisch behandelt.¹⁸⁷

Verstärkt werden diese emotionalen Elemente durch den Aufbau des Dramas. In seiner Analyse verweist Alfred Kerr auf den geschickt gebauten Dramenplan als Voraussetzung der Publikumswirksamkeit¹⁸⁸: Die Bühnenhandlung kulminiert in zwei Aktschlüssen: der Ankündigung einer Wunderheilung am Ende des ersten Teils, deren Möglichkeit den Zuschauern durch das Ausbleiben einer Naturkatastrophe vor Augen geführt wird, und ihrem Eintreten und gleichzeitigen Scheitern am Schluß des zweiten Aktes, in einer Situation äußerster Erregtheit der Handelnden wie des Publikums. Die Steigerung der Intensität bis zum plötzlichen Abbrechen der Handlung hält die Zuschauer in Atem. Kritiker aller Aufführungen berichten über die Publikumsreaktionen in Berlin:

Seine [Bratts] Verzweiflung schreit nach Gewißheit, seine Sehnsucht steckt die anderen an, die Herzen pochen, die Augen werden feucht, von draußen herein klingt ein mächtiger Choral, Hallelujah, Glockenläuten, und als die beiden, Pfarrer Sang und seine Frau, in Verzückung aufeinander zugehen, fallen sie singend, weinend in die Knie, das hohe Wunder erwartend. Dieser Akt ist mit einer ganz einzigen Kunst der Steigerung gearbeitet wie eine mächtig anschwellende Symphonie, die jäh mit einem Paukenschlag abbricht.¹⁸⁹

Zumindest Charcots Werke sind einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Um Lähmungen heilen zu können, arbeitet er mit der Suggestionskraft von Wallfahrtsorten. Seine Erfahrungen werden von Emile Zola in seinem Roman «Lourdes» verarbeitet.

¹⁸⁶ PAUL FECHTER, *Das europäische Drama* Bd. I, Mannheim 1956, s. 458.

¹⁸⁷ Wiesbadener Tageblatt, 7.1.1901, SCH.V.B., *Über unsere Kraft*.

¹⁸⁸ Die Nation, 31.3.1900, ALFRED KERR, *Theater*.

¹⁸⁹ Vossische Zeitung, 25.3.1900 Nr. 142, A.E., *Berliner Theater*.

in Stuttgart:

Dieser Schluß übt eine tiefgreifende Wirkung. Das Publikum hält förmlich den Athem an. Erst nach einigen Augenblicken löst sich die außergewöhnliche Spannung und Ergriffenheit in dem üblichen Beifall.¹⁹⁰

in Wiesbaden:

Ohne tobenden Beifall, tief innerlich erschüttert von diesem Schicksal, gepackt von der mächtigen Dichterkraft des Poeten verläßt das Publikum das Haus.¹⁹¹

Der völlig überraschende Schluß läßt das Publikum in Ungewißheit über den Standpunkt des Autors. Er leugnet die Mystik des Wunderglaubens – auf eine Art jedoch, die zeigt, daß er selbst von ihr nicht unbeeinflußt ist. Auf diese Spannung deutet Kerr:

indem er leugnet, führt er ein lockendes «Beinahe» dieses herrlichen Phänomens vor. Und von hier stammt die innerliche Wirkung.¹⁹²

Für die Zuschauer und Rezessenten bleibt unklar, ob *Über unsere Kraft I* ein Drama des Zweifels ist, oder auf eine Apotheose des Wunders hinausläuft.¹⁹³

Der Eindruck eines Bekenntnisses zur christlichen Religion entsteht durch den theologischen Gehalt des Werkes, die Gestalt des Pfarrers Sang und den Aufbau des Schauspiels: die Peripetie – Klara Sang erhebt sich von ihrem Lager und läuft ihrem in der Kirchentür wartenden Mann entgegen – schlägt wenige Augenblicke später in das Ende des Dramas um; sie bricht tot zusammen, Pastor Sang wird von einem Herzschlag getroffen und sinkt neben ihr nieder.

In dem unerschütterlichen Glauben Sangs, seiner Liebe und seiner Selbstaufopferung zeichnet Björnson das Ideal eines Christen. Seine letzten Worte: «Aber das war doch nicht der Zweck? -? Oder -? - - Oder?» deuten darauf hin, daß das Wunder zwar eingetreten ist, jedoch in anderer Weise als erwartet. Sangs Selbstüberschätzung liegt bei

¹⁹⁰ Neues Tagblatt Stuttgart, 2.10.1900 Nr. 229. W., *Über die Kraft I*.

¹⁹¹ Wiesbadener Tageblatt, ebd.

¹⁹² Die Nation, 31.3.1900, ebd.

¹⁹³ Kölnische Volkszeitung, 26.9.1900 Nr. 874, HERMANN KIPPER, *Über unsere Kraft*.

ebenso: Literarisches Echo 2/1899–1900, GUSTAV ZIEGLER, *Bühnenchronik Berlin*, sp. 1022.

dieser Interpretation in der Überzeugung, die Realisierung des Wunders bestimmen und seine Form erzwingen zu können. Klara Sangs Tod erscheint als transzendentale Heilung, als eine durch die Gebete ihres Mannes bewirkte Erlösung von ihren Leiden.

So gilt das Drama – etwa in der Rezension eines Berliner Kritikers der Gesellschaft

als fromme Legende, deren kindliche Poesie und romantische Schönheit auch auf den Zweifler und Spötter ihre Wirkung ausüben.¹⁹⁴

Betont wird, daß das Schauspiel seine Anziehungskraft gerade auf ein Publikum ausübt, das zum größten Teil aus Zweiflern und Athiesten besteht.

Die Absicht des Autors steht dieser Interpretation jedoch entgegen: indem er auf die hypnotischen Fähigkeiten Sangs verweist, zeigt sich seine Ablehnung des Wunderglaubens. Sein Angriff richtet sich darüber hinaus gegen die gesamte christliche Lehre, deren kompromißlose Forderungen für ihn über die menschliche Kraft gehen.¹⁹⁵ Diese These über die Intention Björnsons wird gestützt durch einen – bereits zitierten – Brief des Autors an Carl Bleibtreu, und durch eigene Äußerungen über das Entstehen seines Schauspiels: auf einer Veranstaltung des Berliner Presseclubs zu seinen Ehren im Jahr 1901 spricht er

von einer Familie, die er gekannt und beobachtet hatte, und deren Glieder sämtlich an Überspannung des Willens, an einer falschen Beurteilung des Möglichen und Erreichbaren zugrunde gegangen waren.¹⁹⁶

Die Mehrdeutbarkeit des Inhalts hält sein Publikum auch nach dem Ende der Aufführung in Bann; Diskussionen über die Absicht des Autors werden in Kritiken, in Buchveröffentlichungen und Vorträgen weitergeführt.

Aus einer Vielzahl emotionsbesetzter Momente bestimmt sich so die Wirkung des Björnsonschen Schauspiels auf dem Theater:

- der nordnorwegischen Landschaft, deren Einfluß den Charakter der Menschen prägt;

¹⁹⁴ Die Gesellschaft 16/1900 Bd. II, JOHN SCHIKOWSKI, *Vom Berliner Premierenmarkt*, s. 310.

¹⁹⁵ FRANCIS BULL, *Björnstjerne Björnson*, in: Norsk Litteratur Leksikon, a.a.O., s. 657f.

¹⁹⁶ ZABEL, s. 64.

- der Diskussion des christlichen Glaubens, verbunden mit einer Darstellung suggestiver, hysterischer und hypnotischer Kräfte;
- einem einfach gebauten Dramenplan, der in beiden Aktschlüssen auf theaterwirksame Effekte zuläuft;
- der Katastrophe in der Schlußszene, deren Bedeutung für die Zuschauer offen bleibt.

Diese Zusammenstellung stimmungsbetonter, an die Erregbarkeit des Publikums appellierender Motive und Darstellungsformen steht einem langfristigen Erfolg des Dramas auf der Bühne entgegen. Die Intensität der Stimmung läßt sich bei einer zweiten Aufführung nicht mehr nachvollziehen – wenn der Dramenplan bekannt, der Effekt kein unerwarteter ist, muß die gespannte Erwartung des Zuschauers entfallen. Dabei wird deutlich, wie geschickt die Spannung aufgebaut wurde, die eingesetzten Theatermittel erscheinen den hohen Idealen des Schauspiels unangemessen und diskreditierend:

«Über unsere Kraft» ist also ein schlauer Zauber. Es ersetzt Gedankenstärke durch feuriges Ungestüm... Die Geste ist da, und sie ist stark. Es wird geschrien, geschwärmt, Bekenntnis abgelegt, geweint, gehofft, verzagt, mit Apotheose gestorben. Der Lärm genügt sich selbst.¹⁹⁷

Auch die innere Logik des Gedankenganges wird angezweifelt; die Identifikation des christlichen Glaubens mit der Kraft, Wunder zu tun, erscheint wenig einsichtig. Julius Bab schreibt:

Es ist oberflächlich, das Christentum mit dem Zusammenbruch des Wunderglaubens ad absurdum zu führen.¹⁹⁸

Diese Darstellung soll den Nachweis erbringen, daß die Gründe für den ungeheuren Erfolg des Schauspiels auf den deutschen Theatern in den Jahren 1900 bis 1902 umschlagen in Argumente gegen seine weitere Bühnenwirksamkeit. Dabei muß betont werden, daß die Diskussion um das Werk nicht auf seine Bühnenaufführungen beschränkt bleibt. Die Frage nach der Wirkungsmöglichkeit des Glaubens wird weitergeführt, der erste Teil von *Über unsere Kraft* ist in seiner Problematik ohne Seitenstück. Noch 1956 schreibt Paul Fechter:

¹⁹⁷ Das Jahr der Bühne 5/1915–16, S. JACOBSSON, *Saisonbeginn*, s. 3.

¹⁹⁸ Die Schaubühne 8/1912 H. 2, JULIUS BAB, *Björnson als Dramatiker*, s. 86.

Es steht in der Entwicklung des modernen Dramas allein, weil in ihm die Umsetzung der inneren Dramatik heutiger religiöser Existenz in Bühnengeschehen mit einer so starken szenischen Eindringlichkeit gefaßt ist, daß ein damals bereits ins Allgemeine übergreifende Zeitproblem zu stärkstem dramatischem Leben ohne Verlassen der geistigen Ebene, zu spirituellem Theater bester innerer Haltung verdichtet ist. Was Lopes und Calderóns geistliche Spiele vom Typus her dem Katholizismus gaben, ist hier einmal aus der individuellen Welt des modernen protestantischen Geistes entwickelt: ohne Predigten, ohne den Ersatz des Gestaltens durch Diskussion religiös gefärbter Themen sind aus den letzten Fragen der Zeit wie des Christentums Gestalten und Vorgänge verwirklicht, die Seelisches und Szenisches zu einer Einheit von selten erlebter Tiefe der Bühnenwirkung zusammengeschlossen haben.¹⁹⁹

Exkurs:
Das deutsche Arbeitertheater vor 1900

Auf den folgenden Seiten wird die Entwicklung des frühen deutschen Arbeitertheaters umrissen und sein historischgesellschaftlicher Kontext beschrieben. Die Inhalte der von Arbeitern geschriebenen und auf Arbeitervorstellungen gespielten Dramen werden auf ihre Darstellung des Konflikts zwischen Kapital und Arbeit hin untersucht. Da dieser Themenkomplex im 19. Jahrhundert – von wenigen Ausnahmen abgesehen – ausschließlich in den Stücken sozialdemokratisch oder gewerkschaftlich organisierter Arbeiter reflektiert wird, sind ihre Werke als Feldtexte geeignet, durch einen Vergleich der ideologischen Implikationen und Aufbauschemata eine adäquate Beurteilung des 2. Teils von Björnstjerne Björnsons *Über unsere Kraft* zu ermöglichen.

Am 23. Mai 1863 entsteht in Leipzig der Allgemeine Deutsche Arbeiterverein (ADAV), als dessen erster Präsident Ferdinand Lassalle gewählt wird. Im gleichen Jahr wird in Eisenach der Verband der Deutschen Arbeitervereine (VDAV) ins Leben gerufen, der in seinen Zielen der liberalen Fortschrittspartei entspricht. Aus ihm geht 1869, unter der Leitung von August Bebel und Wilhelm Liebknecht, die Sozialdemokratische Deutsche Arbeiterpartei (SDAP) hervor; beide Gruppen – ADAV und SDAP – schließen sich auf dem Parteitag in Gotha 1875 zur Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Deutschlands zusammen.

¹⁹⁹ FECHTER, s. 459.

Die in den Arbeitervereinen organisierten Arbeiter schaffen sich eigene Bildungs- und Kultureinrichtungen, deren Inhalte sich jedoch zunächst kaum von dem bürgerlicher Vereine unterscheiden. In den Laienspielgruppen führen sie humoristische Theaterstücke – von Autoren wie Benedix, Kotzebue, Körner u.a. – auf und spielen eigene Klassikervorstellungen. Zum größten Teil haben weder Zuschauer noch Schauspieler zuvor Aufführungen professioneller Theater gesehen; bereits die Höhe der Eintrittspreise macht es Arbeitern unmöglich, Theater zu besuchen.²⁰⁰ So ist der Anspruch an die künstlerische Ausführung der Arbeiteraufführungen gering. Kunst und Theater werden an ihrem Unterhaltungswert gemessen; bei der üblichen Arbeitszeit – noch 1880 beträgt sie durchschnittlich sechzig Stunden pro Woche²⁰¹ – und dem stumpfsinnigen Arbeitsprozeß, dem die Arbeiter unterworfen sind, müssen die Dramenaufführungen compensatorischen Charakter tragen. Sie werden nach ihrem Nutzen zur Regeneration der Arbeitskraft beurteilt.²⁰²

Um das Jahr 1868 erhält die Abendunterhaltung politische Funktion: Theateraufführungen werden mit Agitation verknüpft. Auf diese Weise sollen Grundsätze der theoretischen Debatte in der SPD dem Arbeiterpublikum vermittelt werden. Sie dienen besonders der Information und Schulung der Frauen von Parteigenossen, aber auch noch abseits stehender Arbeiter.

Mit Hilfe der Satire werden Leitsätze der politischen Ökonomie vorgetragen – so in Jean Baptiste von Schweitzers Humoreske *Ein Schlingel* (1867) und *Eine Gans* (1869). Dabei ist eine Mischung aus Agitation und Unterhaltung wesentlicher als die ästhetische Umsetzung des Inhalts. Das eindeutige Primat wird der politischen Funktionalität und Effektivität zugesprochen. Aus dieser Sicht ist sicher zutreffend,

daß die frühen Stücke literarisch gesehen «schlechter» waren als die späten, aber die späten, politisch gesehen, «schlechter» waren als die frühen, daß das

²⁰⁰ AUGUST BEBEL, *Einst und Jetzt*, Berlin 1913, zitiert in: FRIEDRICH KNILLI/URSULA MÜNCHOW, *Frühes Deutsches Arbeitertheater 1847–1918*, München 1970, s. 97ff.

²⁰¹ FRITZ ZAHN, *Die Organisation der Prinzipale und Gehilfen im Deutschen Buchdruckergewerbe*, in: *Schriften des Vereins für Sozialpolitik*, Leipzig 1890, s. 451, zitiert in: v. RUEDEN, s. 9.

²⁰² v. RUEDEN, s. 18.

deutsche Arbeitertheater in seinen Anfängen das politisch progressivste war, das es damals in Deutschland gab, aber zugleich sein literarisch schwächstes.²⁰³

Die weitere Entwicklung auch des deutschen Arbeitertheaters wird durch die Auswirkung des «Gesetzes gegen die gemeingefährlichen Bestrebungen der Sozialdemokratie» vom 21.10.1878 bestimmt; die sozialdemokratischen Bildungsvereine mit ihren dramatischen Abteilungen fallen ebenso wie die Parteiorganisation unter das Ausnahmengesetz. Bereits kurze Zeit nach ihrer Zerschlagung beginnt jedoch ihr Wiederaufbau in der Illegalität. Vereine mit unverdächtigen Namen wie «Kamel-Club», «Koboldsgrotte», «Pipifax», «Alte Tante» u.a. werden gegründet.²⁰⁴

Ihre Mitglieder führen Theaterstücke auf, die der entstehenden Resignation entgegenwirken und ihr Selbstvertrauen stärken sollen. Um dem stets drohenden Verbot zu entgehen, werden Dramen gespielt, die in verschlüsselter Form sozialistische Forderungen angreifen. Mit Vorliebe wählen die Autoren historische Stoffe – so Manfred Wittich in *Ulrich von Hutten* –,

die an die Revolution anknüpfen, die als ein der Gegenwart vergleichbares Zeitalter wirtschaftlicher, sozialer und politisch-ideologischer Auseinandersetzungen gewertet wurde.²⁰⁵

Mit dem Fall des Sozialistengesetzes am 30.9.1890 kann sich auch das Arbeitertheater aus der Illegalität lösen; es entstehen Dramen, in denen die Ziele der organisierten Arbeiterschaft offensiv vertreten werden.

Erst in der Zeit des Verbots beginnt die Gesellschaftsanalyse von Marx und Engels in der SPD an Breitenwirkung zu gewinnen, vor allem durch die Beiträge Karl Kautskys in der von ihm 1883 gegründeten *Neuen Zeit*.²⁰⁶

Kautsky verflacht jedoch in seiner popularisierenden Darstellung der Dialektik des historischen Prozesses die Marx'schen Theorien zu einem darwinistischen Naturgesetz. Das hat zur Folge, daß die Partei-

²⁰³ KNILLI/MÜNCHOW, s. 51f.

²⁰⁴ V. RUEDEN, s. 59.

²⁰⁵ KNILLI/MÜNCHOW, s. 20.

²⁰⁶ GREBING, s. 91.

mehrheit nicht den Kampf für eine sozialistische Gesellschaft als leitendes Ziel sieht, sondern an den nahen Zusammenbruch des bestehenden Gesellschaftssystems glaubt. August Bebel spricht diese These auf dem Erfurter Parteitag 1891 aus:

Die bürgerliche Gesellschaft arbeitet so kräftig auf ihren eigenen Untergang los, daß wir nur den Moment abzuwarten brauchen, in dem wir die ihren Händen entfallende Gewalt aufzunehmen haben... Ja, ich bin überzeugt, die Verwirklichung unserer letzten Ziele ist so nah, daß Wenige in diesem Saale sind, die diese Tage nicht erleben werden.²⁰⁷

Die SPD ist damit bereits 1891 keine Partei mit einer revolutionären Zielkonzeption; sie sieht ihre Aufgabe vielmehr darin, die Massen zu organisieren, um nach dem Zusammenbruch der kapitalistischen Gesellschaft – der von ihr selbst verursacht wird – die Macht zu übernehmen.

Eine Konsequenz dieser Erwartung ist, daß die Partei Überbauphänomene wie Kunst und Literatur außeracht läßt, da sich eine eigenständige proletarische Kunst erst nach dem – bevorstehenden – Sturz der alten Gesellschaft entfalten könne. In dieser Ansicht stimmt die Mehrheit der Partei auch mit der revolutionären Minderheit überein, deren wesentlichster Vertreter Franz Mehring ist. Er hebt zwar die Bedeutung der von Arbeitern in ihrer Freizeit geschriebenen Literatur hervor, betont aber gleichzeitig:

Die Kunst darf ihre Wiedergeburt erst von dem ökonomisch-politischen Siege des Proletariats erwarten; in seinen Befreiungskampf vermag sie nicht tief einzugreifen.²⁰⁸

Die Beschäftigung mit Literatur beinhaltet für Mehring stets die Gefahr, daß die Arbeiter von politischer Betätigung abgehalten werden.

Der Parteimehrheit folgend, vertreten auch die Autoren von Arbeiterdramen keine revolutionäre Politik. So wird in Friedrich Bosses

²⁰⁷ AUGUST BEBEL, *Protokoll über die Verhandlungen des Parteitages der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, abgehalten zu Erfurt vom 14. bis 21.10.1891*, Berlin 1891, zitiert in: v. RUEDEN, s. 80.

²⁰⁸ FRANZ MEHRING, *Kunst und Proletariat*, 1898, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Th. Höhle/H. Koch/J. Schleifstein, Bd. 11, Aufsätze zur deutschen Literatur von Hebbel bis Schweichel, Berlin 1961, s. 449.

Streikdrama *Im Kampf* (1892) der Konflikt zwischen Arbeit und Kapital durch kolportagehafte Zufälle – den Selbstmord eines Fabrikanten – und guten Willen auf Seiten der Unternehmer gelöst:

Guthans: Hoffentlich gelingt es mir, allen gerecht zu werden, um allen unseren Arbeitern ein menschenwürdiges Dasein zu schaffen. Man soll ehrliche Arbeit und ehrliche Überzeugung achten – ich habe festen Willen, dies zu tun.²⁰⁹

Ähnlich gewaltfrei werden bei Andreas Scheu – *Frühlingsboten* (1893) – die Auseinandersetzungen geführt: der liberale Unternehmer Harold Freeman schenkt aus freien Stücken seine soeben geerbte Fabrik den Arbeitern, damit sie ihren Traum, die Produktionsassoziation, verwirklichen können.²¹⁰

Diese und ähnliche Dramen werden vor allem von Arbeiterbildungsvereinen gespielt. Die SPD gründet nach 1890 eine große Zahl solcher Vereine, um die Freizeitgestaltung der Arbeiter unabhängig von bürgerlichen Einflüssen zu halten. Nach kurzer Zeit entwickeln sie jedoch ein starkes Eigenleben und werden zu einer Konkurrenz für die Partei: da sich viele Mitglieder zu sehr für die Vereine engagieren, stehen sie für die Parteiarbeit nicht mehr zur Verfügung. Aus dieser Interessenkollision entsteht eine ständige Kontroverse: die Arbeiterbildungsvereine werden nicht mehr von der Partei unterstützt; das Desinteresse der SPD trägt dazu bei, daß auf den Feiern der Vereine sozialistische Inhalte in den Hintergrund treten und bürgerliche Unterhaltungsformen überwiegen, was wiederum zu Auseinandersetzungen mit der Partei führt.

Konkurrenz wird den Arbeiterbildungsvereinen durch die Volksbühnenbewegung gemacht, die, von Berlin ausgehend, auch auf Hamburg-Altona, Hannover-Linden und München übergreift, aber auch durch die Aufführungen der Stadttheater für Arbeiter. Sie kommen dem Bedürfnis nach umfassender Bildung in doppelter Weise entgegen: mit ihren Berufsschauspielern können sie künstlerisch höherstehende Aufführungen anbieten, als es den Bildungsvereinen mit ihren Laiendarstellern möglich ist. Ihr Programm ist im wesentlichen auf die Dramen der Klassiker und Naturalisten ausgerichtet, politische Agita-

²⁰⁹ FRIEDRICH BOSSE, *Im Kampf*, Leipzig 1892, abgedruckt in: KNILLI/MÜNCHOW, s. 229.

²¹⁰ KNILLI/MÜNCHOW, s. 304ff.

tionsdramen werden dagegen abgelehnt. So schreibt die von der Freien Volksbühne 1892 abgespaltene Neue Freie Volksbühne in ihrem Programm:

Auch fernerhin wird sich unser Verein redlich bemühen, mit Aufgebot aller Kräfte seinem hohen Ziele, «Die Kunst dem Volke» entgegenzustreben, frei von Polizeizensur, frei von Rücksichten der Geschäftsbühnen, frei von politischer Tendenzjägerei, die mit reiner Kunst nicht zu schaffen hat.²¹¹

Auch die seit 1892 von Franz Mehring geleitete Freie Volksbühne spielt bevorzugt bürgerliche Dramen; von Arbeitern für Arbeiter geschriebene Stücke bleiben weitgehend unberücksichtigt, wie der Spielplan der Bühne belegt.²¹²

Der kurze Überblick über das deutsche Arbeitertheater soll auf zwei Dinge hinweisen: Arbeiterdramen, die revolutionäre Forderungen – etwa den Sturz der bürgerlichen Gesellschaftsordnung durch die Arbeiterklasse, Expropriation der Expropriateure, Diktatur des Proletariats – vertreten, fehlen in den Jahren 1863 bis 1900. Die aktuellen Ereignisse reflektierenden Stücke enden meist mit einer Versöhnung zwischen Kapital und Arbeit, statt mit der Forderung nach Übernahme der Macht durch die Arbeiter.

Diese Dramen werden meist im Rahmen von Abendunterhaltungen der Arbeiterbildungsvereine gespielt, seltener von Volksbühnen aufgeführt. Beide stehen den politischen Zielen der Sozialdemokratie fern,

²¹¹ Die Kunst dem Volke, Juniheft 1896, zitiert bei: v. RUEDEN, s. 110.

²¹² Von 1892 bis 1895 führt Franz Mehring den Vorsitz der Freien Volksbühne. In dieser Zeit kommen folgende Dramen zur Aufführung:

Nathan der Weise (Lessing); Der freie Wille (Faber); Die arme Löwin (Augier); Andere Zeiten (Bader); Das vierte Gebot (Anzengruber); Der zerbrochene Krug (Kleist); Die Großstadtluft (Blumenthal); Egmont (Goethe); Die Ehre (Sudermann); Der Richter von Zalamea (Calderon); Die Heirat (Sudermann); Uriel Acosta (Gutzkow); Der Meineidbauer (Anzengruber); Die Weber (Hauptmann); Ein Fallisegment (Björnson); Kabale und Liebe (Schiller); Sodoms Ende (Sudermann); Wie man wohltut (Edgrén) Leffler); Michel Perrin (Mellesville); Die Kreuzschreiber (Anzengruber); Das Fest auf der Bastille (Held); Emilia Galotti (Lessing); Der Biberpelz (Hauptmann); Die Stützen der Gesellschaft (Ibsen); Ehrenschulden (Heyse); Hildegard Scholl (Westenberger); Der Traum ein Leben (Grillparzer); Kein Hüsung (Reuter); Der Geizige (Molière); Der Pelikan (Augier); Der Pfarrer von Kirchfeld (Anzengruber) in: Die Neue Zeit 18I/1899–1900, s. 659f.

was dem Desinteresse der SPD wie Verbürgerlichungstendenzen in den Arbeitervereinen und Volksbühnen zuzuschreiben ist.

Kurz, eine Tradition revolutionärer Drameninhalte ist in Deutschland nicht vorhanden, was angesichts der politischen Situation in Europa leicht verständlich wird:

Die «europäische Windstille» – zwischen der Pariser Kommune von 1871 und der russischen Revolution von 1905 gab es kaum praktische, lebendig gegenwärtige Erfahrungen mit revolutionären Situationen, die das ganze Ge- füge der Gesellschaft erschütterten – begünstigte das Vordringen von Vor- stellungen über einen friedlichen evolutionären Weg zum Sozialismus.²¹³

4.2. *Über unsere Kraft II*

Erstausgabe: Kopenhagen, 26. 11. 1895

Erstaufführung: Théâtre de L’Oeuvre Paris, 28. 1. 1897

dt. Erstausgabe: München 1896

dt. Erstaufführung: Neue Freie Volksbühne Berlin, 1. 6. 1897

Björnsons Streikdrama steht auf der Höhe des gesellschaftspolitisch progressivsten Theaters in Deutschland; es stellt in seinen ersten drei Akten den Gegensatz von Kapital und Arbeit in wirkungsvollen Kontrastbildern dar und konfrontiert die Lage der streikenden Arbeiter mit der kompromißlosen Haltung der Industriellen.

Der systemsprengende Charakter dieses Dramenteils wird von Franz Mehring, dem Vertreter der revolutionären Minderheit in der SPD, ebenso gesehen wie von Christian Achelis, einem der Christlich-Sozialen Bewegung Stöckers nahestehenden Autor:

Nach der Hauptmasse des Stoffes und dem sozusagen quantitativen Eindruck des Ganzen zu urteilen, ist es ein modern sozialistisches Drama; der Kampf zwischen Arbeitnehmer und Arbeitgeber, zwischen den Sklaven neuester Kulturentwicklung und den herrschenden Fabrikherren wird unter misslichen Verhältnissen und mit äußerster Erbitterung geführt.²¹⁴

Aber was den Dramatiker Björnson hinter Ibsen und Hebbel stellt, gibt ihm auch wieder einen gewissen Vorsprung; als Politiker kennt er gewisse Seiten des modernen Lebens viel besser, als Ibsen und namentlich als Hebbel sie kannte. Über die Heilmittel der sozialen Frage mag Björnson sehr abstruse

²¹³ H. KAUFMANN ET AL., *Geschichte der deutschen Literatur* Bd. 9, Berlin 1974, s. 44f.

²¹⁴ E. CHR. ACHELIS, *Björnsons «Über die Kraft» und das Wesen des Christentums*, Berlin 1902, s. 40

Ansichten haben, und sobald sein Held Elias auftritt, wird die Sache überhaupt hoffnungslos, allein die Arbeiterversammlung im ersten, die Verhandlung zwischen der Arbeiterdeputation und dem Fabrikanten Holger im zweiten, die Fabrikantendebatte im dritten Akt sind noch Zeugnisse einer in ihrer Art ganz meisterhaften Beobachtungs- und Darstellungsgabe.²¹⁵

Zu dieser Zeit gibt es nur wenige bürgerliche Autoren, die in ihren Dramen Arbeiterkämpfe thematisieren.²¹⁶ Arbeiterdramen bleiben nichtsozialistischen Theaterkritikern lange Zeit verborgen und werden meist unter Ausschluß der bürgerlichen Öffentlichkeit gespielt.

Die Rezeption von Gerhard Hauptmanns Drama *Die Weber* stellt eine Ausnahme dar. Zunächst von der Zensur verboten, später in einem durch zwei Instanzen laufenden Prozeß für das Publikum des Deutschen Theaters in Berlin zugelassen, wird es zum skandalumwitterten bekanntesten Sozialdrama der deutschen Bühne. Der Vergleich zwischen dem Schauspiel Hauptmanns und Björnsons Drama liegt daher auf der Hand:

...so ist das abfällige Urteil vieler allerdings berechtigt, daß im Gegensatz zu der hohen Haltung des ersten Teils dieser zweite so weit ausgesponnene Teil in niedrigen Regionen sich bewege, ein sozialistisches Drama, der Form nach bewundernswert, dem Inhalt nach nicht besser als «Die Weber» und anderes der Art.²¹⁷

Verwiesen wird jedoch auch auf einige wesentliche Unterschiede zwischen den beiden Dramen, vor allem erscheint die Brisanz des

²¹⁵ Die Neue Zeit 19/1901 F. MEHRING, *Über die Kraft II*, s. 540f.

²¹⁶ F. KUMMER, *Deutsche Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Dresden 1922, 13.–16. Auflage, s. 243:

«Arbeiterdramen, zumal mit der Schilderung von Revolten, gab es vor 1885 verschwindend wenige. Es seien genannt: Das Drama «Kavalier und Arbeiter» von Julius Leopold Klein 1850, «Vater Brahm» von Hippolyt Schauffert 1871 mit der Niederwerfung eines Weberaufstandes, «Die Fabrik von Niederbronn» von Ernst Wichert, der auch sonst viel soziales Verständnis zeigte. «Gerold Wendel» von Bulthaupt 1884 und das Drama «Die Sozialisten» von Gottfried Alexander in demselben Jahr. Von Ludwig Fulda folgte 1890 «Das verlorene Paradies» (Ausbruch eines Streiks), von Bulthaupt 1893 das Drama «Arbeiter» (mit Schilderung einer Revolte) und von Philipp Langmann das Streikdrama «Bartel Turaser» 1897.»

²¹⁷ ACHELIS, s. 44.

Björnsonschen Schauspiels, der engen Zeitbezogenheit seines Inhalts wegen, gefährlicher als die Tendenz der *Weber*.

In drei Punkten lassen sich diese Differenzen umreissen:

- Während Hauptmann die Auseinandersetzungen zwischen Heimarbeitern und Fabrikanten in eine Zeit vorindustrieller Produktion legt, geht Björnson von einer hochindustrialisierten Wirtschaftsstruktur aus, die durch Monopolisierung, Kartellbildung und Arbeiterorganisationen geprägt ist. Über die Resonanz, auf die die Aktualität seiner Darstellung stößt, schreibt die sozialdemokratische *Neue Zeit*:

Wir wüssten nicht, was dem in der modernen Bühnenliteratur zu vergleichen wäre; es ist ein großer Fortschritt selbst über Hauptmanns «Weber» hinaus, die doch nur in seinen Anfängen zeigen, was Björnson schon in einem viel entwickelteren historischen Stadium darzustellen weiß. Die überzeugende Wahrheit dieser Szenen gab dem stürmischen Beifall, womit das Werk aufgenommen wurde, wohl den lebenskräftigsten Akzent.²¹⁸

Der Aktualität des Inhalts entspricht eine differenzierte Aufdeckung der sozialen Folgen der Ausbeutung. Björnson führt die Depravierung der Arbeiter direkt auf ihre ökonomische Unterdrückung zurück; die Darstellung der Vereilung nimmt bei ihm breiteren Raum ein als in Hauptmanns Werk. Ein Darmstädter Kritiker betont:

Der erste Akt hat dasselbe Milieu wie Gerhart Hauptmanns Armeleute-Tragödie «Die Weber», deren Technik aber höher steht. Wie es wohl zu geschehen pflegt, daß die Nachfolger und Nachahmer ihre Vorbilder übertrumpfen, so auch hier. Zu dem sozialen Elend in Hauptmanns «Weber» kommen hier noch Trunksucht, Wahnsinn, Mord, Selbstmord, Notzucht und, wo das Beil nicht mehr genügt, als letztes Mittel das Dynamit.²¹⁹

- Björnson behandelt, zum ersten Mal auf der deutschen Bühne, anarchistische Gewalt in seinem Drama. Auf dem Höhepunkt der Handlung wird die Fabrikantenversammlung durch eine Dynamitexplosion in die Luft gejagt; ein Ereignis, das auf die Zuschauer als Sensation wirkt:

Das war gestern abend, um einen hier recht passenden Ausdruck zu gebrauchen, ein Bombenerfolg, als in Björnsons Drama «Über unserer Kraft II» die

²¹⁸ Die Neue Zeit 19/1901, ebd.

²¹⁹ Darmstädter Tagblatt 19.9.1901 Nr. 220, WI, *Über unsere Kraft II*.

Burg des Großindustriellen Holger mit allen Gästen in die Luft flog, den Fabrikanten der ganzen Gegend... In der Tat, das Stück übertrumpft nach dieser Seite hin wesentlich Hauptmanns «Weber», die es zu einem kleinen Aufstand, aber nicht zu einem solch großen Attentat bringen. Bei Björnson ist alles in großem Stil gehalten, bei Hauptmann saubere Genremalerei.²²⁰

Gegen die Darstellung des Anarchismus auf der Bühne, vor allem aber die sympathieheischende Gestalt des Attentäters wenden sich konservative Kritiker:

Eine starke Zumuthung aber, um nicht ein schärferes Wort zu gebrauchen, ist es, daß der Massenmörder Elias Sang sozusagen als ein Märtyrer hingestellt und versucht wird, Sympathie und Mitleid für ihn zu erwecken ... von hier bis zur Verherrlichung anarchistischer Verbrechen ist kein allzuweiter Schritt mehr ... Wenn wir auch nicht glauben, daß diese indirekte Verherrlichung des Dynamittarden zu Nachahmung anarchistischer Verbrechen anspornen wird – wer aber kann die gegenteilige Ansicht widerlegen. – so kann sie doch ganz gewiß dazu beitragen, die sittlichen Begriffe zu verwirren. ²²¹

In dieser Einschätzung des Dramas befindet sich das Blatt in Übereinstimmung mit der preussischen Polizei, die bis 1901 Björnsons Drama für öffentliche Aufführungen verbietet. Sie befürchtet eine «Störung der öffentlichen Ordnung»²²²; ihr Verbot beruht auf der Anwendung des §130 des Neuen Strafgesetzbuches, der «Aufreizung zum Klassenhaß» unter Strafe stellt.

– Die Zensurmaßnahmen des preußischen Staates sind aber nicht nur in der Angst vor möglichen Attentatsversuchen begründet; gefährlicher noch erscheint die Übertragbarkeit der im Drama geschilderten Unternehmerwillkür und der Rechtlosigkeit der Arbeiter auf deutsche Verhältnisse. Großindustrielle wie Alfred Krupp und Carl Ferdinand von Stumm-Halberg halten die Arbeiter ihrer Betriebe bis in den persönlichen Bereich hinein in völliger Abhängigkeit; Eigeninitiativen, politische oder gewerkschaftliche Betätigung sind ihnen untersagt.²²³

In ihrer autoritären Betriebsführung befinden sich die Unternehmer völlig im Rahmen des herrschenden Gesetzes:

²²⁰ Leipziger Tageblatt, 28.1.1901 Nr. 51, R. v. GOTTSCHALL, *Über die Kraft II.*

²²¹ Darmstädter Tagblatt, ebd.

²²² Verdens Gang, 16.6.1897 (Übersetzung vom Verfasser).

²²³ GREBING, s. 73.

Holger verstößt gegen kein Gesetz und er tut um kein Haar mehr, als jeden Tag Hunderte von Arbeitgebern tun, wenn sie Verhandlungen mit den streikenden Arbeitern verweigern und denselben keine «Vorschläge», sondern «Bedingungen» machen wollen ... Und unser Recht spricht da, wo es den Abschluss und die Auflösung des Arbeitsvertrages behandelt, nicht vom Kapital. Es wirft beide Parteien, den kapitallosen, von der Hand in den Mund lebenden Arbeiter und den kapitalkräftigen Unternehmer, der «es abwarten kann», für den der Abschluß oder das Scheitern des Arbeitsvertrages eine gleichgültige Sache ist, einfach den gleichen Regeln.²²⁴

Die Darstellung zeitgenössischer sozialer Probleme und die Zuspitzung der Handlung auf ihre gewaltsame Lösung bewirken den ungeheuren Erfolg des Björnsonschen Dramas. Die Wirkung ist bei der Erstaufführung des Stücks auf der Volksbühne ebenso nachhaltig wie bei späteren Vorstellungen vor bürgerlichen Theaterbesuchern – auch darin entspricht *Über unsere Kraft II* Hauptmanns *Webern*.²²⁵

Die Aufführung der Neuen Freien Volksbühne versammelt ein Publikum, das aus Arbeitern und Literaten besteht. Ihr besonderer Beifall gilt den Szenen der ersten drei Akte, die eine explizit politische Aussage enthalten:

Besonders hinreißend wirkte die agitatorische Rede Bratts, sowie die Fabrikantenversammlung. Als die Explosion erfolgte, entlud sich die Spannung und Begeisterung des Publikums gleichfalls explosiv; minutenlange Ovationen erfolgten.²²⁶

Bei der ersten öffentlichen Aufführung in der Reichshauptstadt wird das Stück auf dem Berliner Theater vor einem vorwiegend bürgerlichen Publikum gespielt.²²⁷ Rezessenten der Aufführung beziehen sei-

²²⁴ Magazin für Literatur 70/1901 Nr. 25, K. FLESCH, *Über die Kraft. Juristische Glossen zum zweiten Teil des Björnsonschen Dramas*, sp. 598.

²²⁵ SCHWAB-FELISCH, *Gerhard Hauptmann, Die Weber – ein Spiegelbild des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/M 1972, s. 100ff. + s. 208ff.

²²⁶ Magazin für Literatur 66/1897 Nr. 24, BRUNO WILLE, *Über unsere Kraft*, sp. 702. ebenso: ZABEL, s. 69:

«Dort äußerte sich die Wirkung abwechselnd in lärmenden Kundgebungen nach den drohenden Worten der Streikenden, bald in stummer zähneknirschender Zufriedenheit bei der Versammlung der Fabrikanten auf der Burg, wenn die hochmütige Verachtung des Volkes plötzlich in kleinliche Verzagtheit und Todesangst umschlägt, die sich bis zur Verrücktheit steigert.»

²²⁷ In einer Darstellung der sozialistisch orientierten Zeitschrift Neuland wird das Publikum des Berliner Theaters den «besseren Bürgerfamilien» zugeordnet:

nen Beifall nicht auf die direkten gesellschaftspolitischen Angaben, sondern auf die Technik des Dramas:

Der dritte Akt packte uns Alle wie ein grauenvolles Ereignis, an welchem wir persönlichen Anteil zu nehmen haben. Es ist unerhörte Kraft in diesem Akte; ein Vorgang, wie er blutiger nicht von der Phantasie des Hintertreppenromanciers erfunden werden konnte, und eine psychologische Ausführung, die dem Dichter wie dem Satiriker Björnson gleich viel Ehre macht. Ein Sturm des Beifalls folgte, und Paul Lindau störte blos, als er vor den Vorhang trat, und Einiges sprach.²²⁸

Eine extreme Polarisierung der Zuschauerreaktionen als Folge sozialer und politischer Gegensätze innerhalb des Publikums zeigt eine Aufführung des Leipziger Stadttheaters 1901. Die Rivalität wird hier zwischen den Besuchern der – billigen – oberen Ränge und denjenigen im Parkett ausgefochten. Sie applaudieren den revolutionär-anarchistischen Szenen zum einen, der klassenversöhnlichen Tendenz auf der anderen Seite:

Über den sensationellen Erfolg der Aufführung berichteten wir schon gestern. Man wird ja auch auf etwas Besonderes gefaßt – auf der Bühne wie im Zuschauerraume, dort verstärkte man die Feuerwehrleute, hier die Polizei. Und als nun das große Ereignis kam und Holgers Burg samt seinen Insassen in die Luft flog, erhob sich ein Beifallslärm, wie er selten zu hören ist, besonders auf den oberen Rängen. Es hört eben jeder aus der Dichtung heraus, was er am liebsten hört. Björnson predigt zwar mit dem Dynamit Attentate gegen die Gewaltmittel, aber was tut das? Das Gewaltmittel wird mit frenetischem Jubel begrüßt. Im übrigen kam weder die Feuerwehr noch die Polizei zur Tätigkeit. Wurde der dritte Akt mit dem großen Kladderadatsch auf den oberen Rängen, so wurde der vierte im Parquet am meisten begrüßt, und so kam Jeder auf seine Rechnung.²²⁹

Der tiefe und anhaltende Eindruck der politischen Aussage des Björnsonschen Dramas für die Zuschauer von Arbeitervorstellungen wird in einer Analyse deutlich, die 1910 in der Theaterzeitschrift *Bühne und Welt* veröffentlicht wird: Die Berliner studentische Arbei-

«Sie gehören zu der Kategorie derer, die das Schauspielhaus besuchen, nur muß man die Einkünfte – die Pensionseinkünfte – der königlichen Besucher durch drei oder vier dividieren und den Scheitel von der Mitte zur Seite rücken.»

Neuland 1II/1897, ZICKEL, *Berliner Theaterpublikum*, s. 305.

²²⁸ Berliner Tageblatt, 23.1.1901 Nr. 41, F. MAUTHNER, *Über unsere Kraft II. Teil*.

²²⁹ Leipziger Neueste Nachrichten, 28.1.1901 Nr. 28, A. GADEBUSCH, *Über unsere Kraft II*.

terunterrichtsklasse erstellt im Zeitraum 1904 bis 1908 eine Statistik, in der die Ergebnisse einer Umfrage festgehalten sind, die den Besuchern der Kurse vorgelegt wurde: «Welche Theaterstücke haben den meisten Eindruck auf Sie gemacht?» *Über unsere Kraft* nimmt hier den vierten Rang unter der zeitgenössischen Dramen ein.²³⁰

Noch 1920 wird Björnsons Schauspiel als vorrevolutionär bezeichnet; zu den Stücken gehörend, die

trotz der Hemmungen der polizeilichen Zensur, die ängstlich darauf bedacht war, die Ventile der öffentlichen Meinung verschlossen zu halten, dem furchtbaren Gewittersturm vorangegangen seien.²³¹

In der Darstellung des Konflikts bleibt Björnson jedoch hinter den politischen Aussagen in Hauptmanns Drama zurück; hier wird der revolutionäre Elan durch liberale Vorstellungen konterkariert. Nicht die Masse der Arbeiter wird – wie in den *Webern* – zum Helden, sondern Einzelne.²³²

Die Seite der Industriellen wird durch knapp skizzierte Unternehmertypen verkörpert, die durch verschiedene Formen sozialen Verhaltens charakterisiert sind. Als stärkste Persönlichkeit des Dramas stellt Björnson Holger dar, die Vermenschlichung rücksichtsloser Kapitalinteressen, gepaart, mit nietzscheanischen Vorstellungen von «Herrenmoral»:

So steht er als Persönlichkeit da, die man hassen, aber der man seine Achtung nicht versagen kann, als ein Gegner, welcher der Ehre einer Todfeindschaft würdig ist.²³³

²³⁰ Bühne und Welt 12/1910 Bd.II, WALTER ASSMUS, *Zur Frage des Spielplans bei Volksvorstellungen*, s. 1064f.

Der Rezension läßt sich nicht entnehmen, ob die Angaben auf einer Lektüre der Texte oder dem Theaterbesuch der Befragten beruhen. Die zusätzliche Bemerkung, daß 20 % der Antwortgebenden Mitglieder der beiden Berliner Volksbühnen sind, deutet jedoch darauf hin, daß die Antworten sich auf Theaterbesuche außerhalb der Kurse beziehen. Die Reihenfolge der Dramen wie folgt:

Die Weber – 234; *Wilhelm Tell* – 204; *Die Räuber* – 193; *Nachtasyl* – 146; *Kabale und Liebe* – 129; *Faust* – 121; *Zapfenstreich* – 95; *Über unsere Kraft* – 92; *Maria Stuart* – 88; *Der Pfarrer von Kirchfeld* – 65; *Nora* – 42.

²³¹ W. WIDMANN, *Revolution und Theater*, Berlin 1920, s. 133ff, zitiert in: W. PÖNSGEN, *Der deutsche Bühnenspielplan im Weltkriege*, Berlin 1934, s. 108.

²³² Der Türmer 3/1900–01, F. POPPENBERG, *Die beiden Masken*, s. 639.

²³³ ZETKIN, s. 65.

Unter den streikenden Arbeitern in Björnsons Drama finden sich keine politisch bewußten Proletarier, die den Verlauf der Handlung bestimmen könnten. Sie bilden lediglich Anschauungsmaterial für die Armut und Verzweiflung, die in der «Hölle» herrschen. Ihre Führer – Bratt, Elia Sang – sind Intellektuelle, die versuchen, für sie die Befreiung aus der Unternehmerwillkür zu leisten.²³⁴

Dieser Versuch muß über ihre Kraft gehen, sie scheitern psychisch und physisch. Der Einzige, der nach der Katastrophe handlungsfähig bleibt, ist Holger – angewiesen auf die Fürsorge Rahels, die gemeinsam mit den Kindern Credo und Spera Versöhnung zwischen Kapital und Arbeit propagiert.

Es sind vor allem zwei Punkte, die eine positive Resonanz konservativer und liberaler Blätter auf Björnsons Drama begründen:

- Die Darstellung Holgers als eines seinen Standpunkt mit Entscheidlichkeit vertretenden Großindustriellen

Die Sympathie des Soziologen Björnsons gehört zwar den Ärmsten drunter in der Thalschlucht, aber des Dichters Auge weilt mit unverkennbarer Neigung der Gestalt dieses prachtvoll rücksichtslosen Herrenmenschen, der keine Schwäche und keine Furcht kennt ...²³⁵

Lebte in dem mächtigen Volksredner in dem leidenschaftlichen Agitator, in dem willensharten Parteimann doch eine innere Sympathie für den despötschen Organisator der Arbeitgeber mit seinem Schlußkommando «Die Kanonen angefahren! »?²³⁶

- Björnsons Sozialprogramm, das in den Schlußworten des vierten Aktes angedeutet wird – eine Zusammenstellung von technologischem Fortschritt, verbesserter Nutzung der Produktivkräfte und einer den Gegensatz von Kapital und Arbeit auflösenden Sozialethik –, erscheint als Ausdruck einer Ablehnung sozialdemokratischer Politik

Die Lehre, die das Drama gibt, ist die aller Revolutionen. Sie wird durch die Worte Holgers ausgedrückt: «Auf Leute, die zu so etwas ihre Zuflucht nehmen, geht die Macht niemals über», eine Lehre, die man heute längst erkannt hat, so sehr ihr auch gerade von der Partei, die allein nur der Anwalt der Arbeiter zu sein vorgibt, entgegengearbeitet wird ...

²³⁴ Christliche Welt 15/1901 Nr. 9, GÖHRE, *Björnsons Über die Kraft*, s. 202.

²³⁵ Bühne und Welt 3/1900–01 Bd. I, H. STÜMCKE, *Über unsere Kraft II*, s. 215.

²³⁶ Das freie Wort, April 1910–11, O. HARNACK, *Zu Björnsons Gedächtnis*, s. 153.

Die Verbitterung, mit der heute die Parteien im politischen und sozialen Leben sich bekämpfen, die Frivolität, mit der von manchen Parteien die «Volksverzweiflung» geradezu gezüchtet wird, steigert die Leidenschaft der Massen zu immer bedenklicherer Höhe.²³⁷

Die antisozialistische Wirkung des Dramas kommt bereits in einer Premierenkritik des Berliner Tageblatts zum Ausdruck:

Kluge Arbeitgeber dürften mit Freude 12000 Mark und mehr dafür hergeben, wenn sie dadurch die Ideen Björnsons unter den Massen verbreiten könnten. Ein Genosse, der Licht und Schatten zwischen Arbeitern und Fabrikherrn so gerecht verteilen wollte, würde aus der Partei herausfliegen.²³⁸

Die unvermittelte moralische Wendung des Autors nach der revolutionären Stimmung im dritten Akt erklärt auch die Ablehnung der sozialistischen Kritiker, die zunächst anerkennend dem Werk gegenüberstehen:

es sei nur daran erinnert, wie im letzten Akte des zweiten Teiles zwei allegorische Puppen die trivialsten Trivialitäten aus Schulzes, des Mannes aus Deleititzsch, Arbeiterkatechismus als der irdischen Wahrheit letzten Schluß herbeiten.²³⁹

Obwohl Björnsons Drama auch in seinem versöhnlichen Ende der politischen Entwicklung des Arbeiterdramas in Deutschland entspricht – wie im obigen Exkurs dargestellt wurde –, widerspricht der aufgesetzt wirkende zweite Schluß im vierten Akt so sehr den Erwartungen der ersten Akte, daß er das Publikum gerade von Arbeitervorstellungen enttäuschen muß:

Aber der Dichter hat zuviel Leidenschaft hervorgerufen, und wir brauchen uns nicht zu wundern, wenn man nicht mit dem melodramatischen Schluß, nicht mit der Vergebung und Erziehung zufriden ist, sondern erwartet, daß er nun auch noch einen Ausweg aus den Trümmern der Fabrikstadt zeigen soll, der anders lautet als Güte und Barmherzigkeit.²⁴⁰

Aber auch bürgerliche Kritiker, die der versöhnlichen Tendenz des vierten Aktes beipflichten, wenden sich gegen die dramentechnisch verfehlte Konstruktion dieser Szenen. Zu unvermittelt und plump

²³⁷ Straßburger Post, 2.3.1901 Nr. 195, ANONYM, *Straßburger Stadttheater*.

²³⁸ Berliner Tageblatt, 12.11.1900 Nr. 576, F. MAUTHNER, *Freie Volksbühne*.

²³⁹ Die Neue Zeit 19/1900–01, September 1901, F. MEHRING, *Laboremus*, s. 826.

²⁴⁰ Der Freie Bund III. Jg. Oktober 1901 Nr. 9, ANONYM *Theatervorstellung des Arbeitervereins Leipzig*.

wirkt ihr allegorischer Schluß, um Ausblicke auf die zukünftige Entwicklung realistisch erscheinen zu lassen.

Das Vortreten der an sich so richtigen vermittelnden Tendenz ist demnach vielleicht noch weniger bedenklich als ihre Einführung ins Werk. Sie ist, so paradox das klingen mag, sie ist zu «richtig», als daß sie in den Mittelpunkt des Dramas gesetzt werden dürfte. Sie steht zu sehr im Vernünftigen, Normalmenschlichen.²⁴¹

Die meisten Kritiker fordern daher eine Umgestaltung des vierten Aktes oder – konsequenter –, daß Björnson sein Drama mit dem dritten Akt beendet und ein eigenes Schauspiel, *Über unsere Kraft III*, schreibt, um die Tendenz des vierten Aktes adäquat auszudrücken.²⁴²

In einem Brief an Carl Bleibtreu wendet sich Björnson gegen diese Kritik und verteidigt die Gestaltung seines Schlußaktes:

Den letzten Akt von «Über unsere Kraft» liebe ich. Jetzt ich ihn gesehen habe und erlebt habe, noch mehr. Es kommt nach mir mehrere und mehrere (Gerhard Hauptmann in seinem Stück *[Michael Kramer.]* ist beinahe dazu gekommen!), die, wenn sie machten, fragten: ja, was nach dem – Was kommt nach der großen Katastrophe, wenn sie nicht endlich ist? Nicht endlich sein muß? So wie im fallissement, so hier. Wie baut die Welt sich wieder auf? Wir sind dahin gekommen, wo das eine Gewissensfrage wird. Das Müstische drängt mehr und mehr in den Vordergrund.²⁴³

²⁴¹ Münchener Neueste Nachrichten, 14.5.1901 Nr. 224, WILLY RATH, *Über unsere Kraft II*.

²⁴² Die Brücke 1/1921 H. 15–16, PAUL WITTKO, *Über unsere Kraft*, s. 207:

Tatsächlich soll Björnson nach Angaben Wittkos 1905 einen dritten Teil von *Über unsere Kraft* mit dem Untertitel *Knut Herre* geschrieben haben:

«der indes in Deutschland nie zur Aufführung gekommen ist und auch in des Dichters Heimatlande wenig bekannt ist: Knut, der Sohn des Landstreichers Otto Herre aus dem zweiten Teil, gerät in die Hände von Rahel Sang, der gütigen Menschenfreundin und Krankenhausleiterin. Sie will ihn zu einem ordentlichen Menschen machen, doch der praktische Anarchismus seines Vaters entwickelt sich bei ihm zu einem Anarchismus des Herzens. Er, der gleichfalls über die Kraft hinausstrebt, ergibt sich dem Suff und der religionsphilosophischen Spekulation und endet als das Zerrbild eines Laienpredigers in sittlichem Irrsinn. Die Dichtung ist seelenkundlich und auch volkskundlich nicht uninteressant, reicht aber an die beiden ersten Teile nicht im entferntesten heran.»

Diese Angaben konnten nicht näher überprüft werden, stehen jedoch im Widerspruch zu allen bekannten Björnsonbibliographien.

²⁴³ BJÖRNSON an CARL BLEIBTREU, 10.1.1901, Björnson-Archiv Oslo, unveröffentlicht.

1896 veröffentlicht der Langenverlag erstmals beide Teile des Dramas. 14 Tage vor der Premiere des ersten Teiles in München führt die Neue Freie Volksbühne am 1.6.1897 *Über unsere Kraft II* auf. Das Verbot einer öffentlichen Aufführung durch die preussische Zensur kann lediglich durch Privatvorstellungen für die Mitglieder der Bühnenvereine – Freie Bühne, Freie Volksbühne, Neue Freie Volksbühne – durchbrochen werden. Der sozialpolitische Inhalt des Dramas macht es zunächst nur Arbeiterbühnen zugänglich; nach der Neuen Freien Volksbühne wird es am 11.11.1900 von der Freien Volksbühne übernommen, die zuvor bereits *Über unsere Kraft I* aufgeführt hat. Das Stück wird in beiden Inszenierungen mit starkem Beifall aufgenommen; eine direkte Gefährdung der öffentlichen Ordnung durch eine Aufführung des Dramas weisen Rezessenten dieser Vorstellung als absurd zurück.²⁴⁴ Zu den Gründen, die bereits 1894 ein Berliner Gericht veranlassen, *Die Weber* für eine Aufführung des Deutschen Theaters freizugeben – es handelt sich um Aufführungen in Luxustheatern; revolutionäre Bewegungen haben ihren Ausgang noch nie vom Theater genommen; die Texte der verbotenen Stücke sind jedem für wenig Geld zugänglich²⁴⁵ – kommt die versöhnliche Tendenz der Zukunftsprophezeiung in *Über unsere Kraft II*.

Paul Lindaus und Emil Claars Bemühungen, Björnsons Drama auch für öffentliche Aufführungen in Berlin freizubekommen, haben jedoch erst Erfolg, nachdem das Schauspiel auf dem Stuttgarter Hoftheater – in Gegenwart des Königspaares – gespielt wurde.

Unter der Intendanz des Barons zu Putlitz wird hier am 3.11.1900 der zweite Teil von *Über unsere Kraft* zum ersten Mal öffentlich aufgeführt. Publikum und Kritik sind sich der Präzedenz des Vorgehens bewußt:

²⁴⁴ Das Magazin für Literatur 66/1897 Nr. 24, BRUNO WILLE, *Über unsere Kraft*, sp. 702: «Möchte nun die Aufführung der Neuen Freien Volksbühne auch insofern erfolgreich sein, als sie gelehrt hat, daß Berliner Arbeiter, auch wenn eine Dynamitexplosion auf der Bühne dargestellt wird, sich keineswegs zum Barrikadenbau oder irgend-einem unwürdigen Verhalten hinreißen lassen, sondern weihevoll in den erhabenen Regionen der Kunst verbleiben.»

²⁴⁵ Bühne und Welt 3/1900–01 Bd I, H. STÜMCKE, *Zu unseren Bildern*, s. 215. ebenso: Die Hilfe VI. Jg. Nr. 47, 25.11.1900, ERICH SCHLAIKER, *Björnsons Über unsere Kraft*, s. 10.

Frei von allen Bedenken und Rücksichten läßt sie [die Stuttgarter Bühne.] die Talente der verschiedensten Richtungen zu Worte kommen und gewährt selbst den kühnsten Tendenzdramatikern, sofern sie Originelles und Bemerkenswertes zu sagen haben, Redefreiheit. Einen neuen Beweis dieses vorurteilslosen und unerschrockenen Waltens hat jetzt unsere Hofbühne gegeben, indem sie zuerst in Deutschland Björnsons Doppeldrama vollständig zur Aufführung brachte. Der Bann, der bisher auf dem zweiten Teil dieser bedeutendsten Schöpfung des nordischen Dichters lag, ist gebrochen, und gewiß werden bald andere Bühnen dem Stuttgarter Vorbild folgen.²⁴⁶

Auch Björnson erkennt den Stellenwert der Stuttgarter Inszenierung für die Verbreitung seines Dramas und damit seiner Popularität an. Nach den Mißerfolgen der vorhergehenden fünfundzwanzig Jahre findet er nun seine literarische Bedeutung in Deutschland bestätigt:

Er habe zu danken, daß er endlich seinen lang angestrebten Rang erhalten, von dem aus er flügelstark propagandieren könne. Die Schwingen haben ihm in Deutschland Paul Lindau und Baron Putlitz und der württembergische König gegeben, der die über seinem Werk verhängte Zensur aufgehoben.²⁴⁷

Nach dieser Aufführung wird das Drama in ganz Deutschland übernommen, auch das Verbot der preußischen Zensur nicht länger aufrecht erhalten. Dabei soll – nach den Erinnerungen des Stuttgarter Hofschauspielers Egmont Richter – «die persönliche Initiative des Kaisers ... eine erfreuliche Rolle gespielt haben.»²⁴⁸

Die Aufführungen auf dem Berliner Theater werden wie schon der erste Teil zu einem ungeheuren Erfolg für Paul Lindau, sie gelten als das bedeutendste Theaterereignis des Jahres 1901. In einer Aufführungskritik schreibt die liberale Wiener *Neue Freie Presse*:

Dieser dritte Act stellt dem Theater unerhörte Aufgaben. Die Art, wie das «Berliner Theater» sie gelöst hat, gibt den Beweis, daß Paul Lindau, welcher selbst die Regie führte, der Meister aller Regisseure ist ... So verbinden sich in der Aufführung des zweiten Theiles von «Über unsere Kraft» Dichtung und Darstellung, um einen Eindruck hervorzubringen, der als der größte, als der einzige große von allen Theatereindrücken dieses Winters zurückbleibt.²⁴⁹

²⁴⁶ Neues Tagblatt Stuttgart, 5.11.1900 Nr. 259, W., *Über unsere Kraft II*.

²⁴⁷ Der Beobachter Stuttgart, 13.4.1901 Nr. 86, ANONYM, *Björnson-Feier*.

²⁴⁸ Theateralmanach des Württembergischen Landestheaters Stuttgart 1926, EGMONT RICHTER, *Erinnerungen an Björnstjerne Björnson*, s. 91ff.

²⁴⁹ Neue Freie Presse, 29.3.1901, PAUL GOLDMANN, *Berliner Theater*.

Der Erfolg des Dramas setzt sich auch außerhalb Berlins fort.²⁵⁰ Auch nach der Aufhebung der preußischen Zensur macht sich jedoch in der Provinz der Einspruch konservativer Kreise gegen die sozialpolitische Tendenz des Björnsonschen Stükkes geltend, wie bereits in der Kritik des Darmstätter Tagblattes deutlich wurde. Ein Brief Ludwig Adlers, des Direktors des Leipziger Stadttheaters, an Björnson deutet die Auseinandersetzungen um die Aufführung des Werkes an:

Das war gestern ein Sturm, ein Beifallsjubel im Theater, wie er seit Menschengedenken nicht der Fall war ... Schon am ersten Abend war der Eindruck ein ungewöhnlich tiefer, der zweite Teil aber hatte einen Erfolg, der einzig dasteht. Immer und immer wieder mußte der Vorhang erscheinen ... Es war unmöglich gewesen, ihr Werk zuerst hier aufzuführen, trotzdem ich seit Jahren dafür eintrat. Leipzig ist nicht nur Universitätsstadt, es ist eine große Handelsstadt mir reichen Großhändlern und Fabrikanten. Und da mußte man wohl warten, bis der Weg nicht mehr gesperrt war.²⁵¹

Die Erfolgskurve des Dramas verläuft ähnlich wie die des Ersten Teils. In der Spielzeit 1900/01 wird es 190 mal aufgeführt, um bereits 1904/05 auf fünf Vorstellungen abzusinken. Aufführungen am Schillertheater Berlin ab dem 23.2.1906 bringen dem Werk noch einmal einen kurzfristigen Erfolg – es wird an fünfundzwanzig Abenden gespielt –, der sich jedoch nicht wiederholt. Ein Komplex verschiedener,

²⁵⁰ Vg. dazu die Bühnentelegramme in: Bühne und Welt 3/1900–01 Bd II bis 5/1902–03 Bd II.

Der Erfolg des Dramas schlägt sich auch in der Produktion deutscher Autoren nieder. An drei Beispielen sollen Verarbeitungen des Björnsonschen Werkes gezeigt werden:

– 1901 veröffentlicht Georg Engel ein Drama «Über den Wassern», das Anleihen bei beiden Teilen des Doppeldramas nimmt und mit den Worten endet: «Ein Bischen Verzeihung, Holm, das ist Alles!»

Bühne und Welt 4/1901–02, H. STÜMCKE, *Von den Berliner Theatern*, s. 529f.

– Im gleichen Jahr erscheint von Louis Wolff ein soziales Drama «Über ihre Kraft», das jedoch außer dem Titel wenig mit Björnsons Schauspiel zu tun hat: in ihm endet die Braut eines entlassenen Sträflings durch Selbstmord, weil ihr Liebhaber sie trotz ihrer Treue beim Kartenspiel einem früheren Zellengenossen verkauft hat.

Bühne und Welt 4/1901–02, ANONYM, *Theatertelegramm*, s. 396.

– Philipp Langmanns Drama «Die Herzmarke», 1904 in Stuttgart erschienen, ist zusammengesetzt aus Teilen von Björnsons «Ein Fallissement» und «Über unsere Kraft I+II», Ibsens «John Gabriel Borkmann» und Mirabeaus «Geschäft ist Geschäft».

Bühne und Welt 7/1904–05 Bd I, H. STÜMCKE, *Von den Berliner Theatern*, s. 345.

²⁵¹ LUDWIG ADLER an BJÖRNSON, 27.1.1901, Björnson-Archiv Oslo, unveröffentlicht.

sich ergänzender Bedingungen begründet die niedrige Aufführungszahl des Dramas:

- Der durch das Zensurverbot entstandene Ruf des Skandalösen, der dem Werk vor seinen ersten öffentlichen Aufführungen vorausgeht, läßt sich in seinem Inhalt nicht nachweisen.
- Die Wirksamkeit der Dynamitexplosion im dritten Akt schwächt sich ab; sie wird als bloßer Theatercoup verstanden.
- Die Radikalität der Aussage in den ersten drei Akten wird in dem unvermittelten Schlußteil zurückgenommen; die Mischung aus revolutionärem Elan und herrschaftsbestätigendem Wissenschaftsoptimismus provoziert die Kritik eines liberalen wie sozialdemokratisch orientierten Publikums.

4.3. *Paul Lange und Tora Parsberg*

Erstausgabe: Kopenhagen, 29. 10. 1898

norwegische Erstaufführung: Christiania-Theater, 6. 9. 1901

dt. Erstausgabe: München 1898

dt. Erstaufführung: Neue Freie Volksbühne Berlin, 15. 1. 1899

Im November 1898 erscheint im Langenverlag die deutsche Ausgabe des Björnsonschen Dramas; bereits 1901 wird eine zweite Auflage (3.-4.Tsd.) gedruckt. In ersten Buchbesprechungen werden grundsätzlich unterschiedliche Einschätzungen deutlich: Die sozialdemokratische Presse hebt den Problembereich des Werkes hervor. Erstmals werden hier – die Kritik geht zurück auf Schillers *Demetrius*-Fragment, um einen vergleichbaren Stoff nachzuweisen²⁵² – in der neueren Literatur Konflikte des politischen Lebens auf die Bühne gebracht. Björnson beschreibt einzelne Typen von Politikern, er charakterisiert Auseinandersetzungen um moralische Integrität und Parteiinteressen, Sensibilität und politische Rücksichtslosigkeit. Die Verarbeitung dieser Probleme scheint dem Rezessenten besonders gelungen:

Daß die Kunst sich mit den Inhalten des täglichen Lebens erfüllt, daran hat sich das ästhetische Empfinden schon gewöhnt; aber die Politik, mit der so Mancher auch im täglichen Leben nichts zu thun haben will, wirkt hier sogar als künstlerischer Genuß.²⁵³

²⁵² Vorwärts, 17.1.1899 Nr. 14, ff., *Paul Lange und Tora Parsberg*.

²⁵³ Die Neue Zeit 1899/1900 Bd I, D.B., *Björnsterne Björnson: Paul Lange und Tora Parsberg*.

In einer Rezension des liberalen Berliner Tageblatts wird das Schauspiel dagegen als Abkehr Björnsons von parteipolitischem Engagement interpretiert und als Zeichen seines Rückzugs aus der internationalen Diskussion gewürdigt:

Wir Deutsche, denen der Poet nicht nur schriftstellerisch, sondern auch gemüthlich recht nahe gekommen war, ehe man ihn in politischen Händeln auftauchen sah, würden das nur mit Befriedigung begrüßen. Den Dichter begreift man außerhalb und oberhalb der Parteien; er soll ja von einem höheren, weitschauenden Standpunkt zu uns reden; seine Lehre verliert ihren Zauber, wenn man sie das Gelärm und Geschrei der Parteien akkompagnieren hört. Ist Paul Lange, das Schluß- und Absagewort von Björnsterne Björnson, dem Politiker, so wird uns Björnson, der Poet, wenn er wieder auftritt, umso lieber und willkommener sein.²⁵⁴

Diese Zeilen beziehen sich auf eine Pressekampagne Björnsons zugunsten des französischen Offiziers Dreyfus, im Verlauf derer der Autor in einen Prozeß mit dem deutschen Reichskanzler verwickelt wird. Als Folge dieser Auseinandersetzung plant er, der deutschen Ausgabe von *Paul Lange und Tora Parsberg* eine Widmung vorauszustellen, die von den Lesern ironisch verstanden werden muß:

Dieses politische Drama wird dem Fürst Hohenlohe, dem deutschen Reichskanzler zugeeignet, in Bewunderung seiner Wahrheitsliebe und seines Mutes.²⁵⁵

Realisiert wird dieses Vorhaben im Langenverlag jedoch nicht – vermutlich, um den Verkaufserfolg des Schauspiels nicht zu gefährden.

Am 15.1.1899 führt die Neue Freie Volksbühne *Paul Lange und Tora Parsberg* erstmals auf. Dieser Inszenierung folgt ein kostspieliger Prozeß mit Björnsons Verleger Albert Langen, der die Aufführungsrechte seiner Werke besitzt. Entschieden werden soll in diesem Rechtsstreit, ob die Freien Bühnen Vereinscharakter besitzen, ihre Aufführungen damit als Privatvorstellungen zu betrachten und ohne Genehmigung des Verlags oder des Autors zulässig sind.²⁵⁶

²⁵⁴ Berliner Tageblatt, 27.11.1898 Nr. 602, ANONYM, *Björnsterne Björnson: Paul Lange und Tora Parsberg*

ebenso: Literarisches Echo 1/1898–1899, W. v. SCHOLZ, *Bühnenchronik München*, sp. 790.

²⁵⁵ BJÖRNSTERNE BJÖRNSON, *Brevveksling med Danske*, Kopenhagen 1953 Bd II, s. 298f.

²⁵⁶ Aftenposten 18.3.1899, Zitat aus dem Berliner Tageblatt, 16.3.1899 – das deutsche Original ist nicht erreichbar.

Die Premierenauftührung wird zu einem unerwartet großen Erfolg:

Björnsons stolzer Segler glitt ruhig und von freudigem Jauchzen begrüßt in den bergenden Hafen. Der Nachmittag im Ostend-Theater war in der That ein Genuß. «Paul Lange und Tora Parsberg» gehört zu Björnsons besten Dramen, was mir, wie ich gern bekennen will, beim Lesen nicht ganz deutlich geworden war.²⁵⁷

Weitere Inszenierungen des Dramas bleiben zunächst aus. Eine erste öffentliche Aufführung findet erst am 18. 2. 1899 im Königlichen Residenztheater München statt. Trotz ihres Erfolges²⁵⁸ bleibt diese Inszenierung weitgehend unbekannt; erst die Einstudierung des Stuttgarter Hoftheaters am 11. 4. 1901 wird als deutsche Erstaufführung von *Paul Lange und Tora Parsberg* bezeichnet. Die Stuttgarter Vorstellung wird auf persönlichen Wunsch Björnsons anlässlich seines Besuches in der württembergischen Landeshauptstadt gespielt. Der Anwesenheit des Autors verdankt diese Aufführung zu einem großen Teil ihren überwältigenden Erfolg.²⁵⁹

Für die Berliner Meisterspiele 1902 bereitet das Stuttgarter Ensemble eine Inszenierung von *Paul Lange und Tora Parsberg* vor; muß seinen Plan jedoch fallenlassen, da Paul Lindau die Berliner Aufführungsrechte des Dramas besitzt und nicht bereit ist, sie zugunsten der Stuttarter Bühne zurückzustellen.²⁶⁰

Die Inszenierung des Berliner Theaters unter Paul Lindau bleibt jedoch ohne Erfolg; nach fünf Abenden wird das Stück vom Spielplan abgesetzt. Rezessenten der Aufführung führen diesen Misserfolg im

²⁵⁷ Kunstwart 12I/Okttober 1898–April 1899, ERICH SCHLAIKER, *Paul Lange und Tora Parsberg*, s. 316f.

²⁵⁸ Literarisches Echo 1/1899–1900, W. v. SCHOLZ, *Bühnenchronik München*, sp. 791: «Den Erfolg, den das Stück hier der glänzenden Inszenierung und teilweise vorzüglichen Darstellung verdankt, wird ihm vor einem kritischeren Publikum – etwa in Berlin – versagt sein.»

²⁵⁹ Theateralmanach des Württembergischen Landestheaters Stuttgart 1926, ebd.
ebenso: – Die Schöne Literatur, 2.8.1902, E. STÖCKHARDT, *Paul Lange und Tora Parsberg*, sp. 241ff.
– Der Kunstwart 14/1. Maiheft 1901 Nr. 15, K. GRUNSKY, *Paul Lange und Tora Parsberg*, s. 112f.
– Der Beobachter Stuttgart, 13.4.1901, ANONYM, *Björnson-Feier*.

²⁶⁰ Bühne und Welt 4/1901–02, Bd II, A.C.V., *Zu unseren Bildern*, s. 709f.

wesentlichen auf den Dramenaufbau und die Charakterisierung der Personen zurück. Zwei Konfliktstränge werden von Björnson in seinem Drama verflochten: die individuelle Liebesbeziehung zwischen Paul Lange und Tora Parsberg, die ihm im Augenblick der größten Erniedrigung neuen Lebensmut gibt, und eine politische Intrige, die ihn wenig später in den Selbstmord treibt. Die Vermittlung und gegenseitige Bedingung beider Dramenteile wird wenig transparent.²⁶¹ Uneinsichtig bleibt vor allem, warum sich Paul Lange wenige Augenblicke nach der Liebeserklärung Tora Parsbers erschießt.

Es gelingt Björnson nur in Ansätzen, die Labilität Langes verständlich zu machen. Die psychologische Deutung geht über allgemeine Thesen zur Sozialisation Langes und seiner früheren Mißerfolge nicht hinaus. Auf den geringen Aussagewert dieser Thesen verweist Felix Poppenberg:

Paul Lange selbst murmelt etwas Unklares und unsicher Andeutendes über den Fluch ewiger Rücksichtnahme, über den Druck seiner Jugendjahre, der auf ihm lastet, über den bei ihm allzeit wachen Instinkt der Schande; Tora Parsberg spricht an seiner Leiche: «Warum müssen die Guten so oft Märtyrer werden?» Das bleiben für uns leere Worte. Ähnlich wie bei Wildenbruch geht's.²⁶²

Björnson versucht, der Schwäche Langes eine positive Deutung als Sensibilität für das Leiden Anderer zu geben. Diese Interpretation wird für den Zuschauer nicht nachvollziehbar: Er sieht im Verlauf der Handlung Langes die Interdependenz von Egoismus und Idealismus, eine Verwicklung von privatem Interesse und überparteilicher Solidarität, der der Politiker schließlich erliegt. Die in den Schlußworten Tora Parsbergs gegebene Wertung wird durch den Inhalt des Dramas nicht bestätigt, wie Siegfried Jacobsohn betont:

Er hat zwischen Partei und Regierung, zwischen Vorteil und Überzeugung hin und her gezerrt, durch die drei Akte eine zu passive Rolle gespielt, um uns einer Aktivität von so unwiderruflicher Tragweite fähig zu scheinen.²⁶³

Stringenter ist dagegen die Gestalt Tora Parsbergs gezeichnet: sie ist die aktive, warmherzige Frau, die über den Machenschaften des politi-

²⁶¹ Der Tag, 10.12. 1902 Nr. 577, J. HART, *Paul Lange und Tora Parsberg*.

²⁶² Der Türmer 5/1902–03, F. POPPENBERG, *Zwischen den Dramen*, s. 462.

²⁶³ Das Jahr der Bühne 6/1916 –17, S. JACOBSOHN, *Feind und Neutraler*, s. 27.

schen Kampfes steht. Die mangelhafte Realisierung der Intention Björnsons, die sich im Dramenaufbau spiegelt, lässt sich zurückführen auf persönliche Erfahrungen des Autors: seine Pressekampagne gegen den norwegischen Staatsminister in Schweden, Ole Richter, führt 1880 zu dessen Rücktritt und späteren Selbstmord. Björnson sieht sein Drama als Versuch, eigene Schuldgefühle auszudrücken und die Handlung des Ministers nachträglich zu rechtfertigen.²⁶⁴ Autobiographische Erlebnisse des Dichters führen jedoch zur Inkonsistenz des Dramas und damit seiner geringen Publikumswirksamkeit: es wird selten gespielt; zwischen 1904 und 1910 weist das Deutsche Bühnenjahrbuch lediglich fünfzehn Aufführungen von «Paul Lange und Tora Parsberg» auf.

4.4. *Der König*

Erstausgabe: Kopenhagen, 24. 5. 1877

Erstaufführung: Konzertpalast Kopenhagen, 2. 12. 1899

dt. Erstausgabe: München 1896

dt. Erstaufführung: Intimes Theater Nürnberg, 22. 8. 1903

Die Buchveröffentlichung des Dramas erregt in Deutschland wie in Norwegen Aufsehen und erreicht eine vergleichsweise breite Leserschaft: 1903 gibt der Langenverlag eine zweite Auflage des Werkes in etwa 4000 Exemplaren heraus; im gleichen Jahr erscheint eine Ausgabe in Halle und die Bühneneinrichtung des Schauspiels in der Reclam Universal-Bibliothek.

Seine öffentliche Aufführung wird in Preussen bis zum Ende des ersten Weltkrieges durch die Zensur verboten. Dieses Verbot muß im Zusammenhang gesehen werden mit einer zu Beginn des 19. Jahrhunderts ständig stärker werdenden Kritik an der Monarchie als Staatsform, am Bündnis von Thron und Altar²⁶⁵ und dem Versuch des staatlichen Machtapparates, solchen Vorstellungen durch eine Flut von Klagen wegen Majestätsbeleidigung Einhalt zu gebieten.

Die Erstaufführung des Dramas muß daher außerhalb Berlins stattfinden; sie wird kurze Zeit nach der norwegischen Premiere vom Stadt-

²⁶⁴ Theateralmanach des Württembergischen Landestheaters Stuttgart 1926, ebd., s. 98.

²⁶⁵ LEOPOLD MAGON, *Wegbereiter nordischer Dichtung in Deutschland*, in: 100 Jahre Reclam Universal-Bibliothek, Beiträge zur Verlagsgeschichte, Leipzig 1967, s. 225.

theater Leipzig übernommen. Die Aufführung ist am 70. Geburtstag Björnsons, dem 8.12.1902 geplant.²⁶⁶ Kurzfristig muß sie jedoch auf Wunsch des Autors verschoben und durch die Erstaufführung eines Stücks von Björn Björnson – *Eine Heuchlerin* – ersetzt werden. Gründe für diese Maßnahme sind nicht bekannt.²⁶⁷

An die Stelle des Leipziger Theaters tritt im August 1903 das Intime Theater Nürnberg, das bereits 1901 einen grossen Erfolg mit seiner Inszenierung des Dramas *Über unsere Kraft I* erringt:

Den grössten Erfolg, den das «Intime Theater» seit seinem Bestehen zu verzeichnen hat, erzielte es durch die Aufführung von Björnsons «Über unsere Kraft I», auch in rein schauspielerischer Hinsicht.²⁶⁸

Über die Reaktion des Publikums bei der Premiere des *König* schreibt der Intendant des Intimen Theaters 1903 an Albert Langen:

Ich habe die ganz besondere Freude, Ihnen einen stürmischen Erfolg von Björnsons «König» melden zu können ... Das Publikum des «Intimen Theaters» ist noch nie so aus seinen Reserven herausgetreten, wie am vorigen Samstag. Ich kann den Erfolg in seiner spontanen Ursprünglichkeit und Echtheit nur mit dem vergleichen, den vor Jahren Hauptmanns «Weber» hier gehabt haben. Am stärksten wirkte die zweite Verwandlung des ersten Aktes und die Schlußszene des dritten Aktes.²⁶⁹

Einen anderen Eindruck vermittelt dagegen die Rezension eines Nürnberger Kritikers:

Die Bühnenwirksamkeit ist eine geringe, denn man merkt den Personen allzu sehr an, daß sie bestimmte politische Auffassungen repräsentieren, daß ihre Handlungen nicht durch den geschilderten Charakter bedingt sind, sondern den Konstruktionen des Dichters entspringen.²⁷⁰

Vor allem der plakativ-rhetorische Charakter der Streitgespräche im vierten Akt zwischen dem König und Vertretern des Kapitals, des Heeres, der Staatskirche und der Verwaltung, in denen Björnson seine

²⁶⁶ Magazin für Literatur 71/1902 H.45, E. BERGH, *Über einen Besuch bei Björnson*, s. 385.

²⁶⁷ Berliner Tageblatt, 19.9.1902 Nr. 476, ANONYM, *Theaterchronik*.

²⁶⁸ Bühne und Welt 3/1900–01 Bd II, ANONYM, *Theatertelegramm Nürnberg*, s. 659.

²⁶⁹ FRANZ GOTTSCHED an ALBERT LANGEN, 25.8.1903, Björnson-Archiv Oslo, unveröffentlicht.

²⁷⁰ Bühne und Welt 5/1902–03 Bd 2, L. BENARIO, *Theatertelegramm Nürnberg*, s. 1059f.

Thesen zur Monarchie diskutiert, wird von den Rezessenten abgelehnt. Kritik an der ästhetischen Realisierung ist jedoch häufig mit einer Wendung gegen den Inhalt der Auseinandersetzungen und einem Treuebekenntnis zum monarchischen System verbunden:

Das Königtum und Fürstentum, soviel muß jeder vernünftige Mensch aus der Geschichte eingesehen haben, wurzelt tief im menschlichen Bewußtsein. Eine künftige Zeit wird uns belehren, daß das Königtum weniger eine soziale oder religiöse, als vielmehr eine rein menschliche, eine vermenschlichte Einrichtung ist, die keine Revolutionen und keine Schafotte vom Erdboden vertilgen werden.²⁷¹

Sozialdemokratische Kritiker, die das Ergebnis der Überlegung Björnsons befürworten, greifen seine Argumentationsweise an. Die moralische Bewertung der monarchischen Regierungsform muß unbefriedigend erscheinen, solange seine sozialen Voraussetzungen außer Acht bleiben

Der politische Kampf war ihm [Björnson] zugleich und wesentlich auch ein moralischer Kampf. Von diesem Standpunkt aus hat er in seinem Drama «Der König» die Monarchie befehdet ... Wir werten heute das Königtum nach der Bedeutung, die ihm in den realen Klassenkämpfen zukommt. Anders in Björnsons Drama. Sein Held ist ein junger Fürst, der in dem Kampf, sich aus dem Schlingennetz der Lüge zu befreien, fällt, ein König, wie ihn Björnsons Herz sich wünschen würde. Die Form der Darstellung ist abstrakt, unpsychologisch, ans Allegorische streifend. Alles, was sich gegen die Monarchie von Björnsons Standpunkt aus moralisierend sagen läßt, wird diesem idealen Herrscher in den Mund gelegt.²⁷²

Kritiker beider Seiten zeigen sich irritiert über die Mischung aus romantischer Allegorie und realistischer Problematik. Björnson versucht, ausgehend von Richard Wagners 1852 in *Oper und Drama* beschriebenen Theorie des Gesamtkunstwerks, Musik und Licht dramatisch in den Zwischenspielen zu verwenden und in ihnen eine Interpretation der Handlung zu geben.²⁷³

²⁷¹ Umschau in Wissenschaft und Technik 7/1903 H. 49, G. v. WALDERTHAL, *Neue Bühnenstücke*, s. 974.

²⁷² Vorwärts, 7.12.1902 Nr. 286, Beilage Nr. 238, CONRAD SCHMIDT, *Björnsterne Björnson*.

²⁷³ Die Zeit 2/1902–03 Bd I, R. PETSCH, *Björnsons Königsdrama*, s. 340f.:

«Wir können in diesen Einschiebseln, deren Aufführung und Komposition Björnson ausdrücklich gefordert hat, nur eine Schädigung sehen, nicht etwa eine organische Verschmelzung von Wort und Ton im Sinne Richard Wagners, der seine Kunst ja nur

Seine Absicht scheitert an der Schwierigkeit, sie dem Theaterpublikum zu vermitteln:

Eine Gefahr für das Stück, die schon der Leser empfindet, die aber auf der Bühne noch viel stärker sich bemerkbar machen würde, bilden die Zwischenspiele in den Wolken, mit den nicht ohne weiteres verständlichen Symbolen und den sehr schwer verständlichen Kurzszenen.²⁷⁴

und an den Aufführungsbedingungen des Theaters:

Die Zwischenspiele in vollem Ausmaß zu geben, würde den Theaterabend weit über die Polizeistunde, auch weit über die Grenzen der Aufnahmefähigkeit sprengen.²⁷⁵

In den meisten Inszenierungen werden die allegorischen Zwischenszenen daher gestrichen; wesentliche Szenen bleiben jedoch auch weiterhin unverständlich, so das in Anlehnung an Verdis *Maskenball* konzipierte Vorspiel und die Geistererscheinung in der vierten Szene des dritten Aktes, mit der die Katastrophe eingeleitet wird. Sie wirkt als unvorbereiteter Theatercoup, der eine psychologische Entwicklung ersetzt.

Die Verschmelzung von symbolhaften und realistischen Szenen, die Ausweitung einer gesellschaftlichen Thematik auf die private Ebene, wird von Laura Marholm als zeitgemäßer Versuch gesehen, politische Konflikte in dramatische Form umzusetzen:

... und daß er im «König» das politische Problem, das Problem der Staatsform, hinausschwellen läßt über die fünf oder sechs Möglichkeiten und mehr oder weniger geistvollen Raisonnements in eine seltsam tiefesinnige Mystik, ist ein schauerndes Vorausfühlen noch ungewordener Formen. Es gibt Lyrik im «König», viel Lyrik, viel Singen der Geister, viel romantische Liebe; der König selbst ist ein überaus liebenswürdiger, verfeinerter, wohlwollender, sensueller, kritisch veranlagter Décadencetypus; der starre Republikaner, sein alter Freund, der doch Compromisse eingeht, ist der in einem Menschen verdichtete Republikanismus von 1848, in der gebrochenen unzerbrechlichen Gestalt des Unversöhnlichen, des Vaters der königlichen Geliebten und Braut, sehen wir den gespenstischen Schatten des ersten Anarchisten.²⁷⁶

an den alten Sagenbildern mit ihrem rein menschlichen Gehalte bewährt hat und bei dem es keine Eisenbahnen, elektrischen Leitungen und Parlamente giebt, wie im vorliegenden Stücke.»

²⁷⁴ Bühne und Welt 5/1902–03 Bd I, GUSTAV ZIEGLER, *Björnstjerne Björnson*, s. 251.

²⁷⁵ Berliner Tageblatt, 25.1.1919 Nr. 32, FRITZ ENGEL, *Björnsons «König»*.

²⁷⁶ Nord und Süd 63/1892, LAURA MARHOLM, *Björnstjerne Björnson*, s. 327.

Auf deutschen Theatern hat das Drama wenig Erfolg. Inszenierungen in Leipzig, München, Dresden und Lübeck, die der Nürnberger Premiere folgen, bleiben ohne Resonanz.²⁷⁷; in den folgenden Jahren wird es kaum noch gespielt: zwischen 1904 und 1910 sind lediglich vier Aufführungen bekannt.

Die Ablehnung des Publikums, die in der politischen Tendenz des *Königs* und seiner dramatischen Gestaltung begründet ist, beschreibt Paul Zschorlich, einer der wenigen Kritiker, die von Björnsons Schauspiel gefesselt sind:

Ich habe die peinliche Pflicht, heute über Björnsons Drama «Der König» zu berichten. Ich will kaltblütig über Wert und Erfolg einer grandiosen Geistes-schöpfung referieren, während die letzten Schwingungen einer Erregung, die mich bis ins Innerste getroffen, noch in mir nachzittern. Ich soll nun meinerseits, nach Maßgabe meines künstlerischen Instinkts wie meines positiven Wissens und auf Grund einiger Erfahrung sagen, was ich von Björnsons «König» halte, nachdem die allererste und mächtigste Instanz, das Publikum, dieses Werk schon abgelehnt hat. Ich soll gegen den Strom von Vorurteilen, Mißverständnissen und Halbheiten ankämpfen und versuchen, die aus ihrem Gleichgewicht gezerrte Wage der Volkskritik mit dem Gewicht des fachlichen Urteils in die normale Lage zu bringen. Die einzige Zurückhaltung des Premieren-Publikums soll ich erklären, den fanatischen Eifer der Zischer entschuldigen und gleichwohl der Wahrheit nicht aus dem Wege gehen.²⁷⁸

5. Dramatik der individuellen Konflikte

1901 – 1910

In seinen letzten Dramen thematisiert Björnson das Problem der individuellen Existenz. Er sieht in der Isolation des Einzelnen von der

²⁷⁷ Zur Leipziger Aufführung: Bühne und Welt 6/1903–04 Bd I, WILHELM HENZEN, *Theatertelegramm Leipzig*, s.42; Leipziger Tageblatt, 19.9.1903, R.v.GOTTSCHALL, *Der König*.

Zur Münchener Aufführung: Kunstwart 17I/Okttober 1903–März 1904, LEOPOLD WEBER, *Münchener Theater*, s. 100ff.

Zur Lübecker Aufführung: Theater-Courier Berlin, 30.1.1904 Nr. 11, A. F., *Der König*, s. 605.

Zur Dresdner Aufführung: Dresdner Anzeiger, 22.11.1904, OTTMAR ENKING, *Der König*.

²⁷⁸ Leipziger Neueste Nachrichten, 19.9.1903, PAUL ZSCHORLICH, *Björnsons Drama Der König*.

Gesellschaft eine tiefe Gefahr; Erfüllung für das Individuum wird für ihn erst erfahrbar in der Aufgabe egoistischer Ziele, der Hinwendung an andere. Nicht mehr die Veränderung gesellschaftlicher Verhältnisse steht im Zentrum der Werke Björnsons – von ökonomischen und sozialen Bedingungen abstrahiert er weitgehend –, sondern die Darstellung innerpsychischer Konflikte und individueller Sozialisation; die Überwindung sozialdarwinistischer und nihilistischer Tendenzen. Ihnen schreibt Björnson für die Entwicklung des Einzelnen und der Gesellschaft vernichtende Wirkung zu:

Die Zeit, aus der wir jetzt im Begriff sind, uns herauszuarbeiten, ist gekennzeichnet durch die Theorie von der Rücksichtslosigkeit der Natur und dem Recht des Stärkeren. Dieselbe Theorie hat der «Staatsnotwendigkeit» neuen Zufluß gegeben, dem Parteifanatismus, der Allmacht der Wissenschaft, der Unverantwortlichkeit der Kunst, dem tobenden Sturm des Individualismus in der Literatur. Das hat alles zusammen die Herzenskälte noch genährt. Aber auch die Opposition gegen sie! Es ist nicht länger angängig, alle Gesetze zu verkünden, nur das nicht, welches zugleich das schwächste und das stärkste ist, weil es sich unsichtbar machen kann. Tiefer als alle anderen bewahrt es sich das Menschengeschlecht, indem es das Beste für dasselbe rettet.²⁷⁹

Seine Forderung entspricht, wie in der zeitgenössischen Kritik erkannt wird, den Worten Rahels, Credos und Speras in den Schlußversen des vierten Aktes von «Über unsere Kraft II»:

Björnson gibt in diesem Drama [Laboremus] eine Fortführung der am Schluß des zweiten Teils von «Über unsere Kraft» verkündeten weltbeglückenden Ideen, wo die Arbeit, das Wirken für Andere, für die Allgemeinheit als die Befreiung vom Unglücke der Zeit: «der Volksverzweiflung» als das Schönste und Herrlichste gepriesen wurde.²⁸⁰

Björnsons These der Notwendigkeit individueller Anpassung an die Bedingungen der Gesellschaft wird von ihm konfrontiert mit der Darstellung eines anarchistischen Freiheitsbegriffes in Ibsens Werk

Nicht die Ausnahmemenschen sind es, deren Sache ich geführt habe und bis zum letzten Herzschlag führen werde. Ibsen und die Zeit, die ihn als ihren größten Dichter bewundert, haben meiner Meinung nach, einen großen Feh-

²⁷⁹ Berliner Tageblatt, 28.9.1901 Nr. 494, *Björnsterne Björnson über sein Drama «Laboremus»*.

²⁸⁰ Literarische Warte 2/1901 H. 10, E. BRAUSEWETTER, *Zwei Dramen Björnsons über die Arbeit*, s. 578.

ler an sich. Sie haben sich alle viel zu viel mit den Ausnahmemenschen beschäftigt, mit denen, die die Grenzen ausweiten. Aber ich habe meine Kraft darauf verwandt, zu dem Zentralen zu kommen, zu dem Gültigen, dem Allgemein-Menschlichen. Das Alltägliche interessant zu machen, indem ich seine vielfach zusammengesetzten Formen teile.²⁸¹

Seine psychologischen Dramen stehen in der Tradition einer Auseinandersetzung um sein Schauspiel *Ein Handschuh*. Während er 1883 der libertären Sexualmoral des Kreises um Henrik Jaeger die Forderung nach monogamer Ehe entgegenstellt, richtet er in seinen letzten Dramen einen generellen Angriff gegen antibürgerliche und antisoziale Tendenzen in der Literatur der Symbolisten.

Die Ablehnung eines individuellen Abweichens von der gesellschaftlichen Ordnung stellt Björnson mit Inhalten und Stilmitteln dar, die der neuromantischen Literatur entnommen sind: einem Undinenmotiv, das er in *Laboremus* aufnimmt und fast identisch in *Auf Storhove* wiederholt; mit Natursymbolik, die in *Laboremus*, *Auf Storhove* und *Dagland* eine bestimmende Position einnimmt.

Die Undine, «die Frau ohne Seele», wird – so weist Jost Hermand nach – zu einem «neuromantischen Einheitssymbol a priori»²⁸². In ihrer Gestalt kommen diabolische Kräfte, ein «freies Hinwegschreiten über etablierte Wertvorstellungen, ... die ungebändigte Lust am Überraschen und Erschrecken»²⁸³ komprimiert zum Ausdruck. Das Frauenbild in der Literatur der Jahrhundertwende ist nicht mehr, wie bei den Naturalisten, auf die soziale Gleichberechtigung hin orientiert, sondern weist eine «forcierte Neigung zum Märchenhaften, Dämonischen und Gegenrationalen» auf:²⁸⁴

Während bei Autoren wie dem früheren Schnitzler der inhaltliche Nachdruck meist auf dem reinen Momentangeschehen, dem flüchtigen «Genuß ohne Reue» gelegen hatte, herrscht in diesen Bereichen eine dämonische Leidenschaft, die sich aus dem bloß Pikanten immer stärker ins Satanische, Groteske, ja Morbid-Dekadente steigert und sich obendrein mit historischen oder märchenhaften Kostümen drapiert.²⁸⁵

²⁸¹ Kunstwart 23/2. Maiheft 1910 Nr. 16, E. NIDDEN, *Björnsterne Björnson*, s. 258.

²⁸² JOST HERMAND, *Undinen-Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils*, in: *Jugendstil*. Hrsg. v. J. HERMAND, Darmstadt 1971, s. 474.

²⁸³ DOMINIK JOST, *Zum literarischen Jugendstil*, in: HERMAND, s. 462.

²⁸⁴ HERMAND, s. 474.

²⁸⁵ HERMAND, s. 472.

In der Gestalt des Wassermädchen sind diese Eigenschaften idealtypisch zusammengestellt. Daher erklärt sich die Beliebtheit dieses Motivs in der nachnaturalistischen Literatur: bereits 1891 beschreibt Wilhelm Bösche in seinem Roman *Die Mittagsgöttin* die Reize einer verführerischen Nymphe; 1897 gestaltet Gerhard Hauptmann in seinem Drama *Die versunkene Glocke* eine Fabelwelt, in deren Mittelpunkt mit Rautendelein eine Undinenfigur steht.²⁸⁶

Björnson nimmt, indem er sich dieses Motivs bedient, Bezug auf die Literatur der Neuromantiker, vor allem jedoch auf Frauengestalten in den Dramen Ibsens. Rebekka West, Hedda Gabler, Hilde Wangel werden in der Gestalt Lydias und Marias revoziert. Er setzt seine Undinen-gestalt jedoch ein, um die Gefährlichkeit ungehemmten Trieblebens nachzuweisen und die Forderung nach einer sittlichen Weltordnung zu belegen; psychologische Details werden diesem Schema untergeordnet.²⁸⁷ Björnsons Versuch, symbolische Versatzstücke in seine Konzeption zu übernehmen, scheitert jedoch. Er begibt sich mit der Beschreibung und Verurteilung egoistischer Instinkte, des uneingeschränkten Auslebens vorhandener Genußmöglichkeiten auf ein Gebiet, das seiner moralischen Grundhaltung fremd ist. Es gelingt ihm nicht, die dämonischen Naturgewalten glaubhaft zu machen, die er in Lydia und Maria personifiziert:

Diese Lydia ist aber keine Dämonin, sie ist eine gewöhnliche Abenteurerin aus der Dumassphäre. Der ehrbare Björnson befindet sich offenbar dieser verfänglichen Person gegenüber in Verlegenheit. Er weiß wohl selbst, sie müßte einen größeren Zug haben, um dem ganzen Fall mehr Bedeutung zu verleihen, andererseits kennt er sich als braver Mann mit der Fabrikation solch größerer Verführungskunst nicht aus, und dann gönnt er sie auch dieser Lydia nicht. Denn er steht ihr nicht, wie es ästhetisch richtig wäre, objektiv gegenüber, sie ist vielmehr das Prügelmädchen seines Stückes. Er ist nicht ihr Dichter, sondern ihr Staatsanwalt, der Beweismaterial gegen sie sammelt, um sie schließlich hurtig mit Donnergepöle aus der Gemeinschaft der Wohlanständigen auszuschließen.²⁸⁸

²⁸⁶ HERMAND, s. 476ff.

Hermand verweist außerdem auf Richard Dehmels Romanzyklus *Zwei Menschen* (1903), Cäsar Flaischlens *Jost Seyfried* (1905), Bruno Willes *Offenbarungen des Wacholderbaums* (1901) und die frühe Lyrik von Rilke, George und Stadler.

²⁸⁷ Die Schaubühne 8/1912, J. BAB, *Björnson als Dramatiker*, s. 87.

²⁸⁸ Der Türmer 4/1901–02, F. POPPENBERG, *Laboremus*, s. 209.

Von der deutschen Kritik werden Björnsons Dramen wegen ihrer Thesen weitgehend abgelehnt. Zu den grundsätzlichen Gegenpositionen gehören Äußerungen von Rezessenten, die mit der neuromantischen Literatur sympathisieren und jede Bevormundung freien Künstlertums durch Zwänge der Gesellschaft ablehnen:

Wir modernen Künstler aber haben mit einer «höheren Weltordnung» nichts mehr zu schaffen. Wir freuen uns an den Instinkten und freuen uns noch mehr, wenn es uns gelingt, sie darzustellen; ob dabei eine höhere Weltordnung siegt, das herauszufinden, überlassen wir gerne denen, deren Beruf das ist, werden uns aber zu trösten wissen, wenn wir solchen Leuten vergebliche Mühe verursachen.²⁸⁹

Auch Kritikern, die den Werken dieser Autoren skeptisch gegenüberstehen, gilt Björnsons Forderung nach sozialer Aktivität als zu trivial, nicht den Konflikten angemessen, die er in seinen Stücken thematisiert.²⁹⁰

Selbst in Rezessionen, die seine Ansätze eines übergeordneten Sittengesetzes wohlwollend aufnehmen, werden die Dramen wegen ihrer mangelhaften Ausführung der Probleme abgelehnt:

In den «Laboremus»-Dramen wird man der gesunden und lebensfördernden Tendenz seinen Beifall nicht versagen, aber von der teils unklar-mystischen, teils merkwürdig naiven dramatischen Ausgestaltung sich abgestoßen fühlen.²⁹¹

Wie schon in früheren Schauspielen vernachlässigt Björnson auch hier Bedingungen des Dramenaufbaus, wenn es ihm darauf ankommt, seine Beweisführung schlüssig zu gestalten. So lässt er in *Laboremus* ein kaum begonnenes Thema fallen, um ein neues aufzugreifen und weiterzuführen; setzt quasi-mystische Szenen ein, um Lydia zu vertreiben – Borgnys Auftritt in der letzten Szene muß auf sie wie eine Spukerscheinung wirken – und lässt einen alle Zusammenhänge überblickenden Dr. Kann als deus ex machina die Konflikte lösen, die er zuvor mühsam geknüpft hat. Die gehäufte Verwendung theatralischer Effekte, die an die Stelle einer inneren psychischen Entwicklung treten, verstimmt Publikum und Kritik:

²⁸⁹ Deutsch- französische Rundschau 3/1901 H. 51, A. DREYFUS, *Laboremus*, s. 715.

²⁹⁰ Bühne und Welt 5/1902–03 Bd I, GUSTAV ZIEGLER, *Björnstjerne Björnson*, s. 253.

²⁹¹ Bühne und Welt 12/1910 Bd II, H. STÜMCKE, *Björnstjerne Björnson*, s. 684.

Man findet hier eine große Unwahrscheinlichkeit, dort einen logischen faux pas, hier eine eiskalte oder schwülstige Allegorie, dort ein geziert naives Gestammel, überall, ich möchte sagen, eine vorsintflutartige Technik, ein ganzes Stück voll lauter Dialogen, wie Perlen auf die Schnur gereiht! Dazu Menschen, die wie Geister lautlos erscheinen und von anderen für Geister gehalten werden, diverse Thüren, die von selber zuklappen und sich öffnen, und hinter denen wichtige Gespräche belauscht werden... Mit der Erzählung der Vorgeschichte seiner Fabel müht der Dichter noch im dritten Akt sich und uns ab und führt uns zur Abwechslung viertelstundenlang in den öden Eisfelden der frostigen Allegorien spazieren, um uns schließlich mit einem großen Theatercoup à la Sardou, Entlarvung und Fluch der Schuldigen zu verabschieden.²⁹²

Mit drei verschiedenen Dramenstoffen versucht Björnson, seine Prinzipien zu umschreiben: «Laboremus», das erste Undinendrama bleibt erfolglos, ebenso das eng anschliessende Schauspiel *Auf Storhove* und sein 1904 erscheinendes Drama *Dagland*. Nach diesen Mißerfolgen resigniert Björnson und veröffentlicht bis 1909 kein neues Schauspiel.

Auf der deutschen Bühne kann sich keines der drei Werke halten; nach 1905 sind sie – mit einer Ausnahme – nicht mehr auf den Bühnenspielplänen vertreten.

Kurz vor seinem Tod veröffentlicht Björnson ein letztes Drama, in dessen Titel sich bereits eine Gegenposition zu Ibsens Werk ausdrückt: *Wenn der junge Wein blüht* ist als Analogie zu *Wenn wir Toten erwachen* konzipiert; dem Lebensüberblick Rubecks wird ein Lustspiel entgegengestellt, in dem tragische Konflikte zwar angedeutet, aber mit leichter Hand zu einem harmonischen Schluß umgebogen werden.

Die Verwandlung ernster Probleme in eine Schlußidylle lässt Björnsons Schauspiel zu seinem erfolgreichsten Werk auf der deutschen Bühne werden: es ist sein einziges Drama, das sich bis zur Gegenwart auf den Bühnenspielplänen hält.

²⁹² Bühne und Welt 4/1901–02 Bd I, H. STÜMCKE, *Von den Berliner Theatern*, S. 32.

5.1. *Laboremus*

Erstausgabe: Kopenhagen, 23.4.1901

Erstaufführung: Christiania-Theater, 29.4.1901

dt. Erstausgabe: München 1901

dt. Erstaufführung: – Berliner Theater

– Königliches Hof- und Nationaltheater München

– Hoftheater Stuttgart 7.9.1901

Nach dem Erfolg des Doppeldramas *Über unsere Kraft* wird das folgende Schauspiel Björnsons mit Spannung in Deutschland erwartet.²⁹³ Von ihm erhofft man sich Ansätze eines positiven Programmes, mit dessen Hilfe die Konflikte, die in beiden Dramenteilen nur unbedarfend gelöst erscheinen, entschärft werden können.²⁹⁴

Aufgrund des starken Interesses wird *Laboremus* in drei deutschen Metropolen gleichzeitig aufgeführt. – gegen den erklärten Willen Paul Lindaus, der die Publizität einer Björnson-Premiere seinem Theater exklusiv vorbehalten will. Es kommt deswegen zu einer Auseinandersetzung zwischen Lindau und Björnsons Verleger Albert Langen, in die sich auch der Autor einschaltet. Er schreibt dazu:

Lindau wollte «*Laboremus*» gegen meine Erlaubnis aufführen. So wurde es ihm scharf verboten und so drehte er es dahin, daß *ich* die Aufführung beiwohnen möchte und darum müßte es aufgeschoben werden.²⁹⁵

Auch die Auflagenhöhe läßt auf das Interesse schließen, das dem Werk entgegengebracht wird: der Langenverlag druckt in luxuriöser Ausstattung eine Auflage von 10000 Exemplaren²⁹⁶, frühere Dramen wurden dagegen nur etwa 2000 mal aufgelegt. Bereits 1903 folgt eine «wohlfeile Volksausgabe». Ob sie aus Restbeständen der ersten Auflage besteht oder einen Neudruck darstellt, konnte nicht festgestellt werden.

Diese Rezeptionsbereitschaft wird jedoch enttäuscht; das Drama kann in keiner Weise den Ansprüchen gerecht werden, die daran geknüpft werden. Björnsons Versuch, die Aussagen Rahels, Credos und

²⁹³ Hannoverscher Courier, 3.5.1901, BRÜGGMANN, *Laboremus*.

²⁹⁴ Christliche Welt 15/1901 Nr. 26, GÖHRE, *Laboremus*, s. 558.

²⁹⁵ BJÖRNSEN an CARL BLEIBTREU, 13.6.1901, Björnson-Archiv Oslo, unveröffentlicht.

²⁹⁶ Die Nation 18/1901 Nr. 50, E. HEILBORN, *Theater*, s. 796.

Speras in ein eigenständiges Schauspiel zu fassen, muß unbefriedigend bleiben, da gerade ihre Utopien die Wirkung seines Streikdramas beeinträchtigt hatten und stichhaltigere Argumente in *Laboremus* erhoffen ließen. Die Gegenüberstellung von ungesunder Leidenschaft und nüchterner Arbeit als leitender Idee des Dramas wirkt befremdend, seine Gestaltung unbefriedigend für ein Publikum, das von Björnson den Aufbau effektvoller Spannung gewohnt ist.

Inhalt und Form von *Laboremus* wirken gleichermaßen diffus: die dämonische Macht der Pianistin Lydia wird zunächst, der analytischen Technik Ibsens in *Rosmersholm* folgend, in das Vorfeld der Handlung verlegt. Sie hat als Pflegerin die erste Frau Wisbys gewissenlos in den Tod getrieben, um ihre Stelle einzunehmen. Ihre Ehe mit Wisby ist jedoch, wie der erste Akt zeigt, bereits in der Hochzeitsnacht überschattet, da seine erste Frau in seinen Träumen erscheint, um ihn vor Lydia zu warnen. Enttäuscht versucht Lydia im zweiten Teil des Dramas, der nur oberflächlich mit der Handlung des ersten Teils verknüpft ist, ihre Macht auf den Komponisten Langfred zu übertragen. In Gesprächen Beider über seine entstehende Oper *Undine* werden These und Antithese Björnsons veranschaulicht. Lydias Gegenwart beeinträchtigt jedoch die Arbeitskraft Langfreds; sie muß – durch eine Geisteserscheinung – vertrieben werden, damit die Voraussetzung für eine weitere Arbeit Langfreds gewährleistet ist.

Deutlich wird, wie Björnson Figuren und Motive willkürlich aufgreift und fallenläßt, Versatzstücke aus Trivialdramen einbezieht, um die Handlung vorwärtszutreiben; es ihm aber nicht gelingt, seinem Thema – dem Konflikt zwischen Arbeit und Liebe – eine prägnante Dramenform zu geben. Die Allgemeinheit des Motivs läßt, so Erich Schlaikjer, Stringenz in Aufbau und Konfliktlösung nicht zu:

...abgesehen von dem allem, ist die Frage des Thesenstücks so wenig praxis und so wenig entscheidend gestellt, daß die Antwort unmöglich jemanden befriedigen konnte, der auf diesem Gebiet auch nur gefragt hatte.²⁹⁷

Der Erfolg der Premieren aufführung ist in allen drei Städten ähnlich gering; die Rezessenten berichten von mehr oder weniger starken Achtungserfolgen:

²⁹⁷ Kunstwart 2. Oktoberheft 1901, E. SCHLAIKJER, *Von den Berliner Bühnen*, s. 75.

Der Bühnenerfolg des Stückes war, wie die Leser des Buches erwartet haben, nur gering. Nach dem ersten Akt gab es ein sanftes Klatschen, das etwa dem verehrten Meister zurufen sollte, man erwarte von den folgenden Akten stärkere theatrale Reizungen. Der Schluß des zweiten Aktes fand ein Publikum, das sich auf Wirkungen wie diejenige von «Über unsere Kraft» gespannt hat, das nun einer verlorenen Hoffnung nachtrauerte und den wenigen Klatschern ein verärgertes, gar nicht mehr achtungsvolles Zischen entgegensezte. Der dritte Akt, der endlich den Schleier ganz lüftete von der Vorgeschichte der Handlung und von dieser selbst, löste dann doch noch wärmere Beifallszeichen aus.²⁹⁸

Der erst ein Jahr zuvor erworbene Ruf des Autors verliert an Bedeutung, die Gleichsetzung der Björnsonschen Dramen mit Ibsens Werken erscheint unverständlich. So schreibt Franz Mehring, der selbst 1893 und 1901 in Kritiken des *Fallissement* und *Über unsere Kraft II* Björnson als politischen Dichter Ibsen vorgezogen hatte:

Neuerdings wird so viel Wesen von dem Dramatiker Björnson gemacht, er wird so unbefangen neben oder gar über Ibsen gestellt, daß es wohl einmal an der Zeit ist, dagegen energisch Protest zu erheben.²⁹⁹

Nach wenigen Aufführungen wird *Laboremus* von den Spielplänen abgesetzt; es bleibt auch an den Theatern, die das Drama nach der Premiere übernehmen, erfolglos. Eine Renaissance scheint es zu erleben, als ein Berliner Tourneensemble zwischen Oktober und Dezember 1909 zwölf deutsche und schweizerische Städte mit Björnsons Drama bereist. Aus welchen Gründen dieses eher zweifelhafte Unternehmen auf *Laboremus* zurückgreift, ist unbekannt. Seine Inszenierung wird von der Kritik mit nur geringem Interesse verfolgt:

Wanderkomödianten, die sich den Titel «Berliner Kammerspielensemble» anmaßten, mißhandelten Björnsons ohnehin schwächliche Rosmersholmparaphrase «*Laboremus*»! Gibt es denn kein Gesetz gegen unlauteren Wettbewerb?³⁰⁰

Spätere Aufführungen des Dramas sind nicht bekannt.

²⁹⁸ Berliner Tageblatt, 8.9.1901 Nr. 456, F.E., *Laboremus im Berliner Theater*.

²⁹⁹ Die Neue Zeit 19/1900–01 Bd 2, FRANZ MEHRING, *Laboremus*, s. 826f.

³⁰⁰ Bühne und Welt 12/1909–10 Bd I, ANONYM, *Theatertelegramm Stuttgart*, s. 370.

5.2. Auf Storhove

Erstausgabe: Kopenhagen, 1. 11. 1902
 Erstaufführung: Christiania-Theater, 4. 11. 1902
 dt. Erstausgabe: München 1903
 dt. Erstaufführung: Stuttgarter Interimstheater, 6. 11. 1902

Im Personenverzeichnis des Dramas erscheint bereits die Verwandtschaft zwischen *Auf Storhove* und *Laboremus*: die diabolische Heldenin Maria ist eine Nichte der in Paris zur Gräfin avancierten Lydia; Dr. Kann, der Onkel Langfreds, ist der Bruder Margaretes, ihrer Gegenspielerin. Er ist in der Zwischenzeit zum Innenminister ernannt und vom König selbst abgeordnet worden, um die Konflikte im Hause des Großindustriellen Ura zu lösen.

In der Gestalt Marias versucht Björnson, die zerstörerische Kraft Lydias noch zu steigern: sie ist als Psychopathin gezeichnet – Björnson deutet an, daß Marias Verbrechen in ihrer Kinderlosigkeit begründet sind –; hinter ihrer sexuellen Anziehungskraft verbirgt sich ein gefährlicher Charakter, dessen einziges Streben auf Vergnügen gerichtet ist, die ihr auf Storhove nicht in genügendem Ausmaß zur Verfügung gestellt werden. Daher versucht sie, die Familie ihres Mannes zu vernichten: sie verrät Fabrikgeheimnisse, legt Feuer und zerstört die Löschgeräte, verdächtigt Unschuldige, bietet sich ihrem Schwager an, um ihren Mann zum Brudermord zu bewegen.

Der zerstörenden Schönheit Marias hat der Autor in Margarete einen harmonisch-reinen Charakter entgegengestellt: sie verkörpert die positiven Werte der Frau. Ihre Darstellung wird in der Christlichen Welt als größter Vorzug des Dramas gesehen:

Der Grundgedanke in «Auf Storhove» ist tatsächlich der, daß man ein durch das ganze Drama laut tönendes Loblied heraushört zum Preise der Gattin, Mutter, Hausfrau, des Weibes in solchen Stellungen, in denen es sich in so hohem Maße um die Früchte der Liebe handelt, welche sind: Opferwilligkeit, Geduld, verborgende Ausdauer, Glauben, ohne geschaut zu haben, Hoffnung wider Hoffnung³⁰¹

Björnsons Versuch, seine Prinzipien in dem Gegensatz von Maria und Margarete zu veranschaulichen, scheitert in doppelter Weise:

³⁰¹ Christliche Welt 18/1904 Nr. 4, OLAF PEDER MONRAD, *Björnsterne Björnsons neuestes Drama*, s. 99.

- Indem er Maria als pathologische Gestalt schildert, erscheint ihr Verhalten weder tragisch noch schuldhaft; sie wirkt als verantwortungsloses, unzurechnungsfähiges Wesen.³⁰²
- Gegenüber der nüchtern-redlichen Güte Margaretes hat er in Marias sinnlicher Zerstörungswut eine weitaus faszinierendere Figur geschaffen. Ihre Attraktivität beschreibt eine Rezension des Literarischen Echo:

Er nennt sich frei, aber in unserer Gegenwart empfinden breite Schichten seine von moralistischen Gesichtspunkten gegängelte Freiheit als beschränkt und rückständig; sie wollen schrankenlose Freiheit, namentlich in Dingen des Verkehrs der Geschlechter, und deshalb kann eine Gestalt wie Lydia zum Symbol werden. Zu dieser Wirkung wird nun freilich Maria Ura schwerlich gelangen, aber sie wird dennoch das Einzige sein, was aus dem letzten Drama mit lockender Gewalt hervorwinkt. Sie hat das Dämonisch-Zigeunerhafte einer Carmen, sie hat eine grenzenlose Sehnsucht und hat die Konsequenz dieser Sehnsucht, und sie stellt jedenfalls neben Lydia eine dichterische Schöpfung von solcher Objektivität dar, daß man um dieser Einzelleistungen willen leicht zu vergessen geneigt ist, wo die großen Schwächen der Laboremus-Dramen stecken.³⁰³

Ähnlich unzulänglich wie in «Laboremus» sind die dramaturgischen Mittel Björnsons, die einen Rezensenten der Stuttgarter Erstaufführung zu dem Vergleich reizen:

Man stelle sich einmal vor, was etwa ein Bühnenpraktiker von Sardous Art aus der Fabel gemacht hätte! Er hätte das Publikum den ganzen Theaterabend in atemloser Aufregung gehalten, indem er die Person des Schuldigen bis zum letzten Augenblick in Dunkel gehüllt und auf der Jagd nach ihm alle nur denkbaren dramatischen Folterwerkzeuge angewandt hätte.³⁰⁴

Björnson verzichtet dagegen weitgehend auf das Erzeugen von Bühnenwirksamkeit; trotz der Anhäufung äußerer Effekte, die einem Melodram entnommen zu sein scheinen, erzeugt ihre Darstellung keine Spannung: durch langwierige Debatten über Feuerversicherungen und die Lagerung von Wertpapieren bereitet selbst das Entstehen des Brandes und die Vernichtung des Kapitels keine Überraschung

³⁰² Kunstwart 1. Januarheft 1903, G. M., *Auf Storhove*, s. 91.

³⁰³ Literarisches Echo 5/1902–03, F. DIEDERICH, *Björnstjerne Björnson*, sp. 304.

³⁰⁴ Literarisches Echo 5/1902–03, RUDOLF KRAUSS, *Echo der Bühnen Stuttgart*, sp. 349.

mehr.³⁰⁵ Die Gestalt Dr. Kanns, der wiederum konfliktlösend eingreift, Maria entlarvt und zum Selbstmord zu treiben versucht, lässt den Zuschauer an der inneren Folgerichtigkeit der Handlung zweifeln. Die Premiere des Dramas in Stuttgart trifft daher auf noch geringere Resonanz als die vorhergehende Inszenierung von *Laboremus*:

Das Stuttgarter Publikum nahm die beiden ersten Akte des Dramas mit Kälte auf und hörte den dritten nicht einmal in der ernsten Stimmung an, die Björnson auch da, wo er in die Irre geht, unbedingt für sich fordern darf. Und als der Vorhang zum letzten Mal zugezogen war, wollten nur die wenigsten begreifen, daß das Schauspiel wirklich zu Ende sei.³⁰⁶

Um die Berliner Erstaufführung des Stückes erhebt sich ein Streit zwischen dem Deutschen Theater unter Otto Brahm und dem Berliner Theater unter Paul Lindau. Brahm erhält die Aufführungsrechte nach Aussagen Lindaus gegen den Willen Björnsons:

Da in einem Brief von Björnsons Agent, Albert Langen, angedeutet wird, daß Langen in Übereinstimmung mit dem Dichter handelt, wenn er dessen letztes Stück dem «Deutschen Theater» übergibt, sehe ich mich gezwungen, Björnsons letzten Brief an mich zu veröffentlichen, datiert Aulestad, 25. September:

Lieber Freund!

Ich habe in diesem Augenblick die telegraphische Mitteilung empfangen, daß Brahm mein neues Stück hat. Ich beeile mich, Ihnen mitzuteilen, daß diese Nachricht mir sehr unbehaglich und gegen meinen bestimmt ausgedrückten Willen ist.

Ihr sehr ergebener Björnsterne
Björnson³⁰⁷

Die Aufführung des Deutschen Theaters enttäuscht die Erwartungen, die durch die öffentliche Auseinandersetzung ausgelöst werden; die Inszenierung wird – wie die der folgenden Bühnen – zu einem Mißerfolg. Bereits in der Spielzeit 1903/04 wird *Auf Storhove* nicht mehr auf deutschen Theatern gespielt.

³⁰⁵ Bühne und Welt 5/1902–03 Bd II, H. STÜMCKE, *Von den Berliner Theatern*, s. 617.

³⁰⁶ Literarisches Echo 5/1902–03, RUDOLF KRAUSS, *Echo der Bühnen Stuttgart*, sp. 350.

ebenso: Bühne und Welt 5/1902–03, R. KR., *Bühnentelegramm Stuttgart*, s. 219; Hamburgischer Correspondent, 9.11.1902 No 527, A. PALM, *Björnson und das Stuttgarter Hoftheater*.

³⁰⁷ Aftenposten 3.10.1902 (Übersetzung vom Verfasser) vgl. auch: Berliner Tageblatt, 3.4.1903 Nr. 170. E. H., *Auf Storhove*.

5.3. *Dagland*

Erstausgabe: Kopenhagen, 12.10.1904
 skandinavische Erstaufführung: Christiania-Theater, 31.8.1905
 dt. Erstausgabe: München 1904
 Erstaufführung: – Deutsches Theater Berlin
 – Hoftheater Stuttgart 29.10.1904

Sein jüngstes Drama widmet Björnson der schwedischen Akademie in Dankbarkeit für den ihm 1903 verliehenen Nobelpreis. Es schließt eng an seine beiden vorigen Werke an, in denen die zerstörerische Macht Lydias und Marias beseitigt werden mußte, um den inneren Arbeitsfrieden zurückzugewinnen. In *Dagland* unterliegt der Altersegoismus eines tyrannischen Familienoberhauptes, um dem vorwärtsstrebenden Elan der Jungen freie Bahn zu lassen.

Björnson verknüpft es ebenso mit dem 4. Akt von *Über unsere Kraft II*: die Schlußworte Rahels: «Einer muß den Anfang machen mit dem Vergeben» entsprechen dem kompromißbereiten Satz: «Ich will Freiden haben mit meinen Kindern», der in der deutschen Theaterfassung das Stück abschließt.

Im Kampf zwischen der jungen und alten Generation steht Björnson auf der Seite der Jugend; den Konservatismus des alten Dag bezeichnet er als «Greiseneitelkeit», einem eigensinnigen Festhalten an überkommenen Werten. Einige Kritiker sehen in diesem Parteiergreifen Björnsons die wesentlichste Bedeutung seines Dramas.³⁰⁸ Die Überwindung konservativer Dogmatik entspringt jedoch nicht innerer Folgerichtigkeit; es bedarf einer Schocktherapie, um Dags Eigensinn zu besiegen. Er gibt aus Angst um das Leben seiner Tochter nach, seinen Schlußworten wohnt, so ein Berliner Kritiker,

nicht die Spur einer überzeugten Entschlußfreudigkeit inne, es klingt vielmehr ganz so, als spräche ein mit dem Leben fertiger Greis, der nach dem Morgen nicht mehr fragt, der es satt hat, ferner wider den Stachel zu löcken, der zufrieden ist, wenn man ihn künftig in Ruhe hinter seinem Ofen läßt.³⁰⁹

³⁰⁸ Der Tag, 1.11.1904 Nr. 503, H. HART, *Björnsons Dagland*; Nationalzeitung, 30.10.1904 Nr. 618, E.Z., *Deutsches Theater*; Berliner Tageblatt, 30.10.1904 Nr. 554, E.H., *Drei Premieren*; Neues Tagblatt Stuttgart, 31.10.1904, W., *Björnsons neues Drama*.

³⁰⁹ Kunstwart 18I/1. Dezemberheft 1904, E. DETLEFF, *Berliner Theater*, s. 393.

Björnson stellt sein Familiendrama in den Kontext sozialer Widersprüche zwischen konservativem Großgrundbesitz und industriellem Fortschritt. Der Gegensatz mutet in Deutschland anachronistisch an; auf die mangelhafte Übertragbarkeit führen sozialdemokratische Kritiker die Irrelevanz des Dramas zurück:

Dieser an sich nicht im geringsten interessierende, gar nicht in charakteristischen sozialen Gegensätzen begründete Streit um *Dagland* soll uns als eine Art Symbol erscheinen des Kampfes, den ein mit neuen Idealen erfülltes Geschlecht wider den Machtbesitz hohler, veralteter Tradition führt... Vielleicht hat dort [in Norwegen] die industrielle Entwicklung noch gegen konservativ-agrarische Traditionen, die dem Vordringen großer kapitalistisch-organisierter Betriebe auf das Land ernsthaften Widerstand entgegensemzen, anzukämpfen? In Deutschland ist das nicht der Fall, hier fehlt daher dem Björnsonischen Konflikt schlechthin jede noch so entfernte Beziehung zu einem sozialen Hintergrund.³¹⁰

Bezeichnenderweise kulminierte der Konflikt jedoch nicht in den sozialen Gegensätzen, sondern in einer Unterredung zwischen Ragna und Dag über die Ideale der Kindererziehung. Ragnas Ansichten über amerikanische Pädagogik verärgern ihren Vater derart, daß er sie fortjagt. Sie besteigt daraufhin einen Felsen, die «graue Wand»; erst ihre Todesgefahr bringt Dag zur Einsicht. Der derart in den Mittelpunkt gerückte Gedankenaustausch geht in keiner Weise aus den vorhergehenden Szenen hervor, er entspringt der agitatorischen Intention des Autors. Seine Entfaltung differenzierter Meinungen über die Kindererziehung lässt die Handlung jedoch undramatisch werden. Heinrich Hart schreibt daher in seiner Rezension:

Gespräche, die dann und wann zu Erregungen sich steigern, machen noch kein Drama aus... Das Ganze aber ist wesentlich nichts als ein Dialog – frei nach Plato – über allerlei Weltanschauungs- und Erziehungsfragen. Der Redner und Prediger ist in dem Werke stärker als der Dichter.³¹¹

Die Kritik Friedrich Engels' an der unzureichenden ästhetischen Umsetzung politischer Tendenzen in Ferdinand Lassalles Drama «Franz von Sickingen» findet ihre Berechtigung ebenso in Björnsons Schauspiel:

³¹⁰ Vorwärts, 1. 11.1904 Nr. 257, CONRAD SCHMIDT, *Dagland*.

³¹¹ Der Tag, 1.11.1904 Nr. 503, H. HART, *Björnsons Dagland*.

Aber der Fortschritt, der noch zu machen wäre, ist der, daß diese Motive mehr durch den Verlauf der Handlung selbst lebendig, aktiv, sozusagen naturwüchsig in den Vordergrund treten, daß dagegen die argumentierende Debatte mehr und mehr überflüssig wird.³¹²

In der symbolischen Verkleidung des Dramas lehnt sich Björnson an Ibsens «Baumeister Solneß» an: eine steile Felswand ersetzt in «Dagland» den unbezwingbaren Turm. Sie kann den Fortschritt ebensowenig hemmen: nachdem die Jugend sich durchgesetzt und den Gipfel erklimmen hat, kapituliert das Alter. Der umstrittene Wasserfall als Gegenpol gilt als Symbol der Empörung: auch er läßt sich nicht durch das Beharren der älteren Generation auf traditionellen Werten einzämmen; erst durch den Einsatz der Jugend kann er fruchtbar gemacht werden.

Der Symbolcharakter in Björnsons Drama trifft auf wenig Verständnis, er wirkt plakativ, den Gegenständen willkürlich aufgepropft:

Es ist Björnson nicht gelungen, seine Symbolik mit den realen Vorgängen in rechten Einklang zu bringen. Man empfindet ja schließlich, worauf er hinausgewollt hat, aber irgendein Eindruck von zwingender Gewalt, eine höhere Synthese ist nicht zustande gekommen.³¹³

Auch im Aufbau der Handlung wirkt Björnson unbeholfen; wie im *Fallissement* und *Über unsere Kraft II* strebt er ein Schlußidyll an, das ihm aber nur durch den Einsatz einer trivialen Konfliktlösung erreichbar ist: die lebensgefährliche Bergsteigung dient dazu, scheinbar unvereinbare Gegensätze aufzulösen. Ein letztes Hindernis, das der allgemeinen Versöhnung im Weg steht – der Vertrag über den Verkauf des Gutes – wird beseitigt, indem der Kaufvertrag seinem Besitzer entrissen und verbrannt wird. So lösen sich letztlich alle Probleme; das Drama, das als tragischer Konflikt zwischen alter und junger Generation angelegt ist, endet in einer Familienszene mit dem Ruf nach Kaffee.

Diese gewaltsame Harmonisierung und die unvermittelte Symbolik führen dazu, daß der Schluß des Dramas vom Publikum und der Kritik abgelehnt wird. In seiner Inszenierung läßt daher Paul Lindau nach Kritiken der Premierenfassung die sentimentalten Motive fort, das

³¹² FRIEDRICH ENGELS an FERDINAND LASSALLE, 18.5.1859, zitiert in: KNILLI/MÜNCHOW, s. 84f.

³¹³ Bühne und Welt 7/1904–05 Bd II, H. STÜMCKE, *Von den Berliner Theatern*, s. 167.

Drama endet mit den Worten Dags «Ich will Frieden haben mit meinen Kindern».

Dennoch wird «Dagland» bei seiner Premierenauflage freundlicher aufgenommen als die beiden vorhergehenden Dramen. Angaben über die Reaktionen des Publikums reichen von einem «guten Erfolg» bis zu «kaum einem Achtungserfolg».³¹⁴ Die ersten beiden Akte werden abwartend aufgenommen, der dritte Akt erhält starken Beifall, während der vierte eindeutig abgelehnt wird.³¹⁵ Paul Lindau, der 1904 die Leitung des Deutschen Theaters übernimmt, nachdem L'Arronge nicht bereit war, den Pachtvertrag Otto Brahms zu verlängern, ist jedoch auf einen starken Erfolg des Schauspiels angewiesen; umso mehr, als seine sonstigen Inszenierungen nur wenige Zuschauer anlocken. «Dagland» wird an dreizehn Abenden auf dem Deutschen Theater gespielt; auch mit diesen Vorstellungen läßt sich der Zwangsvergleich nicht verhindern, mit dem Lindau die Spielzeit 1904/05 abschließen muß.³¹⁶ Die Münchner Inszenierung findet erst drei Tage nach der ursprünglich gemeinsam geplanten Premiere statt, da die Theaterleitung einen Schauspieler des Deutschen Theaters für die Rolle des alten Dag verpflichten will.

Der Ruf des Autors ist noch das stärkste Argument für eine Aufführung des Dramas. Vor allem außerhalb Berlins verbindet sich mit dem Namen Björnsons die Vorstellung von Modernität und hoher literarischer Qualität, wie die Rezension einer Kölner Aufführung bezeugt:

Der lebhafte Beifall des Publikums galt wohl zum größten Teil der ausgezeichneten Darstellung. Wir glauben uns aber nicht zu irren, wenn wir auch vermuten, daß unser Publikum in wachsendem Maße Reiz daran empfindet, selbst über Erzeugnisse der modernen Literatur urteilen zu können, gleichgültig, welcher Erfolg damit verknüpft ist. Ein Stück Björnsons muß bei der Stellung dieses Mannes im internationalen Geistesleben unserer Zeit aufgeführt werden, eben weil der moderne Gebildete selbst sehen und hören will, was ein solcher Mann Neues schafft, welche Wege er in seiner Laufbahn einschlägt.³¹⁷

³¹⁴ Norddeutsche Allgemeine Zeitung, 1.11.1904 Nr. 257, Kg., *Dagland*; Schwäbischer Merkur, 30.10.1904 Nr. 507, Mittagsausgabe, ANONYM, *Dagland*.

³¹⁵ Berliner Börsen-Courier, 30.10.1904, J. L., *Dagland*; Münchner Post, 4.11.1904, J. VEES, *Dagland*; Der Beobachter Stuttgart, 31.10.1904 Nr. 254, H., *Hoftheater*.

³¹⁶ Bühne und Welt 7/1904–05 Bd II, H. STÜMCKE, *Von den Berliner Theatern*.

³¹⁷ Kölnische Zeitung, 19.9.1905 Nr. 978, Abendausgabe, ANONYM, *Theater und Musik*.

Dennoch wird *Dagland* wenig gespielt; bereits in der Spielzeit 1905/06 sind keine Inszenierungen des Dramas mehr bekannt.

Das Bühnenschicksal der drei zuletzt behandelten Dramen ist nahezu gleich: sie werden ohne großen Erfolg aufgeführt und nach wenigen Vorstellungen von den Spielplänen abgesetzt. Nur wenige Kritiker setzen sich für sie ein. Zu ihnen zählt Edzard Nidden, der das Scheitern der Werke weniger ihrem Inhalt und ihrer Struktur zuschreibt, als einem unzulänglichen Aufführungsstil, der die Verbindung von Realistik und Mystik in Björnsons Dramen nicht adäquat umzusetzen versteht:

Ein Stil war nötig, der einer realistischen Szene klingenden Hintergrund gegeben hätte, eine Sprechweise voll Natur und gleichzeitig voll bewusster Hinwirkung auf das Zustandekommen ideeller Wirkungen, eine Dynamik von sehr viel weniger Milieu-Abhängigkeit und bedeutend größerer Zweckbewußtheit im Geiste der Idee.³¹⁸

Nidden spricht sich, da er diesen Bühnenstil nur in Ausnahmefällen gewährleistet sieht, für das Buchdrama aus:

Es gereicht meines Erachtens Björnsons letzten Stücken nicht zur Unehre, daß sie die Bühne nicht mehr eroberten. Ich diskreditiere mich zuletzt allen Bühnenfreunden durch das Geständnis, daß ich, nicht nur Björnson zuliebe, ein Freund auch des gelesenen, nicht aufgeführten, noch aufzuführenden Dramas bin, daß ich die dramatische Dichtung, die mit dem Theater nichts zu tun hat, für eine Kunstart halte, welcher die Zukunft mehr als bisher ihr Recht einräumen wird.³¹⁸

Auch ein veränderter Aufführungsstil dürfte jedoch den Dramen nicht zu größerer Wirkung verhelfen, da, wie gezeigt wurde, die Mängel den Werken inhärent sind.

5.4. *Wenn der junge Wein blüht*

Erstausgabe: Kopenhagen, 26.9.1909

Erstaufführung: Christiania-Theater, 28.9.1909

dt. Erstausgabe: Berlin 1909

dt. Erstaufführung: Königliches Schauspielhaus Dresden, 25.11.1909

Nach den Mißerfolgen seiner Dramen in den Jahren 1901 bis 1904 tritt der literarische Ruf Björnsons in den Hintergrund; die Gesamtzahl

³¹⁸ Kunstwart 23II/1910, 2. Maiheft, E. NIDDEN, *Björnson auf der Bühne*, s. 252f.

seiner Aufführungen in Deutschland sinkt bis 1908/09 auf lediglich 84. Der Autor legt das Schwergewicht seiner Tätigkeit in dieser Zeit auf die politische Agitation: er tritt für die Rechte kleiner europäischer Nationen, einen internationalen Schiedsgerichtshof und ein pangermanisches Neutralitätsbündnis ein. Nach 1904 veröffentlicht er lediglich einen Roman – «Mary» –, der 1905 in Deutschland übersetzt wird. Im Winter 1908/09 schreibt Björnson an seinem letzten Drama *Wenn der junge Wein blüht*. Im Mai 1909 wird er von einem Schlaganfall getroffen, der ihn teilweise lähmt. Durch eine Kur mit Elektroschocks in Paris hofft der Autor, die Krankheit bekämpfen zu können. In deutschen wie internationalen Zeitungen erscheinen wiederholt Telegramme über den Gesundheitszustand Björnsons, die auch auf sein neuestes Schauspiel verweisen. Sie erhöhen die Spannung und das Interesse des Publikums, gleichzeitig werben sie um Sympathie für das Werk:

Für seine jüngste Komödie wurden diese Depeschen eine nicht zu unterschätzende Reklame, und die hie und da in den Zeitungen geäußerten Befürchtungen, eine ungünstige Aufnahme des Werkes bei der deutschen Uraufführung könnte den Patienten ernstlich gefährden, haben ihre Wirkung nicht verfehlt.³¹⁹

Die Inszenierung des Schauspiels in Dresden geschieht unter Mitwirkung Björn Björnsons, der in der Spielzeit 1909/10 Intendant am Hebbel-Theater Berlin ist und am 1. 2. 1910 *Wenn der junge Wein blüht* am Burgtheater Wien selbst in Szene setzt. Es erlebt bei seiner Erstaufführung einen starken und nachhaltigen Erfolg: in der Spielzeit 1909/10 wird es an 22 Abenden gespielt. Dieser Erfolg wiederholt sich an anderen Bühnen deutschsprachiger Großstädte: so wird das Lustspiel am Düsseldorfer Schauspielhaus 26 mal aufgeführt, erlebt am Frankfurter Schauspiel 18, am Deutschen Schauspiel Hamburg 20, am Residenztheater Hannover 25 Aufführungen, am Münchner Schauspielhaus 27, am Wiener Burgtheater 17 und am Züricher Pfauentheater 12 Aufführungen.

Aufgrund dieses Erfolges kann das Drama, das der Verleger Samuel Fischer zunächst nur in 2000 Exemplaren gedruckt hatte, um das Ge-

³¹⁹ Literarisches Echo 12/1909–10, CHRISTIAN GAEHDE, *Echo der Bühnen Dresden*, sp. 509f.

schäftsrisiko gering zu halten, im gleichen Jahr noch zweimal aufgelegt werden.³²⁰ 1910 erscheint bereits die siebte Auflage, eine achte und letzte Neuauflage wird 1925 gedruckt.

Erst in der Spielzeit 1910/11 wird *Wenn der junge Wein blüht* vom Berliner Lessingtheater unter Otto Brahm übernommen, der nach seiner mißglückten Aufführung von *Auf Storhove* 1902 offensichtlich den Erfolg anderer Inszenierungen abwartet. Die Komödie bestimmt mit 51 Aufführungen – neben Schnitzlers «Anatol» – den Spielplan des Lessingtheaters in dieser Saison. Es verdankt diesen Erfolg zu einem großen Teil der Darstellung des Ensembles, das Björnsons Schauspiel als derbe, Theatereffekte betonende Posse spielt.³²¹

Sentimentalität und Situationskomik sind im Text vorgegeben: so öffnen sich in der zweiten Szene des zweiten Aktes von links und rechts zugleich die Fenster, um Helen und Pastor Hall in einer Liebesszene zu überraschen, brechen in der zweiten Szene des dritten Aktes Frau Arvik und ihre drei Töchter in ein Tränenquartett aus, wird in der Schlußszene das Ehebett als Zeichen der Versöhnung in das gemeinsame Schlafzimmer zurückgetragen. Diese Theatercoups und die Darstellung einer handfesten Sinnlichkeit – die von einigen Rezessenten als die «üblichen, billigsten Zweideutigkeiten»³²² diskreditiert wird – weisen Björnson als kenntnisreichen Theaterpraktiker aus.

Die Betonung dieser Elemente unterschlägt jedoch den Grundgedanken, der hinter der possen- und rührstückhaften Lösung der Konflikte verborgen ist. So müssen die Aussagen Björnsons tatsächlich als «bequemer Juchhe-Optimismus» wirken, «der blos darum die Schwere des Lebens leicht nimmt, weil er sie doch nicht bewältigen könnte.»³²³ Im Zentrum der Handlung steht die Frage, ob das Zusammenleben zweier Menschen in einer Ehe möglich ist, ohne daß sich die Partner entfremden, gegenseitig in ihrer Entwicklung hemmen und unterdrücken. Björnson verdeutlicht das Problem in vier Konstellationen: er zeigt eine künftige Ehe – Alberta und Karl Tonning –, eine soeben geschlossene – Helene und Probst Hall –, eine brüchige – Frau

³²⁰ DE MENDELSSOHN, s. 501.

³²¹ Die Schaubühne 6II/1910, ANONYM, (i.e. SIEGFRIED JACOBSSON) *Wenn der junge Wein blüht*, s. 1009.

³²² Bühne und Welt 12/1909–10 Bd I, KRAEGER, *Theatertelegramm Düsseldorf*, s. 367.

³²³ Die Schaubühne 6II/1910, a.a.O., s. 1007.

Arvik und Vilhelm Arvik – und eine zerbrochene – Marna und ihr Mann –.

Das Thema der ersten und vierten Variation wird lediglich skizziert – die Kluft zwischen der ungezügelten Leidenschaft Tonnings und der kühlen Rationalität Albertas; zwischen der Frigidität Marnas und den sexuellen Bedürfnissen ihres Mannes –, während die Auseinandersetzungen in den beiden verbleibenden Problemkreisen den Kern der Handlung ausmachen.

Hall und Arvik sehen sich durch die Lebensfreude der jungen Mädchen vor neue Lebensalternativen gestellt, sie schütteln Lethargie und Resignation ab. Auf diese Regeneration verweist der Titel des Lustspiels: *Wenn der junge Wein blüht*, der zu ergänzen ist: «gärt es im alten». ³²⁴

In der Beziehung zwischen alternden Männern und jungen Mädchen wird die Abkehr Björnsons von seiner in dem Schauspiel *Ein Handschuh* und der Schrift *Monogamie und Polygamie* vertretenen rigiden Sexualmoral, seiner Forderung nach Eheschließung unter jungen, unerfahrenen Menschen, deutlich. Die Gleichberechtigung der Frau wird – so Hall in seiner Auseinandersetzung mit den Töchtern Arviks um den Epheserbrief Paulus' – in einer idealen Ehe kein Problem, in der beide Partner «das Wahre und Gute wollen». ³²⁵ Ihre Realisierung kann jedoch, wie in der Ehe Arviks zur Entfremdung, bei Frau Arvik zum völligen Übersehen des Partners und bei Vilhelm Arvik zur inneren Vereinsamung führen. ³²⁶

Die – als Rücksichtnahme getarnte – Unterdrückung des Mannes durch die Herrschaftsucht der Frau ist hier als tragischer Konflikt angelegt. Die Themenstellung weist auf eine Umkehrung eigener früherer und Ibsenscher Positionen, sie zeigt Berührungs punkte mit der Zentralproblematik in Strindbergs Dramen. Die Abreise Arviks bildet einen Gegenpol zum Fortgehen Noras in Ibsens Schauspiel: hier verlässt der Mann Haus und Familie; er will gemeinsam mit der Tochter Halls in Australien eine neue Existenz aufbauen.

³²⁴ S. Jacobsohn verweist auf ein Gedicht Goethes mit dem Titel *Nachgefühl*, das eine analoge Lebenssituation beschreibt:

Die Schaubühne 6II/1910, a.a.O., s. 1007.

³²⁵ BJÖRNSTJERNE BJÖRNSSON, *Wenn der junge Wein blüht*, 1. Akt, 1. Szene, in: DERS. *Gesammelte Werke, Bd 5*, Berlin 1911.

³²⁶ Theaterprogramm der Berliner Volksbühne, 13.6.1927, N.Z., *Einführung*.

Der Widerspruch zwischen den Ehepartnern ist für Björnson – im Gegensatz zu Ibsen und Strindberg – jedoch nicht unvereinbar. Der Autor sieht in ihrer Liebe die gemeinsame Basis für einen tragfähigen Kompromiß; im Augenblick der Trennung wird sie so dominant, Björnson lässt Frau Arvik den Eigenwert ihres Mannes erkennen und Vilhelm Arvik nach einer Nacht reuevoll zurückkehren. Die «symbolisch angedeutete Wiederverehelichung»³²⁷ in der Schlußszene ist charakteristisch für die Konfliktvermeidungsstrategie Björnsons: er erkennt die grundlegenden Probleme in den gesellschaftlichen wie individuellen Beziehungen, ist jedoch nicht bereit, die Auflösung überkommener Strukturen als Voraussetzung einer radikalen Lösung zu akzeptieren, sondern versucht, sie, wenn auch unzulänglich, auf der Basis bestehender – sozialer wie individualer – Ordnungen zu bewältigen. Damit ist ein tragischer oder tragikomischer Schluß seines Dramas nicht möglich; die triviale Wendung zum happy end gleichermaßen das Ergebnis der Lebensphilosophie Björnsons wie seines Wunsches, ein publikumswirksames Lustspiel zu schreiben.

Die Entwicklung und Lösung tragischer Konflikte in einer Komödienhandlung erschwert die eindeutige Bewertung und Zuordnung des Dramas: Während Julius Bab in seiner Rezension der Dresdner Uraufführung hervorhebt:

Alles ist Ernst und alles Spiel – und es ist kein Unterschied zwischen beiden...
Aus großem Ernst ist Fröhlichkeit, aus schlichtestem Alltag tiefer Sinn, aus banalem Vorgang fast ein überwirklicher Märchenglanz gewonnen³²⁸

beanstandet Siegfried Jacobsohn als Kritiker der Berliner Aufführung in derselben Zeitschrift ihre unharmonische Verbindung:

Er schädigt den Stoff durch seine behagliche Oberflächlichkeit, und er schädigt die Form durch das schlechte Gewissen, das ihr gegenüber seine Einsicht in den Gehalt des Stoffes notgedrungen haben muß.³²⁹

Die Wertskala zeigt extreme Ausschläge: Das Stück gilt als die «reinste, rundeste Komödie der letzten Dekaden»³³⁰, es wird neben die klassische Komödie Lessings gestellt:

³²⁷ Literarisches Echo 12/1909–10, CHRISTIAN GAEHDE, *Echo der Bühnen Dresden*, sp. 510.

³²⁸ Die Schaubühne 5/21.10.1909 Nr. 43, J. BAB, *Wenn der junge Wein blüht*, s. 435f.

³²⁹ Die Schaubühne 6/1910 Bd. II, a.a.O., s. 1008.

³³⁰ Die Schaubühne 5/21.10.1909, a.a.O., s. 436.

Wir haben jetzt wirklich wieder ein echtes Lustspiel allerfeinster Art, das berufen sein könnte, reinigend auf den Geschmack des Theaterpublikums zu wirken, wie ehedem Lessings «Minna von Barnhelm», wenn sich noch weitere Dichter fänden, die solcher Größe im Lustspiel fähig und bereit wären, auf die Oberflächlichkeit und Possenreißerei gänzlich zu verzichten.³³¹

Kritiker der gleichen Aufführung nennen das Drama ein «nirgends über das Niveau einer mittelguten Lustspieltradition»³³² reichendes Stück, als «das Werk eines alten Mannes, nicht ohne den Unterton der Grämlichkeit»³³³. Die komödiantische Umsetzung ernster Probleme, eine harmonische Konfliktlösung mit schwankhaften Elementen, tragen wesentlich zum Publikumserfolg des Dramas bei:

Man kann und wird sagen, daß in diesem Schlußbild, das den Dauererfolg des Stücks begründen wird, eine sogenannte gesunde Sinnlichkeit liegt. Mag sein. Ich für mein Teil spüre nur einen alten Theaterpratikus, der sich selbst und das Publikum ein bisschen anwärmen möchte.³³⁴

Eine weitere Erfolgsbedingung ist in der differenzierten Charakterisierung und der leichten, ironisch durchsetzten Dialogführung gewährleistet:³³⁵ resignierend in der Selbsteinschätzung Arviks, spottlustig in der Emanzipationsdebatte, überlegen in der Brautwerbung Halls.

Bei der Dresdner Premiere wird das Zusammenspiel von Problem- und Komödiencharakter betont, das Drama als

eine liebenswürdige und doch ernste Kritik des greisen Dichters an der ganzen neuzeitlichen Disharmonie, die dem Zusammenleben zweier Menschen in der Ehe so entgegentritt³³⁶

gespielt.

Die Inszenierung des Lessingtheaters läßt Situationskomik und vorgründige Herzlichkeit über die Konflikttiefe des Dramas dominie-

³³¹ Die Schöne Literatur, 18.12.1909 Nr. 26, F. E. WILLMANN, *Wenn der junge Wein blüht*, sp. 462.

³³² Literarisches Echo 12/1909–10, CHRISTIAN GAEHDE, *Echo der Bühnen: Dresden*, sp. 510.

³³³ Deutsche Rundschau 137/1911, K. FRENZEL, *Die Berliner Theater*, s. 467.

³³⁴ Die Schaubühne 6/1910 Bd. II, s. 1008.

³³⁵ Dialoggestaltung und Charakterisierung der Personen werden in allen vorliegenden Rezensionen, unabhängig von ihrer Gesamteinschätzung des Stücks, hervorgehoben.

³³⁶ Bühne und Welt 12/1909–10 Bd. I, E. PIERSON, *Wenn der junge Wein blüht*, s. 271.

ren und wird damit zum Muster späterer Aufführungen. *Wenn der junge Wein blüht* ist eines der wenigen Schauspiele Björnsons, das bis in die Zeit des zweiten Weltkrieges in Deutschland aufgeführt wird; das einzige, das auch in der Gegenwart noch von deutschen Theatern inszeniert wird.

Dabei verstärkt sich die Tendenz, das Stück als Schwank aufzuführen, als Textvorlage für dankbare Rollen – vor allem der Frau Arvik – einzusetzen, in denen ein breites Spektrum schauspielerischer Ausdrucksmöglichkeiten bereitgestellt wird.

Über fünf Inszenierungen seit 1935 liegt Rezeptionsmaterial vor.³³⁷ Sie stützen diese These: *Wenn der junge Wein blüht* wird als «burlesker Schwank im grellsten Forte»³³⁸ gespielt (Agnes-Straub-Theater Berlin, 20.12.1935), als «süffige Spätlese und angenehm mundender Schampus»³³⁹ (Nordmark-Landestheater, 6.3.1952); es gilt als «komödiantisches Feuerwerk»³⁴⁰ (Itzehoer Stadttheater, 16.10.1956), «schwereloses Liebesgeplänkel von alten und jungen Leuten»³⁴¹ (Thalia-Theater Hamburg, 22.5.1966), als «herzige Familienserie»³⁴² (Tournee-Inszenierung des Berliner Renaissancetheaters, Stadttheater Aachen, 19.4.1976).

Häufig wird die Gestaltung der weiblichen Hauptrolle ausschlaggebend für Bühnenaufführungen des Stückes. Ihre Relevanz zeigt sich in der Inszenierung des Agnes-Straub-Theaters – des späteren Theater am Kurfürstendamm –, in der die Zentralfigur «eine überaus reizvoll anzuschauende Jungmädchenchar um sich versammelt»³³⁸ ebenso wie bei Aufführungen 1966:

Im Mittelpunkt der von Hans Deppe eingerichteten Aufführung im Thalia-Theater steht Frau Arvik, die Frau des Hofbesitzers. Der Regisseur, ein nicht

³³⁷ Nach 1950 sind, Angaben des Münchner Theaterarchivs zufolge, das die Theaterrezensionen der wichtigsten deutschen Zeitungen sammelt, dies die einzigen Inszenierungen.

³³⁸ ohne Angabe der Zeitung, 21.12.1935, js., Björnson, *Wenn der junge Wein blüht*, Theaterarchiv München. Dem Münchner Archiv, das die Rezension besitzt, war es nicht möglich, den Titel der Zeitung zu eruieren.

³³⁹ Schleswiger Nachrichten, 8.3.1952, MICHEL, *Wir brauchten einen Björnson*.

³⁴⁰ Norddeutsche Rundschau, 18.10.1956, BM., *Der mißverstandene Papa*.

³⁴¹ Frankfurter Rundschau, 26.5.1966, W.J., *Abgestandener Wein*.

³⁴² Aachener Volkszeitung, 20.4.1976 Nr. 91, W. RICHTER, *Wo die Meisel agiert ist Magie*.

nur theater-, sondern auch filmerfahrener Mann, führt Inge Meysel, wie er einst Luise Ulrich in ähnlichen Rollen ins Spiel gebracht hat, so geschickt, daß sie jedes Herz gewinnt.³⁴³

Hervorgehoben wird ihre Bedeutung durch eine Gastspieltournee des Berliner Renaissancetheaters, in der das Björnsonsche Lustspiel hinter die schauspielerische Leistung Inge Meysels, des «Stars und Publikumslieblings» tritt, der «mit drittklassigen Chargen umgeben wird».³⁴⁴

Diese eindeutige Inszenierungsweise kann jedoch die Textgrundlage nicht völlig verleugnen. Die wesentlichste Forderung der Rezessenten ist daher, die Komödie nicht mit «ein wenig Lamento, etwas kitschig verstaubte(r) Romantik und ein(em) blumige(n) Schluß»³⁴⁵ als vordergründig-trivialen Schwank abzuwerten, sondern ihre Doppelbödigkeit zu realisieren. Nur so kann die Sprödigkeit des Inhalts vermittelt werden, die Auflösung scheinbar intakter Strukturen, Entfremdung und Vereinsamung, der Zusammenhang sexueller Bedürfnisse und psychischer Konflikte.

Obwohl die hier skizzierte Problematik auch für heutige Zuschauer nach vollziehbar ist und das Björnsonsche Drama wesentlich interessanter erscheint als die meisten der Ehe- und Heiratskomödien auf dem Unterhaltungssektor, zeigt die Tatsache, daß dieses Konfliktpotential nicht aktualisiert wird, wie weit das Lustspiel in Deutschland dem Bereich der Trivialdramatik zugeordnet wird.

6. Dramenaufführungen 1910-1932

Am ersten Todestag Björnsons, dem 26.4.1911, erscheinen die ersten drei Bände seiner *Gesammelten Werke* auf dem deutschen Buchmarkt. Ihr Inhalt – Gedichte, Novellen, Romane – wird ergänzt durch zwei Bände, in denen die zwölf wichtigsten Dramen Björnsons enthalten sind. Sie erscheinen im Herbst 1911 und schließen die Reihe ab.

³⁴³ Lübecker Nachrichten, 21.5.1966, J. HEISCHENRÖDER, *Heitere sommerliche Pseudopsychologie*.

³⁴⁴ Aachener Nachrichten, 20.4.1976, PETRA BOSETTI, *Stadttheater Aachen, Junger Wein – ungenießbar*.

³⁴⁵ Frankfurter Rundschau, 26.5.1966, ebd.

Rezensionen dieser Auswahlsammlung verweisen häufig darauf, wie gering die Resonanz in der deutschen Presse auf Björnsons Todestag ist, nachdem ein Jahr zuvor Nekrologie in allen bedeutenden Zeitungen und Zeitschriften erschienen sind; wie stark das Interesse an seinen Dramen bereits gesunken ist.³⁴⁶

Björnsons dramatisches Werk gilt als veraltet, die Zeitbezüge treten – so Julius Bab – zu stark in den Vordergrund, als daß die Thematik der Stücke für ein zeitgenössisches Publikum aktuell sein könnte:

selbst bei den besten von ihnen erscheint es deshalb fraglich, wie lange sie sich, trotz ihrem theatralischen Elan und ihren dichterischen Details, am Leben erhalten werden.³⁴⁷

Hermann Hesse betont, daß «die Dramen Björnsons schon jetzt an Wirkungskraft verloren haben».³⁴⁸ Analog schreibt die St. Petersburger Zeitung, daß es Aufgabe der Bände vier und fünf der *Gesammelten Werke* sein werde, «dem Dichter nicht ein Lesepublikum nur, sondern auch die deutschen Bühnen neu zu erobern.»³⁴⁹

Diese geringe Einschätzung der Wirkungskraft Björnson'scher Werke in Deutschland teilt auch der Berliner Verleger der fünfbandigen Auswahlausgabe, Samuel Fischer. Seine Skepsis scheint begründet, da der Autor zwischen 1900 und 1909 keine weiteren Bühnenerfolg aufweisen kann. Auch die im Langenverlag herausgegebenen Einzelausgaben erreichen – abgesehen von *Über unsere Kraft I + II*, *Der König*, *Laboremus*, *Paul Lange und Tora Parsberg* – geringe Auflagenhöhen. Fischer ist sich seines finanziellen Risikos bewußt, er schreibt am 15.9.1909:

Björnson ist in Deutschland sehr bekannt, er ist, wenn Sie wollen, eine populäre Erscheinung, aber mehr als Kämpfer und weniger als Dichter. Der große Erfolg von «Über unsere Kraft» hat nicht zur Folge gehabt, daß seine übrigen Werke populär wurden; seine Bücher liegen bei Langen unverkäuflich fest. Freilich war die Gesamtausgabe bei Langen teuer, und ich wage ja auch den Versuch in der Hoffnung, daß eine billige Ausgabe in guter Ausstattung zu

³⁴⁶ Die Aktion 1/1911 Nr. 11, 1. Mai, ANONYM, *Literarische Neuerscheinungen*, sp. 343.

Eine Kurzfassung der Nekrologie ist in einer Sammelrezension des Literarischen Echoes 12/1909–10, anonym, Echo der Zeitungen, sp. 1228ff. enthalten.

³⁴⁷ Die Schaubühne 8/1912 H. 2, JULIUS BAB, *Björnson als Dramatiker*, s. 88.

³⁴⁸ März 5/1911 Bd. III, H. HESSE, *Rundschau*, s. 160.

³⁴⁹ St. Petersburger Zeitung, 19.12.1911, ANONYM, *Bücherschau*.

einem gewissen Erfolg führen kann. Würde ich das nicht annehmen, so wäre das Risiko in Anbetracht der geringen Gewinnchancen zu hoch. Nun, das wird ja die Zukunft lehren. Einstweilen muß ich mit einer Erstauflage von 5000 Exemplaren rechnen.³⁵⁰

Der Erfolg der Gesammelten Werke übertrifft die Erwartungen des Verlegers jedoch bei weitem: Fischer druckt statt der vorgesehenen 5000 Exemplare eine Erstauflage von 8000, bis zum Ende des ersten Weltkriegs erreicht die Auflage das 16., bis 1927 das 29. Tausend.³⁵¹

Die Inkongruenz in der Einschätzung der Dramen durch die Rezessenten und ihrer tatsächlichen Verbreitung kann als erstes Anzeichen dafür gelten, daß das Interesse an den Werken größer ist, als angenommen wird.

Die Auswahl der Dramen geht auf einen Wunsch Björnsons zurück, der sich weniger eine Gesamtausgabe als – entsprechend der Ibsen-Volksausgabe im Fischer-Verlag – eine preiswerte Sammlung seiner wichtigsten und in Deutschland bekanntesten Werke als Ziel setzt. Die in diesem Kanon enthaltenen Dramen lassen Rückschlüsse auf die Theaterrezeption der Björnsonschen Schauspiele zu: mit Ausnahme der *Sigurd-Trilogie*, *Leonarda* und *Laboremus* werden sie auch nach dem Tod des Autors in Deutschland aufgeführt. Die fehlenden Werke – *Halte Hulda*, *Sigurd Jorsalfar*, *König Sverre*, *Maria Stuart in Schottland*, *Der Redakteur*, *Das neue System*, *Ein Handschuh*, *Auf Storhove*, *Dagland* werden bereits in der Zeit vor 1910 in Deutschland kaum noch gespielt.

Mit neun Schauspielen ist Björnson in den folgenden Jahren auf deutschen Bühnenspielplänen vertreten. Für die vorliegende Untersuchung sind zwei Stichdaten gewählt: die Spielzeit 1922/23, in die der neunzigste Geburtstag des Autors fällt, und sein hundertstes Geburtsjahr 1932. Statistisches Material ist bis 1923/24 zusammengestellt. Der Vergleich der Gesamtaufführungszahlen im Zeitraum 1900 bis 1909 und in den Jahren 1910 bis 1922 bringt, den Thesen der genannten Rezessenten widersprechend, überraschende Resultate: extrem hohe Ergebnisse sind zu Beginn und gegen Ende der jeweiligen Zeitspannen zu verzeichnen; sie liegen in der ersten Dekade – 1900/01: Erfolg von

³⁵⁰ DE MENDELSSOHN, S. 500.

³⁵¹ DE MENDELSSOHN, S. 501.

Über unsere Kraft I + II; 1909/10: Aufführungssteigerung im Todesjahr Björnsons, Erfolg von *Wenn der junge Wein blüht* – zwar höher als die entsprechenden Werte der folgenden zwölf Jahre – 1910/11: weiterer Aufführungserfolg des Björnsonschen Lustspiels; 1922/23: Aufführungen anlässlich seines neunzigsten Geburtstags –, die Mittelwerte in den dazwischenliegenden Jahren entsprechen sich jedoch. Die Angaben Pönsgens,

Der Rückgang der Björnson-Aufführungen... hat sich bereits vor dem Krieg bemerkbar gemacht; anscheinend waren seine Bühnenwerke zu jener Zeit schon, wenigstens in den größeren Städten wie Berlin, München, Hamburg, Wien abgespielt, oder aber Inhalt und Form dieser Dramatik ist als veraltet empfunden worden, wie dies etwa vom «Fallissement» oder den «Neuvermählten» gilt.³⁵²

sind in ihrer allgemeinen Aussage nur teilweise richtig, in den konkreten Angaben – Städte und Schauspiele betreffend – eindeutig falsch.

1923/24 sinken, mit einer Ausnahme, die Aufführungszahlen aller Dramen Björnsons. Diese Tendenz verstärkt sich, so daß seine Werke 1932 nahezu irrelevant für das deutsche Theater sind. Lediglich drei Schauspiele werden bis in die Jahre des zweiten Weltkriegs gespielt: *Geographie und Liebe*, *Die Neuvermählten*, *Ein Fallissement*³⁵³; seine letzte Komödie *Wenn der junge Wein blüht* auch in der Gegenwart noch aufgeführt.

Auf den, in dem kurzen Zeitraum von 1922 bis 1932 eingetretenen Interessenschwund an den Werken des norwegischen Autors verweist Konstantin Reichardt in seinem Vorwort zur Björnson-Bibliographie Fritz Meyens:

Der Verfasser der vorliegenden Bibliographie glaubte den Druck über den Termin des 100. Geburtstags hinausschieben zu müssen, um die zu erwartende Menge der bei dieser Gelegenheit gegebenen deutschen Beiträge mit in das zusammengestellte Material aufnehmen zu können. Das Ergebnis dieser Erwartung war enttäuschend. Nicht deshalb, weil das Gros der deutschen öffentlichen Organe überhaupt nicht des norwegischen Jubilars gedachte, sondern weil das, was zu diesem Tage ausgesprochen wurde, alles andere verriet als eine noch bestehende historische Beschäftigung mit der geistigen und künstlerischen Welt dieses Dichters.

³⁵² PÖNSGEN, s. 59f.

³⁵³ FECHTER, s. 462.

Es ist nicht lange her;..daß die deutschen Regisseure mit Erfolg und vor einem breiten Publikum Björnsons Dramen und Lustspiele zur Aufführung brachten.³⁵⁴

Im Folgenden sollen der Rezeptionsverlauf der Björnsonschen Werke nach dem Tod des Autors skizziert, literarische wie historisch-politische Bedingungen für die Inszenierung der Dramen angegeben und die Städte genannt werden, die seine Werke bevorzugt spielen.

Das anfängliche Interesse an Björnsons Lustspiel *Wenn der junge Wein blüht* reduziert sich rasch. Beträgt die Gesamtzahl der Aufführungen 1909/10 316 und steigt in der folgenden Saison auf 324, sinkt sie bereits 1911/12 auf 50 und hält sich zwischen 1915 und 1921 auf einem Stand zwischen 20 und 30 Aufführungen. Dieser Trend zeichnet sich bereits 1911/12 ab; die Theater, die mit der Björnsonschen Komödie 1909/10 die größten Erfolge haben, führen sie in der folgenden Spielzeit nur noch selten auf: Dresden 5 Aufführungen, Frankfurt/Main 5, Düsseldorf 5, Hamburg 6, Hannover 4, Wien 7, Zürich keine Aufführung. Eine Ausnahme bildet das Münchner Schauspiel mit 16 Vorstellungen.

Wenn der junge Wein blüht scheint zunächst abgespielt zu sein. Bereits drei Jahre später wird es jedoch an der Volksbühne Berlin mit großem Erfolg wiederaufgeführt. Das neue Theatergebäude der Neuen Freien Bühne soll zunächst mit Goethes *Götz von Berlichingen* eröffnet werden; wegen eines technischen Unfalls kann jedoch dieses Vorhaben nicht realisiert werden. Vom Kleinen Operettentheater wird daher Björnsons Komödie übernommen und nach der Premiere am 30.12.1914 in 40 Vorstellungen gespielt.³⁵⁵

Der Erfolg setzt sich jedoch in den folgenden Jahren nicht fort; erst um 1920 wird das Stück häufiger aufgeführt. 1922/23 erreichen Inszenierungen am Münchner Schauspiel 37, 1923/24 am Berliner Theater in der Königgrätzerstraße 41 Vorstellungen. Diese Steigerung der Aufführungszahlen, die sich bei fast allen Schauspielen Björnsons nachweisen lässt, muß in Zusammenhang mit dem neunzigsten Geburtstag des Autors gesehen werden. Der Termin lässt Intendanten deutscher Theater häufiger auf seine Stücke zurückgreifen; die Gesamtzahl der Aufführungen steigt von 97 1920/21 auf 215 1921/22 und 280 1922/23.

³⁵⁴ KONSTANTIN REICHARDT, *Zum Geleit*, in: MEYEN, s.4.

³⁵⁵ WALTHER ORSCHILEWSKI, *Freie Volksbühne Berlin*, Berlin 1965, s.30.

Bereits ein Jahr später sinkt sie jedoch wieder auf 196. *Wenn der junge Wein blüht* ist der vorliegenden Statistik zufolge das einzige Drama Björnsons, das auch in dieser Spielzeit mit steigenden Aufführungszahlen gespielt wird, dessen Inszenierung also über das rein historische Interesse an seinem Autor hinausgeht. Rezensionen aus diesem Zeitraum liegen nicht vor. Einer Einführung in das Schauspiel, die das Theaterprogramm der Berliner Volksbühne vom 13.6.1927 enthält.³⁵⁶, läßt sich jedoch entnehmen, daß das Konfliktpotential des Dramas ebenso betont wird, wie seine lustspielhafte Verarbeitung, es nicht auf seinen Unterhaltungswert als derber Posse reduziert ist.

Das bekannteste Drama Björnsons *Über unsere Kraft* wird im Todesjahr des Autors vermehrt aufgeführt. Als Ehrung des Autors muß es verstanden werden, wenn das 1908/09 kaum noch gespielte Werk bis 1910/11 mit 78 Aufführungen eine Versechsfachung seiner Vorstellungen erlebt. Beide Teile des Stücks werden oft zusammen gespielt; sei es an aufeinanderfolgenden Abenden oder – wie im Neuen Schauspiel Berlin 1910/11 und 1911/12 – in zwei anschließenden Spielzeiten. Einzelaufführungen von *Über unsere Kraft II* finden selten statt, während der erste Teil aufgrund seiner geringeren Zeitbezogenheit häufig allein gespielt wird.

Nach 1910 sinkt die Aufführungszahl beider Teile und erreicht 1916/17 ein Minimum von 12 Vorstellungen. Auf das geringe Interesse der Theater an Björnsons Drama weist auch Pönsgen hin:

Merkwürdig bleibt eigentlich nur die geringe Beliebtheit von «Über unsere Kraft», einem Bühnenwerk, von dem gerade während des Krieges starke Wirkungen hätten ausgehen können.³⁵⁷

Ein wesentlicher Teil der Aufführungen von *Über unsere Kraft* nach 1910 geht auf Inszenierungen mit dem Schauspielerehepaar Friedrich Kayßler – Helene Fehdmer zurück. Die Intensität ihrer Darstellung beschreibt Paul Fechter:

Kayßler hat die Rolle des Pfarrers Sang schon früh gespielt; er hat sie immer von neuem aufgenommen. Was er zuletzt zusammen mit seiner Gattin Helene Fehdmer gab, war vielleicht das tiefste Gespräch zweier Seelen, das unsere Zeit je auf dem Theater vernommen hat.³⁵⁸

³⁵⁶ Theaterprogramm der Berliner Volksbühne, 13.6.1927, N.Z., *Einführung*.

³⁵⁷ PÖNSGEN, s.60.

³⁵⁸ FECHTER, s.460.

Erfolgreiche Aufführungen des Dramas 1915/16 im Theater an der Königgrätzerstraße sind ebenso von der künstlerischen Leistung der beiden Schauspieler geprägt³⁵⁹, wie Vorstellungen an der Berliner Volksbühne 1921/22 und 1922/23.³⁶⁰ Kayßler übernimmt 1918 die Leitung der Volksbühne, unter seiner Intendanz werden Björnsonsche Dramen – *Paul Lange und Tora Parsberg*, «*Über unsere Kraft I + II*», «*Wenn der junge Wein blüht* – mit großem Erfolg gespielt.

Eine Steigerung der Aufführungszahlen lässt sich nach 1920 nachweisen: von 26 Aufführungen 1920/21 auf 104 1921/22 und 138 1922/23. Erfolgreich wird «*Über unsere Kraft*» in diesem Zeitraum vor allem in Hamburg, Meiningen, München und Nürnberg gespielt. Die Kritik einer Inszenierung am Hamburger Thalia-Theater verweist auf die Aktualität des Doppeldramas als Warnung vor den in der Folge der deutschen Revolution von 1918 entstandenen

radikalen politischen Parteien, die von wirklichkeitsabgewandter Phantasterei ihre verführerische geistige Nahrung herholen und nach einem irdischen Paradies springen zu können vermeinen.³⁶¹

Der Rückzug der Aufführungen, der bereits in der Spielzeit 1923/24 einsetzt, zeigt jedoch, daß weder die religiöse noch die sozialpolitische Thematik auf großes Interesse stoßen. 1932 wird es nur noch vereinzelt, etwa in einer Gedenkaufführung Friedrich Kayßlers und Helene Fehdmers gespielt.

Ein älteres Drama Björnsons, das sich durchgängig auf deutschen Bühnenspielplänen hält, ist *Ein Fallissement*. Noch 1926 erscheint eine Separatausgabe des Werkes in der Reihe «Theaterspiele für literarische Abende».³⁶² Es wird jedoch nur wenig gespielt: Die Aufführungszahlen schwanken in den Jahren 1913 bis 1922 zwischen 0 und 20. In einer Gegenüberstellung mit Ibsens häufig inszenierten *Stützen der Gesellschaft* fallen seine Schwächen ins Auge: die in der Tradition des französischen Gesellschaftsstücks stehende Theatralik, eine aufdringlich wirkende Moral und das sentimentale Idyll der Schlußszenen.

³⁵⁹ Das Jahr der Bühne 5/1915–16, S. JACOBSON, *Saisonbeginn*, s. 2f.

³⁶⁰ Tägliche Rundschau, 23.1.1922, ANONYM, *Über unsere Kraft*.

³⁶¹ Die Brücke 1/1921 H. 15–16, PAUL WITTKO, *Über unsere Kraft*.

³⁶² *Ein Fallissement*, nach der Übersetzung von E. Jonas für die Bühne bearbeitet von R. Overweg, Leipzig: Gustav Richter, 1926.

Diese Unzulänglichkeiten machen jedoch andererseits den Reiz des Stücks aus:

Wie schön verläuft das große Pathos des Beginns in das köstlich unaffektierte harmlos gutmütige Lustspiel des Schlußaktes, der freilich eine Konzession ist, ein Nachgeben und Nachlassen heiteren Temperaments vor finstern und tragischen Dingen.³⁶³

Inszenierungen des *Fallissement* werden in der Spielzeit 1911/12, vor allem von Berliner Theatern, mit großem Erfolg gespielt: Aufführungen am Königlichen Schauspielhaus (2 Aufführungen), am Theater in der Königgrätzerstraße (32 Aufführungen) und am Berliner Theater (12 Aufführungen) zeigen die Beliebtheit des Dramas. Zur gleichen Zeit spielt die Freie Volksbühne *Ein Fallissement* auf einem Gastspiel im Wiener Theater in der Josefstadt an 21 Abenden.

Während des Ersten Weltkrieges wird das Stück in das Repertoire der Lagerbühnen kriegsgefangener Deutscher übernommen.³⁶⁴, erscheint jedoch nach dem Krieg nur noch vereinzelt auf deutschen Theatern. Neben inhaltspezifischen Gründen muß dieser Rückgang parallel zu einem allgemein schwindenden Interesse an sozialkritischen Dramen in Deutschland gesehen werden, das sich bereits in der geringeren Zahl der Aufführungen von *Über unsere Kraft II*, vor allem aber der Ibsenschen Gesellschaftsdramen zeigt:

Die Statistik gibt uns nun eine Bestätigung dafür, daß Ibsens Problemstellungen, soweit sie die sozialen Grundlagen der bürgerlichen Gesellschaft kritisch behandeln, von immer geringerem öffentlichen Interesse werden ... Statt dessen sind die Werke mit mystischem Einschlag und gedanklichem Tiefgang wie «Peer Gynt», «Rosmershom» und «John Gabriel Borkmann» viel bevorzugter als vor dem Kriege.³⁶⁵

Bedeutend häufiger als das *Fallissement* wird Björnsons erstes Drama aus der bürgerlichen Sphäre gespielt: *Die Neuvermählten* erscheint als amüsantes Unterhaltungsstück oft auf Sommer- oder Kurtheatern. Äußere Konflikte sind aus dieser intimen Familienszenerie verbannt; in konzentrierter Form werden die Ablösungsschwierigkeiten einer jungen Frau aus der elterlichen Bindung, der Aufbau einer

³⁶³ Der Merker 2/1910–11 H. 27, LUDWIG ULLMANN, *Freie Volksbühne*, s. 1127.

³⁶⁴ H. PÖRZGEN, *Theater ohne Frau. Das Bühnenleben der kriegsgefangenen Deutschen 1914–20*, Ost-Europaverlag 1933 (o.O.), zitiert in: PÖNSGEN, s. 100.

³⁶⁵ PÖNSGEN, s. 60.

gewandelten Beziehung zu ihrem Ehemann dargestellt. Björnsons Verzicht auf Gesellschaftskritik, das Ersetzen äußerer Handlung durch die Darstellung psychischer Konflikte sind Voraussetzungen des anhaltenden Erfolgs der *Neuvermählten*. Aufführungen der Reinhardt-Bühnen 1904 in Berlin, die Aktualität und Unterhaltungswert des Stücks unter Beweis stellen, veranlassen in der Folgezeit auch weitere bedeutende Theater, Björnsons Schauspiel zu inszenieren. Es wird in der Spielzeit 1911/12 in 9 Aufführungen vom Düsseldorfer Schauspielhaus unter Louise Dumont und Gustav Lindemann gespielt; 1913/14 an 15 Abenden im Königlichen Schauspielhaus Berlin; 1914/15 vom Schillertheater Berlin in 20 Aufführungen. Es gehört ebenso zum Repertoire des Wiener Burgtheaters, wie des Frankfurter Stadttheaters und des Hamburger Schauspielhauses. Wenn auch die Aufführungszahlen der *Neuvermählten* nach 1922 sinken; bleibt es doch eines der meistgespielten Werke Björnsons in Deutschland!

In der Spielzeit 1911/12 erringt das Berliner Neue Volkstheater mit seiner Aufführung des Lustspiels *Geographie und Liebe* einen überraschenden Erfolg. Das zu dieser Zeit nur noch wenig gespielte Stück – von 1899 bis 1909 sind lediglich 50 Aufführungen bekannt – wird hier an 35 Abenden aufgeführt. Björnsons Darstellung eines Wissenschaftlers, dessen Arbeitswut, Verbortheit und Ignoranz gegenüber seiner Familie ans Groteske grenzen, wird als Schwank gegeben und stößt in dieser Inszenierung auf großes Zuschauerinteresse.

Alfred Polgar, der eine Vorstellung des Deutschen Volkstheaters in Wien 1913/14 rezensiert, sieht dagegen den einzigen Grund, das Stück aufzuführen, in der Popularität des Autors. Das Drama selbst verbindet für ihn ein veraltetes Thema mit einer ärmlichen Verarbeitung:

Bleibt die Rätselfrage, warum eigentlich des Deutsche Volkstheater an diesen ehrwürdigen literarischen Kinderklatsch Zeit, Mühe und Willen zum Talent verschwendet hat. Wer solche Kost wählt, setzt sich in den Verdacht der Zahnlosigkeit.³⁶⁶

Dennoch wird Björnsons Komödie erfolgreich aufgeführt: vom Dresdner Hoftheater 1914/15 an 16, vom Lobetheater Breslau 1920/21 an 8, vom Königlichen Hoftheater Stuttgart an 15 Abenden. *Geographie und Liebe* bleibt, wenn auch weniger erfolgreich als die beiden

³⁶⁶ 6 Die Schaubühne 9/1913, A. POLGAR, *Saisonbeginn*, s. 876.

Lustspiele *Die Neuvermählten* und *Wenn der junge Wein blüht*, bis zum Zweiten Weltkrieg ein Standardstück der deutschen Bühne.

In Zusammenhang mit politischen Ereignissen steht die Neuinszenierung eines historischen Dramas: mit dem Beginn des Ersten Weltkrieges erlangt *Zwischen den Schlachten* neue Aktualität. In ihm stellt der Autor die Notwendigkeit dar, individuelle Bedürfnisse gesellschaftlichen Zwängen unterzuordnen: während des norwegischen Bürgerkrieges wehrt sich Inga dagegen, ihren Mann Halvard für König Sverre in den Krieg ziehen zu lassen. Erst nach der Versöhnung des Ehepaars, die durch Sverre selbst eingeleitet wird, sind beide stark genug, sich zu trennen; kann Halvard für den König kämpfen. 18 Aufführungen des Schauspiels im ersten Kriegsjahr, 7 im zweiten und eine letzte 1917/18 belegen seine – wenn auch begrenzte – Nützlichkeit in der Zeit der Mobilisierung.

Inszenierungen dieses Einakters werden häufig verknüpft mit Björnsons zweiaktigem Lustspiel *Die Neuvermählten*. Formale Gründe – zeitliche Füllung der Abendvorstellung – sind dafür ebenso maßgebend wie inhaltliche Überlegungen: das schwerfällige Drama aus dem norwegischen Mittelalter wird durch eine flüssige Gegenwartskomödie abgelöst.

Zwischen den Schlachten ist – neben einer einmaligen Aufführung von *Halte Hulda* 1911/12 in Meiningen – das einzige historische Schauspiel Björnsons, das nach 1910 in Deutschland gespielt wird; seine Aufführungen sind durch die Auswirkungen des Ersten Weltkrieges bedingt und auf seine Dauer begrenzt.

Erst in der Spielzeit 1916/17 beginnt der Bühnenerfolg von *Paul Lange und Tora Parsberg*. Das bis dahin selten aufgeführte Schauspiel – von 1899 bis 1916 sind 49 Aufführungen bekannt – wird am Theater in der Königgrätzerstraße unter der Regie von Carl Meinhard mit Friedrich Kayßler und Helene Fehdmer an 57 Abenden gespielt.

Der Erfolg dieser Aufführungen greift jedoch kaum auf andere Theater über; erst 1919/20 wird das Drama ein zweites Mal erfolgreich inszeniert: an der Volksbühne Berlin, deren Leiter Friedrich Kayßler seit 1918 ist, wird es 22 mal, 1920/21 6 mal gespielt,

Die Inszenierung betont die individuelle Problematik Paul Langes. Seine Labilität, die Zweideutigkeit seines Verhaltens, die ihn gegen seinen Willen schuldig werden lässt, rufen das späte Interesse an diesem Werk Björnsons hervor:

Sein Paul Lange ist eine durch und durch individuelle Gestalt und wenn er fällt, so ist der Untergang nicht weniger in seinem eigenen Wesen als in dem äußerem Verhalten seiner Feinde begründet. Kein krasser Gegensatz von Schwarz und Weiß. So wenig Lange ein Heros, so wenig sind seine Feinde eine Bande bloßer Lügner und Verleumder.³⁶⁷

Die Dominanz der Individualität Paul Langes in der Berliner Inszenierung bestimmt auch die Interpretation der politischen Aussage des Dramas: es wird nicht nur als eine radikale Absage an politische Dogmatik, sondern an politisches Engagement überhaupt gewertet. Diese Deutung erhält während des Ersten Weltkrieges, vor allem jedoch nach seinem Ende und den anschließenden revolutionären Unruhen neue Aktualität und Relevanz. Sie schlägt sich in der Reaktion des Publikums nieder:

Es gab ein großes Jauchzen im Volke. Die Beifallsstürme wollten nicht enden. Mit seligeren Begeisterungen noch als seinerzeit im Theater an der Königgrätzerstraße jubelte man in der Volksbühne diesmal dem alten Kämpfen der Aufklärung zu. Vielleicht haben doch auch Krieg und Revolution inzwischen dazu beigetragen, daß weitere Kreise zu einem tieferen und besseren Verständnis für die Gefühle, den Glauben, die Hoffnungen Björnsons gelangen³⁶⁸.

Wesentlichen Anteil am Erfolg des Dramas erhält die schauspielersche Leistung des Ehepaars Kayßler. Ihre Arbeit veranlaßt selbst Siegfried Jacobsohn zu den Äußerungen:

Sie sind der Mann und das Weib, deren Ehe, es hilft nichts, im Himmel geschlossen ist und die durch Hölle und Welt dahin und zueinander gelangen würden, wenn der effektvolle Björnson es nicht mit unmotivierten Revolverschüssen bekäme. Ihre Art und Kunst straft den Autor auf Schritt und Tritt Lügen: sie haben ihre Wahrheit jenseits von ihm, auch an den paar Stellen, wo sie unbewußt seinen lyrisch verstiegenden Ton aufnehmen.³⁶⁹

Ihre Bedeutung für das Drama Björnsons schlägt sich in der Aufführungsstatistik von *Paul Lange und Tora Parsberg* nieder: von 119 Aufführungen in den Jahren 1910 bis 1922 werden 84, also mehr als 70% von ihnen gespielt.

³⁶⁷ Theaterprogramm der Berliner Volksbühne, 14.10. 1919, CONRAD SCHMIDT, *Paul Lange und Tora Parsberg*.

³⁶⁸ Der Tag, 15.10.1919 Nr. 228, J. HART, *Volksbühne*.

³⁶⁹ Das Jahr der Bühne 6/1916–17, S. JACOBSON, *Feind und Neutraler*, s. 27.

Von Björnsons bis 1919 der preußischen Zensur unterworfenem Drama *Der König* sind nach 1910 nur zwei Inszenierungen bekannt. Das Stadttheater Bremen spielt es an 6 Abenden in der Spielzeit 1911/12 neben 32 Aufführungen des Doppeldramas *Über unsere Kraft*.

Nach der Aufhebung der Zensur wird es am 24.1.1919 zum ersten Mal in Berlin auf dem Lessingtheater unter Ludwig Barnowski aufgeführt. Das Schauspiel hat nach der Abdankung des deutschen Kaisers neue Relevanz erhalten; es gilt als eines der wenigen Werke, die sich frühzeitig in literarischer Form mit dem Problem der angemessensten Staatsform befassen. Dem Rezidenten der Vossischen Zeitung, Alfred Klaar, sind nur zwei deutsche Autoren bekannt, die ein analoges Thema aufgreifen: Arthur Fitger in seinem Trauerspiel *Von Gottes Gnaden* und Theodor Löwe in seinem bereits vergessenen *Königstraum*.³⁷⁰

Abgesehen von diesem historisch-politischen Aspekt, der durch das Zensurverbot auf verstärktes Interesse trifft, findet Björnson mit seinem Stück wenig Resonanz:

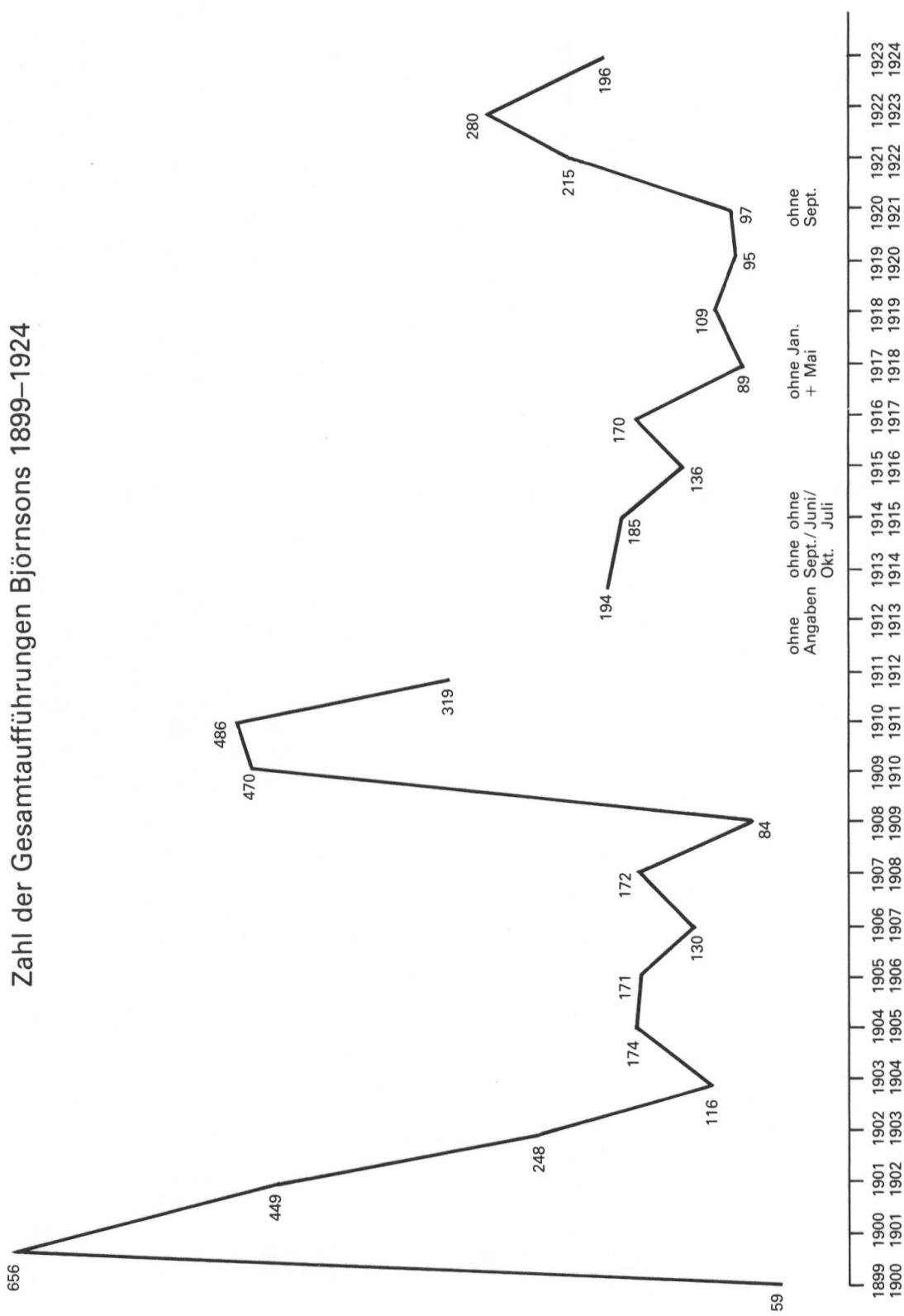
Der Erfolg beim Publikum war unbestimmt und schien mehr an Einzelheiten zu haften als am Ganzen.³⁷¹

In seiner Inszenierung versucht Barnowski, den mystischen Charakter des Schauspiels zu reduzieren, indem er die Zwischenspiele eliminiert. Die Spukerscheinung in der dritten Szene des dritten Aktes läßt sich jedoch nicht umgehen, Barnowski realisiert sie durch Lichtspiele. Der Tod Clara Ernsts wird dadurch nicht verständlicher: der Dualismus von Realistik und Mystik in Björsons *König* läßt sich nicht ausschalten, er beeinträchtigt die Logik des Dramenaufbaus und trägt dazu bei, daß das Schauspiel nach 13 Aufführungen in Berlin auf deutschen Bühnenspielplänen nicht mehr erscheint.

³⁷⁰ Vossische Zeitung, 24.1.1919 Nr. 44, A. KLAAR, Björnsons «König».

³⁷¹ Berliner Tageblatt, 25.1.1919 Nr. 32, F. ENGEL, Björnsons «König».

Zahl der Gesamtaufführungen Björnsons 1899–1924



	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914	1915	1916	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923	insgesamt
Zwischen den Schlachten																										
Halte Hulda	2	2	3	—	—	2	—	—	—	7	—	—	1	—	18	7	—	1	—	—	—	—	—	—	42	
Maria Stuart in Schottland	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	
Die Neuvermählten	24	35	19	18	29	90	63	39	36	27	39	19	42	58	40	45	25	18	23	19	12	45	35	4	804	
Das Fallissement	6	25	23	54	25	18	10	44	85	35	30	32	103	14	9	14	9	18	1	3	—	20	16	—	594	
Das neue System	3	—	5	—	3	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	13	
Leonarda	—	—	7	1	—	—	4	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	15	
Geographie und Liebe	—	—	5	6	3	5	—	12	5	7	7	43	25	18	3	30	11	5	4	14	15	9	—	227		
Über unsere Kraft I	24	400	195	60	15	15	39	31	24	13	39	78	31	50	41	39	11	13	15	20	22	89	108	641436		
Über unsere Kraft II	—	190	206	70	12	5	37	9	10	4	16	23	43	6	5	—	1	3	4	7	4	15	30	4	704	
Paul Lange und Tora Parsberg	—	4	15	8	2	4	3	3	5	—	1	3	—	—	4	2	62	—	15	22	8	3	—	4	168	
Der König	—	—	—	5	21	2	2	—	—	—	—	6	—	—	—	—	—	13	—	—	—	—	—	—	49	
Laboremus	—	—	34	7	3	—	—	—	—	12	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	56		
Auf Storhove	—	—	—	17	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	17		
Dagland	—	—	—	—	—	30	6	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	36		
Wenn der junge Wein blüht	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	316	324	50	41	60	26	32	25	33	20	37	28	82	1201194

Zum Verhältnis von Literatur und Politik im Werk Björnsons

1. Björnsons Selbstverständnis als politischer Autor

Werk und Leben Björnsterne Björnsons sind untrennbar mit der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbunden. Er wird von der Umwälzung eines agrarisch strukturierten Wirtschaftssystems in eine moderne Industriegesellschaft geprägt, dem Erstarken des Arbeiterproletariats und dem naturwissenschaftlich-materialistischen Umbruch in den Wissenschaften.

Als politisch engagierter Journalist versucht er, in die nationale und internationale Politik einzugreifen: er beschäftigt sich mit norwegischer Innen- und Kulturpolitik, treibt die Auflösung der Union mit Schweden und die Abschaffung des monarchischen Systems voran, setzt sich für die Verbesserung der Beziehungen zwischen Deutschland und Skandinavien, die Schaffung eines internationalen Schiedsgerichtshofes und die eigenstaatliche Souveränität kleiner Völker ein.¹

Aktuelle politische Fragen verarbeitet Björnson häufig in seinen Werken; Literatur und Journalistik stehen für ihn in enger Beziehung. In beiden Publikationsformen versucht er, unmittelbar auf seine Zeitgenossen einzuwirken. In seinen Dramen findet er dabei die Gelegenheit, über konkrete Anlässe hinaus die eigene Position zu vertiefen und exemplarische Gegenentwürfe zu konzipieren. Ihre Aufführungserfolge verschaffen ihm eine breite Rezeptionsbasis; seinen Ruf als Autor setzt er ein, um der politischen Agitation größeres Gewicht zu verleihen. Über die Verflechtung von literarischer und politischer Arbeit äußert sich Björnson 1901 in Stuttgart:

Er habe zu danken, daß er endlich seinen lang angestrebten, lange unerreichten Rang erhalten, von dem aus er flügelstark propagieren könne.²

¹ Einen Überblick über das politische Engagement Björnsons bietet die ausführliche Biographie des Dichters von FRANCIS BULL in: *Norsk Biografisk Leksikon*, DERS., *Björnsterne Björnson*, Kristiania 1922, s.608–675.

² Der Beobachter Stuttgart, 15.4.1901 Nr. 87, ANONYM, *Björnson-Feier*.

Seine Forderung, gesellschaftliche Widersprüche in der Literatur aufzugreifen, stimmt mit einer Devise überein, die Georg Brandes in seiner Vorlesung über Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts 1871 vertritt: Aufgabe der Literatur ist es, Probleme zur Debatte zu stellen.³

In seiner Dankesrede, die Björnson anlässlich der Verleihung des Nobelpreises für Literatur 1903 in Stockholm hält, legt er seinen «Standpunkt zur Aufgabe der Dichtung» dar.⁴ Er bestimmt die Stellung des Autors als die eines politischen Moralisten, der seine Erkenntnis sozialer Grundwerte der Öffentlichkeit zu vermitteln und in Handlungsmaximen umzuformen sucht. Der Dichter, so Björnson, steht an der Spitze menschlichen Fortschritts, ist Protagonist, der seine Richtung bestimmt, Widerstände als aufhebbar beschreibt und fatalistischen Haltungen entgegenwirkt. In diesem Sinn fordert er eine Tendenzliteratur die «den Lebensmut stärkt, nicht ... schwächt».⁵ Björnson betont die soziale Verantwortung des Dichters, die ihm durch diese Frontstellung zufällt:

Ich gehöre nicht zu denen, die glauben, daß alle Menschen verantwortlich seien – alle außer dem Dichter, dem Künstler.

Im Gegenteil, ich glaube, daß die größte Verantwortung diese zu tragen haben, da sie ganz vorne schreiten, da sie helfen, die Wege zu ebnen, die menschliche Karavane zu leiten.⁶

Vorbildhaft sieht er seine Konzeption gesellschaftsverantwortlicher Dichtung im Werk Victor Hugos verwirklicht, der 1864 in seinem Buch über William Shakespeare schreibt:

Die Kunst um der Kunst willen kann schön sein, aber die Kunst um des Fortschritts willen ist noch schöner.⁷

³ vgl. zum Verhältnis zwischen Björnson und Georg Brandes: Edda 38/1938, ROLV THESSEN, *Björnsterne Björnson og Georg Brandes*, s. 1–40.

⁴ Antwortrede Björnsterne Björnsons auf die Verleihung des Nobelpreises, 10.12.1903, in: BJÖRNSTERNE BJÖRNSON *Meisternovellen*, Zürich o.J. (= Nobelpreisträger für Literatur Bd. 3), s. 25.

⁵ ebd., s. 27.

⁶ ebd., s. 28.

⁷ VICTOR HUGO, *William Shakespeare*, zitiert in: Die Neue Zeit XX/1902 Bd. 1, FRANZ DIEDERICH, *Victor Hugo*, s. 650.

Björnson, der das Werk Victor Hugos während seines Pariser Aufenthaltes in den Jahren 1882 bis 1887 schätzen lernt, arbeitet einige Gedichte aus seinem Versepos *La Légende des Siècles* in freien Prosaubersetzungen in norwegische Sprache um und veranstaltet 1896 eine Vortragstournee durch Norwegen und Dänemark, deren Hauptinhalt Rezitationen dieser Übertragung bilden.⁸

Die Forderung nach unmittelbarer Verantwortlichkeit von Literatur geht bei beiden Autoren von einem Begriff spontaner politischer Wirksamkeit aus. Die Aussagen der Björnsonschen Dramen rufen zur Änderung politischer Subsysteme (*Das Neue System*, *Der König*, *Paul Lange und Tora Parsberg*, sozialer Ordnungen (*Der Redakteur*, *Ein Fallissement*, *Über unsere Kraft II*) oder der Einstellung gegenüber gesellschaftlichen Bedürfnissen (*Laboremus*, *Auf Storhove*, *Dagland*) auf.

In seiner Konzeption lässt die Betonung kurzfristiger Erfolge wenig Raum für eine Langzeitwirkung von Literatur. Die politische Parteinahme Björnsons steht der inhaltlichen wie formalen Verfremdung dieser konkreten Probleme, ihrer Einarbeitung in den historisch-gesellschaftlichen Kontext entgegen. Die beschränkte Übertragbarkeit der Dramen bildet eine Voraussetzung für ihren geringen Dauererfolg: sie sind nach wenigen Jahren überholt und bieten wenig Anreiz für Neuinszenierungen.

Politische Streitfragen und Alternativmodelle werden in Björnsons Dramen direkt angesprochen und diskutiert. Damit versucht der Autor, das Publikum über ihren Inhalt aufzuklären und zu eigenen Stellungnahmen zu verpflichten. In seiner Dramentechnik wird ein publizistisches Element deutlich: die Gespräche der auftretenden Personen erhalten häufig rhetorischen Charakter und sind losgelöst von ihrer individuellen Gestaltung oder der Logik des Handlungsaufbaus. Die politischen Aussagen werden zu Vorlesungen über gesellschaftliche Grundsatzfragen oder argumentierenden Debatten, die in ihrer Abgehobenheit oberflächlich und wenig glaubwürdig wirken.

In deutschen Rezensionen wird Björnsons Verständnis der Funktion von Literatur weitgehend abgelehnt. Die Abneigung wird unterschiedlich begründet:

Literaturkritiker, die – wie Eugen Sierke – dem poetischen Realis-

⁸ vgl. dazu: BULL, s. 670.

mus nahestehen, stellen parteiliches Engagement des Dichters überhaupt in Frage. Die Aufgabe von Literatur kann nach ihrem Verständnis nicht darin liegen, zeitgebundene Konflikte zu beschreiben:

Das Tendenzdrama verhält sich zum idealistischen Drama wie etwa die Mode zur allgemein nationalen Sitte, wie Parteipolitik zu den umwandelbaren Prinzipien der Staatsweisheit – wie das Vergängliche zum Unvergänglichen. Die Tendenzdichtung, die an die Stelle der ewiglebenden Idee den Gedanken der jeweilig herrschenden Zeitrichtung setzt, hat ihre Wurzeln in dem Boden ihrer Zeitperiode; sie stirbt dahin, sobald die Zeit, der sie ihr Entstehen verdankte, einer anderen weichen muß.⁹

In ähnlicher Weise argumentiert der Rezensent des Berliner Tageblatts 1898 in seiner Kritik der Buchausgabe von *Paul Lange und Tora Parsberg*. Auch er fordert, daß der Dichter eine höhere, unparteiische Position einnehmen und von den konkreten gesellschaftlichen Widersprüchen abstrahieren solle:

Den Dichter begreift man außerhalb und oberhalb der Parteien; er soll ja von einem höheren, weitschauenden Standpunkt zu uns reden; seine Lehre verliert ihren Zauber, wenn man sie das Gelärm und Geschrei der Parteien akkompagnieren hört.¹⁰

Weniger aus grundsätzlichen Bedenken gegen eine sozialengagierte Literatur als aus Widerspruch gegen den Inhalt und die Darstellung seiner Ideen sprechen sich nach 1900 Rezessenten gegen die Dramen Björnsons aus. Die moralische Bewertung ökonomischer Fragen oder von Prinzipien der Erziehung, der Geschlechterbeziehungen und des politischen Systems gilt als «philiströsreaktionär»¹¹, als «Gemeinplatz», den Björnson «mit großem Pathos als neue Wahrheit vorträgt.»¹²

Anlaß zur Kritik bietet ebenso die formale Umsetzung der Vorstellungen Björnsons. Otto Stoeßl reagiert in seiner Kritik des Romans *Flaggen über Stadt und Hafen* auf die didaktische Konzeption des Autors:

⁹ SIERKE, s. 429.

¹⁰ Berliner Tageblatt, 27.11.1898 Nr. 602, ANONYM, *Björnstjerne Björnson: Paul Lange und Tora Parsberg*.

¹¹ Die Neue Zeit XXI/1902–03 Bd. 1, FRANZ DIEDERICH, *Björnstjerne Björnson*, s. 308.

¹² Literarisches Echo 7/1904–05, GUSTAV ZIEGLER, *Dagland*, sp. 363.

Gewiß dient sie [die Kunst] den Zwecken des Lebens und den persönlichen Meinungen der schaffenden Persönlichkeit, aber nur wenn der letzte Rest alles Gedanklichen, Lehrhaften, Politischen in Gestalt und Bild völlig aufgegangen ist. Wo diese Lösung nicht erreicht ist, stehen die Elemente des Werkes unvermittelt und scharf gegeneinander, und der Dichter muß es sich gefallen lassen, daß man seine Gedanken kritisiert und an den Gedanken anderer mißt und seine Gestalten nicht in ihrer Lebendigkeit sieht, sondern als Thesen, als welche sie erscheinen.¹³

Größere Resonanz findet Björnsons Selbstverständnis erst mit dem Erstarken der Heimatkunstbewegung. Andreas Weicker setzt in seinem Björnsons-Nekrolog der konservativen Familienzeitschrift *Daheim* die Volkstümlichkeit des Autors und eine propagierte Einfachheit seiner Gedanken scharf gegen die intellektuelle Großstadtliteratur Berlins ab:

Der Künstler ist dazu da, der Gesamtheit zu dienen, und sich selber treu zu sein, ohne nach dem Erfolg zu schielen. Und es ist ein schönes Zeichen für die ursprüngliche, edle menschliche Natur, daß dieser simple und unkomplizierte Mann nicht verlacht wurde, sondern endlich Boden gewann, daß die einfachen, gesunden Selbstverständlichkeiten, die der Snob für spießbürgerlich hält, in seiner Kunst als das Gute und Große anerkannt wurden.¹⁴

2. Zur Form der Björnsonschen Dramen

Um sein Verständnis der Aufgabe von Literatur adäquat auf dem Theater umsetzen zu können, muß Björnson die vorgefundene Form des französischen Gesellschaftsstücks abwandeln und weiterentwickeln. In der Realisierung seiner Konzeption gelangt er zu Darstellungsformen, die auf dem deutschen vornaturalistischen Theater weitgehend unbekannt sind, greift aber auch auf Versatzstücke trivialer Familien-dramen zurück. Zeitgenössischen Rezensenten fällt es daher schwer, den formalen Aufbau seiner Dramen angemessen zu bewerten. Dem Publikum dagegen scheint der Zusammenschluß widersprüchlicher Gestaltungstechniken, wie der Erfolg einiger Stücke belegt, durchaus zu behagen.

¹³ Österreichische Rundschau 2/1905 Bd. 11, OTTO STOESSL, *Flaggen über Stadt und Hafen*, s. 93f.

¹⁴ Daheim 46/1910, ANDREAS WEICKER, *Björnstjerne Björnson*, s. 245.

Bereits das erste Gesellschaftsdrama, mit dem Björnson auf der internationalen Bühne bekannt wird – *Ein Fallissement* – lässt Strukturprinzipien erkennen, die er analog in späteren Schauspielen weiterentwickelt. So erscheint vor allem die Charakterisierung und Dialogführung der Handelnden als plastisch-sinnliche Widerspiegelung der Realität. Björnson kennzeichnet den sozialen Status seines Personals durch die Verwendung von Dialekt- und Hochsprache. Der Gebrauch des Sozioleks, der hier – wie in *Geographie und Liebe* – eine eher untergeordnete Funktion als redundantes Merkmal einer abhängigen Arbeits- und Gesellschaftsposition einnimmt, wird in *Über unsere Kraft II* wesentlich stärker betont und bezeichnet hier die materielle wie geistige Vereelendung der Proletarier.

Die Reproduktion der Alltagssprache wird auch durch kurze, teilweise unvollständige und abgebrochene Sätze erreicht. Das ökonomische Programm Tjälde, das er auf dem Festbankett des 2. Aktes in einer mit Phrasen überladenen Rede vorstellt, wird gerade im Gegensatz zu dieser Sprachform denunziert.

Björnson stattet sein Personal mit mehr Natürlichkeit aus, als Publikum und Rezessenten von den Figuren der theaterbeherrschenden französischen und deutschen Dramen gewöhnt sind: der erste Liebhaber, Sannäs, wird durch seine roten Hände charakterisiert; der jugendliche Held, Leutnant Hamar, erscheint als egozentrische Karikatur des Militärs; Tjälde als in die Ecke gedrängter Spekulant. Über die Wirkung dieser Kennzeichnung schreibt Paul Schlenther 1891:

Diese Signe, dieser Lieutenant Hamar, das könnten ja unser wahrhaftiges Schwesternlein, unser Herr Vetter sein. Man zeigte sich den alten Großhändler im ersten Rang; kurz: man war verblüfft und lebhaft beschäftigt von diesem Stück Wirklichkeit.¹⁵

Das individuelle Schicksal Tjälde wird von Björnson als abhängige Variable des gesellschaftlich-ökonomischen Systems beschrieben: er ist unfähig, einer nationalen Wirtschaftskrise standzuhalten; ihre Auswirkungen bleiben nicht nur auf den industriellen Sektor beschränkt, sondern betreffen direkt seine private Sphäre: Die Familienstruktur beginnt, sich aufzulösen, Tjälde selbst isoliert sich durch seine Bemü-

¹⁵ Vossische Zeitung, 22.1.1891 Nr. 547, PAUL SCHLENTHER, *Björnson und Ibsen*.

hungen, den Ruin aufzuhalten; seine Frau ist nervenkrank; die Töchter versuchen, aus dem Familienverband auszubrechen.

Auch die gesellschaftliche Stellung Tjälde wird unterminiert. In zwei Szenen mit großen Menschenansammlungen zeigt Björnson das Aufbrechen seiner Position durch die Honoratioren der Stadt wie durch das Proletariat. Beide Szenen verdeutlichen das Fortschreiten des Untergangs: vorsichtig, mit ironischen Andeutungen und geheimen Warnungen beginnen die wohlhabenden Bürger, sich von Tjälde abzusetzen; als zusammengerottete Menschenmasse fordern die Arbeiter nach der Bankrotterklärung ihren Lohn.

Während die erste Szene den Handlungsablauf verzögert und das Publikum auf den entscheidenden dritten Aufzug vorbereitet, wird durch den Arbeiteraufstand die Fallhöhe Tjälde drastisch beschrieben. Björnson zeichnet mit der Beschreibung der Revolte ein Stimmungsbild von Angst und Entsetzen: indem er nicht einzelne Personen kennzeichnet, sondern nur ein Stimmengewirr, vereinzelte Satzteile und Geräusche laut werden lässt, wird ihre Bedrohung gerade als ent-individualisierte Masse deutlich

Diese Darstellung wird verständlich, wenn man berücksichtigt, daß 1875 das Arbeiterproletariat – von wenigen Ausnahmen abgesehen – für bürgerliche Theater nicht existiert. In Björnsons zwanzig Jahre später veröffentlichtem Schauspiel *Über unsere Kraft II* sind die auftretenden Arbeiter bereits wesentlich stärker differenziert und ihre Aktionen positiver bewertet.

In der Bankettszene des zweiten Akts charakterisiert Björnson die Honoratioren der Stadt im Gespräch zwischen Tjälde und Hamar und lässt sie durch eigene Äußerungen die Kennzeichnung unterstreichen. Er gestaltet in ihnen eine Galerie von Karikaturen, indem er ihre Charakterzüge auf wenige negative Merkmale reduziert und die Beschränktheit durch ihren Dünkel noch betont. Björnson benutzt dieses Schema, Vertreter eines bekämpften gesellschaftlichen oder politischen Standortes in karikierter Form darzustellen, häufig in seinen Dramen: die Festgäste in *Das Neue System*, die Hofschanzen in *Der König*, die Pastorenkonferenz in *Über unsere Kraft I*, oder die Gesellschaft der Abgeordneten in *Paul Lange und Tora Parsberg* sind Beispiele dafür.

Björnsons Absicht, Massenszenen zu inszenieren, um Stimmungen zu erzeugen und mit wenigen Strichen Kontrastfiguren der Helden zu

skizzieren, bestimmt in *Paul Lange und Tora Parsberg* den Aufbau des Dramas: zwischen dem ersten und dritten Akt, in deren Szenen jeweils nur zwei Personen auftreten, stellt er den zweiten Akt mit einer gewaltigen Menschenansammlung.

Variationen von Massen- und Gruppenszenen kehren auch in anderen Schauspielen wieder: dem Vorspiel zu Björnsons Schauspiel *Der König*, der Streikversammlung wie der Fabrikantenberatung in *Über unsere Kraft II*, der Pastorenkonferenz in *Über unsere Kraft I*. Die Übereinstimmung zwischen Karikatur und Massenszene ergibt sich aus Björnsons Intention, Differenzierungen zu vereinfachen und die individuelle Charakterisierung auf wenige Merkmale zu beschränken.

Die bedeutendste Neukonzeption Björnsons stellt jedoch der Schluß des *Fallissement* dar. Die bereits im dritten Akt angelegte und im vierten Akt breit geschilderte Lösung des Konflikts knüpft an Techniken des Thesenstücks an und bezeichnet die Verwirklichung seines moralisch-politischen Selbstverständnisses in Form und Inhalt des Dramas. Er realisiert es in einem Schlußteil, der zugleich Nachtrag und Kommentierung des dramatischen Geschehens wie die Versinnbildlichung seiner Thesen darstellt. Epiloghaft hebt Björnson den mit zwingender Logik begründeten ökonomischen und privaten Untergang Tjälde auf und beschreibt die Aussöhnung der Kollision von individuellem Willen und objektivem Zwang durch die Verwirklichung moralischer Prinzipien wie Ehrlichkeit, Rücksichtnahme und Bescheidenheit. Sie gestatten ein Idyll, in dem sicherer Kleinhandel und intakte Familienstrukturen möglich werden.

Die Auflösung der Konflikte in friedlichen Kleinstadtverhältnissen, die Aussöhnung und angekündigte Verlobung zwischen Valborg und Sannäs muß das deutsche Publikum an eine Vielzahl trivialer Familien-dramen erinnern. Die Illustration der Nützlichkeit moralischer Grundsätze durch einen glücklichen Dramenausgang gehört zu den geläufigen Techniken von Autoren wie Birch-Pfeiffer, Benedix, Moser und anderen.¹⁶

¹⁶ Der Vergleich mit Techniken des bürgerlichen Rührstücks wird in den Rezensionen des *Fallissement* zu einem Topos der Kritik. Belege dafür finden sich u.a. in:

- Die Gegenwart, 4. 12.1875, PAUL LINDAU, *Dramatische Aufführungen*, s. 367ff.
- Deutsche Rundschau 2/Januar 1876, JULIUS RODENBERG, *Berliner Chronik*, s. 139.
- Deutsche Rundschau 14/Januar–März 1878, KARL FRENZEL, *Berliner Chronik*, s. 487.
- Die Nation 6/1888–89, OTTO BRAHM, *Drei Realisten*, s. 72.

Die Unabhängigkeit beider Dramenteile belegt eine Inszenierung Antoine am Pariser Théâtre libre. In seiner Aufführung am 8.11.1893 verzichtet er völlig auf den Schlußakt und läßt das Schauspiel mit der Katastrophe enden. Er geht damit jedoch an der Intention des Autors vorbei und muß sich am 24.11.93 der heftigen Kritik Björnsons in einem offenen Brief der Zeitung *Le Figaro* unterziehen.¹⁷

Dem literarischen Programm Björnsons widerspricht die Darstellung eines ausweglosen, tragischen Konflikts. Über die Beschreibung der unter gegebenen Bedingungen notwendigen Interessenkollision hinaus sieht er es als seine Aufgabe, ihre Überwindung durch konkrete Alternativen zu bezeichnen. Ebenso wie die Konflikte sollen auch die Gegenmaßnahmen, die in den Björnsonschen Alternativmodellen zum Ausdruck kommen, seinem Publikum konkret erfahrbar und augenblicklich umsetzbar sein. Die Forderung nach geschichtlicher Konkretheit, die seiner Dramenkonzeption zugrunde liegt, läßt sich in Verbindung zu einem neuen Typus dramatischer Werke setzen, den Michael Lifschitz im Anschluß an Äußerungen von Karl Marx im Verlauf der *Sickingen*-Debatte für das ausgehende 19. Jahrhundert definiert:

Als ihr Inhalt erscheinen nicht Götter- und Heldendämmerung wie in der klassischen Kunst der Vergangenheit, sondern die Geburtswehen einer neuen Ordnung – die tragischen Kollisionen der Entwicklung der revolutionären Bewegung.¹⁸

In der Zielsetzung unterscheidet sich Björnson jedoch grundsätzlich von den sozialistischen Autoren: seine idealistische Tendenz führt die Veränderung gesellschaftlicher Zustände stets auf das innere Bewußtsein Einzelner zurück.

Die theoretischen Überlegungen, die Björnson der Beschreibung sozialer Bedingungen und ihrer Veränderbarkeit zugrunde legt, stellt er in seiner Nobelpreisrede 1903 vor:

¹⁷ BJÖRNSTJERNE BJÖRNSON an MAGNARD, Chefredakteur der Pariser Tageszeitung «Le Figaro», 24.11.1893, in: BJÖRNSTJERNE BJÖRNSON, *Brevveksling med Danske*, Kopenhagen 1953, Bd. III, s. 403.

¹⁸ MICHAEL LIFSCHEITZ, *Die Diskussion der tragischen Idee zwischen Marx, Engels und Lassalle*, 1931, abgedruckt in: WALTER HINDERER (Hrsg.), *Sickingen-Debatte*, Darmstadt und Neuwied 1974, s. 157.

Wenn alle jene, die sich zum Ziel gesetzt haben, das Schreckliche oder auch Worte und Handlungen, über die die Scham sonst lieber einen Schleier wirft, ans Licht zu zerren, wenn sie gleichzeitig uns über ihren Gegenstand hinauszuheben und zu überzeugen vermöchten, daß die unerschöpfliche Fruchtbarkeit des Lebens, was auch immer geschehe, alles wieder ins rechte Gleis bringt – dann würden wir uns selber sagen: Hier stehen wir vor einem Rätsel des Lebens.¹⁹

Die Umsetzung dieses Postulats erweist ein grundsätzliches Dilemma in der Dramentechnik Björnsons: der als moralisch-didaktische Kommentar des Autors konzipierte Epilog steht unvermittelt neben dem Stoff und der Handlung der ersten drei Akte. Björnson belegt die Entwicklung der Personen in seinen letzten Akten weniger aus ihren individuellen Zügen, als von außen herangetragenen Interessen.

Um die harmonische Konfliktlösung dennoch glaubwürdig zu gestalten, muß Björnson zwischen dem dritten und vierten Akt eine Zeitverschiebung von «etwa drei Jahren» legen, in der sich die Wandlung zu einem glücklichen Wirtschafts- und Privatleben vollzieht. Er unterschlägt die Herleitung der Lösung, indem er den Neubeginn Tjälde's in die Pause zwischen den Akten verlegt. Björnson referiert so lediglich den Erfolg seiner Prinzipien, ohne nachzuweisen, daß sie den Konflikten überhaupt angemessen sind.

Der Aufbau des *Fallissemement* gerät Björnson zu einem Schema, das er zwanzig Jahre später in seinem Drama *Über unsere Kraft II* übernimmt. Auch hier wird in den ersten drei Akten die Kollision antagonistischer Widersprüche dargestellt und analysiert, um im vierten Akt durch die Proklamation eines Sozialprogramms aufgehoben zu werden. In einem Brief Björnsons an Carl Bleibtreu vom 10.1.1901 verweist er explizit auf den Zusammenhang zwischen der Darstellung in *Ein Fallissemement* und *Über unsere Kraft II*.²⁰

Wenn der Autor 1893 *Ein Fallissemement* als bereits veraltet bezeichnet²¹, bezieht sich dieses Verdikt lediglich auf den Inhalt, nicht aber die Form des Dramas. Björnson stellt im vierten Akt des Streikdramas

¹⁹ Antwortrede Björnstjerne Björnsons auf die Verleihung des Nobelpreises, a.a.O., s. 27f.

²⁰ BJÖRNSTJERNE BJÖRNSON an CARL BLEIBTREU, 10.1.1901, Björnson-Archiv Oslo, unveröffentlicht.

²¹ Le Figaro, 24.11.1893, a.a.O., s. 403.

Über unsere Kraft II nicht mehr, wie in *Ein Fallissement*, die Veränderung individueller Wertvorstellungen in den Vordergrund, sondern fordert eine klassenversöhnliche Sozialethik. Der Ausblick auf technologische Fortschritte und bessere Bildungsmöglichkeiten in den Schlußsätzen des Schauspiels belegt die Ausweitung seiner Zielsetzung auf den gesellschaftlichen Bereich. In engem Zusammenhang damit steht eine veränderte Darstellung der Konfliktlösung: Björnson beschränkt sich auf die Proklamation seiner Forderungen und verzichtet darauf, ihre Verwirklichung sinnbildlich vorzustellen. Seine Tendenz, Dramen nicht mit offenen Konflikten schließen zu lassen, kann – mit wenigen Ausnahmen – in den meisten seiner Schauspiele nachgewiesen werden. Die Lösungsangebote erscheinen allerdings weniger ausformuliert als im *Fallissement* und in *Über unsere Kraft II*. Sie sind häufig in einer Schlußszene enthalten, die auf eine Aussöhnung der Widersprüche vorausweist; so in *Paul Lange und Tora Parsberg*, *Leonarda, Laboremus*, *Auf Storhove, Dagland*.

Zweifelhaft erscheint vielen Rezessenten, ob diese optimistischen, auf moralischen Wertungen begründeten Lösungsvorschläge den aufgedeckten Widersprüchen adäquat sein können. Mit seinem Alternativkonzept enttäuscht Björnson Erwartungen, die nach der Konfliktanalyse an ihn gerichtet werden. Über den vierten Akt des Schauspiels *Über unsere Kraft II* schreibt Clara Zetkin:

Ein kläglicher Abschluß für ein Drama, das mit der erschütternden, lebensheißen Aufrollung der heutigen Klassenkämpfe begann, mit Auftritten, in denen etwas von der urwüchsigen Kraft des Chaos bebte, das eine Welt gebären wird.²²

Die Kritik der norddeutschen Heimatdichterin Lulu von Strauß und Torney zeigt, daß die Ablehnung des Björnsonschen Programms nicht auf sozialistische Rezessenten beschränkt ist:

Die ganze Entwicklung drängt machtvoll auf einen Höhepunkt, eine kraftvolle Antwort zu, und diese Antwort ist – gleich jenen der delphischen Pythia, aus denen man alles und jedes herausdeuten kann. Es ist zu beklagen, daß Björnson uns eine überzeugend klare Lösung seiner Probleme versagt hat.²³

²² ZETKIN, s. 60.

²³ Schleswig-Holsteinische Zeitschrift für Kunst und Literatur 1/1906–07, LULU VON STRAUSS UND TORNEY, *Nordische Literatur und deutsches Geistesleben*, s. 409.

Die Diskrepanz zwischen abstrakten Erörterungen und lebendiger Entwicklung des Geschehens wird zu einem wesentlichen Kriterium der Kritik an den Björnsonschen Schauspielen, wie eine Rezension der *Münchener Post* von *Dagland* belegt:

«Dagland» ist in der Hauptsache lehrhafte Diskussion ohne jedes dramatische Rückgrat. Alltagsdinge werden unter weitschweifigen Auseinandersetzungen in Beziehung zu allerlei Weltanschauungsfragen gebracht, so daß der Hörer fortwährend den realen Vorgang und dessen tiefere Bedeutung in Einklang zu bringen hat.²⁴

Björnsons Auffassung von Literatur als eines Mediums, das spontan auf die politisch-soziale Einstellung des Lese- oder Theaterpublikums einwirkt, veranlaßt ihn, unzweideutig bewertete Alternativen herauszukristallisieren und Handlungsmaximen auszuformulieren. Der Lehrstückcharakter seiner Dramen ist jedoch häufig durch eine Reduktion der Vielfalt von Handlungsmöglichkeiten und Persönlichkeitsstrukturen erkauft. Der Agitationsgehalt, der diesen Techniken zugrunde liegt, wird von den zeitgenössischen Rezessenten erkannt und zumeist als undramatisch abgelehnt. So schreibt Felix Poppenberg:

Björnson hat sich immer als ein Verkünder und Richter gefühlt, er sah immer in der Bühne eine Kanzel, um seine Wahrheiten zu vertreten. Und um sie möglichst allen eindrucksstark zu machen, ward er zum Theatraliker, der mit unterstrichenen Gegensätzen, mit überheizten Situationen, mit Mitteln, die nicht aus dem Organismus des Dramas, sondern aus den Tendenzen des Pädagogen erwuchsen, sein dramatisches Land bestellt.²⁵

3. Björnsons Verhältnis zur Politik in Deutschland

Zeitgenössische Kritiken lassen häufig erkennen, daß die Rezessenten sich des Zusammenspiels von literarischer und politischer Arbeit im Werk Björnsons bewußt sind. Wesentlichen Einfluß auf ihre Bewertung erhält das Verhältnis Björnsons zu Deutschland; seine Versuche, in die deutsche Innen- und Außenpolitik einzugreifen, werden daher im folgenden detailliert dargestellt. Eine Analyse der Dramenrezension, die darauf verzichten würde, die Einschätzung des politischen und

²⁴ Münchener Post, 4.11.1904, J. VEES, *Dagland*.

²⁵ Der Türmer 7/1904–05 Bd. 1, FELIX POPPENBERG, *Theaterspiegel*, s. 332.

sozialen Engagements Björnsons durch die deutsche Kritik zu reflektieren, müßte u.E. zu unvollständigen Ergebnissen führen.

Die Einstellung des norwegischen Autors gegenüber der deutschen Politik wird entscheidend durch sein Eingreifen in die Auseinandersetzungen um Schleswig-Holstein während des dänisch-preußischen Kriegs geprägt. Bereits 1856/57 wird Björnson während eines neunmonatigen Aufenthaltes in Kopenhagen für die Ziele der panskandinavischen Bewegung gewonnen, die die Forderung Dänemarks nach einer Angliederung Schleswigs unterstützt. 1864 stellt er sich, gemeinsam mit Ibsen, an die Spitze der norwegischen Panskandinavier, die ein Eingreifen der norwegisch-schwedischen Regierung in den Krieg fordern.

Durch die Annexion der beiden Herzogtümer wird Preußen zum Hauptgegner der panskandinavischen Bewegung; in seiner Demütigung sieht Björnson eine Vorbedingung für die Rückgabe Schleswigs an Dänemark. Während des deutsch-französischen Kriegs 1870/71 steht er daher auf der Seite der Franzosen; von ihrem Sieg erwartet er einen dritten schleswigschen Krieg gegen ein geschwächtes Preußen.²⁶

In Deutschland bleibt Björnsons Einsatz für Frankreich zunächst unbekannt.²⁷ Erst eine grundlegende Änderung seiner politischen Ansichten öffnet ihm auch die Spalten der deutschen Presse: Nach dem Sieg Preußens und der deutschen Einigung 1871 muß Björnson erkennen, daß eine aggressive Politik gegen Deutschland nicht dazu führen kann, die von einer dänischen Majorität bewohnten nördlichen Gebiete Schleswigs wieder anzugliedern.

Zu dieser Einsicht gelangt er zunächst durch die veränderte Machtkonstellation in Europa, den Einfluß politischer Freunde – A.S. Heddle und J. Sverdrup – und seine wachsende Kritik an den dänischen Panskandinavieren, die sich mit der Unterdrückung der isländischen Selbständigungsbewegung durch die dänische Regierung einverstan-

²⁶ Norsk Folkeblad 5/No 30, 23.7.1870, BJÖRNSTJERNE BJÖRNSON, *Den tredje slesvigske Krig.*

²⁷ Die Verleihung des Kreuzes der Ehrenlegion als Dank der französischen Regierung für Björnsons Verdienste wird in der deutschsprachigen Presse erst nach 1900 erwähnt:

- Leipziger Neueste Nachrichten, 20.5.1901, W. KASTNER, *Björnsterne Björnson.*
- Wiener Freie Presse, 18.5.1910 Nr. 16427, MAX NORDAU, *Erinnerungen an Björnson.*

den zeigen.²⁸ In einem Artikel über Hedlund, den Björnson am 2.9.1872 veröffentlicht, werden bereits die Begriffe genannt, die das Grundgerüst seines pangermanischen Konzepts bilden: die gleiche germanische Herkunft, eine gemeinsame protestantische Religion und gemeinsame Zukunftsaufgaben – die friedliche Lösung politischer und militärischer Konflikte – verpflichten zur Zusammenarbeit zwischen Skandinavien und dem Deutschen Reich.²⁹

Seine veränderten Ansichten stellt er zunächst bei den Beisetzungsfeierlichkeiten des dänischen Bischofs Nicolaus Grundtvig zur Diskussion.³⁰ Er verdeutlicht sie in zwei Aufsätzen, die er am 21. und 25.9.1872 in «Oplandenes Avis» veröffentlicht. Aufgrund dieser Artikel, die auf das durch die Niederlage verbitterte Dänemark als Beleidigung und Verhöhnung seines Nationalgefühls wirken, beginnt eine heftige Kontroverse, die erst um 1890 ausläuft. In ihrem Verlauf verliert Björnson fast vollständig die Unterstützung seiner ehemaligen Freunde und gilt in Dänemark als verfemt.³¹

In der deutschen Presse ist die Resonanz auf die Äußerungen Björnsons gering. Nur ein Blatt – die Norddeutsche Allgemeine Zeitung vom 19.10.1872 – veröffentlicht ein Referat seiner beiden Artikel.³² Im zweiten Jahrgang der von Paul Lindau in Berlin herausgegebenen Zeitschrift *Die Gegenwart* kann Björnson jedoch seine Vorstellungen erstmals selbst in der deutschen Presse vertreten. Er fordert in seiner Stellungnahme eine Rückgabe Nordschleswigs und der Gebiete um Düppel und Alsen als Gegenleistung für eine freundschaftliche Beziehung zwischen dem Norden und Deutschland.³³

²⁸ BJÖRN SON an MARGARETE RODE, 15.2.1871, in: *Brytningsår*, hrsg. v. H. Koht, Kristiania 1921, Bd. I, s. 7.

²⁹ Adressebladet, 2.9.1872, zitiert in: *Brytningsår*, a.a.O., Bd. 1, s. XXXVII.

³⁰ vgl. dazu: *Artikler og Taler*, Christiania 1912, Bd. I, s. 361ff.

³¹ vgl. dazu: PETER AUGUSTINUS, *Signalfejden, Björnson og Danmark omkring 1870*, Århus + Kopenhagen 1914 und:

VILHELM BIRKEDAL, *Norden, Tyskland og Björnsterne Björnson*, Odense 1872.

³² vgl. dazu: OLAF KLOSE, *Björnsterne Björnson und die Signalfehde*, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte 97/1972, s. 237.

³³ Die Gegenwart. 30.11.1872, Bd. II Nr. 45, BJÖRNSTJERNE BJÖRN SON, *Deutschland und der Norden*, s. 337ff.

Der Artikel Björnsons ist mit einer Fußnote der Redaktion versehen, die seinen Abdruck mit der Bedeutung des Dichters rechtfertigt, sich gleichzeitig jedoch von seinen Forderungen distanziert:

Trotz der Empörung, die seine Veröffentlichung in Dänemark hervorufen, setzt Björnson seine Bemühungen auch in den folgenden Jahren fort. Während eines Aufenthaltes in Rom 1874/75 knüpft er Kontakte zu deutschen Diplomaten.³⁴ In Berlin kommt er im Sommer 1875 in Berührung mit dem nationalliberalen Reichstagsabgeordneten und Chefredakteur der *National-Zeitung*, Friedrich Dernburg. In seinem, der Bismarck'schen Politik nahestehenden Blatt veröffentlicht Björnson am 8.1.1876 einen Artikel, in dem er nachdrücklich die Rückgabe der nordschleswigschen Gebiete fordert.³⁵ Es sind jedoch vor allem die Kontakte mit einem engen Mitarbeiter Bismarcks im Außenministerium, Lothar Bucher, die Björnsons Vermittlungsversuche erfolgversprechend scheinen lassen. Björnson schreibt am 21.2.1876:

Nehmt meinen Vorschlag an, der nicht mit Garantien identisch ist: die Sprache in Nordschleswig soll frei sein, also Kirche und Schule werden zur Gemeinde- und Privatsache gemacht und die Sprache vor Gericht kann gewählt werden. Mit diesem Vorschlag zeigte z.B. Bucher sich zufriedengestellt, und das im Namen aller, die damit zu tun haben ... Er legte mir dringend ans Herz, daß die Volksstimmung in Deutschland angesprochen sein müsse. Bismarck sei dadurch gebunden³⁶

Björnsons Annahme, die Politik Bismarcks sei entscheidend von der öffentlichen Meinung in Deutschland abhängig, zeigt bereits, wie illusionär die Hoffnung auf einen Erfolg seiner Bemühungen ist. Bismarck versucht seit 1874, die im Friedensvertrag von 1866 zwischen Preußen und Österreich festgelegte Übertragung der österreichischen Rechte in Schleswig-Holstein an Preußen zu ändern und einen Vorbehalt zu eliminieren, nach dem die Bewohner Nordschleswigs sich in freier Ab-

«Wir bringen diesen Artikel, – obwohl wir die in ihm niedergelegten Anschauungen nicht theilen –, weil es uns einerseits Vergnügen macht, dem Wunsche des Verfassers, seine Ansichten vor einem größeren deutschen Leserkreise aussprechen zu können, nachzukommen und weil wir andererseits glauben, daß es auch für unsere Leser nicht uninteressant sein wird, den Standpunkt eines der hervorragendsten skandinavischen Dichter und Publicisten, der zugleich die gesammte Partei der Gebildeten in den skandinavischen Reichen auf seiner Seite hat, kennen zu lernen.»

³⁴ BJÖRNSEN an HEGEL, 4.6.1875, in: BJÖRNSTJERNE BJÖRNSEN, *Brevveksling med Danske*, a.a.O., Bd. I, s. XXVIII.

³⁵ vgl. dazu: *Brytningsår*, a.a.O., Bd. I, s. LX.

³⁶ BJÖRNSEN an VILHELM TOPSOE, 21.2.1876, in: BJÖRNSTJERNE BJÖRNSEN, *Brevveksling med Danske*, a.a.O., Bd. I, s. 38f.

stimmung für einen Anschluß an Dänemark entscheiden können. 1878 wird dieser Passus tatsächlich aufgehoben.³⁷

Einen erneuten Versuch, die deutsche Öffentlichkeit auf die ungerechte Behandlung der dänischen Bevölkerung in Nordschleswig aufmerksam zu machen, unternimmt Björnson 1898 in Maximilian Hardens Zeitschrift *Die Zukunft*. Er veröffentlicht im Mai einen Artikel unter dem Titel «Eine Rede, die am 20. März hätte gehalten werden sollen». Björnson nimmt die Feiern zum siebzigsten Geburtstag Henrik Ibsen als Anlaß, um darauf hinzuweisen, daß die deutsche Politik gegenüber den Dänen im Widerspruch zu der Begeisterung für nordische Literatur in Deutschland stehe. Die deutsche Presse reagiert ablehnend auf diesen Artikel, wie Björnson während eines Bayernaufenthaltes, im Juni 1898 mitteilt:

Nein – eine einzelne Darstellung richtet im Augenblick nichts aus ... Du kannst Dir vorstellen, wie wütend die deutschen Blätter mich angefallen haben. Nichts zeigt ihren Glauben besser, daß Gefahr im Verzug ist.³⁸

Im Januar 1898 beginnt in Frankreich die Kampagne Zolas für die Freilassung des jüdischen Offiziers und angeblichen deutschen Agenten, Albert Dreyfus. Er veröffentlicht am 31.1. in der Zeitschrift *L'Aurore* seine Anklageschrift «J'accuse» und muß sich noch im gleichen Monat wegen dieses Artikels vor Gericht verantworten.³⁹ Im Zuge einer internationalen Solidaritätsbewegung erklärt auch Björnson sich bereit, Zolas Position zu stärken und sichert ihm in einem offenen Brief der norwegischen Tageszeitung *Verdens Gang* vom 21.1.1898 seine Unterstützung zu.

In der deutschen Presse setzt Björnson seinen Einsatz für die Freilassung Dreyfus' im Juni 1898 fort. Er erfährt von dem Münchener Maler Franz von Lenbach, daß der deutsche Reichskanzler Chlodwig Hohenlohe-Schillingsfürst in engem Kreise erklärt habe, Dreyfus habe niemals Kontakt mit dem offiziellen Deutschland gehabt. Björnson veröffentlicht diese Äußerung in einem Artikel der liberalen *Frankfur-*

³⁷ vgl. dazu: ALEXANDER SCHARFF, *Bismarck, Andrassy und die Haltung Österreichs*, Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte 87/1962, zitiert bei: KLOSE, s. 238.

³⁸ BJÖRN SON an JENS NØRREGAARD, 26.6.1898, in: BJØRNSTJERNE BJØRN SON *Brevveksling med Danske*, a.a.O., Bd. II, s. 292.

³⁹ ebd., Bd. II, s. 418.

ter Zeitung am 17.7.1898, dem er einen weiteren offenen Brief an Zola beifügt. Diese Veröffentlichung führt zu einem Aufruhr in der deutschen Presse; der Reichskanzler sieht sich gezwungen, den Bericht in der regierungsoffiziösen *Kölnischen Zeitung* vom 24.7. zu dementieren, worauf Björnson in einem Artikel der *Münchener Neuesten Nachrichten* der Lüge bezichtigt wird. Einen Prozeß gegen diesen Vorwurf verliert er und wird zusätzlich zu einer Geldstrafe verurteilt.⁴⁰

Aus Verärgerung über diesen Vorgang läßt Björnson seinem Drama *Paul Lange und Tora Parsberg* eine Widmung voranstellen, die von den Lesern als Verhöhnung des Reichskanzlers verstanden werden muß.⁴¹

Wegen seines publizistischen Einsatzes sieht er sich in Deutschland heftiger Kritik ausgesetzt. So wendet sich Maximilian Harden in einem Beitrag vom 8.10.1898 gegen Björnsons Engagement in der Dreyfusangelegenheit und stützt die offizielle deutsche Haltung.

Bereits aus dem Jahr 1895 ist die Ablehnung dokumentiert, die Bismarck den Vorstellungen Björnsons entgegenbringt. Seine Reaktion auf einen Artikel Björnsons in der *Zukunft* vom 2.11.1895⁴² zeigt deutlich die Verärgerung, mit der er das unorthodoxe Eingreifen des Autors in politische Angelegenheiten betrachtet:

Trotz dieser einlenkenden Bemerkungen Chrysanders fuhr Harden bis Anfang 1896 nicht mehr nach Friedrichsruh zu Bismarck, der sich nicht davon abhalten ließ, die «Zukunft» mit Vergnügen zu lesen, wenngleich er sich über ein Heft, in dem nichts von Harden, statt dessen ein Aufsatz von Björnsterne Björnson stand, so ärgerte, daß er es einer Gewohnheit gemäß, mitten in die Stube warf.⁴³

Die Rezeption des literarischen Werks steht unter starkem Einfluß der journalistischen Arbeit Björnsons. In einigen Rezensionen wird versucht, seine künstlerische Leistung von dem politischen Engage-

⁴⁰ ebd., s. 422f.

⁴¹ vgl. dazu die Angaben in Kapitel II, Björnsterne Björnson auf dem deutschen Theater, s. 119.

⁴² Bismarcks Verärgerung bezieht sich auf einen Artikel Björnsons, der unter dem Titel *Rußland und Skandinavien* veröffentlicht wird. Er enthält seine Ablehnung der Forderung nach militärischer Aufrüstung in Skandinavien, die sich gegen einen angeblichen russischen Expansionsdrang richten müßte. Björnson geht in seinem Artikel u.a. kritisch auf die Außenpolitik Bismarcks ein.

⁴³ B. UWE WELLER, *Maximilian Harden und die «Zukunft»*, Bremen 1970, s. 41.

ment zu lösen. In einem Überblick über das Werk Björnsons schreibt Leopold Katscher 1898:

Wenn man dem Politiker Björnson in Deutschland wenig Sympathien entgegenbringt, der große Dichter, welcher keiner Partei angehört und in seiner warmen Empfindung den germanischen Stammesgenossen so deutlich erkennen läßt, genießt auch bei uns die volle, seinem Genius gebührende Verehrung.⁴⁴

Eine Rezension des «Berliner Tagblatts» aus dem gleichen Jahr belegt den Einfluß der politischen Agitation Björnsons auf die Rezeption seiner Dramen:

Eine Reihe von Ausfällen gegen Politik und Politiker [in «Paul Lange und Tora Parsberg»] könnte darauf hindeuten, daß Björnsterne Björnson nachgerade selbst der Politik müde geworden ist. Wir Deutsche, denen der Poet auch gemütlich recht nahe gekommen ist, würden das nur mit Befriedigung begrüßen ... Ist Paul Lange das Schluß- und Absagewort von Björnsterne Björnson, dem Politiker, so wird uns Björnson, der Poet, wenn er wieder auftritt, umso lieber und willkommener sein.⁴⁵

Björnson ist über die Ablehnung seines politischen Engagements äußerst verärgert. Er vermißt in der deutschen Öffentlichkeit die Anerkennung für seine Sympathiewerbung im Norden und schreibt 1898:

... aber wenn ich jetzt, nach fünfundzwanzig Jahren sehe, daß all das in Deutschland vergessen ist, und daß ich in Deutschland als Feind Deutschlands verschrien bin, so kränkt mich das tief.⁴⁶

Seine Kritik an der offiziellen deutschen Politik hängt eng mit der Aufnahme sozialistischen Gedankenguts in Björnsons politischer Konzeption zusammen. Die Unterdrückung oppositioneller und emanzipatorischer Bewegungen in Deutschland belehrt ihn darüber, wie wenig sein Programm des Pangermanismus mit der Realität übereinstimmt. In der *Zukunft* vom 28.11.1896 schreibt er:

In allem, was die soziale und politische Freiheit betrifft, ziehen wir die Engländer und Franzosen den Deutschen vor ... Wir wenden uns von den in Deutschland herrschenden Mißständen ab: den immerwährenden Anklagen wegen Majestätsbeleidigung, den oft grausamen Sozialistenverfolgungen, der

⁴⁴ Internationale Literaturberichte 5/No 22, 3.11.1898, LEOPOLD KATSCHER, *Björnsterne Björnson*.

⁴⁵ Berliner Tageblatt, 22.11.1892 Nr. 602, ANONYM, *Björnsterne Björnson: Paul Lange und Tora Parsberg*.

⁴⁶ *Artikler og Taler*, a.a.O., Bd. II, s.395.

bürgerlichen Rechtlosigkeit der Frau, der Zensur, der allzu begrenzten Versammlungsfreiheit, der Polizeiwillkür, der Allmacht der Bürokratie.⁴⁷

Eine Politik, die zur friedlichen Beilegung innerer und äußerer Konflikte in Deutschland beitragen kann, erwartet Björnson in den folgenden Jahren ausschließlich von der Sozialdemokratischen Partei. Einem dänischen Sozialisten gegenüber erklärt er 1905:

Für das Deutschland, das wir durch seine Machthaber kennen, habe ich nicht viel übrig. Etwas anderes ist es, wenn die Sozialdemokratie zur Macht gelangt, was voraussichtlich nicht mehr so lange dauern wird. Dann bin ich bereit, meine Arme auszustrecken zu gemeinsamem Wirken.⁴⁸

In seinem Verständnis der sozialistischen Theorie lehnt sich Björnson an Georg von Vollmar, einen führenden Politiker der revisionistischen Gruppe in der deutschen Sozialdemokratie, an. Wie er wendet sich Björnson gegen eine gewaltsame Revolution, die Enteignung der Produktionsmittel durch die Arbeiterklasse und das Entstehen einer Diktatur des Proletariats.⁴⁹

Seine Vorstellungen sind mehr durch ein gefühlsmäßiges Unrechtsbewußtsein und einen ausgeprägten Fortschrittsoptimismus geprägt, als von theoretisch untermauertem Gesellschaftsverständnis getragen. Björnson erklärt sich zwar 1892 in einer Rede auf dem Himmelberg in Dänemark selbst als Parteigänger der Sozialisten⁵⁰, repräsentiert jedoch weit eher das kritische Bürgertum Norwegens. Für ihn zeichnet sich eine gerechte Gesellschaftsordnung auf evolutionärem Weg, durch bessere Schulbildung und eine höhere Beherrschung der Technik wie der Naturwissenschaften ab.

Die Ambivalenz liberaler und sozialer Ideen lässt ihn zwar Unterstützung für die Forderung der Arbeiter nach gleichen demokratischen Rechten finden, stellt ihn aber in krassen Gegensatz zu Versuchen, den Widerspruch zwischen Kapital und Arbeit gewaltsam zu überwinden. Björnsons Verhältnis zum Sozialismus entspricht einer Konzeption, die

⁴⁷ Die Zukunft 5/No 9, 28.11.1896, BJÖRNSTJERNE BJÖRNSON, *Das große Deutschland und das kleine Norwegen*, s. 395.

⁴⁸ Björnsterne Björnson in einer Unterredung mit einem dänischen Sozialdemokraten 1905, zitiert in: *Die Sozialdemokratie im Urteile ihrer Gegner*, zusammengestellt v. AUG. ERDMANN, Berlin 1911, s. 67.

⁴⁹ vgl. dazu: TROND HEGNA, *Björnson og sosialismen*, Fritt Ord, Oslo 1937, s. 242 und: *Artikler og Taler*, a.a. O., Bd. II, s. 61.

Karl Marx 1848 als «konservativen oder Bourgeoissozialismus» charakterisiert.⁵¹

Ein wesentliches Kennzeichen der sozialistischen Bewegung ist für Björnson die internationale Solidarität. Er verweist darauf bereits 1886 in einem Vortrag über *Die französische Republik und der Sozialismus*:

Der Sozialismus hat auch seine Träume, und der größte davon ist die Sache des Friedens. – Es heißt, daß der Alkohol der bitterste Feind des Arbeiters ist. Nein, der Krieg ist der schlimmste ... Der Tag, an dem die Arbeiter ganz Europas Hand in Hand stehen und Protest gegen den Krieg erheben, an dem Tag ist der Sozialismus eingeführt.⁵²

Der Friedenspolitik und dem Kampf kleiner Völker um die nationale Selbständigkeit gilt die Unterstützung Björnsons in seinen letzten zwanzig Jahren. Richtschnur ist ihm dabei das Ringen Norwegens um die eigene Souveränität, das ihn schon 1872 die isländische Selbständigungsbewegung unterstützen ließ.

Er ist Mitarbeiter der Zeitschrift *Die Waffen Nieder*, die von Bertha von Suttner herausgegeben wird, beteiligt sich an mehreren Friedenskongressen und fordert einen internationalen Schiedsgerichtshof als Beginn einer allgemeinen Abrüstung.⁵³ 1903 protestiert er gegen die Einmischung des russischen Zaren in Finnland; 1904 gegen die ungerechte Behandlung der Ruthenen in Galizien durch die Polen und 1907 gegen die Besetzung eines Teiles von Polen durch die Preußen. Im gleichen Jahr wendet er sich gegen die Unterdrückung der slowakischen Bevölkerung durch die ungarische Regierung. Als Ehrenpräsident des internationalen Friedenskongresses in München 1907 entfacht Björnson eine wirkungsvolle Polemik gegen die Anwesenheit des ungarischen Unterrichtsministers, Graf Apponyi. Sein offener Brief gegen die Kulturpolitik Apponyis wird in der gesamten europäischen Presse referiert und führt zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen Björnson und der ungarischen Regierung.⁵⁴

⁵⁰ ebd., Bd. II, s. 242.

⁵¹ KARL MARX, *Manifest der Kommunistischen Partei*, III, 2, in: Marx/Engels Werke Bd. 4, Berlin 1969, s. 459f.

⁵² *Artikler og Taler*, a.a.O., Bd. II, s. 61.

⁵³ vgl. dazu: *Artikler og Taler*, a.a.O., Bd. II, s. 396.

⁵⁴ BULL, s. 673f.

Der Angriff Björnsons auf Apponyi wird in deutschen Zeitungen und Zeitschriften ausführlich besprochen, da unter die ungarische Nationalitätenpolitik auch zwei Millionen Ungarndeutsche fallen, deren Eigenständigkeit ebenso wie die der Slowaken betroffen ist.⁵⁵ Seine Arbeit für die Friedenssicherung und die nationalen Rechte unterdrückter Völker wird dagegen kritischer beurteilt. Ein gegen Björnsons angeblichen Deutschenhaß gerichtetes Gedicht, das 1899 in der Zeitschrift *Jugend* veröffentlicht wird, zeigt, wie wenig sein Engagement in die patriotische Stimmung der Jahrhundertwende paßt:

Björnson der Tschechenfreund

Von Zeit zu Zeit plagt Björnsterne
Einmal sein böser Genius,
Daß er sich – gleichviel inwieferne –
So gut er kann, blamieren muß!

Erst jüngst bei einem Weltkongresse
Von Friedensschwätzern, klein und groß,
Ließ unser Held an die Adresse
Der Tschechen einen Trinkspruch los.

Es glühte da vom Deutschenhaße
Sein Antlitz dunkelpurpurroth,
Als er der edlen Slavenrasse
Begeistert Heil und Gruß entbot.

So gab er kecken Friedensbrechern
Am Friedenstage Beifall kund –
Das kam gewiß vom langen Bechern
Und vielen Schoppen Cederlund.

Wie dem auch sei, auf jeden Fall ist
Der Mann als Wunder anzuschauen,
Der Schwachkopf und Genie zumal ist,
Zugleich ein Dichter – und ein Clown!⁵⁶

Die Ablehnung der politischen Intentionen Björnsons schlägt sich auch – so in einer Rezension Gustav Zieglers – in der Bewertung seiner dramatischen Produktion nieder:

⁵⁵ vgl. dazu: März 4/1910 Bd. III, O. SEIDL, *Björnson als Rassenpolitiker*, s. 257–62.

– Die Gegenwart 72/1907, Th. v. SOSNOSKY, *Björnson und Apponyi, Randglossen zum Briefe Björnsons*, s. 209f.

⁵⁶ Jugend 4/Nr. 36, 22.8.1899, Bob, *Björnson der Tschechenfreund*, s. 590.

Ob wir ein dauerndes Erlahmen der Schaffenskraft Björnsons aus diesem Werke herauslesen dürfen, für dessen künstlerisches Können die Apostelzüge in Europa sicher nicht förderlich sind, wird die Zukunft lehren.⁵⁷

Die Bekanntheit des Politikers Björnson übertrifft nach der Jahrhundertwende – trotz des großen Erfolges seines Doppeldramas *Über unsere Kraft* – die des Autors in Deutschland. Anlässlich seines siebzigsten Geburtstags schreibt der Berliner Börsencourier:

War es doch mehr noch der Apostel der Wahrheit als der Dichter, mehr noch der Recke und allezeit sieghafte Held im Kampfe für die Reinheit und Freiheit im Staatsleben wie in der Gesellschaft, mehr noch der Volksmann als der Poet, den gestern die literarische Welt feierte.⁵⁸

Ähnlich äußert sich 1909 der Verleger der Gesammelten Werke Björnsons, Samuel Fischer. Er schreibt in einem Brief an den dänischen Verleger Hansen:

Björnson ist in Deutschland sehr bekannt, er ist, wenn Sie wollen, eine populäre Erscheinung, aber mehr als Kämpfer und weniger als Dichter.⁵⁹

Diese Einschätzung unterschlägt jedoch den Einfluß, den das literarische Werk Björnsons auf die Bekanntheit seiner politischen Arbeit ausübt. Björnson gilt in Deutschland zunächst als Autor von Bauernzählungen und Gesellschaftsdramen; erst um die Jahrhundertwende tritt seine politische Arbeit in den Vordergrund und trifft wegen des Ansehens des Dichters auf starkes öffentliches Interesse. Der geringe Erfolg seiner späten Dramen und die gleichzeitig stärker werdende Bedeutung des internationalen Engagements Björnsons führen dazu, daß diese Querverbindungen unterschätzt werden.

Während die politische Einflußnahme, die Björnson der Literatur als Aufgabe zuordnet und in Form und Inhalt seiner Werke auszudrücken versucht, in Deutschland relativ wirkungslos bleibt, gewinnt sein außerliterarisch-politisches Engagement zunehmend an Bedeutung und wird für die Autorerwartung nach 1900 relevanter als die dichterische Tätigkeit.

⁵⁷ Literarisches Echo 4/1901–02, GUSTAV ZIEGLER, *Echo der Bühnen: Laboremus*, sp. 61.

⁵⁸ Berliner Börsencourier, 9.12.1902, J.L., *Berliner Theater*.

⁵⁹ DE MENDELSSOHN, s. 500.

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 auf¹

Sie verdeutlichen die Grenzen, zwischen denen sich das Urteil von Literaturkritikern und Theaterrezessenten 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 Lobe-danz 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 Handelschild. 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 Wert-schätzung Ibsens ein. Sein Vorgehen erscheint einem Rezensenten der Zeitschrift *Magazin für die Literatur des Auslandes* daher auch unver-ständlich: er rechnet Strodtmann vor, daß er Björnsons Werk auf le-diglich 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 wird¹⁵, bleibt mit seiner Inszenierung der *Kron-prätendenten* jedoch ebenso erfolglos wie mit den vorhergehenden Pre-mieren der drei historischen Dramen Björnsons auf der Meininger Bühne. Oscar Blumenthal verweist in einem 1885 veröffentlichten Es-say über *Skandinavische Bühnendichter* auf die Vorliebe der Meininger für das nordische Geschichtsdrama und vermutet, «dass Ibsens Trauer-spiel seine Aufführung wohl nur dem Bedürfnis der Meininger ver-dankte, die norwegische Abtheilung ihrer Costümsammlung zur öffentlichen Kenntniß zu bringen.»¹⁶

Erfolgreicher verläuft die zweite Ibsensche Erstaufführung in Deutschland: das Münchener Hoftheater führt am 10.4.1876 eine In-szenierung der *Nordischen Heerfahrt* auf, die noch im gleichen Jahr von Heinrich Laube auf dem Wiener Burgtheater, vom Dresdner Hofthea-ter 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 ver öffentlicht.

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 Ein-drücke*, 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 offensichtlich 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-Alliance-Straße mit dem «Versprechen hinterm Herd», im Stadt-Theater mit einem scherhaften «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 Dramas²⁰, 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 JACOBSON, *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 Schauspiel²⁴ 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 Stücks 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 Erstaufführung²⁸ 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 Inszenierung 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 Münchener Residenztheater wiederaufgenommen; *Gespenster* erscheint auf Betreiben der Münchener 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 Brahm 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 abgesehen³⁴, 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 Rezessenten 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 Björnson-schen 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 gelangt³⁹ 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 einunddreißig Aufführungen, 1893 auf vierunddreißig Bühnen mit zweiundvierzig Aufführungen...⁴²

Das geänderte Ibsenbild läßt sich vor allem auf den Durchbruch einer bei weitem schockierenderen Drämenliteratur 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 Aufnahmefähigkeit 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 (=Münchener 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 Rezessenten:

Nachdem der Name Ibsen zuerst daheim und dann auf dem Siegeszug durch die Welt den Namen Björnsons überholt und mindestens ein Dezenium 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 Björnsonischer 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 vorstellt⁵⁰, 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 dieser 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 Zürcher 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 Pönsen – 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 verpönt⁶⁰; 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 Reungen entweicht 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, siedeln in die Höhe: den 11 Vorstellungen des Jahres 1911 stehen 119 in der Spielzeit 1916/17 gegenüber⁶³; 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 benutzt 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 nicht 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 Aufführungstypen 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)	<i>Nora</i>	1305 Aufführungen
(2)	<i>Die Stützen der Gesellschaft</i>	940 Aufführungen
(3)	<i>Gespenster</i>	929 Aufführungen
(4)	<i>Rosmersholm</i>	740 Aufführungen
(5)	<i>Hedda Gabler</i>	706 Aufführungen
(6)	<i>Die Wildente</i>	593 Aufführungen
(7)	<i>Die Frau vom Meer</i>	461 Aufführungen
(8)	<i>Der Volksfeind</i>	438 Aufführungen
(9)	<i>Wenn wir Toten erwachen</i>	329 Aufführungen
(10)	<i>John Gabriel Borkmann</i>	269 Aufführungen
(11)	<i>Baumeister Solneß</i>	256 Aufführungen
(12)	<i>Der Bund der Jugend</i>	152 Aufführungen
(13)	<i>Die Nordische Heerfahrt</i>	122 Aufführungen
(14)	<i>Klein Eyolf</i>	108 Aufführungen
(15)	<i>Brand</i>	107 Aufführungen
(16)	<i>Die Kronprätendenten</i>	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)	<i>Peer Gynt</i>	36 Aufführungen
(18)	<i>Das Fest auf Solhaug</i>	34 Aufführungen
(19)	<i>Die Herrin auf Östrot</i>	28 Aufführungen
(20)	<i>Die Komödie der Liebe</i>	25 Aufführungen
(21)	<i>Kaiser und Galiläer</i>	24 Aufführungen
(22)	<i>Das Hühnengrab</i>	2 Aufführungen
(23)	<i>Catilina</i>	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)	<i>Gespenster</i>	1408 Aufführungen
(2)	<i>Peer Gynt</i>	1357 Aufführungen
(3)	<i>Rosmersholm</i>	1005 Aufführungen
(4)	<i>Hedda Gabler</i>	520 Aufführungen
(5)	<i>Nora</i>	492 Aufführungen
(6)	<i>Baumeister Solneß</i>	429 Aufführungen
(7)	<i>Die Wildente</i>	358 Aufführungen
(8)	<i>John Gabriel Borkmann</i>	314 Aufführungen
(9)	<i>Die Stützen der Gesellschaft</i>	302 Aufführungen
(10)	<i>Ein Volksfeind</i>	228 Aufführungen
(11)	<i>Wenn wir Toten erwachen</i>	222 Aufführungen
(12)	<i>Die Frau vom Meer</i>	189 Aufführungen
(13)	<i>Die Nordische Heerfahrt</i>	136 Aufführungen
(14)	<i>Brand</i>	110 Aufführungen
(15)	<i>Die Komödie der Liebe</i>	100 Aufführungen
(16)	<i>Klein Eyolf</i>	50 Aufführungen
(17)	<i>Der Bund der Jugend</i>	46 Aufführungen
(18)	<i>Die Kronprätendenten</i>	30 Aufführungen
(19)	<i>Die Herrin auf Östrot</i>	27 Aufführungen
(20)	<i>Kaiser und Galiläer</i>	7 Aufführungen
	<i>Das Fest auf Solhaug</i>	keine Angaben
	<i>Das Hühnengrab</i>	keine Angaben
	<i>Catilina</i>	keine Angaben

August Strindberg auf der deutschen Bühne

Exkurs 1: Naturalistische Dramen 1890–1900

Die ersten Übersetzungen Strindbergscher Werke erscheinen zur Zeit einer Hochkonjunktur skandinavischer Literatur auf dem deutschen Buchmarkt. Veröffentlichungen nordischer Autoren treffen um 1890 auf eine zunehmende Rezeptionsbereitschaft bei Publikum, Verlegern und Theaterdirektoren. Sie ist das Ergebnis diverser Faktoren, die teilweise wenig mit den Inhalten der Werke selbst zu tun haben: geringen Vermarktungsrisiken durch den fehlenden Schutz literarischer Produkte aus Skandinavien in Deutschland, den Erfolgen und Skandalen Ibsenscher und Björnsonscher Drameninszenierungen, der Breitenwirkung skandinavischer Erzählungen. Wirkung hinterläßt auch die Vermittlungstätigkeit nordischer Autoren, die sich wegen finanzieller oder juristischer Schwierigkeiten aus Skandinavien zurückziehen und in Berlin niederlassen, um die hier weitaus günstigeren Rezeptionsbedingungen auszuschöpfen. Sie beginnen eine breit angelegte Kampagne zur Unterstützung ihrer Landsleute in- und außerhalb Deutschlands, indem sie deren Werke übersetzen, rezensieren und Theateraufführungen als geschlossene Claque besuchen.

Das steigende Interesse an skandinavischer Literatur manifestiert sich in einer stetigen Zunahme der Buch- und Zeitschriftenveröffentlichungen nordischer Schriftsteller während der Jahre 1870 bis 1889, erreicht seinen Höhepunkt 1893–94 und geht bis 1900 schrittweise auf den Anfangsstand von 1870 zurück.¹ Der Verlauf dieser Erfolgskurve kann fast parallel für die Verlagsreihe nachgewiesen werden, die in Deutschland am intensivsten die frühe Publizierung skandinavischer

¹ GÜNTHER, S. 20.

Literatur betreibt: die Universal-Bibliothek Reclam in Leipzig. Allerdings erreicht die Zahl der jährlichen Veröffentlichungen hier bereits in den Jahren 1888–1891 ihren höchsten Stand.²

Etwa in diese Zeitspanne fallen auch die ersten Buchveröffentlichungen Strindbergs in Deutschland: Ernst Brausewetter übersetzt für den Reclamverlag 1887 das Trauerspiel *Der Vater* (2. Auflage 1888) und die Erzählung *Die Leute auf Hemsö* (2. Auflage 1890); Erich Holm 1888 *Frl. Julie* (2. Auflage 1890).³ Mit der Erstveröffentlichung Strindbergs beweist der Reclamverlag ein beachtliches Maß an Risikobereitschaft, da die Ablehnung des Autors durch die bürgerliche Gesellschaft Schwedens auch deutsche Verhältnisse tangiert. Bereits 1885 wird Strindberg in einer Rezension der *Preußischen Jahrbücher* unter dem Titel *August Strindberg, ein schwedischer Sensationsschriftsteller*, dem deutschen Publikum als gesellschaftskritischer Autor vorgestellt, der vor allem in seinem Roman *Das rote Zimmer* und dem Novellenband *Heiraten* Sympathien für eine der verbotenen Sozialdemokratischen Partei vergleichbaren Politik erkennen lässt.⁴ Das Bekanntwerden eines Prozesses wegen vermeintlicher Gotteslästerung, den klerikale Kreise Schwedens gegen ihn anstrengen, verstärkt trotz seines Freispruches den Ruf Strindbergs als eines unseriösen Schriftstellers.

Sein Renomée trägt dazu bei, daß 1889 der auf die Herausgabe

² MAGON, s. 217.

³ MAGON, s. 231f.

vgl. aber: MAURICE GRAVIER, *Strindberg et le Théâtre Naturaliste Allemand*, in: *Etudes Germaniques* 2/1947, s. 208 Anm. 19. Seine Angaben stimmen mit den Daten Magons nicht überein.

⁴ Preussische Jahrbücher 56/1885, OTTO RÜDIGER, *August Strindberg, ein schwedischer Sensationsschriftsteller*, s. 597ff.

Dieses Autorbild erklärt die Veröffentlichung mehrerer Novellen in der sozialdemokratischen Zeitschrift *Neue Zeit*. 1892 erscheint als erster Beitrag die Skizze *Terpsichore beim Schneiderlein*, 1893 *Seenotgelübde, eine Erzählung aus dem Volksleben in den Scheeren* und die Erzählung *Pastors Elenn*, 1896 *Kämpfe* und als letzter Beitrag 1901 ein Ausschnitt aus dem Versepos *Schlafwandlernächte an wachen Tagen*. Gleichzeitig werden einige Rezensionen veröffentlicht, die sich mit dem Autor und einzelnen Werken beschäftigen: 1888 Gustav Steffens Einführung *August Strindberg, ein schwedischer Realist*, 1890 Paul Ernsts Analyse der beiden Prosaschriften *Die Verheirateten* und *Das rote Zimmer* und 1902 eine Kritik Ernst Kreowskys über *Schlafwandlernächte...*. In den folgenden Jahren werden bis 1914 keine weiteren Artikel von oder über Strindberg veröffentlicht.

skandalträchtiger und pornographischer Werke spezialisierte Budapest Verlag Grimm als eine der ersten Strindbergübersetzungen in Deutschland *Das rote Zimmer* und *Die Verheirateten* in der Übertragung von H. Ortenburg herausgibt.⁵

Die Wachsamkeit vor allem der preußischen Zensur wird dadurch in besonderem Maße herausgefordert. Öffentliche Aufführungen seiner Dramen werden sofort nach ihrem Erscheinen verboten oder hinausgezögert. In ihren Inhalten erscheint das Bild eines Autors, der die herrschende öffentliche Ordnung und Moral attackiert und beispielhaft ihren Untergang beschreibt.

Es bleibt daher der als privatem Verein organisierten Freien Bühne in Berlin vorbehalten, Strindbergs Dramen in nichtöffentlichen Aufführungen vorzustellen. Als Vermittler zwischen dem Intendanten Otto Brahm und August Strindberg bietet sich der schwedische Autor Ola Hansson an, der im Februar 1890 nach Deutschland emigriert. Gemeinsam mit seiner Frau, der baltischen Schriftstellerin und Übersetzerin Laura Marholm versucht er, Strindberg in die literarischen Kreise Berlins einzuführen.⁶

Otto Brahm eröffnet mit Strindbergs naturalistischem Trauerspiel *Der Vater* am 12.10.1890 die zweite Spielzeit der Freien Bühne.⁷ Das Interesse der Öffentlichkeit an den Inszenierungen Brahms ist – im Gegensatz zur ersten Saison – gering: einige Berliner Zeitungen verzichten völlig auf Premierenrezensionen, die Kritiken anderer Blätter werden wesentlich kürzer, die Publikumszahlen gehen zurück.⁸ Auch die Aufführung des Strindbergschen Dramas erweist sich als untaugliches Mittel, die Privatbühne wieder stärker in den Mittelpunkt öffentlichen Interesses zu rücken.

Brahms Versuch, Strindberg mit seinem Drama *Der Vater* erstmals einem deutschen Publikum vorzustellen, zeigt seine Risikobereitschaft. Bevor das Schauspiel von der Freien Bühne zur Aufführung angenom-

⁵ Über den Charakter des Grimm-Verlages vgl.: Christliche Welt 14/1900, H. FISCHER, *August Strindberg und die Hin zu Rom-Bewegung*, s. 377.

⁶ GRAVIER, s. 206.

⁷ vgl. aber: GUNNAR OLLÉN, *Strindberg*, Velber b. Hannover 1975, 2. Aufl., s. 116.

Im Gegensatz zu seinen Angaben findet die deutsche Erstaufführung nicht im Lessingtheater, sondern im Residenztheater Berlin statt.

⁸ SCHLEY, s. 80.

men wird, finden sich nur zwei skandinavische Theater zu Inszenierungen bereit: Das Casinotheater in Kopenhagen geht nach elf Vorstellungen bankrott; in Schweden wird das Stück am 12.1.1888 auf dem Neuen Theater in Stockholm ohne nennenswerten Erfolg gespielt.⁹ Strindbergs Versuche, den Direktor des Pariser Théâtre Libre, Antoine, für sein Stück zu gewinnen, scheitern; erst 1894 wird es von Lugné-Poë am Théâtre de l’Oeuvre mit großem Erfolg aufgeführt.¹⁰

Die deutsche Erstaufführung des *Vater* erringt einen Achtungserfolg; das Publikum der Freien Bühne zeigt sich aufgeschlossen; lautstarke Skandale wie bei der *Gespenster*-Inszenierung Ibsens oder Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*, in denen ebenfalls psychische Deformationen dargestellt werden, bleiben aus. Fritz Mauthner, Herausgeber und Bühnenrezensent der liberalen Wochenschrift *Deutschland*, schreibt über die Reaktionen der Zuschauer:

Das Publikum der Freien Bühne benahm sich diesmal musterhaft. Es war vom ersten Akt entzückt, vom zweiten verdutzt und rief zum Schluß den Schauspieler Reicher, nachdem es das Stück ein wenig ausgezischt hatte. Ohne Aufregung hat niemand das Theater verlassen.¹¹

Die Interpretation des Rittmeisters durch Emanuel Reicher steht im Mittelpunkt der Premierenkritik. Gemeinsam mit seiner Partnerin, Rosa Bertens, wird ihm vor allem das Verdienst am Erfolg des Abends zugeschrieben.¹² Inhalt und Aufbau des Trauerspiels interessieren dagegen wenig. Für Karl Frenzel, einen der einflußreichsten Theaterkritiker Berlins und konsequenter Gegner ausländischer Theaterproduktionen¹³, reduziert sich die Konfliktstellung auf ein innernordisches, deutsche Verhältnisse nicht berührendes Problem:

⁹ OLLÉN, s. 116.

¹⁰ Modern Drama 15/1972, LAURENCE SENELICK, Strindberg, Antoine and Lugné-Poe, s. 394.

¹¹ Deutschland 2/1890, 18.10.1890 Nr. 3, F. MAUTHNER, *Kleine Kritik*.

¹² Eine Rezension Hermann Bahrs aus dem Jahr 1897, die sich mit einem Gastspiel Reichers am Carl-Theater Wien befaßt, belegt den Vorrang, den die schauspielerische Leistung vor dem Drama Strindbergs erhält, das Bahr als «ein sehr dummes und ein ganz schlechtes Stück» bezeichnet.

Die Zeit, 8.5.1897, H. BAHR, *Der Vater*.

¹³ vgl. dazu: SIEGFRIED FISCHER, *Die Aufnahme des naturalistischen Theaters in der deutschen Zeitschriftenpresse 1887– 1893*, phil. Diss. Berlin 1953, s. 192ff.

Es ist eines jener pathologisch merkwürdigen, peinlichen und verschrobenen nordischen Stücke, die in Schweden, Norwegen und Dänemark zweifellos aus gewissen Erscheinungen des Volkslebens und der literarischen Bewegung hervorgegangen sind, für uns und unsere Gesetze, Sitten und Gewohnheiten aber keine Wirklichkeit haben.¹⁴

Die Querverbindungen zu Positionen Björnsons und Ibsens in der Frauenrechtsdebatte, die in Dramen wie *Leonarda*, *Ein Handschuh* und *Nora* niedergelegt sind, werden deutlich. Im Gegensatz zu den älteren skandinavischen Dramen muß die Umsetzung der Problemstellung in Strindbergs *Vater* wenig geglückt erscheinen. Sein Versuch, im Stil eines naturalistischen, objektive Bedingungen reflektierenden Dramas die Handlung subjektiv aus dem Bewußtsein des Rittmeisters zu entwickeln, bleibt unbefriedigend. Vor allem die Rolle Lauras widerspricht naturalistischen Stilprinzipien: ihre individuelle Charakterisierung stimmt nicht mit ihren Aussagen im zweiten und dritten Akt überein; sie müssen als eine objektivierende Analyse des Autors gesehen werden.¹⁵ Mauthner kritisiert daher die Sprache Lauras:

Dabei spricht sie aber unaufhörlich nicht wie diese Verbrecherin, sondern wie ein Kommentar des Dichters.¹⁶

Strindbergs Drama wird wegen seiner Darstellung einer entstehenden Geisteskrankheit als unzumutbar für Inszenierungen öffentlicher Bühnen bezeichnet¹⁷ und in den folgenden Jahren fast ausschließlich auf Gastspielreisen Emanuel Reichers aufgeführt. 1897 heißt es in einer Rezension der *Blätter für literarische Unterhaltung*:

Erhalten kann sich das Stück auf der Bühne nicht, und der Dichter Strindberg wird dem Publikum schwerlich sympathischer geworden sein, als er es bisher war.¹⁸

¹⁴ Nationalzeitung, 13.10.1890, K.Fr., *Freie Bühne*.

¹⁵ vgl. dazu: PETER SZONDI, *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*, Frankfurt/M.
¹⁰ 1974, s. 40–43.

¹⁶ Deutschland 2/1890, ebd.

¹⁷ ebd.

¹⁸ Blätter für literarische Unterhaltung, 27.5.1897, M. NECKER, *Literarische Sensationen*.

In satirischer Form wird der Ausgang des dritten Akts in einer als «4. Akt des ‚Vater‘» apostrophierten Szene eines anonymen Autors – es handelt sich wahrscheinlich um O.E. Hartleben – kritisiert, die 1890 in der «Freien Bühne» erscheint. Sie enthält die endgültige Versöhnung zwischen dem wiederauferstandenen Rittmeister, Laura und

Das Zensurverbot wird bis 1903 aufrecht erhalten; auch seine Abschaffung führt jedoch nicht dazu, daß Strindbergs Trauerspiel in den folgenden Jahren häufiger inszeniert wird. Zwischen 1903 und 1910 sind im Deutschen Bühnenspielplan lediglich sechzehn Aufführungen verzeichnet.¹⁹ Erst die allgemeine Aufwertung seiner Dramen in Deutschland läßt auch sein Frühwerk stärker hervortreten. 1911/12 wird eine Inszenierung des Münchner Lustspieltheaters an 23 Abenden gespielt; 1915 werden zwei Einrichtungen des *Vater* gleichzeitig in Berlin, an den Kammerspielen Max Reinhardts und unter Meinhard am Theater in der Königgrätzerstraße aufgeführt.

Zu dieser Zeit ist der Agitationscharakter des Dramas in den Hintergrund getreten, die Thesen Strindbergs zur Rolle der Frau gelten als «fast eine Privatangelegenheit des Verfassers.»²⁰ Mit dem Verlust seiner gesellschaftlichen Brisanz tritt der Bewußtseinsprozeß des Rittmeisters, die selbst heraufbeschworene Zerstörung seiner Identität als autobiographische Selbstdarstellung Strindbergs in das Blickfeld der Kritik. Siegfried Jacobsohn schreibt in der Schaubühne:

ihrer, einen Schulaufsatz über das «Individualitätsbewußtsein der Frau» schreibenden, Tochter Berta.

Die Redaktion kommentiert:

«In Anbetracht des Erfolges, den schon die ersten drei Akte des «Vater» von Strindberg bei ihrer Aufführung am vorigen Samstag erzielten, glaubte der Vorstand des Vereins «Freie Bühne» davon absehen zu können, auch noch den vierten und letzten Akt des genannten Dramas spielen zu lassen. Inzwischen ist jedoch seitens der Vereinsmitglieder sowohl, wie seitens einer erleuchteten Kritik vielfach das Bedauern wegen des fragezeichenartigen Schlusses des dritten Aktes sowie der Wunsch nach einer befriedigenden Lösung laut geworden. Unter solchen Umständen hält es die Redaktion für geboten, die Leser der Freien Bühne wenigstens durch den Nachdruck des 4. Actes vom «Vater» nachträglich mit dem definitiven Schluß des Werkes bekannt zu machen. Die Übersetzung ins Deutsche hat Herr Otto Erich besorgt.»

Freie Bühne 1/1890 Bd II, ANONYM, *Der Vater*, s. 972f.

¹⁹ Der Deutsche Bühnenspielplan ist allerdings für die Dramenaufführungen Strindbergs wenig zuverlässig. Da seine Stücke häufig auf Sondergastspielen, Theatermatinés oder Privatvorstellungen gespielt werden, sind sie in der offiziellen Statistik nicht enthalten. Die reale Zahl der Strindbergaufführungen liegt daher sicher höher als die hier zitierte.

²⁰ Die Schaubühne 11/1915 Bd 2, S. JACOBSON, *Der alte Strindberg*, s. 416.

... daß aus des Rittmeisters Kopf Strindbergs scharfsichtig blicklose Augen entsetzt auf eine Welt des Grausens stieren; daß Strindberg sich, schamlos wie nur die Größe, vor allem Volk die Brust aufreißt: der Charakter der Beichte packt und erschüttert; nicht die leidende Gestalt – der leidende Gestalter; nicht, daß und wie ein Kampf um Leben und Tod geschildert wird, sondern daß der Schilderer selbst sich verzweifelt in den Kampf stürzt.²¹

Während des ersten Weltkrieges wird Strindbergs Trauerspiel wiederholt von der Zensur verboten. Aus «sittenpolizeilichen Gründen» schreitet die Militärzensur gegen das Stück ein²², die Hannoversche Zensur mit dem Argument, «Das Stück passe aus ethischen und ästhetischen Gründen nicht in den Ernst der Zeit».²³ Dennoch erreicht *Der Vater* in den Jahren 1910 bis 1920 die höchste Zahl an Aufführungen Strindbergscher Dramen in Deutschland.²⁴

Achtzehn Monate nach der Premiere des *Vater* läßt sich Otto Brahm zur deutschen Erstinszenierung eines weiteren Stücks Strindbergs bewegen, dem naturalistischen Trauerspiel *Fräulein Julie*. Es bleibt 1892 die einzige Einstudierung der Freien Bühne, da Brahm bereits kaum noch auf Stücke zurückgreifen kann, die seinen ästhetischen Ansprüchen genügen, von der Zensur verboten oder aus sonstigen Gründen nicht aufgeführt werden.²⁵

Strindbergs Drama ist bereits vor seiner deutschen Erstaufführung bekannt; es wird aufgrund seines anstoßerregenden Inhalts viel gelesen und diskutiert. 1893 schreibt Fritz Mauthner über den Lesekreis des Schauspiels:

Mit der Komtesse Julia von A. Strindberg, also einem durchaus nicht mehr unbekannten Stücke, mit einem angeblich naturalistischen Drama, das seit einigen Jahren in der billigen Reclamschen Ausgabe überall zu finden ist, das mit seinem starken Stoff die geheime Freude von Gymnasiasten bildet, und den Litteraturmenschen schon Gelegenheit zu allen denklichen Streitigkeiten gegeben hat.²⁶

Den Rezessenten, die in den Jahren 1889/90 die Buchausgabe des Dramas besprechen, erscheint eine Bühneninszenierung aus formalen

²¹ ebd.

²² PÖNSGEN, s. 107.

²³ Die Fackel 17/10.12.1915 Nr. 413, K. KRAUS, *Dialog der Geschlechter*, s. 4.

²⁴ RUCKGABER, *Anlage I*.

²⁵ SCHLEY, s. 96.

²⁶ FRITZ MAUTHNER, *Zum Streit um die Bühne. Ein Berliner Tagebuch*, Kiel und Leipzig 1893, s. 21.

wie inhaltlichen Gründen undenkbar. Selbst einer Inszenierung der Freien Bühne, so Mauthner 1889, müsse der Erfolg versagt bleiben:

Sein naturalistisches Trauerspiel «Fräulein Julie» wird darum in den nächsten Wochen in allen kunstfreundlichen Kreisen lebhaft besprochen werden, und auch wir wollen uns damit beschäftigen, weil es ja doch fürs erste von den gebundenen Bühnen ebenso gut wie von den ungebundenen fern bleiben dürfte. Wäre die «Freie Bühne», was den Begründern wohl als Ideal vor schwiebte, wirklich ein Verein von lauter wißbegierigen Kunstfreunden, welche mit einem gewissen Forschersinn die Wirkung kühner Versuche an sich stellen wollen, dann wäre ohne Frage mit «Fräulein Julie» ein Experiment zu wagen gewesen. Ich glaube freilich, dieses würde selbst vor einem Publikum mit Parteigängern mißlingen.²⁷

Auch der Übersetzer der Reclam-Ausgabe, Ernst Brausewetter, warnt in einer Rezension der Zeitschrift *Gesellschaft* vor den Schwächen des Dramas, die er vor allem in der Länge des Einakters sieht, der die Eitelkeit der Zuschauer zu kurz kommen lasse und sein Aufnahmevermögen überfordere:

Er übersieht, daß das Theater von der großen Mehrheit als Vergnügungs- und nicht als Kunstinstitut betrachtet wird, daß man nur sehr ungern auf die Zwischenaktpromenaden in den Foyers, auf die Betrachtung der im Zuschauerraum Anwesenden und ihrer Toiletten! verzichten wird.²⁸

Seinen Hinweis auf die Erwartungen des Theaterpublikums verbindet Brausewetter mit der Erfahrung wenig erfolgreicher Inszenierungen einiger Dramen Ibsens – *Rosmersholm* 1887 am Residenztheater Berlin und *Die Frau vom Meer* am Königlichen Schauspielhaus –, die ihn an der Wirkungsfähigkeit eines Stücks zweifeln lassen, das wie *Fräulein Julie* den äußeren Handlungsablauf zugunsten einer psychologischen Analyse zurückdrängt. Öffentliches Interesse, so das Argument eines weiteren Kritikers der *Gesellschaft*, dürfe zudem ein Drama nicht beanspruchen, dessen Inhalt eine Liebesbeziehung bildet, die außerhalb gesellschaftlicher wie moralischer Konventionen steht.²⁹ Die Verletzung sozialer Grenzen sprengt die Sphäre, die von offizieller Seite den Bühnen zugewiesen ist; sie führt zum Eingreifen der Zensur

²⁷ Deutschland 1/1889 No 31, F.M., *Frl. Julie*.

²⁸ Die *Gesellschaft* 5/IV 1889, E. BRAUSEWETTER, *Skandinavische Litteratur*, s. 1525.

²⁹ Die *Gesellschaft* 6/III 1890, M. ODERN, *Frl. Julie*, s. 1239.

und zum Verbot öffentlicher Aufführungen, was von den Gegnern naturalistischer Dramatik ausdrücklich gewürdigt wird:

Ist des Dichters Gegenstand derart, daß er sich nicht erhöhen, über den alltäglichen Durchschnitt erheben läßt, ohne dabei doch aus den Grenzen der Möglichkeit herauszufallen, so muß ihn künstlerisches Empfinden gleich an der Schwelle abweisen. Mit der ausschließlichen Zeichnung von Dirnen im Gewand der Baronin oder der Maske einer Künstlergattin fördert man die wahre Kunst nicht.³⁰

Als sich die Freie Bühne dazu entschließt, am 3.4.1892 Strindbergs Trauerspiel am Residenztheater zu inszenieren³¹, versucht sie daher, die Gefahr eines Theaterskandals so gering wie möglich zu halten. Otto Brahm ändert zunächst den Aufbau des Dramas, indem er das Tanzspiel der Bauern streicht. Er erreicht damit zugleich, daß der auf neunzig Minuten Spieldauer berechnete Einakter in zwei Akte geteilt und damit der inkriminierte Beischlaf Julies und Jeans in den Zwischenakt verlegt wird.³² Gleichzeitig eliminiert er mit dieser Szene auch zwei Stilfiguren, die Strindberg dem italienischen Theater entnimmt und in die naturalistische Bühnentechnik zu integrieren versucht: Ballett und Pantomime.³³ Ein Einführungsvortrag Paul Schlenthers ist ein zweiter Versuch, potentielle Kritik vorwegzunehmen und den Erfolg des Abends zu sichern. Er verweist selbst auf technische Mängel des Dramas und fordert das Publikum auf, seine aktuelle Brisanz zu vernachlässigen:

³⁰ Blätter für literarische Unterhaltung, 25.5.1893 Nr. 2, RICHARD FRIEDRICH, *August Strindberg*.

³¹ vgl. aber: GRAVIER, S. 210.

Graviers Anmerkung, daß die Dramenpremiere sich verschoben habe, da in ganz Deutschland keine Schauspielerin für die Hauptrolle hätte gefunden werden können, läßt sich nicht belegen.

³² Über diese Szene schreibt Victor v. Andrejanoff:

«Es fehlte nur noch, daß uns der Dichter den Ausbruch thierischer Brunst mit ‹naturalistischer Treue› auf offener Szene vorführte. Aber auch so ist die Verführungs-Szene ekelhaft genug und das Abgehen der Beiden ins anstoßende Zimmer Jeans ein gar zu drastischer Coup.»

Das 20. Jahrhundert 5/1 1894/95, V.v. ANDREJANOFF, *Eine Trilogie der Gemeinheit*, s. 53.

³³ vgl. dazu Strindbergs Abhandlung über die Dramentechnik in *Fräulein Julie*, in: AUGUST STRINDBERG Werke, 11 Einakter, München und Leipzig 1910, s. 307ff.

... nur auf das Eine suchte er hinzuweisen, wie fern von jedem frivolen Spiel diese ob ihrer Ungebundenheit vielgeschmähte Schilderung sei, und wie der sittliche Ernst der Dichtung, ihre tragische Schwere und Herbheit eine Ablehnung aus äußerlichstofflichen Gründen verbiete.³⁴

Beiden Maßnahmen ist es zu verdanken, daß die deutsche Erstaufführung von *Fräulein Julie* von Publikum und Kritik mit Beifall aufgenommen wird. Brahm selbst schreibt über den Erfolg des Abends:

Was man den deutschen Naturalisten nur zu oft versagt hatte: eine ehrliche Aufmerksamkeit und jene erste Achtung vor ernstem Streben, welche noch keineswegs Zustimmung bedeutet, das gewährte man dem schwedischen Naturalisten nun willig – und die Aufführung, von welcher man eine Wiederholung der bekannten Lärmszenen hätte befürchten können, endigte unter allgemeinem Beifall.³⁵

Wesentlichen Anteil an der Wirkung des Stückes haben die beiden Schauspieler Rosa Bertens und ihr noch unbekannter Partner, Rudolf Ritter, dem es vor allem gelingt, den Eindruck suggestiver, hypnotischer Kräfte in der Beziehung zwischen Jean und Julie zu vermitteln.

In ihren Dialogen wird – den Monologen Luras vergleichbar – ein Stilmittel epischer Dramentechnik deutlich: Strindberg bricht mit dem Illusionscharakter der Bühne, indem er die Personen seines Stücks ihre Handlung aus der Sicht eines Außenstehenden reflektieren lässt.³⁶ Diese Technik wird von den Premierenrezessenten zwar kritisiert, als integraler Bestandteil des Dramas jedoch anerkannt. In einer Kritik der Frankfurter Zeitung heißt es:

An der Grundstimmung des ganzen Dramas, in dem es zugeht, als sei die Luft mit narkotischen Düften geschwängert, wird auch da nicht viel geändert, wo der Grübler Strindberg eigenwillig dem freigestaltenden Dichter den Weg verrammt, wo der Autor seine Menschen, ein philosophischer Docent, sich

³⁴ Die Nation, 9.4.1892 Nr. 28, O. BRAHM *Theater*.

³⁵ ebd.

vgl. aber: OLLÉN, s. 116.

Seine Angaben, daß «die Proteste des Publikums ... so stark [waren], daß es zu keiner zweiten Vorstellung kam», sind falsch.

³⁶ vgl. dazu die Angaben in: Germanisch-Romanische Monatshefte N.F. 24/1974, FRITZ PAUL, *Episches Theater bei Strindberg*, s. 323ff.

Paul sieht jedoch Strindbergs Vorwegnahme epischer Theatertechniken erst in den Kammerspielen.

selber in ihrem Verhältnis zu Natur und Gesellschaft begucken lässt, als könnten sie über sich selber und in Momenten des Affekts die richtige Diagnose fällen.³⁷

Auf die Spannung zwischen der suggestiven Grundstimmung und einer epischen Reflektion verweist auch Otto Brahm:

... und wenn der Gefühlsstrom, der sich in das Werk also hineindrängt, oft ein kalter, der Kunstwirkung feindlicher ist, wenn er die dichterische Illusion zu Zeiten aufhebt und dem «Verfasser-Magnetiseur» seine suggestive Macht raubt, so ruht ein aparter moderner Reiz doch auch auf ihm, und bewundernswürdig bleibt der reiche, poetisch gestimmte Geist, der zwischen Denken und Dichten, zwischen Erkennen und Gestalten mit so viel sicherer Eigenart träumend dahinschreitet.³⁸

Die Bedeutung des Einführungsvortrags Schlenthers und der Bearbeitung der Freien Bühne für den Erfolg von *Fräulein Julie* lässt sich am Beispiel späterer deutscher Inszenierungen ermessen. Eine Neuinszenierung des Dramas ist erst in der Spielzeit 1902/03, nach der Aufhebung des Zensurverbots für Hamburg, am Carl-Schultze-Theater Hamburg bekannt. Es wird in einer Reihe «literarischer Abende» vor ausverkauftem Haus gespielt. Den Besucherandrang führen Rezessenten der Aufführung vor allem auf die, durch das noch bestehende Zensurverbot in Preußen und Österreich dokumentierte, Anstößigkeit des Inhalts zurück.³⁹ Unvorbereitet fordert eine un gekürzte Fassung des Dramas die Kritik des Publikums und der Rezessenten heraus.

Der Hamburger Korrespondent der Theaterfachzeitschrift Bühne und Welt schreibt über die Aufführung:

Dazu die brutale Roheit des Kammerdieners, der aus seiner Verachtung für die Komtesse, die sich an einen unter ihrem Stand weggeworfen hat, keinen Hehl macht, der ihr in seinem dummen Bedientenstolz Beleidigung über Beleidigung ins Gesicht schleudert, der ihr mit frecher Gebärde ein paar Geldstücke auf den Tisch wirft als Bezahlung, das alles sind Szenen, die in echter Strindberg-Manier so ohne jedes verbergende Feigenblatt, so gewollt deutlich, mit so zynischer Offenheit gemalt sind, mit solcher fast sichtbaren Freude am Hinabziehen in den Schmutz, daß der künstlerische Gedanke, der über dem Ganzen liegt, verloren geht.⁴⁰

³⁷ Frankfurter Zeitung, 4.4.1892 Nr. 95, Abendblatt, L. SCH., *Strindbergs Gräfin Julie*.

³⁸ Die Nation, 9.4.1892, ebd.

³⁹ Bühne und Welt 5/1902–03 Bd 2, P.R., *Theatertelegraph Hamburg*, s. 1017.

⁴⁰ ebd.

Ein Jahr später wird auf Betreiben Max Reinhardts auch das Aufführungsverbot der preußischen Zensur aufgehoben und eine Inszenierung von *Fräulein Julie* auf dem Kleinen Theater ermöglicht.⁴¹ Den acht Aufführungen Reinhardts gelingt es jedoch ebensowenig, das Urteil der Kritik über Strindbergs Drama zu ändern. Vorbehalte wegen der moral-politischen Konventionsverletzung – die Beziehung zwischen Jean und Julie wird als «sexuelle Anarchie» bezeichnet⁴² – werden mit wirkungsästhetischen Einwänden verknüpft. Heinrich Stümcke beschreibt seinen Eindruck der Reinhardtschen Inszenierung mit den Worten:

Es ist nichts geringes für die Nerven, diese unerbittliche Selbstzerstörung, diese seelische Zerfleischung zweier Menschen, diese körperliche Vernichtung einer Frau, mit der vom Dichter geforderten subtilen Aufmerksamkeit zu begleiten. Noch eine geraume Weile nach dem Fallen des Vorhangs lastete es wie ein Alptraum auf den Seelen und mancher mochte das Quälende und Verstimmende des Eindrucks nicht so leicht abschütteln.⁴³

Strindbergs Drama wird in den Jahren bis zum ersten Weltkrieg häufig inszeniert – so in einer zweiten Fassung Max Reinhardts 1907 an den Kammerspielen Berlin –, selten jedoch mehr als an ein oder zwei Abenden gespielt. Es dürfte daher auch in dieser Zeit seinen Charakter als eines «literarischen Experiments» nicht verloren haben.⁴⁴ Erst vier Jahre nach dem ersten Weltkrieg und den folgenden politischen, wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen in Deutschland und Österreich kann es sich das Burgtheater in Wien erlauben, eine eigene Inszenierung von *Fräulein Julie* zu spielen, das noch immer als «krasses Sexualstück wider die konventionelle Gesellschafts- und Kastenmoral» gilt.⁴⁵

August Strindberg lässt sich wenige Monate nach der erfolgreichen Premiere seines Einakters auf der Freien Bühne – die in seinen Augen bereits eine Aufführung von *Glückspeters Reise* auf der Volksbühne,

⁴¹ vgl. aber: Berliner Hefte für geistiges Leben 4/1. Halbjahr 1949, P.A. MERBACH, *August Strindberg auf den Berliner Bühnen*, s. 109.

Merbachs Annahme, daß die Reinhardtsche Inszenierung bereits 1902 stattfinde, ist falsch.

⁴² Literarisches Echo 6/1903–04, GUSTAV ZIEGLER, *Echo der Bühnen: Berlin*, sp. 1237.

⁴³ Bühne und Welt 6/1903–04 Bd 2, H. STÜMCKE, *Von den Berliner Theatern*, s. 738.

⁴⁴ Bühne und Welt 5/1902–03 Bd 2, ebd.

⁴⁵ Die Weltbühne 18/1922, A. POLGAR, *Fräulein Julie*, s. 172.

Herrn Bengts Frau und *Das Geheimnis der Gilde* auf dem Deutschen Theater zur Folge hat⁴⁶ – von Ola Hansson dazu bewegen, nach Berlin überzusiedeln. Er befindet sich zu dieser Zeit, nach der Scheidung von seiner ersten Frau, Siri von Essen, und den Folgen seines Prozesses wegen Gotteslästerung, in einer seelischen und ökonomischen Krise, die er ohne fremde Hilfe nicht zu überstehen glaubt. Um die Reisekosten decken zu können, verfaßt Hansson einen Bettelbrief, der in Maximilian Hardens Zeitschrift *Die Zukunft* erscheint und in einer für Strindberg beschämenden Art das notwendige Geld aufbringt.

Nach seiner Ankunft läßt sich Strindberg zunächst im Hause Hanssons nieder und erhält durch ihn Anschluß an die literarische Bohème in Friedrichshagen. In den folgenden Monaten ist er vor allem damit beschäftigt, seine Verbindungen auszubauen und den Erfolg der Aufführung von *Fräulein Julie* auf öffentlichen Bühnen weiterzuführen. Er bemüht Freunde als Vermittler zu Theaterdirektoren und Verlegern, spielt Bühnenleiter gegeneinander aus und hält Kontakt mit Leuten, die ihm nützlich erscheinen.⁴⁷

Durch Hansson kommt er auch in Kontakt mit Oskar Blumenthal, dem Direktor des Berliner Lessingtheaters. Blumenthal versucht zunächst vergeblich, Strindbergs *Vater* von der Zensur freizukämpfen und nimmt statt dessen im Dezember 1892 die Einakter *Das Band* und *Mit dem Feuer spielen* zur Aufführung an. Während Strindberg noch die Entscheidung der Zensur abwartet, nimmt er Verbindung zum Residenztheater Lautenburgs auf und findet mit *Gläubiger*, *Vor dem Tode* und *Herbstzeichen* das Interesse des literarischen Beirats, Paul Block. Auch der geplanten Inszenierung dieser Stücke setzt die preußische Zensur ihren Widerstand entgegen, der jedoch bis zum Januar 1893 überwunden werden kann.

⁴⁶ STRINDBERG an OLA HANSSON, 5.8.1892, zitiert bei: KELA KVAM, *Max Reinhardt og Strindbergs visionære Dramatik*, Kopenhagen 1974 (=Theatervidenskabelige Studier III), s. 11.

vgl. aber: GRAVIER, s. 210.

Im Gegensatz zu Gravier nimmt Kvam an, daß der Aufführungserfolg von «Fräulein Julie» Strindberg zu seiner Reise nach Deutschland ermutigt habe. Auch in ihrer Beurteilung der Aktivitäten Strindbergs widerspricht Kvam Gravier und weist nach, wie intensiv der Autor sich um die Durchsetzung seiner Werke auf deutschen Bühnen bemüht.

⁴⁷ ADOLF PAUL, *Strindberg-Erinnerungen und -Briefe*, München 1914, s. 56.

Einem Freund Strindbergs aus dem Friedrichshagener Kreis, dem Mediziner Dr. Asch, gelingt es, einen Verlag ausfindig zu machen, der bereit ist, die unter Strindbergs Aufsicht übersetzten Einakter zu veröffentlichen. So erscheinen 1894 im Berliner Bibliographischen Bureau die Stücke *Gläubiger*, *Das Band*, *Herbstzeichen*, *Das Spiel mit dem Feuer*, *Vor dem Tode*, *Debet und Credit* und *Ein Sommertraum*.⁴⁸ Gleichzeitig schließt Strindberg mit der Theateragentur Entsch einen Vertriebsvertrag über die bereits angenommenen Einakter *Das Spiel mit dem Feuer*, *Vor dem Tode*, *Gläubiger*, *Herbstzeichen* und *Das Band* ab.

Ohne Erfolg versucht er dagegen, Otto Brahm zur Aufführung eines Volksstückes, seines dramatisierten Romans *Die Leute von Hemsö* zu bewegen. Brahm geht in seiner Ablehnung allgemein auf die Inszenierungsmöglichkeiten Strindbergscher Werke auf deutschen Theatern ein:

Es soll mich sehr freuen, wenn Herr Str. das Stück anbringt, aber große Hoffnung habe ich nicht! Und ich glaube, daß man ihm einen besseren Dienst erweist, wenn man ihn vor Enttäuschungen bewahrt, die so individuell selbständigen Werken gegenüber unausbleiblich sind, bei deutschen Bühnen, als wenn man ihn der Illusion überläßt, daß der Weg auf unsere Theater für ihn ein in nächster Zeit aussichtsreicher sein dürfte.⁴⁹

Die Premiere der drei Einakter Strindbergs auf dem Residenztheater am 22.1.1893 läßt Brahms Analyse jedoch fragwürdig erscheinen: die Sonntagsmatinée wird zum ersten großen Erfolg Strindbergs auf einer deutschen Bühne.⁵⁰

Die Erwartungen der Schauspieler sind zunächst denkbar gering; die Generalprobe, bei der Strindberg anwesend ist, wird zu einem Fiasko

⁴⁸ *Ein Sommertraum* erscheint in späteren Ausgaben unter einem zweiten, dem schwedischen Original entsprechenden Titel *Mutterliebe*.

Das Band und *Spiel mit dem Feuer* sind Erstveröffentlichungen, deren schwedische Ausgabe erst 1897 erfolgt.

⁴⁹ BRAHM an ADOLF PAUL, Dezember 1892, zitiert in: PAUL, s. 77.

⁵⁰ vgl. aber: GRAVIER, s. 338.

Im Gegensatz zu Angaben Graviers ist die Vorstellung des Residenztheaters keine «Soirée».

und verleidet ihm den Besuch der Premierenvorstellung. Der überwältigende Erfolg der *Gläubiger* kommt daher völlig überraschend und ist mitverantwortlich für die freundliche Aufnahme der beiden folgenden Kurzszenen.⁵¹

Die Leistung der Schauspieler trägt auch hier großen Anteil an der Wirkung des Stückes: Josef Jarno gelingt mit der Darstellung des «Gustav» der Durchbruch seiner Karriere in Berlin. «Er hat», so Maximilian Harden, «bewiesen, daß in ihm ein Schauspieler steckt, mit dem man von nun an rechnen muß.»⁵² Ebenso erfolgreich ist die Darstellung Rosa Bertens und Rudolf Rittners; ihre Ausdruckskraft stimmt für Harden mit der Technik des Dramas überein, das in der Dialogführung an französische Salondramen erinnert:

Aber auch Fräulein Bertens und Herr Rittner waren merkwürdig gut: vielleicht, weil vom Strindberg-Stil zum Dumas-Stil der Weg diesmal längst nicht so weit war wie beim «Vater» und «Fräulein Julie». ⁵³

Die Umsetzung von Ergebnissen moderner psychologischer Forschung in dramatische Handlung wird bestimmt für den Erfolg des Dramas. Stärker als die Rahmenhandlung, die – so Fritz Mauthner in der Zeitschrift *Die Nation* – ein konservatives Publikum zum Widerspruch reizen muß⁵⁴, interessiert die differenzierte Darstellung psychischer Vorgänge, die durch die Einbeziehung von Begriffen aus dem Wirtschafts- und Finanzleben in eine Institution wie die Ehe an Reiz gewinnt.

Der Erfolg der *Gläubiger* auf dem Residenztheater lässt die Rivalität zwischen Strindberg und Ibsen stärker in den Vordergrund treten. Rezessenten, die der Freien Bühne nahestehen, versuchen, ihrer Erfolgsmeldung des Strindbergschen Stücks ein Bekenntnis zu Ibsens Schaf-

⁵¹ *Die Nation*, 28.1.1893, F. MAUTHNER, *Theater*:

«Die Matinée verlief sehr ehrenvoll für den Dichter. Das erste Stück hatte einen großen und tiefen Erfolg, der so nachhaltig war, daß auch nach dem zweiten und dritten Einakter noch applaudiert wurde. Erst nachher kamen die Leute zu der Überzeugung, daß das Lustspiel «Herbstzeichen» und das Trauerspiel «Vor dem Tode» ihnen ganz und gar nicht gefallen hatten.»

⁵² MAXIMILIAN HARDEN, *Strindbergs Gläubiger*, in: DERS., *Literatur und Theater*, Berlin 1896, s. 142.

⁵³ ebd.

⁵⁴ *Die Nation*, 28.1.1893, ebd.

fen, wenn auch häufig nur in Leerformeln, anzufügen. So beendet Maximilian Harden seine Rezension der *Gläubiger* mit den Worten:

Ibsen war und bleibt immer der Größere, der ragende Dichter allein fliegender Gedanken, die man nur den ganz großen Einsamen vergleichen kann und der ein Neues brachte, ein nie Gehörtes und nie Gesehenes.⁵⁵

Gläubiger wird zunächst vor einem Publikum aufgeführt, das mit den Mitgliedern der Freien Bühne weitgehend identisch ist.⁵⁶ Durch seinen Premierenerfolg wird das Stück anschließend in den regulären Spielplan des Residenztheaters übernommen und vor einem Schwank des französischen Autors Alexandre Bisson, *Famille Pont-Biquet*, an 71 Abenden gespielt.⁵⁷ In den folgenden Jahren ist es vor allem Josef Jarno, der Strindbergs Drama auf der Bühne weiterführt. Gemeinsam mit Helene Fehdmer tritt er im Frühjahr 1900 anlässlich eines Gastspiels auf dem Neuen Theater Berlin mit *Gläubiger* auf. 1909/10 spielt er es am Wiener Theater in der Josefstadt an zehn Abenden und führt es 1912 anlässlich einer Totenfeier Strindbergs noch einmal auf.

Björnson – Ibsen – Strindberg 1890–1900

Mit der Inszenierung des Residenztheaters scheint Strindbergs weiterem Erfolg auf den deutschen Bühnen nichts mehr im Wege zu stehen. Lautenburg wird mit *Gläubiger* nach Wien eingeladen und verspricht, *Kameraden* als folgendes Drama Strindbergs zu inszenieren; Blumenthals Aufführung ist für den Dezember 1893 geplant. Ein Streit zwischen Strindberg und Lautenburg über die Höhe der Tantiemen für die *Gläubiger*-Aufführungen macht seine Aussichten jedoch zunicht. Lautenburg kümmert sich nicht weiter um Strindberg, Blumenthal lehnt *Das Band* ab und spielt lediglich *Mit dem Feuer spielen*, weitere Theater können für eine Inszenierung Strindbergscher Dramen nicht gewonnen werden.⁵⁸

⁵⁵ HARDEN, s. 150.

⁵⁶ Die Nation, 28.1. 1893, ebd.

⁵⁷ Berliner Hefte für geistiges Leben 4/1. Halbjahr 1949, a.a.O., s. 108.

⁵⁸ vgl. aber: OLLÉN, s. 118.

Ollén nennt als weitere Erstaufführung 1894 *Mutterliebe* auf einer «Tournee Meßthaler». Diese Inszenierung konnte jedoch nicht verifiziert werden.

Die Begründung Adolf Pauls, der für den geringen Erfolg Strindbergs nach der geglückten *Gläubiger*-Inszenierung lediglich den cholerischen Charakter des Autors verantwortlich macht, greift sicher zu kurz. Von wesentlicherer Bedeutung ist die Diskrepanz zwischen den Dramen Strindbergs und dem herrschenden Bühnengeschmack.⁵⁹ Nachdem sich Ibsen auf den deutschen Bühnen gegen Ende der achtziger Jahre durchsetzt und zum festen Maßstab der Kritik für junge, vor allem skandinavische Autoren wird, kann die Darstellung von Emanzipationsproblemen in der Literatur nicht mehr behandelt werden, ohne daß seine Position miteinbezogen wird. Das Verhältnis zwischen Nora und Helmer etwa gilt in der Mitte der neunziger Jahre als Prototyp des Ehekonfliktes und seiner Lösung im modernen Drama.⁶⁰

Strindbergs Dramen werden als direkter Angriff auf die Ziele Ibsens erkannt; ein Vergleich zwischen beiden Autoren bedeutet jedoch zu meist eine Herabsetzung Strindbergs zugunsten des älteren Schriftstellers. Seine Dramentechnik erreicht in den Augen der Kritik nicht das Niveau des Ibsenschen Aufbaus; Strindbergs Aussagen zur Rolle der Frau gelten auch Gegnern des naturalistischen Dramas als inakzeptable Variante männlicher Überheblichkeit.⁶¹ Er erscheint als Adept Ibsens, der – so Paul Schlenther in seiner Einführung zur deutschen Erstaufführung von *Fräulein Julie* – «das Ziel nicht ganz erreichte, an dem wir so oft den Meister Henrik Ibsen stehen sahen.»⁶²

Björnstjerne Björnson wird in diesen Vergleich selten einbezogen. Nach dem geringen Erfolg der *Handschuh*-Inszenierung Otto Brahms 1889 ist er der naturalistischen Bewegung sowohl wegen der technischen Mängel seines Dramas wie der rigiden Sexualmoral suspekt. In den folgenden vier Jahren fehlt Björnson in der aktuellen Diskussion um eine Erneuerung des Bühnenrepertoires fast völlig, da in dieser Zeit keines seiner Dramen auf deutschen Theatern erstaufgeführt wird. Erst 1893 folgt Adolf L'Arronge mit einer Inszenierung von *Geographie und Liebe* auf dem Deutschen Theater in Berlin. Die Premiere des

⁵⁹ vgl. dazu: KVAM, s. 12.

⁶⁰ vgl. dazu: FRODE RIMSTAD, *Norsk Litteratur i Tyskland 1890–1900*, Hovedfagsoppgave i Norsk, Oslo 1971 (unveröffentlichtes Typoskript), s. 22.

⁶¹ vgl. dazu: Das 20. Jahrhundert 5/1 1894–95, V. v. ANDREJANOFF, *Eine Trilogie der Gemeinheit*, s. 51f.

⁶² PAUL, s. 19f.

konventionell gebauten Lustspiels bietet den Anlaß für Fritz Mauthner, sich mit der naturalistischen Schule auseinanderzusetzen und Björnsons Ansehen gegenüber den jüngeren Autoren zu revidieren. Björnson, so schreibt er, sei 1889 im Eifer des Gefechts unverdientermaßen zum alten Eisen geworfen worden. Mauthner fährt fort:

Die letzten Jahre haben eine heilsame Reaktion gebracht. Die Geistesarmuth und Kraftlosigkeit namentlich der jungen Streber, welche auf dem Wege der Schule vorwärts kommen wollten, ließ schließlich die Scolarchen selbst bedächtig ihre Köpfe schütteln und Sehnsucht empfinden nach ganzen Persönlichkeiten, die Kraft und Geist bewiesen, wenn auch hinter der Schule. So kam in der Literaturbewegung, die wie jede Bewegung im Zick-Zack emporführt, Björnson wieder zu Ehren.⁶³

Er setzt den Wert des Björnsonschen Lustspiels selbst nicht sehr hoch an; in seiner Kritik gibt er zugleich schlaglichtartig einen Eindruck des deutschen Strindbergbildes im Jahre 1894:

Der Gattung nach gehört Björnsons Lustspiel dahin, wo Schillers werthlose Posse «Ich habe mich rasieren lassen» oder Strindbergs abscheuliche Wäsche, die er seine Beichte nennt, liegen und ruhen möge.⁶⁴

Seine Erwartungen werden jedoch nicht erfüllt. Die Ablösung L'Arronges durch Otto Brahm in der Direktion des Deutschen Theaters kennzeichnet bereits den Vorrang der Dramen Ibsens und der deutschen naturalistischen Autoren. Björnson ist dagegen bis 1900 lediglich mit einigen älteren Dramen auf den deutschsprachigen Bühnen verankert.

Strindbergs Ruf in Deutschland wird 1893 endgültig durch das Erscheinen einer anonymen, unautorisierten Übersetzung seines autobiographischen Romans *Die Beichte eines Toren* ruiniert.⁶⁵ Er ist mit die-

⁶³ Die Nation 11/1893–94, F. MAUTHNER, *Geographie und Liebe*, s. 456.

⁶⁴ ebd.

⁶⁵ Der Roman erscheint 1893 im Bibliographischen Bureau Berlin; 1894 gibt der Budapester Verlag E. Grimm bereits eine zweite Auflage des Werkes heraus. Im gleichen Jahr veröffentlicht sowohl das Bibliographische Bureau wie der Berliner Verlag E. Ebering eine neue Version unter dem Titel *Die Vergangenheit eines Toren*. 3 Teile in 1 Band. Sie dürfte identisch mit der *Beichte* sein und lediglich als Camoufage der bereits verbotenen Ausgabe dienen.

1894 erscheint jedoch eine Rezension Richard Friedrichs, in der offensichtlich diese Übereinstimmung verkannt wird. Er schreibt:

sem Werk in einer Weise kompromittiert, daß Aufführungen seiner Dramen auf öffentlichen Bühnen aussichtslos erscheinen müssen. Die Anschuldigungen, die Strindberg seiner geschiedenen Frau entgegenhält, vor allem den Vorwurf lesbischer Beziehungen, verbietet – so Mauthner – eine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Roman⁶⁶ und fordert noch im Erscheinungsjahr das Eingreifen der Staatsgewalt heraus. Auf eine Denunziation hin wird 1893 ein Prozeß gegen Autor und Verlag wegen Vergehens gegen den § 184 – die «lex Heinze» – angestrengt, der sich über zwei Jahre hinzieht. Das Urteil lautet auf Konfiszierung des Buches; Strindberg wird als unzurechnungsfähig freigesprochen und das Verfahren gegen seinen Verleger, der bereits während des Prozesses bankrott geht und flieht, eingestellt.⁶⁷

Durch die Konfiszierung erhält die bereits vorgeprägte Autorerwartung Strindbergs einen weiteren Aspekt: er gilt nun als nicht mehr zurechnungsfähiger Autor pornographischer Werke.⁶⁸ Diese Bild bleibt bis zu seinem Tod für weite Kreise in Deutschland bestimmd für die Einschätzung des Dichters⁶⁹, seiner Verbreitung auf den Theatern fügt es wesentlichen Schaden zu.⁷⁰ Strindberg selbst schreibt rückblickend über seinen Prozeß:

Die Erfahrung zeigte, daß ich mit meinem Berliner Aufenthalt Deutschland mir verschloß: ich wurde mit Konfiskation gefeiert und mit Gefängnis bedroht.⁷¹

«Gemahnt es nun auch hin und wieder an die «Beichte eines Thoren», so doch nicht mit solcher Deutlichkeit, daß es ihr Schicksal – Confiscation – zu befürchten hätte.» Blätter für literarische Unterhaltung, 1894 No 30, R. FRIEDRICH, *Ein neues Problem von August Strindberg*.

⁶⁶ Die Nation, 24. 6.1893, F. MAUTHNER, *Die Beichte eines Thoren*.

⁶⁷ vgl. dazu die Briefe Strindbergs an Schering vom 22.10.1902 und 28.10.1902, in: A. STRINDBERG, *Briefe an Emil Schering*, München 1924, s. 87f.

⁶⁸ vgl. dazu: Christliche Welt 14/1900, H. FISCHER, *August Strindberg und die Hin zu Rom-Bewegung*, s. 377.

⁶⁹ Literarisches Echo 13/1910–11, J. E. PORITZKY, *Zu Strindbergs Werk*, sp. 1599.

⁷⁰ vgl. dazu: Die Umschau 3/1899, E. SCHERING, *Strindberg und seine letzten Werke*, s. 866.

⁷¹ STRINDBERG an SCHERING, 7.11.1906, in: A. STRINDBERG, Briefe, s. 197. Die Einstellung auch des liberalen Bürgertums gegenüber Strindbergs Werk gibt eine Äußerung Theodor Fontanes wieder, die 1912 in der «Schaubühne» zitiert wird:

Aus diesen sich gegenseitig verstärkenden Gr unden finden zwischen 1893 und 1900 kaum Aufführungen Strindbergscher Dramen auf deutschen Bühnen statt. Belegt ist lediglich eine Inszenierung der *Gläubiger* am 24.4.1895 am Intimen Theater München unter Max Halbe⁷², eine Reihe von Aufführungen des *Vater* in Leipzig 1895/96⁷³ ein Gastspiel Emanuel Reichers am Carl-Theater Wien⁷⁴ und eine Neuinszenierung der *Gläubiger* am 22.10.1898 auf dem Alten Schauspielhaus München unter seinem neuernannten Direktor Georg Stollberg.⁷⁵ Dieser soll bereits in den Jahren 1892 bis 1895 als Pächter des Tivoli-Theaters in Weimar und des Erfurter Stadttheaters, gegen den Widerstand von Publikum und Kritik, Strindbergsche Dramen aufgeführt haben.⁷⁶

Diese kurze Liste belegt die geringe Bedeutung, die Strindberg für das deutsche Theaterleben im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts spielt. Für ihn lässt sich lediglich eine erfolgreiche Inszenierung einer öffentlichen Bühne verbuchen, ohne da s damit in die Spielplangestaltung weiterer Theater eingegriffen worden wäre.

Für die Rezeption Strindbergs in Deutschland nach 1900 sind daher weniger die frühen Inszenierungen selbst als die in ihnen auftretenden Schauspieler relevant. Sie nehmen zwischen 1890 und 1894 erstmals Kontakt mit dem Werk Strindbergs auf und propagieren in den folgenden Jahren seine Dramen auf deutschsprachigen Bühnen. Emanuel Reicher, der den «Rittmeister» in Strindbergs *Vater* spielt, f hrt das Drama zunächst auf Gastspielreisen auf und gehört seit 1902, gemeinsam mit Rosa Bertens, die in Inszenierungen von *Vater*, *Fräulein Julie*

«Fontane, ein wohlgeachteter Bürger entschied nach der Lektüre der «Beichte eines Toren», da s nur ein Schofelinsky aus Rache ein solches Buch schreiben könne. Zwar bekannte er weiter: «Es bleibt aber andererseits wahr, da s man die wichtigsten Aufschlüsse, Bekenntnisse, Handlungen immer oder doch fast immer den fragw rdigsten Personen zu verdanken hat. Revolutionen gehen zum gr  tsten Teil von Gesindel, Va-banque-Spielern oder Verrückten aus; und was wären wir ohne Revolutionen?» Die Schaubühne 8/ Nr. 9, 29.2.1912, W. D NWALD, *Strindberg*, s. 239.

⁷² OLL N, s. 116.

⁷³ GRAVIER, s. 345, Anm. 62 und: OLL N, s. 117.

⁷⁴ Die Zeit, 6.5.1897, H. BAHR, *Der Vater*.

⁷⁵ W. PETZET, *Die Münchner Kammerspiele 1911–72*, München 1973, s. 13.

⁷⁶ ebd.

Petzet gibt jedoch die Titel der Inszenierungen nicht an.

und *Gläubiger* mitwirkt, zur Schauspielertruppe Max Reinhardts. In den ersten Strindbergszenierungen am Kleinen Theater – *Das Band*, *Die Stärkere*, *Der Friedlose*, *Rausch* – übernehmen sie die Hauptrollen. Theodor Brandt, der die Rolle des «Arztes» im *Vater* spielt, öffnet als Leiter des Stuttgarter Residenztheaters seit 1903 seine Bühne den Aufführungen Strindbergscher Dramen. Josef Jarno, der in der Rolle des «Gustav» in *Gläubiger* bekannt wird, trägt durch seine Gastspiele in Berlin und spätere Inszenierungen am Theater in der Josefstadt entscheidend dazu bei, daß Strindberg nach 1900 auf den deutschsprachigen Theatern wieder Fuß fassen kann.

Exkurs 2: Nach-Inferno-Rezeption 1900–1912

1898 erscheint im Berliner Verlag Bondi als erster Band einer neuen Reihe unter dem Titel *Skandinavische Bibliothek* August Strindbergs autobiographischer Roman *Inferno*. Herausgeber dieser Reihe ist der schwedische Schriftsteller Gustav af Geijerstam, den Strindberg aus seiner Friedrichshagener Zeit kennt; übersetzt wird der Band von Christian Morgenstern.

Die deutsche Kritik steht dem Werk zunächst ratlos gegenüber.⁷⁷ Es bricht mit den Regeln literarischer und gesellschaftlicher Konvention⁷⁸, indem es einen Krankheitszustand schildert, der bis an den Rand geistiger Umnachtung führt und ein Konglomerat aus theosophischen Ideen, pseudowissenschaftlicher Argumentation und psychoanalytischer Selbstbeobachtung bietet. Mit diesem Roman, der ein Jahr später durch *Legenden* fortgeführt wird, scheint sich ein Urteil zu bestätigen, das mit der Konfiszierung der *Beichte eines Toren* offiziell über Strindberg gefällt wird: er gilt als unzurechnungsfähig; seine Werke interessieren lediglich – so Michael Georg Conrad in seiner Rezension der *Legenden* – als «pathologische Dokumente»⁷⁹. Die Ablehnung der Strindbergschen Werke durch die deutsche Öffentlichkeit kommentiert

⁷⁷ Wiener Rundschau 2/1898, LEO BERG, *Strindberg als Bekenner*, s. 544.

⁷⁸ Literarisches Echo 4/1901–02, JOSEF THEODOR, *Die Tragödie des Hochmuts*, sp. 602f.

⁷⁹ Die Gesellschaft 15/III 1899, M. G. CONRAD, *Nordische Scheingrößen*, s. 423.

Christian Morgenstern 1904 in einer Kolumne seiner Zeitschrift *Das Theater*:

Begabung sollte eigentlich immer mit Bravheit gepaart sein, meint man, da man gern in aller Ruhe lernen und bewundern will; so kommt man weiter in der Bravheit, und damit, meint man, in der Kultur. Ein Mensch, der einen nötigt, mit ihm zu laufen, dann jäh wieder umzukehren, dann plötzlich ins Wasser zu springen, darauf vielleicht donquischottisch auf ein eingebildetes Amazonenheer loszurücken, schließlich mit einem Male in ein Kloster zu verschwinden, um mit einer Maske in der Linken und einer Geißel in der Rechten wieder hervorzukommen, ein solcher Irrstern und Wirbelsturm wird nicht gern einregistriert und als voll genommen. Ein genialer Verrückter, sagt man, und geht wieder zur Ordnung über.⁸⁰

Das Unverständnis für Strindbergs Werk dokumentiert sich im Mißerfolg seiner Dramenaufführungen in dieser Periode. Die überraschend hohe Zahl von 21 deutschen Erstaufführungen während der zwölf Jahre kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Inszenierungen meist wirkungslos gespielt und nach wenigen Aufführungen vom Programm abgesetzt werden müssen.

In den Jahren 1900 bis 1912 werden gleichermaßen ältere wie neuere Werke Strindbergs gespielt: frühe Einakter, historische Schauspiele, allegorische Dramen und Kammerspiele. Vor allem die nach der Inferno-Krise entstandenen Stücke geraten bei Aufführungen öffentlicher Bühnen zu einem Debakel. Sie verlangen nach einem Inszenierungsstil, der sich von der vorherrschenden naturalistischen Bühnentechnik löst und der Regie neben dem Text eine selbständige und gleichberechtigte Funktion zuweist.⁸¹ Strindberg ist daher für eine adäquate Umsetzung seiner Dramen auf die Inszenierungen avantgardistischer Experimentierbühnen angewiesen, die jedoch als literarische Abende junger Künstler vor einem ausgesuchten Publikum wenig Breitenwirkung finden. Die zweite Phase der Strindbergrezeption muß daher als Vorstadium einer mit dem ersten Weltkrieg einsetzenden, massenweisen Verbreitung Strindbergscher Werke gesehen werden.

Ausschlaggebend für die hohe Zahl an Erstaufführungen nach 1900 ist das unermüdliche Engagement Emil Scherings. Er setzt sich seit

⁸⁰ Das Theater 1/H. 13, 3.6.1904, CHR. MÖRGENSTERN, *Gelegentliches*, s. 185.

⁸¹ Magazin für die Literatur des In- und Auslandes 72/1903, ERNST SCHUR, *Strindberg*, s. 299ff.

seiner 1894 anonym erschienenen Übersetzung der *Beichte eines Toren* für die Publizierung Strindbergs in Deutschland ein.⁸² 1897 wendet er sich an Strindberg mit der Bitte, die Übertragungsrechte für seine sämtlichen Werke zu erhalten. Der Autor reagiert zunächst ablehnend, ändert seine Meinung jedoch bald und schickt ihm bereits im April 1898 das Manuskript des ersten Teils von *Nach Damaskus*, unter der Auflage, daß Schering gleichzeitig als Übersetzer und Theateragent Strindbergs fungiere.⁸³ In den folgenden Jahren erweist sich Schering in mehrfacher Weise dienstbar: er übersetzt, findet in dem Dresdner Verleger E. Pierson einen ersten Herausgeber der Werke Strindbergs, wendet sich an Theaterdirektoren, um Strindbergs Dramen in ihre Spielpläne zu lancieren und schickt Kopien seiner Übertragungen an italienische, französische und englische Übersetzer.⁸⁴

Scherings Wirken ist zunächst bei dem Theaterleiter erfolgreich, der die bislang größte Wirkung mit einem Drama Strindbergs in Deutschland erzielt: Siegmund Lautenburg zeigt sich bereit, *Rausch* auf dem Residenztheater Berlin zu inszenieren.⁸⁵ Er verwirklicht diesen Plan jedoch nicht – vermutlich ist ihm das Stationendrama zu avantgardistisch für das Publikum seiner Bühne – und greift statt dessen auf drei ältere Einakter Strindbergs zurück: Am 13.5. 1900 führt das Residenztheater *Paria*, *Mutterliebe* und *Debet und Credit* in einer Matinéevorstellung auf. Die Wiederentdeckung Strindbergs für die deutschen Bühnen, die Schering dem Leiter des Residenztheaters zuschreibt⁸⁶, verläuft somit in alten Bahnen: Strindberg wird als naturalistischer

⁸² WILHELM KOSCH (Hrsg.), *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch*, Bern 1956 (2. vollständig neubearbeitete und stark erweiterte Auflage) 3. Band, s. 2450.

⁸³ vgl. dazu die Briefe STRINDBERGS an SCHERING vom 19.4.1898 und 7.5.1898, in: A. STRINDBERG, *Briefe*, s. 12f.

⁸⁴ Pierson druckt 1899 *Nach Damaskus*, *Vor höherer Instanz* und *Legenden*, 1900 *Gustav Wasa*, 1901 *Ostern*, *Gustav Adolf* und *An offener See*. 1902 geht Schering zu dem in Berlin ansässigen Verlag H. Seemann, der im gleichen Jahr von dem Münchener Verlag G. Müller übernommen wird. Schering beginnt hier eine erste Gesamtausgabe Strindbergscher Werke, die er zunächst in einer chronologischen Reihenfolge konzipiert. vgl. dazu: Die Umschau 3/1899, E. SCHERING, *Strindberg und seine letzten Werke*, s. 867ff.

⁸⁵ vgl. dazu die Angabe in: A. STRINDBERG, *Briefe* s. 29f.

⁸⁶ Die Umschau 4/1900, E. SCHERING, *Erstaufführung dreier Strindbergscher Einakter in Deutschland*, s. 433.

Autor rezipiert; seine neuen Stücke interessieren dagegen wenig. Auch mit seinen Einaktern erzielt er jedoch wenig Erfolg; sie werden von der Kritik als groteske Verzerrungen der Wirklichkeit abgelehnt.⁸⁷ und müssen nach zwei Wiederholungen vom Repertoire des Residenztheaters abgesetzt werden. Lediglich *Paria*, die dramatisierte Novelle Ola Hanssons, kann sich in den folgenden Jahren auf den Bühnenspielplänen halten, die anderen Stücke werden kaum noch gespielt.

Die zweite deutsche Erstaufführung findet am 19.8.1900 auf dem Breslauer Neuen Sommertheater statt. Sein Direktor Alfred Halm beginnt mit der Inszenierung von *Rausch* eine Reihe von Strindbergpremieren, die ihn neben Georg Stollberg, Max Reinhardt und Josef Jarno zu einem Bahnbrecher Strindbergscher Dramatik in Deutschland werden lässt.

Halm, der 1863 in Wien geboren wird, beginnt seine Theaterlaufbahn am Stadttheater Elberfeld, gelangt über das Thaliatheater Hamburg 1895 ans Berliner Residenztheater, wechselt 1897 zum Lessingtheater und 1899 zum Berliner Theater. Im selben Jahr gründet er in Breslau das Neue Sommertheater, auf dem er «meist nur Stücke von literarischem Werte bringt.»⁸⁸ Das Breslauer Publikum steht seinem Spielplan aufgeschlossen gegenüber – den Erfolg der Strindbergpremiere kommentiert Halm in einem Telegramm an den Autor mit den Worten: «Rausch starker Erfolg». ⁸⁹ Das als Variante eines französischen Boulevarddramas rezipierte Werk erleichtert dem Publikum, Zugang zu dem mystisch-okkulten Beziehungsgeflecht zu finden, das Strindberg auf die These einer «Gedankensünde» gründet.⁹⁰

Wenige Monate später – am 22.12.1900 – übernimmt als einziges deutsches Theater das Münchner Schauspielhaus unter Georg Stollberg Strindbergs Schauspiel. Stollberg knüpft mit seiner Inszenierung an Aufführungen naturalistischer Dramen Strindbergs in München an,

⁸⁷ vgl. dazu: Bühne und Welt 2/1899–1900 Bd. 2, B., *Von den Berliner Bühnen*, s. 742. und:

Literarisches Echo 2/1899–1900, G. ZIEGLER, *Bühnenchronik Berlin*, sp. 1241.

⁸⁸ LUDWIG EISENBERG, *Großes Biographisches Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1903, s. 389f.

⁸⁹ STRINDBERG an SCHERING, 20.8.1900, in: STRINDBERG, *Briefe* s. 34.

⁹⁰ A. STRINDBERG, *Rausch, Totentanz, Ostern. Neue Formen des Dramas*, München 1926, s. 23.

erringt jedoch mit dem an acht Abenden gespielten Werk nur einen umstrittenen Achtungserfolg.

Für Arthur Seidl, den Theaterkritiker der in München erscheinenden Zeitschrift *Die Gesellschaft*, die dem französischen Naturalismus verpflichtet ist, gilt Strindberg mit «Rausch» als «abnormaler Dekadent».

Das Kompositionsschema des Dramas bietet ihm Gelegenheit für eine Generalabrechnung mit der Literatur des Symbolismus:

Und wahrhaftig, dieses unverdauliche mixtum compositum von Willens-Problem und Künstler-Erlebnis, von Sexual-Konflikt und Liebes- Tragödie, Lebensgenuss- oder Familien-Frage, bald medizinische Vorlesung – bald chemikalisch Experiment, hier Predigt und dort Kriminalroman von der schäbigsten Sensations- und Kolportage-Sorte, zudem geschmacklos bis zum Exzess, verfolgungswahnsinnig-verdreht «bis in die Puppen», pathologisch-geschraubt bis zum Platzen und Bersten der aufs Grimmigste unnatürlich angezogenen Daumenschrauben selber (Motto: «Schraube los» – kann nämlich vor «Überspannung» schon gar nicht mehr richtig eingreifen): dieses demimondäne Ganze, und das Parfum des haut-goût, das er «Komödie» nennt (spottet seiner selbst und weiß nicht wie!) – es besagt nicht mehr und nicht weniger zuletzt als den Bankrott der ganzen, schon viel zu lang unter uns wütenden «Theatrokratie» überhaupt ...

Die Aufnahme dieser lendenlahmen Farce, oder wenn man will: «farcierten Lende») – war denn auch ganz darnach. Und: Gott sei Dank! – darf man da schon sagen.⁹¹

Zwei Jahre nach der Breslauer und Münchner Premiere spielt Max Reinhardt *Rausch* mit Emanuel Reicher und Gertrud Eysoldt – einer vom Münchner Schauspiel engagierten Schauspielerin – in den Hauptrollen als Abschluß einer Serie von Strindberg-Inszenierungen (*Das Band – Die Stärkere – Der Friedlose – Rausch*). Strindbergs Stück wird 1902 durch die Regieführung Reinhardts zu einem großen Erfolg für das Kleine Theater.

Es findet weit mehr Beachtung als ein gleichzeitig von Paul Lindau einstudiertes Drama Björnsons, der in dieser Zeit auf der Höhe seines Ruhms in Deutschland steht. Strindbergs Darstellung des Einbrechens übersinnlicher Mächte in eine reale Situation besitzt weit mehr Faszination als Björnsons konventionell gebautes Schauspiel *Paul Lange und Tora Parsberg*, das von Kritik und Publikum abgelehnt und bereits

⁹¹ Die Gesellschaft 17/I 1901 H. 5, ARTHUR SEIDL, *Münchner Brief*, s. 334f.

nach fünf Abenden vom Spielplan des Berliner Theaters abgesetzt werden muß. Der Erfolg des Strindbergschen Dramas konfrontiert die Berliner Kritik erstmals wieder mit einem Autor, den sie trotz der vorhergehenden Premieren bereits abgeschrieben glaubte:

Die Sünder haben uns oft mehr zu sagen als die Gläubigen. So tritt neben den festen Gläubigen Björnson der unstete, zwischen Himmel und Hölle schwankende Strindberg...

Große Bilder schwedischer Geschichte sind ihm, der bereits verloren, geistig tot galt, jüngst erwachsen: die Bühnen rechnen auf's Neue mit diesem eigenwilligen Menschen- und Dichterkopf.⁹²

Dennoch erscheint es unangemessen, mit Ollén von «Strindbergs endgültigem Durchbruch auf deutschen Bühnen» zu sprechen.⁹³ Der Autor selbst setzt zwar große Erwartungen in den Erfolg der Premiere; er denkt bereits an Aufführungen von *Totentanz* und *Traumspiel* in Berlin, bereitet eine Deutschlandreise vor und nimmt weitere Inszenierungen von *Rausch* als selbstverständlich an.⁹⁴ Sein Optimismus erweist sich jedoch als voreilig: *Rausch* wird nach 15 Aufführungen vom Programm abgesetzt, Strindberg erhält als Honorar lediglich 500 Mark und ist gezwungen, seine Berlinreise abzusagen; weitere deutsche Theater sind nicht bereit, das Stück auf ihren Spielplan zu übernehmen.⁹⁵

Die einzige Neuinszenierung bis 1912 stellt die nur an einem Abend gespielte Aufführung des Stadttheaters Elberfeld in der Spielzeit 1904/05 dar. Erst in der Zeit des ersten Weltkriegs wächst die Rezeptionsbereitschaft für *Rausch*. Seine Popularität wird in einer Verfilmung deutlich, die Ernst Lubitsch 1917 mit Asta Nielsen in der Hauptrolle realisiert.⁹⁶

Als erste deutsche Bühne inszeniert das Hoftheater Schwerin im Oktober 1900 eines der neuen historischen Dramen Strindbergs, *Gustav Wasa*. Verantwortlich für seine Aufnahme in das Repertoire der Hofbühne ist der seit 1897 unter Vertrag stehende Oberregisseur Albert Wolf. Er setzt unter anderem Werke von modernen Autoren

⁹² Der Türmer 5/1903, F. POPPENBERG, *Zwischen den Dramen*, s. 462ff.

⁹³ OLLÉN, s. 120.

⁹⁴ STRINDBERG an SCHERING, 17.10.1902, in: A. STRINDBERG, *Briefe* s. 83.

⁹⁵ STRINDBERG an SCHERING, 25.11.1902, ebd. s. 90f.

⁹⁶ SIEGFRIED MELCHINGER, *German Theatre People Face To Face With Strindberg*, in: World Theatre 1962, Special Issue: August Strindberg 1912–62, s. 38.

wie Gerhart Hauptmann (*Kollege Crampton, Die versunkene Glocke*), Hermann Sudermann (*Die Schmetterlingsjagd*) und Maxim Gorki (*Nachtasyl*) auf sein Theaterprogramm.⁹⁷

Scherings Angaben, daß «*Gustav Wasa*» in Schwerin die Probe der Lebensfähigkeit außerordentlich gut bestanden habe⁹⁸, sind nur bedingt zuverlässig, da aus seinen Rezensionen deutlich das Interesse zu erkennen ist, Strindbergs Dramen in Deutschland zu propagieren. Die Inszenierung des Schweriner Hoftheaters wird nur an zwei Abenden gespielt und bleibt bis 1912 die einzige Vorstellung des historischen Schauspiels.

Wenige Tage vor der schwedischen Premiere inszeniert Emil Claar auf der Bühne des Frankfurter Schauspiels am 9.3.1901 die Uraufführung des Passionsspiels *Ostern*. Alfred Halm übernimmt es am 25.6.1901 auf dem Neuen Sommertheater Breslau, Georg Stollberg spielt es in München am 4.1.1902.⁹⁹ In allen drei Städten geraten die Aufführungen zu einem Debakel; vom Publikum und der Kritik abgelehnt, muß das Stück nach zwei bis drei Abenden von den Spielplänen wieder abgesetzt werden. Eine Rezension des *Literarischen Centralblatts* faßt die Zuschauerreaktionen in Frankfurt und Breslau zusammen:

Da das Stück außer in Frankfurt a.M. auch im Halmschen Sommertheater zu Breslau aufgeführt wurde, und zwar in beiden Städten mit entschiedenem und verdienten Mißerfolge, so vermag ich aus eigener Anschauung zu bestätigen, daß ebenso wie in dem vorhergehenden Drama «*Rausch*» die ernsten Absichten des Dichters nicht nur unwirksam bleiben, sondern viele Scenen in beiden Stücken geradezu lächerlich wirken.¹⁰⁰

Die Ablehnung bezieht sich vor allem auf die Verschränkung eines realistischen Handlungsplanes mit mystisch-religiösen Elementen. Das Vernachlässigen eines konsequenten Begründungszusammenhangs in

⁹⁷ OTTO WEDDIGEN, *Geschichte der Theater Deutschlands*, Bd. 2, Berlin o.J., s. 1012.

⁹⁸ Die Umschau 4/1900, E. SCHERING, *Gustav Wasa auf der deutschen Bühne*, s. 936.

⁹⁹ OLLÉN, s. 121.

Olléns Angabe, daß Gertrud Eysoldt am Frankfurter Schauspiel engagiert sei, ist nicht richtig. Sie spielt in der Münchner Aufführung unter Georg Stollberg die Rolle der «Eleonore».

¹⁰⁰ Literarisches Centralblatt, 20.7.1901 Nr. 29, MAX KOCH, *Ausländische Dramen*, sp. 1206.

Strindbergs Drama bewirkt, daß der Handlungsverlauf wenig übersichtlich und nicht stringent genug durchgeführt erscheint, um das Interesse des Publikums zu fesseln. Das Auftreten Lindquists im dritten Akt wirkt so als unmotiviert eintretendes Ereignis, die Darstellung österlichen Leidens und seiner Versöhnung als Konsequenz finanzieller Transaktionen muß ein Publikum irritieren, das – so der Regisseur des Frankfurter Schauspiels – sich in wirtschaftlichen Unternehmungen auskennt:

NB. ist es immer gefährlich, wenn Geldgeschichten, vor allem kleinlicher Natur in einem Stücke eine ernste, fast tragische Rolle spielen. Vor allem in Handelsstädten haben die Leute sehr feine Witterung dafür, wenn das Stück sofort dadurch ein Ende nehmen würde, daß jemand einige Tausendmarkscheine auf die Bühne würfe. Alte Erfahrung!¹⁰¹

Symbolische Stilmittel des Dramas – so das bedrohlich auftauchende Schattenbild Lindquists, das Sinken des Barometers während des Streites zwischen Elis und Christine – erregen Heiterkeit.¹⁰² Peinlich dagegen wirken die häufig wörtlich verwandten Bibelzitate und die erzwungene Selbstdemütigung Elis', die wenig mit der christlichen Passionsgeschichte gemein zu haben scheinen.¹⁰³ Die Religiosität Strindbergs steht in den Augen der Kritik in engem Zusammenhang mit der Rückbesinnung auf eine katholische Gläubigkeit, die um die Jahrhundertwende die europäische Literatur verstärkt beschäftigt.¹⁰⁴

Max Reinhardt gründete 1901 in Berlin eine eigene Kleinkunstbühne Schall und Rauch, der er kurze Zeit später den Namen Kleines Theater gibt. Sein zunächst rein kabarettistisches Programm gestaltet er durch das Engagement zweier bekannter Schauspieler – Emanuel Reicher und Gertrud Eysold – und durch die Aufnahme der Strindbergschen Einakter *Das Band* und *Die Stärkere* am 11.3.1902 in ein

¹⁰¹ WOLFGANG QUIDDE an E. SCHERING, 12. 3.1901, in:
A. STRINDBERG, *Rausch, Totentanz, Ostern*, a.a.O., s. 332.

¹⁰² ebd.

vgl. auch: Bühne und Welt 3/1900– 01 Bd. 2, r., *Bühnentelegraph Frankfurt a.M.*, s. 616.

¹⁰³ Christliche Welt 27/1913, EMMY BECKMANN, *Ostern*, s. 268–71.

¹⁰⁴ Strindbergs Gläubigkeit wird in Vergleich gesetzt zur Religiosität der Brüder Hart (Die Zukunft 34/1901, RICHARD WENDRINER, *Der neue Strindberg*, s. 433), Paul Verlaines, Huysmans und Ola Hanssons (Christliche Welt 14/1900, H. FISCHER, *August Strindberg und die Hin zu Rom-Bewegung*, s. 377).

stärker literarisch orientiertes Repertoire um. Beide Stücke sind bereits zehn Jahre vor dieser Inszenierung entstanden und in einer 1894 vom Berliner Bibliographischen Bureau herausgegebenen Reihe von Einaktern veröffentlicht.

Vor allem in der Szene *Die Stärkere* kündigt sich bereits Strindbergs Umformung der analytischen Dramentechnik Ibsens an: Die Gegenwartshandlung, die als Basis der Analyse früheren Geschehens dient, ist auf einen einzigen Punkt verkürzt: das Zusammentreffen zweier Schauspielerinnen in einem Café. Der Erkenntnisprozeß verläuft in einem durchgehenden Monolog, der nur durch das Gebärdenspiel der zweiten Schauspielerin begleitet wird. Diese Reduktion in Sprache und Handlung, die der Atmosphäre der Umgebung, stummem Spiel, Mimik und Tonfall eine eigene Funktion zuschreibt, weist auf die Entwicklung des modernen Theaters voraus. Peter Szondi schreibt in seiner *Theorie des modernen Theaters* über dieses Drama:

Denn ungleich stärker als in seinen [Ibsens] Dialogen wirkt in der Dichte und Reinheit des Strindbergschen Monologs das Verborgene und Verdrängte ... Weit entfernt, zum bloßen Bericht zu werden, ist diese Icherzählung sogar zweier Peripetien fähig, die man sich nicht «dramatischer» denken könnte, wenn sie sich auch ihrer reinen Innerlichkeit wegen dem Dialog und damit dem Drama entziehen.¹⁰⁵

Die Aufnahme des Stücks in den Spielplan der Reinhardtschen Bühne ist vermutlich durch seine Betonung einer tieferliegenden, den Worten nicht direkt zu entnehmenden Atmosphäre des Geschehens veranlaßt.¹⁰⁶

Die Berliner Kritik steht der Inszenierung der noch weitgehend unbekannten Bühne kühl gegenüber. Die Theaterzeitschrift *Bühne und Welt* geht nur in einem kurzen Abschnitt auf die Strindbergaufführungen ein¹⁰⁷; der Rezensent der Frankfurter Zeitung schließt seine Befprechung mit den Worten: «Die ganze Aufführung war nicht stimmungslos.»¹⁰⁸

Über den Publikumserfolg und die Zahl der Aufführungen lassen sich keine Angaben machen, da der Deutsche Bühnenspielplan keine Inszenierungen des Kleinen Theaters verzeichnet. Strindberg erhält

¹⁰⁵ SZONDI, S. 45f.

¹⁰⁶ vgl. dazu: JULIUS BAB, *Theater der Gegenwart*, Leipzig 1928, s. 119.

¹⁰⁷ Bühne und Welt 4/1901–02 Bd. 2, ANONYM, *Bühnentelegraph Berlin*, s. 572.

¹⁰⁸ Frankfurter Zeitung, 13.3.1902 Nr. 72, Abendblatt, E.H., *Kleines Feuilleton*.

insgesamt 200 Mark an Tantiemen für beide Stücke.¹⁰⁹ Für ihn ist die Berliner Premiere Anlaß für neue Hoffnungen, auch mit seinen Nach-Inferno-Dramen auf deutschen Bühnen erfolgreich aufgeführt zu werden:

Bester Herr Schering!

Müde vermag ich Ihnen nur zu danken und bitte Sie, besonders Emanuel Reicher und Rosa Bertens meine allerbesten Glückwünsche auszurichten. Und sagen Sie ihnen, die Aufführung habe die zehnjährige Erinnerung an gemeinsame Erfolge wieder lebendig gemacht. Die Hoffnungen, auf die wir im Frühling 1893 im Berliner Ratskeller nach den «Gläubigern» tranken, haben also zehn Jahre gebraucht, um zu keimen und auszuschlagen! Welche furchtbaren zehn Jahre! ... Und was sagen nun Reicher und Rosa Bertens zu «Rausch» oder «Damaskus»? Denn, laßt uns modern sein!¹¹⁰

Das Band wird in der folgenden Spielzeit vom Münchener Schauspielhaus übernommen und dort an 11 Abenden gespielt. Größeren Erfolg als dieser Einakter, der in den kommenden Jahren nur noch selten aufgeführt wird, hat jedoch die Szene *Die Stärkere*, die vor allem durch ihre außergewöhnliche Bühnentechnik besticht. Sie wird 1903/04 von Alfred Halm in Breslau inszeniert; 1906/07 von Reinhardt an den Kammerspielen Berlin, gemeinsam mit *Fräulein Julie*, wiederaufgenommen und im Todesjahr Strindbergs von mehreren deutschen Theatern gespielt.

Gegen Strindbergs Warnung¹¹¹ inszeniert Reinhardt am 5. Mai 1902 eines seiner frühesten Schauspiele, das nach dem Muster des Björnson-schen Einakters *Zwischen den Schlachten* konzipierte Drama *Der Friedlose*. Als wesentlicher Anlaß dieser Premiere am Kleinen Theater kann die Titelrolle des Stücks – Jarl Thorfinn – gelten, in der Emanuel Reicher sein Darstellungsvermögen entfalten kann. Trotz seiner Popularität wird Strindbergs Einakter jedoch ebenso abgelehnt wie der am gleichen Abend gespielte Schwank *Maiennacht* eines unbekannten deutschen Schriftstellers. In einer Kurzkritik der Aufführung heißt es:

Im Kleinen Theater (Schall und Rauch) gelangte ein neues Schauspiel von Strindberg, «Der Friedlose», ein isländisches Wikingerdrama in einem Akt,

¹⁰⁹ STRINDBERG an SCHERING, 15.3.1902, in: A. STRINDBERG, *Briefe* s. 60.

¹¹⁰ STRINDBERG an SCHERING, 11.4.1902, ebd., s. 63.

¹¹¹ STRINDBERG an SCHERING, 25.2.1902, ebd., s. 59:

«Der Friedlose» ist schlecht! Das wird ein Fiasko!»

das ursprünglich 5 Akte gezählt haben soll und wohl infolge dieser gewaltsamen Verkürzung durch eine Fülle von Unklarheiten langweilt, zur ersten Aufführung. Ebenso wenig Erfolg hatte ein zweiter Einakter, die etwas kindliche und stofflich belanglose «Maiennacht» von Felix Schneider.¹¹²

Ein spätes historisches Drama Strindbergs, *Erich XIV*, inszeniert das Schweriner Hoftheater im November 1902, trotz der geringen Resonanz bei seiner Aufführung von *Gustav Wasa*. Mit der Einstudierung folgt die Bühne der inneren Logik beider Werke: *Erich XIV* stellt in Handlung und Szenenführung eine direkte Fortsetzung des ersten Dramas dar. Obwohl die Person des schwedischen Königs in der deutschen Theaterliteratur bereits thematisiert ist – Strindberg wird mit seinem Schauspiel in eine Reihe «deutsche(r) Poeten wie Prutz, Kruse und Koberstein»¹¹³ gestellt –, die historischen Ereignisse demnach nicht mehr unbekannt sind, wird die Premiere in Schwerin zu einem erneuteten Mißerfolg; Strindbergs Drama wird nach zwei Abenden abgesetzt. Für ein modernes psychologisches Schauspiel in historischem Kostüm findet sich wenig Rezeptionsbereitschaft, die Erwartungen des Publikums lassen sich mit ihm kaum erfüllen.

Erich XIV wird auch in den folgenden Jahren wenig inszeniert. Eine Aufführung zweier Hamburger Theater im März 1905 wird – entgegen Strindbergs Angaben, die von einem Erfolg des Stücks sprechen¹¹⁴ – ebenfalls an nur drei Abenden gespielt. In München wird es 1911/12 einstudiert und erlebt hier fünf Aufführungen.

Nach der Schweriner Inszenierung zeigt sich zunächst Alfred Halm, der 1902 nach dem Fiasko Paul Lindaus die Leitung des Berliner Theaters übernimmt, an Strindbergs Drama interessiert. Er zahlt am 1. Dezember 1902 einen Vorschuß von 500 Mark, den er jedoch, ohne eine Aufführung zu realisieren, verschenkt.¹¹⁵

Als letzte Strindberg-Inszenierung in dieser Spielzeit führt das Berliner Schillertheater am 23.1.1903 das bereits 1880 geschriebene Schauspiel *Das Geheimnis der Gilde* auf.¹¹⁶ Vermittelt wird diese Premiere

¹¹² Bühne und Welt 4/1901–02 Bd. 2, ANONYM, *Bühnentelegraph Berlin*, s. 711.

¹¹³ Bühne und Welt 5/1902–03 Bd. 1, A., *Bühnentelegraph Schwerin*, s. 261.

¹¹⁴ STRINDBERG an SCHERING, 8.4.1905, in: A. STRINDBERG, *Briefe* s. 162.

¹¹⁵ STRINDBERG an SCHERING, 1.12.1902, ebd., s. 93.

¹¹⁶ vgl. aber: Berliner Hefte für geistiges Leben 4/1. Halbjahr 1949, a.a.O., s. 109. Merbach legt das Premierendatum irrtümlich auf das Jahr 1902.

vermutlich durch Ernst Brausewetter, den Übersetzer der 1894 bei Kühling & Gütter erschienenen Buchausgabe.¹¹⁷

Auch dieses Drama wird in Berlin ohne Erfolg gespielt und von der Kritik mit der epigonalen deutschen Historiendichtung der siebziger und achtziger Jahre gleichgesetzt, die in ihrem Ansehen bereits stark beeinträchtigt ist. Heinrich Stümcke schreibt über die Erstaufführung des Schauspiels:

... aus den Tagen des Schiller-Epigontums und des sogenannten Bildungs-dramas, von den J.L. Klein, Mosen, Köster, Kruse, Nissel, Grosse, Greif, Lingg usw. will ich mindestens hundert deutsche Dramen zusammenbringen, die ebenso gut und besser sind als diese Jugendarbeit des Schweden, die kaum eine Spur von dem späteren scharfsichtigen Menschenbeobachter und Analytiker der Wirklichkeit aufweist.¹¹⁸

Nach sieben Aufführungen wird *Das Geheimnis der Gilde* vom Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater übernommen und an weiteren fünf Abenden gespielt. Strindberg zeigt sich an der Inszenierung seines Jugendwerkes wenig interessiert. Er ist lediglich über Rezensionen verärgert, die sein Drama mit Ibsens *Baumeister Solneß* vergleichen.¹¹⁹ Bis 1912 bleibt die Einstudierung des Schillertheaters die einzige, die von Strindbergs Werk aufgeführt wird.

Alfred Halm wendet sich im März 1901 erstmals an Strindberg, um von ihm die Rechte für eine Inszenierung seines umfangreichsten historischen Schauspiels, *Gustav Adolf*, zu erhalten. Strindberg ist von diesem Vorschlag begeistert, nachdem das Schwedische Theater in Stockholm eine Aufführung des Stücks ablehnt. Er ist jetzt bereit, eine Uraufführung in Deutschland wieder zuzulassen, die er erst wenige Tage zuvor – nach dem Fiasko von *Ostern* – kategorisch abgelehnt hatte und schreibt:

Und nun kommt Halms Projekt! Da muß ich mein letztes Wort ändern und sagen: Uraufführungen im Ausland gern, wenn es sich um ein in Schweden ungerecht abgelehntes Stück handelt.¹²⁰

¹¹⁷ vgl. dazu: STRINDBERG an SCHERING, 26.1.1903, in: A. STRINDBERG, *Briefe* s. 99.

¹¹⁸ Bühne und Welt 5/1902–03 Bd. 1, H. STÜMCKE, *Von den Berliner Theatern*, s. 426.

¹¹⁹ STRINDBERG an SCHERING, 29.8.1903, ebd., s. 105. vgl. auch: Freistatt 5/1903 H. 50, W. MICHEL, *August Strindberg: Das Geheimnis der Gilde*, s. 996.

¹²⁰ vgl. dazu die Briefe STRINDBERGS an SCHERING vom März 1901, ebd., s. 41f.

Bis zur Verwirklichung des Halmschen Vorhabens vergehen weitere achtzehn Monate. Die Problematik einer Bühneninszenierung, die hieran deutlich wird, ergibt sich aus der Konzeption des Dramas: der ungekürzte Text, der eine Aufführungsdauer von fünf Stunden verlangt, versucht mit über 50 Personen, in 15 Szenen und 5 Akten ein repräsentatives Bild des Dreißigjährigen Krieges und den Erkenntnisprozeß eines einzelnen Menschen, der in einem undurchdringbaren Geflecht komplexer Beziehungen gefangen ist, zu vermitteln.¹²¹ Die epische Struktur¹²² ist Teil der Vorstellung Strindbergs von Aufbau und Wirkung seines Schauspiels:

Ja, aber dieses Stück muß lang sein, auch physiologisch ermüdend wirken, wie eine lange Wüstenwanderung, auf der die Menschen (Gustav Adolf) sich selbst erkennen, durch Züchtigung erzogen werden und aus der Erfahrung ihrer Irrtümer berichtigen lernen; um schließlich heim zu verlangen.¹²³

Dennoch nimmt Strindberg für die Berliner Inszenierung eine Umarbeitung des Dramas vor, die den Text auf 11 Szenen und eine Aufführungsdauer von vier Stunden verkürzt.¹²⁴

Die mit Spannung erwartete Uraufführung findet am 4.12.1903 auf dem Berliner Theater statt.¹²⁵ Das Ergebnis des Abends ist ein, wie Strindberg es formuliert, «vornehmes Fiasko». Die Einstudierung von *Gustav Adolf* wird zwar gewürdigt als «eine That, die dem künstleri-

¹²¹ vgl. dazu: HANNO LUNIN, *Strindbergs Dramen*, Emsdetten 1962 (Die Schaubühne Bd. 60), s. 178f.

¹²² Bereits in einer Rezension der Buchausgabe verweist R. Schaukal auf die epische Form des Dramas:

«Eine dramatische Handlung liegt dieser, sich der dramatischen Form bedienenden Odyssee nicht zu Grunde. Man denkt an «Jörg Jenatsch» und erinnert sich, mit welcher Prägnanz der Schweizer Novellist das Aufsteigen und Abfallen eines ähnlichen Helden und seines Leidens unter unwürdigen Mitteln, um eines großen Zweckes willen, episch konzentriert hat.»

Die Gesellschaft 17/III 1901, R. SCHAUKAL, *Dramen*, s. 375.

¹²³ STRINDBERG an SCHERING, 3.12.1903, ebd., s. 127.

¹²⁴ vgl. dazu STRINDBERGS Briefe an SCHERING vom 23.10. 1903 bis 3.12.1903, ebd., s. 121ff. ebenso: W. JOHNSON, *Gustav Adolf Revised*, in: *Scandinavica Studies, Presented to H. G. Leach*, Seattle 1965, s. 236–46.

¹²⁵ Vor dieser Premiere ist Strindberg auf dem Berliner Theater lediglich durch eine Inszenierung der *Gläubiger* vertreten, die 1901 an sechs Nachmittagen gemeinsam mit M. Dreyers Einaktern *Puß* und *Volksaufklärung* gespielt werden.

schen Wollen des Direktors Halm alle Ehre macht»¹²⁶; das umfangreiche Drama selbst jedoch als bühnenunwirksam abgelehnt. Es überfordere, so die Berliner Tageszeitung *Der Tag*, die Aufnahmefähigkeit und -bereitschaft des Publikums:

Die Mitternacht war vorüber, als August Strindbergs «Gustav Adolf» endigte. So viel Zeit haben wir für die Kunst wirklich nicht übrig.¹²⁷

Das Interesse der Zuschauer verteilt sich auf einzelne Szenen und Personen, ohne aus der Vielzahl der Phänomene die zentrale Idee herausfiltern zu können.¹²⁸

Das geringe Verständnis, das Strindbergs Drama auch bei der Fachkritik findet, geht aus dem Urteil Heinrich Stümckes, des Herausgebers von *Bühne und Welt* hervor:

In Summa: dies Stück Strindbergs etwa mit Schillers Wallenstein-Trilogie, aus deren einer Wrangelscene wir mehr Zeit- und Lokalkolorit erhalten als aus des Schweden ganzen fünf Akten, in einem Atem zu nennen, bedeutete geradezu Blasphemie, auch Wildenbruchs bessere Historien stehen nicht bloß in rein theatralischer Hinsicht weit höher.

Am ehesten wäre das Stück mit den in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts erschienenen Friedrichdramen von Gründler und Rapp zu vergleichen, deren Verfasser sich gleichfalls auf ihre «echte» Psychologie etwas zu gute taten.¹²⁹

Der Vorwurf mangelhafter Übereinstimmung mit der historischen Realität¹³⁰ dürfte jedoch für die Ablehnung des Dramas auf der Bühne von geringerer Bedeutung sein, wichtiger scheint, daß das Berliner Theaterpublikum allgemein wenig zugänglich für das historische Schauspiel, zudem für ein eng mit der schwedischen Geschichte verbundenes, ist.¹³¹

Nach vier Abenden wird *Gustav Adolf* aus dem Programm des Berli-

¹²⁶ Literarisches Echo 6/1903–04, G. ZIEGLER, *Echo der Bühnen: Berlin*, sp. 581.
vgl. auch: Nationalzeitung, 5.12.1903 und: Deutsche Tageszeitung, 5.12.1903, in: A. STRINDBERG, *Deutsche Historien*, München/Leipzig 1916, s. 386ff.

¹²⁷ Der Tag, 5.12.1903, ebd., s. 386.

¹²⁸ Norddeutsche Allgemeine Zeitung, 6.12.1903, ebd., s. 388.

¹²⁹ Bühne und Welt 6/1903–04 Bd. 1, H. STÜMCKE, *Von den Berliner Theatern*, s. 252.

¹³⁰ Magazin für die Literatur des In- und Auslandes 70/1901 Nr. 36, Ph., *Bücherschau*, sp. 868.

¹³¹ Literarisches Echo 6/1903–04, a.a.O., sp. 582.

ner Theaters gestrichen. Halm ist von diesem Mißerfolg so betroffen, daß er sich weigert, bereits zur Aufführung erworbene Schauspiele – sämtliche historische Dramen Strindbergs – zu inszenieren. Er zieht es stattdessen vor, eine Konventionalstrafe in Höhe von 1064 Kronen zu bezahlen und sich damit von allen Verpflichtungen zu befreien.¹³²

Nach dieser verunglückten Uraufführung vergehen mehr als sechs Jahre, bevor ein weiteres Drama Strindbergs in Berlin erstmals inszeniert wird. Er ist auf den Bühnen der Reichshauptstadt in dieser Zeit vor allem durch seine naturalistischen Stücke *Der Vater*, *Fräulein Julie* und *Kameraden* vertreten. Dramen aus der Nach-Inferno-Zeit fehlen dagegen auf ihrem Repertoire.

Das Lobetheater Breslau ist Schauplatz der folgenden Strindberg-Premiere. Unter der Regie Bonnos wird *Samum*, ein Einakter aus dem Jahr 1889 zum ersten Mal in Deutschland gespielt. Diese kurze Szene und einen zweiten Einakter Strindbergs, *Mit dem Feuer spielen*, stellt der Regisseur neben das Erstlingswerk einer einheimischen adeligen Schriftstellerin. Ihres Stückes wegen trifft sich das Premierenpublikum im Theater, das Strindbergs Werk neben dem *Letzten Tag*¹³³ als deplaziert empfinden muß und auspeift:

Die theatalische Wirkung der im Detail unsagbar gräßlichen Affäre ist stark, aber abstoßend, besonders für die aristokratischen Hörer, die nicht das literarische Interesse für Strindberg, sondern das persönliche für die Verfasserin des «Letzten Tags» herbeigelockt hatte. Demgemäß wurde «Samum» gehörig ausgezischt.¹³⁴

Strindbergs Drama wird nach drei Abenden vom Programm abgesetzt und in den folgenden Jahren von den Theatern gemieden. Bis 1912 sind lediglich zwei weitere Aufführungen bekannt.

Bereits im November 1900 übersendet Strindberg das Manuskript des ersten Teils von *Totentanz* an seinen Berliner Übersetzer, Schering

¹³² STRINDBERG an SCHERING, 21.7.1906, in: A. STRINDBERG, *Briefe* s. 194.

¹³³ Bühne und Welt 7/1904–05 Bd. 2, P., *Bühnentelegraph Breslau*, s. 697:

«Der letzte Tag»: Die rührsame Geschichte eines jungen Bankiers, der plötzlich verkracht und sein letztes mühsam erspieltes Geld einem wackeren Jugendfreunde und Tischlergesellen opfert, um sich dann im stolzen Bewußtsein seiner guten Tat im Nebenzimmer erschießen zu können, wird mit geradezu entwaffnender Harmlosigkeit vorgetragen.»

¹³⁴ Literarisches Echo 7/1904–05 Bd. 2, E. FREUND, *Echo der Bühnen: Breslau*, sp. 1147.

sieht jedoch nach den Mißerfolgen der deutschen Erstaufführungen in Berlin, Breslau und Schwerin wenig Möglichkeiten für eine Inszenierung des Werkes auf deutschen Bühnen. Strindberg reagiert auf seine Warnung, indem er in den folgenden sechs Wochen einen zweiten Teil unter dem Titel *Der Vampir* verfaßt, der «die düstere Tragik des Alters ... durch das Liebesspiel der Jugend» mildern solle.¹³⁵ Rezessenten der ersten Buchausgabe 1904 bezeichnen das Drama dennoch als unaufführbar. Otto Stoeßl schreibt in einer Sammelrezension Strindbergscher Dramen:

Die Art, wie hier eine fast schematische, lineare Darstellung Grundzüge aus einem Einzelfall aufzeichnet, ist tragisch und erschütternd, wenn auch für die reale Bühne kaum zu gewinnen.¹³⁶

Es muß daher überraschen, wenn sich im Winter 1905/06 eine Gruppe von Schauspielern bereit findet, unter der Bezeichnung «Tournee August Strindberg» 30 Städte zu bereisen, um beide Teile von *Totentanz* aufzuführen.¹³⁷ Über die Voraussetzungen dieser Gastspielreise, die unter der Direktion Rudolf Jaffés und Fritz Krempiens steht, ihren Verlauf und Erfolg ist nur wenig bekannt. Krempien, der zunächst als Schauspieler in Aachen, Riga und Hamburg, später als Dramaturg in Erfurt verpflichtet wird, beginnt mit der Strindberg-Tournee

¹³⁵ vgl. dazu die Anmerkung Scherings in: A. STRINDBERG, *Briefe* s. 36.

¹³⁶ Literarisches Echo 7/1904–05, OTTO STOESSL, *Neues von Strindberg*, sp. 1627.

¹³⁷ Schering spricht dagegen von einer Aufführung in 40 Städten:

A. STRINDBERG, *Rausch, Totentanz, Ostern*, a.a.O., s. 93.

Um den Verlauf der Gastspielreise nachvollziehen zu können, werden im folgenden – nach Angaben des Deutschen Bühnenspielplans – die Theaterstädte und in Klammern die jeweiligen Aufführungszahlen genannt:

Köln: Altes Stadttheater (I+II, 2×); Bromberg (I, 1×); Chemnitz (I, 2×); Coblenz (I+II, 2×); Crimmitschau (I, 1×); Danzig (I+II, 2×); Dortmund (I+II, 2×); Elberfeld (I, 1×); Essen (I+II, 2×); Frankfurt/O (I, 1×); Gaudenz (1, 2×); Görlitz (I+II, 2×); Graz (I+II, 2×); Halberstadt (I, 1×); Hannover: Residenztheater (I+II, 2×); Heidelberg (I+II, 2×); Kiel (I, 1×); Leipzig: Theater am Thomasring (I+II, 4×); Magdeburg (I+II, 2×); Mainz (I, 1×); Nürnberg: Intimes Theater (I+II, 2×); Reichenbach (I, 1×); Rostock (I, 1×); Stettin (I+II, 2×); Stolp (I, 1×); Straßburg (I+II, 2×); Stuttgart: Wilhelmtheater (I+II, 4×); Ulm (I+II, 2×); Wiesbaden (I, 1×); Zwickau (I+II, 2×)

eine Reihe von Gastspielen, bevor er 1908/09 wieder am Neuen Schauspielhaus Berlin engagiert ist.¹³⁸

Die *Totentanz*-Tournee beginnt am 29. 9. 1905 auf dem Alten Stadttheater Köln, dessen eben engagierter Direktor Max Martersteig versucht, Werke moderner Autoren auf dieser Bühne durchzusetzen. Die an zwei aufeinanderfolgenden Abenden gespielte Inszenierung von *Totentanz 1. und 2. Teil* wird vom Publikum mit großem Beifall aufgenommen. Rezessenten der Premierenauflage sehen jedoch den Erfolg beider Abende auf die Darstellung der Schauspieler beschränkt. Im *Literarischen Echo* heißt es:

Dem Drama selbst begegnete man zu Anfang entgegenkommend, gegen Ende zu aber mit immer mehr sich steigernder Unfreundlichkeit, die in dem peinlichen Motive und den vielen Unwahrscheinlichkeiten und Unklarheiten und in den in der Schlußwendung geradezu ins Lächerliche gehenden Paradoxien ihre volle Berechtigung hatte.¹³⁹

Für den Rezessenten steht außer Zweifel, daß Strindberg beabsichtige,

durch diese wollüstig gehäufte Summe von Niedertracht die Ehe zu diskreditieren und glauben zu machen, daß Menschen von ursprünglich guter Charakteranlage wie sein Hafenkapitän und dessen Frau durch die Ehe zu solchen bestialischen Geschöpfen werden können.¹⁴⁰

Wieder wird darauf verwiesen, daß der Autor unzurechnungsfähig sei und sein Drama sich erklären lasse als «pathologisches Produkt»¹⁴¹. Das Gastspiel scheint in den folgenden Wochen kaum erfolgreicher zu verlaufen; Krempien ist am Ende der Tournee nicht in der Lage, Tantiemen an Strindberg abzuführen.¹⁴² Fest steht jedoch, daß der Autor durch die Aufführungen Krempiens und Jaffés erstmals auch in der deutschen Theaterprovinz gespielt wird. Strindberg ist daher für ihr Vorhaben äußerst dankbar und schreibt im Oktober 1905 an Scherings:

¹³⁸ vgl. dazu: KOSCH, s. 1098. Angaben über Jaffé ließen sich nicht ausfindig machen.

¹³⁹ Literarisches Echo 8/1905–06, IWAN SCHLEICHER, *Echo der Bühnen*: Köln, sp. 214f.

¹⁴⁰ ebd.

¹⁴¹ Bühne und Welt 8/1905–06 Bd. 1, RUDOLF REGANITER, *Der jüngste Strindberg*, s. 122.

¹⁴² vgl. dazu die Anmerkung Scherings in: A. STRINDBERG, *Briefe* s. 194.

Wollen Sie Krempien und seinem Direktor sowie allen Mitspielenden meinen besten Dank aussprechen für das, was sie ausgerichtet haben und ihnen Glück wünschen. Da Berlin aus unbekannten Gründen seine Tore mir immer wieder verschließt, müssen wir diese Stadt von außen belagern und die Provinzen erheben. ¹⁴³

In der folgenden Spielzeit übernimmt Josef Jarno am Theater in der Josefstadt die Inszenierung des ersten Teils von *Totentanz*, die er an neun Abenden spielt. Bis 1909 finden sich keine weiteren Bühnen, die das Drama zu spielen bereit sind. Danach erscheint es im Repertoire der Theater Hamburgs, Mannheims, Münchens und anderer, bevor eine Neuinszenierung Max Reinhardts 1912 auf dem Deutschen Theater den entscheidenden Durchbruch Strindbergs auf den deutschen Bühnen einleitet. *Totentanz* gilt jetzt in einer Rezension Siegfried Jacobsohns als Bühnenwerk, das «in der dramatischen Weltliteratur nicht oft seinesgleichen haben (wird).» ¹⁴⁴

Reinhardt ändert den Szenenentwurf Strindbergs nach eigenen Vorstellungen und ergänzt das Halbrund des Festungsturmes zu einem geschlossenen Kreis, den er über die Rampe der Bühne hinaus in den Zuschauerraum ragen lässt. Das Bühnenbild vermindert so die räumliche Distanz zwischen Publikum und Szene, vermittelt jedoch gleichzeitig den Eindruck der Isolation der Handelnden durch die Abgeschlossenheit des Turmes. ¹⁴⁵

Die Intensität der Beziehung zwischen dem Kapitän, Alice und Kurt wird durch die Darstellung der Schauspieler vor Augen geführt, die

¹⁴³ STRINDBERG an SCHERING, 16.10.1905, ebd., s. 179.

¹⁴⁴ Die Schaubühne 8/1912 H. 2, S. JACOBSON, *Totentanz*, s. 344.

¹⁴⁵ Einen Eindruck von der Atmosphäre der Aufführung, die bereits durch das Bühnenbild vermittelt wird, gibt Felix Poppenberg in seiner Premierenkritik:

«Wie im Rund einer Arena, in dauerndem Kreislauf, bewegen sich die Menschen. Raumsymbolik mit den natürlichen Mitteln entsteht so. Und ein besonderes Verhältnis zwischen Szene und Publikum bildet sich. In die andere Welt, in die Welt der Zuschauer ragt die Bühne hinein. Wie das Achterdeck eines Schiffes bohrt sich ihre Rundung dicht heran. Doch erhöht über die Menschen, streng vom Randring umzogen und so entrückt. Und ... gleichsam auf das nahe und doch unerreichbare Verdeck eines fremden Schiffes blickt man und sieht dem Verzweiflungskampf erbitterter Geschöpfe zu.»

Xenien 5/1912, F. POPPENBERG, *Berliner Theaterbrief*, s. 688.

Reinhardt für seine Inszenierung einsetzen kann: Paul Wegener, Gertrud Eysoldt und Paul Bienfeldt.¹⁴⁶

Die erste Berliner Aufführung beider Teile von *Totentanz* wird 1917 auf dem Theater an der Königgrätzerstraße unter Meinhardt und Bernauer, entsprechend einem Vorschlag Strindbergs, auf zwei Abende verteilt. Siegfried Jacobsohn greift diese Konzeption scharf an; über diese technischen Fragen hinaus richtet sich seine Kritik jedoch vor allem gegen den Inhalt des zweiten Teils. Gegenüber der straffen, handlungsarmen Szenenführung im ersten Teil von *Totentanz* muß die Umarbeitung des resignativen Schlusses in eine Liebesgeschichte der Kinder, ihre Gefährdung durch ein kunstvolles Intrigennetz und einen sentimental Ausgang an das Genre französischer Salonstücke erinnern.¹⁴⁷

Die Angemessenheit von dramatischen Wertungskategorien, wie sie Jacobsohn an Strindbergs Schauspiel anlegt, wird 1919 in einem Aufsatz Walther Rheiners in Frage gestellt. Er verweist auf die Verengung der Ausdrucksmöglichkeiten, die seinem Ansatz zugrunde liegt und den Vorgriff expressionistischer Darstellungsprinzipien in Strindbergs Dramen:

Alle Vorwürfe, die gegen seine Dramatik erhoben werden, sind ebensoviel Indizien seines Expressionismus. Das «unmotivierte» Auftreten unbekannter Personen, die «Zusammenhanglosigkeit», die Unpersönlichkeit seiner Figuren, das Fehlen eines deutlichen «dramatischen Fadens», die widerspruchsvollen, unklaren Charaktere der Handelnden ... Warum sollten nicht plötzlich und ohne äußeren Grund Personen in die Handlung treten, wenn sie nötig sind, um den Reichtum der Idee zu vermitteln? Wozu einen banalen Zusammenhang, da er das Tempo und die Breite der Symphonie verärmlicht? Müssen Illustrationen, handelnde Organe der Idee persönlich sein, wenn das Absolute klingt, einen Charakter haben, der uns bestätigt, daß zweimal zwei gleich vier ist?¹⁴⁸

¹⁴⁶ vgl. dazu die Analyse Kela Kvams und die Rezension Siegfried Jacobsohns, auf die sie sich hauptsächlich stützt:

KVAM, s. 17ff.

Die Schaubühne 8/1912 H.2, S. JACOBSON, *Totentanz*, s. 344.

¹⁴⁷ Die Schaubühne 13/1917 Bd. 1, S. JACOBSON, *Totentanz*, s. 300.

¹⁴⁸ WALTER RHEINER, *Expressionismus und Schauspiel*, 1919, wiederveröffentlicht in: P. PFÖRTNER (Hrsg.), *Literatur und Revolution 1920–25*, Neuwied/Berlin 1960–61 Bd. 2, s. 280.

Weitaus erfolgreicher als die *Totentanz*-Tournee Krempiens und Jaf-fés verläuft die wenige Tage nach ihrer Premiere gespielte Uraufführung der *Kameraden* auf dem Wiener Lustspieltheater. Josef Jarno inszeniert am 24.10.1905 diese «Komödie in vier Akten», die wegen ihrer antifeministischen Tendenz erst fünf Jahre später am Intimen Theater Stockholm aufgeführt werden kann. Strindberg wendet sich gegenüber Schering bereits 1902 strikt gegen Aufführungen der *Kameraden*, ist durch einen Vertrag jedoch an seinen früheren Übersetzer Ernst Brausewetter gebunden und kann seine Einwände, die sich zu dieser Zeit gegen eine geplante Inszenierung am Kleinen Theater unter Max Reinhardt richten, nicht geltend machen.

Das Lustspiel beinhaltet einen rigorosen, gegen Ibsen gerichteten Angriff auf weibliche Emanzipationsbestrebungen. Die eindeutige Stellungnahme in Strindbergs Drama, das mit der erfolgreichen Selbstbehauptung des Mannes gegenüber den grotesk gezeichneten Ansprüchen der Frauen endet, unterstützt den Erfolg der Inszenierung Jarnos. Die Tendenz erscheint für den Rezensenten von *Bühne und Welt* bedeutender als der Inhalt des Dramas:

Und wir alle im Theater haben das erhebende Gefühl der Befreiung und Erlösung im Augenblicke, wo der Mann Mann bleibt, nicht schwach wird und endgültig die Fessel abwirft. Gewiß ist das Stück mehr Pamphlet als Drama, aber es schreit Unausgesprochenes so laut in die Welt, daß wir, mitgerissen von der Überzeugung des Dichters, die Schwäche des Aufbaus vergessen.¹⁴⁹

Am 18.5.1906 gibt Jarno am Berliner Lessingtheater eine Gastspielvorstellung mit Strindbergs *Kameraden*. Im Gegensatz zur Wiener Aufführung, die den einzigen Kassenerfolg des Autors in dieser Periode bedeutet,¹⁵⁰ trifft das Drama bei der Berliner Kritik auf vollständige Ablehnung und kann sich in der Reichshauptstadt nicht durchsetzen:

¹⁴⁹ Bühne und Welt 8/1905–06 Bd. 1, R. LOTHAR, *Von den Wiener Theatern*, s. 169.

¹⁵⁰ vgl. dazu einen Brief Strindbergs an Schering:

«Die Theater ergeben nichts, und wenn die Tantiemen mit dem Buchverkauf, der nichts ergibt, zusammengelegt werden, so wird es wieder nichts.»

STRINDBERG an SCHERING, 25.6.1908, in: A. STRINDBERG, *Briefe* s. 242.

vgl. auch: STRINDBERG an SCHERING, 10.1.1906, ebd., s. 193.

Das technisch wie psychologisch unmögliche Stück steht eigentlich schon jenseits von Gut und Schlecht: es wirkt heute schlichtweg töricht und ist nur als Grille eines damals in blindeste Weiberverachtung verrannten Verbitterten zu verstehen.¹⁵¹

Kameraden wird auch in den folgenden Jahren zu keinem Erfolgsstück für den Autor; Neuinszenierungen sind selten und werden auch nur an wenigen Abenden gespielt.¹⁵²

Nach dem Erfolg der Wiener Inszenierung von *Kameraden* veranstaltet das Altonaer Stadttheater am 10.3.1906 unter der Regie Arthur Wehrlins einen Strindbergabend, der neben dem Einakter *Paria* die deutsche Erstaufführung des vieraktigen Volksstücks *Die Hemsöer* spielt. Strindbergs Bühnenbearbeitung des bereits 1887 im Reclam-Verlag erschienenen und weit verbreiteten Romans wird bei ihrer Premiere kühl aufgenommen. Der Hamburger Bühnenkritiker Paul Raché führt die Ablehnung darauf zurück, daß einzelne Szenen und Figuren zwar interessieren, ein die vier Akte zusammenschließender Handlungszusammenhang jedoch fehle:

... dem Ganzen fehlt es doch zu sehr an der einheitlichen starken dramatischen Handlung, um das Interesse vier Akte hindurch zu fesseln. In allen Szenen fühlt man die novellistische Grundlage heraus und das läßt keinen rechten Genuß aufkommen.¹⁵³

Strindberg selbst hält wenig von seinem frühen Drama; in mehreren Briefen bezeichnet er es als «baren Schund» und befürchtet, mit dem Stück als Possendichter verkannt zu werden.

Auch sein Einakter *Paria* trifft auf wenig Verständnis, obwohl in der Hamburger Inszenierung die beiden Rollen des Stückes mit Arthur Wehrlein und Paul Wegener besetzt sind. Beide Stücke Strindbergs müssen nach drei bis vier Abenden vom Programm abgesetzt werden; *Die Hemsöer* erscheinen bis 1912 nicht mehr auf den Spielplänen deutscher Bühnen.

Eine zweite dramatisierte Novelle Strindbergs, *Frau Margit* wird am 12.5.1908 auf dem Schauspielhaus Köln erstaufgeführt. Sein 1882 ent-

¹⁵¹ Literarisches Echo 8/1905–06, J.E., *Echo der Bühnen: Berlin*, sp. 1318.

¹⁵² Im Gegensatz zu Angaben Paul Merbachs wird *Kameraden* in den folgenden Jahren kaum noch inszeniert.

Berliner Hefte für geistiges Leben 4/1. Halbjahr 1949, a.a.O., s. 111.

¹⁵³ Bühne und Welt 8/1905–06 Bd. 2, PAUL RACHÉ, *Hamburger Theaterbrief*, s. 565.

standenes Frühwerk schildert die Ehe als einzige möglichen Ort weiblicher Selbstverwirklichung. Diese Stilisierung der Ehe, die im Gegensatz zu seinen anderen Dramen steht, dürfte die Voraussetzung dafür bieten, daß das Stück «beim Publikum ziemliches Interesse erregt». ¹⁵⁴ Die Rezeptionsbereitschaft ist jedoch gering: Strindbergs Drama erlebt in Köln nur vier Vorstellungen und wird auf deutschsprachigen Bühnen – abgesehen von einer Inszenierung des Deutschen Volkstheaters in Wien 1914 – nicht mehr aufgeführt.

Als erstes der 1908 in Deutschland veröffentlichten Kammerspiele wird im November 1908 im Wiener Josefssaal *Scheiterhaufen* gespielt. ¹⁵⁵ Eine Gruppe junger Schauspieler unter der Leitung Franz Gstettners übernimmt die von Max Reinhardt bei der Eröffnung des Kleinen Theaters im Deutschen Theater Berlin geprägte und von Strindberg für seine in Szenenführung, Handlung und Personal stark komprimierten Dramen aufgegriffene Bezeichnung «Kammerspiele» und versucht durch Inszenierungen von Werken Strindbergs, Bahrs und Wieds das Genre «Wiener Kammerabende» einzuführen. Bereits nach der Strindbergpremiere löst sich die Gruppe jedoch wieder auf, so daß eine Realisierung ihres Vorhabens ausbleibt. ¹⁵⁶

Die Kritik wendet sich dem Unternehmen in wohlwollend-jovialer Form zu, die am deutlichsten einer Rezension der Zeitschrift *Bühne und Welt* zu entnehmen ist:

Die jungen Leute wagten sich an ein Werk heran, das ihre Kräfte überstieg. Trotzdem verließ man das Haus nicht mit einem unerfreulichen Gefühl, denn man sah Jugend vor sich, edles schönes Wollen und Streben der Jugend, und das ist immer eine hübsche Sache, wenn der Erfolg sich auch nicht flugs einstellt. ¹⁵⁷

Die Reaktion auf Strindbergs Drama ist uneinheitlich: interpretiert als Demaskierung der Mutterrolle, analog zum Inhalt seiner naturalistischen Einakter, erscheint es als eine monströse Realitätsverzerrung

¹⁵⁴ Literarisches Echo 10/1907–08, ANONYM, *Kurze Nachrichten*, sp. 1313.

¹⁵⁵ Der von Schering gewählte Titel *Scheiterhaufen* wird von Strindberg statt der schwedischen Originalbezeichnung *Pelikanen* akzeptiert.

s. dazu: A. STRINDBERG, *Kammerspiele*, München 1926, s. 237f.

¹⁵⁶ Die Schaubühne 4/1908 Bd. 2, A. POLGAR, *Wiener Kammerabende*, s. 495.

¹⁵⁷ Bühne und Welt 11/1908–09 Bd. 1, L. KLINGENBERGER, *Von den Wiener Theatern*, s. 171.

und wird durch die Fülle alltäglicher Grausamkeiten in die Nähe trivialer Sensationsdramen gerückt. So schreibt Arthur Eloesser:

Wenn man das liest, ist es eine erhabene Schrulle, wenn man es sieht, etwas sehr Fremdes, eine feine Monotonie, ein Kinderspuk für Große, über den wir lächeln müssen, wenn er uns nicht gruseln macht.¹⁵⁸

Ein anderer Eindruck entsteht, wenn die Handlung des Dramas lediglich als Oberflächenerscheinung einer tieferliegenden, durch Bosheit und Degeneration geprägten, psychisch defekten Beziehungsstruktur erkannt wird. Alfred Polgar vertritt diese Interpretation in einer Rezension der *Schaubühne*:

Geiz, Habgier, Bosheit, Neid, all die kleinen Aasvögel fliegen auf, die immer schwarz und krächzend über die Strindberg-Scene flattern, wenn tote und längst verwesende Liebe die Atmosphäre mit bösen Miasmen füllt. Es ist ein Charakteristisches der Strindberg-Dramen, daß ihre Tragik zu den grellsten Formen, zu den schmerzlichst-gellenden Tönen in ihren kleinlichsten Ausläufern, in den nüchtern-prosaischen Werkeltagsverhältnissen gelangt.¹⁵⁹

Die Zerstörung der Familienbeziehung erweist sich als irreparabel; sie muß, da niemand verantwortlich gemacht werden kann – auch Eliesses Verhalten wird aus ihrer Vergangenheit erklärt – ausgelöscht werden. Der selbstgelegte Brand stellt daher die Erlösung von einem Leben dar, das keine Aussicht auf Veränderung mehr zuläßt. Siegfried Jacobsohn schreibt 1911 zu diesem Dramenschluß:

Er [Strindberg] beweist schließlich sein Mitleid weniger durch Worte als durch die Taten. Er erträgt es nicht, daß der Jammer sich fortzeugt. Er beendet ihn. Er rottet die Familie aus ... Aus diesem Stück, auch aus seinen Bösartigkeiten, Düsterkeiten, Grausamkeiten und Unerbittlichkeiten, spricht, ruft, schreit Strindbergs Güte.¹⁶⁰

Erschwert wird diese Interpretation durch die Trivialität der Beispiele, in denen Strindberg die destruktive Kraft der Beziehungen konkretisiert. Inszenierungen, in denen es nicht gelingt, die hintergründige

¹⁵⁸ Literarisches Echo 14/1911–12, A. ELOESSER, *Echo der Bühnen: Berlin*, sp.577.
s. auch: Bühne und Welt 14/1911–12, WALTER TURZINSKY, *Von den Berliner Theatern*, s. 283.

¹⁵⁹ Die Schaubühne 4/1908 Bd.2, A. POLGAR, a.a.O., s.494.

¹⁶⁰ Die Schaubühne 7/1911, S. JACOBSON, *Der Scheiterhaufen*, s.632f.

Atmosphäre zu realisieren, müssen daher an den Rand der Lächerlichkeit geraten.¹⁶¹

Nach seiner Uraufführung wird Strindbergs Kammerstück zunächst selten gespielt. Eine deutsche Erstaufführung auf dem Stadttheater Elberfeld am 4.4.1909 wird zwar, wie der Premierenbericht des *Literarischen Echos* ausweist, erfolgreich inszeniert, aber auch nur an einem Abend gespielt:

Der Beifall des Publikums, das sich trotz der herrlichsten Frühlingssonne dieses literarische Ereignis nicht entgehen lassen wollte, spiegelte deutlich den tiefen Eindruck wieder, den die vorzügliche Darstellung des keineswegs bloß sensationellen Sittenstücks hinterlassen hatte, und bestätigte wieder die alte Ibsen-Erfahrung, daß wir Deutsche den nordischen Dichtergrößen ein besseres Verständnis entgegenbringen als die eigenen Landsleute.¹⁶²

Die erste Berliner Inszenierung wird am 20.11.1912 vom Berliner künstlerischen Theater im Lessingtheater gespielt. Aus Anlaß dieser Aufführung umschreibt Arthur Eloesser die Rezeptionsbedingungen der Dramen Strindbergs während der Jahre 1890 bis 1912 in Deutschland:

August Strindberg ist eine der interessantesten Erscheinungen Europas, vielleicht das Ingenium, das am tiefsten in seiner Zeit gelebt und an allen ihren Wurzeln gebohrt hat. Aber man reißt sich so wenig nach seinen Produkten, daß eine fliegende Bühne und ein künftiger Direktor, um irgendetwas zu spielen, irgendeines seiner Dramen zum Köder oder zur Beute nahm ... Man hat einiges von ihm gespielt, als der Naturalismus grün war, als der große Irreguläre und Exzentrische den ihm verwandten und in seinen Konsequenzen so entgegengesetzten Ibsen zu bestätigen schien.¹⁶³

Auch diese Inszenierung wird trotz ihres Erfolges¹⁶⁴ nur in einer Vorstellung gespielt. Erst in einer Einstudierung Max Reinhardts vom 9.4.1914 erreicht das Kammerstück den endgültigen Durchbruch. Jacobsohn rechnet sie neben den Inszenierungen von *Totentanz* und *Wetterleuchten* zur «Musterleistung einer Mustervorstellung» Rein-

¹⁶¹ vgl. dazu: Die Schaubühne 13/1917 Bd. 1, A. POLGAR, *Scheiterhaufen*, s. 417.

¹⁶² Literarisches Echo 11/1908–09, HANS WEGENER, *Echo der Bühnen: Elberfeld*, sp. 1102.

¹⁶³ Literarisches Echo 14/1911–12, A. ELOESSER, *Echo der Bühnen: Berlin*, sp. 576.

¹⁶⁴ Walter Turzinsky beschreibt den Erfolg des Stücks als «laut, aber rein äußerlich». Bühne und Welt 14/1911–12 Bd. 1, W. TURZINSKY, *Von den Berliner Bühnen*, s. 283.

hardts.¹⁶⁵ Friedrich Düsel, der Berliner Rezensent der Zeitschrift *Kunstwart* schreibt in seiner Premierenkritik:

... aber erst Reinhardt hat diesem Drama der Schuld und des Grauens, des Schreckens und der Vernichtung jene Atmosphäre dämonischer Phantastik zurückgegeben, aus der es geboren ist und in der allein es zu seiner vollen letzten Wirkung kommen kann.¹⁶⁶

Wie in der Berliner Erstaufführung des *Scheiterhaufen* spielt Rosa Bertens auch in der Einstudierung Reinhardts die «Elise». Sie scheint für die Darstellung dieser Rolle prädestiniert zu sein, die sie auch in einer Inszenierung Josef Jarnos am Wiener Stadttheater 1917 übernimmt.

Alfred Polgars Rezension der Wiener Aufführung zeigt, daß Strindbergs Drama zu dieser Zeit wesentlich kritischer bewertet wird als noch drei Jahre zuvor. Die Selbstvernichtung seiner Personen verliert an Zwangsläufigkeit, sobald die resignative Grundhaltung Strindbergs in Zweifel gezogen wird:

Es ist ein Nachtwandeln zu tragischen Höhen auf Pfaden, die für Nichtblinde kaum gangbar. Und der schließliche Sturz in den Abgrund erfolgt nicht aus tragischer Notwendigkeit, sondern weil, heimlich, ein Sicherheitsgeländer weggebrochen worden.¹⁶⁷

Josef Jarno inszeniert am 4.10.1910 auf dem Theater in der Josefstadt *Königin Christine* und spielt das Drama an elf Abenden. Es ist der erste Erfolg eines historischen Schauspiels Strindbergs im deutschsprachigen Raum, der jedoch weniger auf den geschichtlichen Hintergrund der Handlung als das vielfältig schattierte Portrait Christines zurückzuführen ist. Die historischen Fakten und innerschwedischen politischen Beziehungen wirken, so Alfred Polgar in der *Schaubühne*, lediglich als Hintergrundinformation für die Rolle Christines:

Sie bringen einen strengen, männlichen Ton kühler Sachlichkeit ins Drama, umschließen es wie mit einem harten Rahmen. Mir für mein Teil ist auch die Ignoranz hier kein Hindernis zum Genuß. Ich kann diese politischen Dinge rein ästhetisch werten, als eine Valeur wie die Maler sagen, als neutrale Grautöne, von denen die flimmernde Buntheit des eingezeichneten Frauen-Charakters und -Schicksals sich leuchtend abhebt.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Die Schaubühne 10/1914 H. 1, S. JACOBSON, *Scheiterhaufen*, s. 443.

¹⁶⁶ Kunstwart 27/III 1913–14, F. DÜSEL, *Berliner Theater*, s. 185.

¹⁶⁷ Die Schaubühne 13/1917 Bd. 1, A. POLGAR, *Scheiterhaufen*, s. 418.

Der im Gartenpavillon spielende vierte Akt des Dramas unterliegt alternativen Interpretationen und Bewertungen. Die Intention Strindbergs wird in einer Besprechung Emil Scherings deutlich, der zu ihrer Erklärung eine Kritik Hebbels an Heinrich Laubes *Christine*-Drama heranzieht:

Welch ein Machwerk! Wenn ein glühendes Liebesleben dargestellt worden wäre, gleich gewaltig auf Seiten des Mannes wie des Weibes und blos geschlechtlich verschieden, in dem Sinn nämlich verschieden, daß der Mann seiner Natur gemäß über das Weib hinaus liebt und sich durch die Königin der Welt zu bemächtigen sucht, während das Weib sich in den Mann verliebt und die Königin von sich wirft, um sich völlig mit ihm zu identifizieren, dann wäre ein tragischer Konflikt wenigstens möglich gewesen; dann hätten sich Beide im Moment der innigsten Vereinigung durch diesen Geschlechtsunterschied getrennt gefühlt und ihn für einen individuellen genommen; sie hätten sich niemals verständigen, also auseinander gehen, bis zur Vernichtung gegen einander rasen können und hätten doch in ihrer Raserei eben nur die Unauflöslichkeit des überall hervortretenden Dualismus der Welt zur Anschauung gebracht.¹⁶⁹

Vor allem die Verlagerung des Konflikts an das Ende des Schauspiels wird in einer Rezension des *Kunstwart* als undramatisch und, im Sinne der Freytagschen Dramaturgie, als «technische Unzulänglichkeit» bezeichnet; die Begegnung Totts und Christines als «trübe mythisch-symbolische Theatralik» abgelehnt.¹⁷⁰ Die Verteidigungsrede der Königin vor ihrer Abdankung gilt einigen Rezensenten als später Versuch einer Stilisierung, der im Widerspruch zu ihrer vorhergehenden Charakterisierung steht und daher lediglich proklamatorischen Charakter besitze:

Die Barmherzigkeit wird zur unklaren, doktrinären Tirade, und was bisher fest umrissen und pulsierend lebendig stand, lockert sich und wird grau gedacht.¹⁷¹

Polgar sieht dagegen gerade die in dieser Szene erkennbare Parteinahme Strindbergs für Christine, in der die Austauschbarkeit von

¹⁶⁸ Die Schaubühne 6/20.10.1910, A. POLGAR, *Königin Christine*, s. 1096.

¹⁶⁹ Die Zukunft 51/1905, E. SCHERING, *Selbstanzeigen: A. Strindberg, Königin Christine*, s. 328.

¹⁷⁰ Kunstwart 24/1911, 1. Märzheft, TH. ANTROPP, *Wiener Theater*, s. 333.

¹⁷¹ Literarisches Echo 13/1910–11, P., *Echo der Bühnen: Wien*, sp. 211.

Recht und Unrecht erkennbar wird, als «Dichterische(n) Geniestreich unvergänglicher Art»:

Das anklägerische Pathos, die dumpfe anklägerische Ironie Strindbergs verstummen hier gänzlich, es ist, als ob eine milde Luzidität in seiner Seele aufstrahlte, die ihn auch in der Frau nichts anderes mehr sehen lasse als ein zerquältes Bündel geheimnisvoll bedingter Menschlichkeiten.¹⁷²

Die Inszenierung des Strindbergschen Dramas 1910 in Wien erfolgt im Zuge einer Renaissance des historischen Schauspiels: In der Wiener Theatersaison 1910/11 sind alle erstaufgeführten Dramen in der Vergangenheit angesiedelt wie zum Beispiel Schönherr's *Glaube und Heimat*, Artur Schnitzlers *Der junge Medardus*, Eduard Stuckens *Lanvâl* und andere.¹⁷³

Aus dieser besonderen Rezeptionssituation lässt sich der Erfolg des Strindbergschen Dramas mit erklären. Er wiederholt sich nur in einer Inszenierung Georg Stollbergs am Münchner Schauspielhaus im März 1911, die an zwölf Abenden gespielt wird. Bereits in der folgenden Spielzeit geht die Gesamtzahl seiner Aufführungen auf sechs zurück, um erst 1919/20 auf 27 anzusteigen.

Vier Tage nach Strindbergs Tod inszeniert am Königlichen Schauspielhaus Dresden Artur Holz das Kammerspiel *Wetterleuchten*. Unversehens wird seine Aufführung zu einer Totenfeier für den Autor, die den Rezensenten die Pflicht auferlegt, ihrer Kritik den Charakter eines Nekrologs zu geben. Sie verweisen auf die weihevolle Atmosphäre der Dresdner Inszenierung, die sich nach ihrer Auskunft auch auf die Zuschauer übertrage:

Eine weihevolle Stimmung lag über der lebensechten Aufführung des seltsam ergreifenden Dramas, das vom ersten Wort bis zum Fallen des Vorhangs die Zuschauer willenlos in Banden schlug. Wie aus einem Traum erwacht, fand man sich erst nach und nach in die Wirklichkeit zurück, halb noch untan der Macht des Dichters.¹⁷⁴

¹⁷² Die Schaubühne 6/20.10.1910, a.a.O., s. 1098.

¹⁷³ Kunstwart 24/1911, 1. Märzheft, a.a.O., s. 330ff. An weiteren Autoren und Stücken sind erwähnt: Otto Anthes *Frau Juttas Untreue*, Hans Müller *Das Wunder des Beatus* Oskar Blumenthal *Der schlechte Ruf*, J. V. Widmann *Lysanders Mädchen* und *Das Urteil des Paris*, Rudolf Lothar *Die drei Grazien*, Josef Kainz *Saul*, E. v. Keyserling *Beningnens Erlebnis*.

¹⁷⁴ Bühne und Welt 14/1911–12 Bd. 2, P., *Uraufführungen: Dresden*, s. 304.

ebenso: Literarisches Echo 14/1911–12, CHR. GAEHDE, *Echo der Bühnen: Dresden*, sp. 1301f.

In dieser Situation drängt sich eine Interpretation auf, die das Drama als autobiographische Reflektion des Dichters, den resignativen Rückblick und die Lethargie des pensionierten Beamten als Ausdruck Strindbergscher Lebenserkenntnis deutet. Sie wird in einer Rezension des *Literarischen Echos* ausgedrückt:

Wer Strindberg den Ankläger, den Hasser, den Tempelschänder, wer den Mystiker und Propheten zu hören erwartet hatte, der fand nur einen stillen, resignierten, ganz nur sich selbst noch suchenden und angehörenden Mann in dieser Tragödie vom Altern, die leise verrinnt wie das Leben selber.¹⁷⁵

Die in den realen Handlungskomplex verwobene Gewitterstimmung wird diesem Analyseschema zugeordnet: das abziehende Unwetter gilt als Zeichen einer abgeklärten Resignation und des Verzichts auf Auseinandersetzungen.¹⁷⁶ Strindberg selbst sieht die Lethargie des alten Herrn kritischer als die Rezensenten der deutschen Erstaufführung. Er schreibt im Frühjahr 1907 über *Wetterleuchten* an Schering:

Wenn Sie mir gesagt haben, welchen Eindruck die «Gespenstersonate» auf Sie gemacht hat, sende ich Ihnen Opus 1 der Kammerspiele: das ist volle (niedrige) Wirklichkeit oder ein ausgezeichnetes Philisterstück, das «gehen» wird.¹⁷⁷

Wetterleuchten wird so zu einer kritischen Zustandsbeschreibung des Alters, einem Trauerspiel – so Jacobsohn – «der Einsamkeit, der Langeweile, des Alters, des Witwertums.»¹⁷⁸ Kritik des Autors am Verhalten seiner Hauptfigur kann dem Schlußsatz des Dramas entnommen werden, der auf einen Ausbruch aus der selbstgewählten Isolation und neue Aktivitätsentfaltung hindeutet: « – Und im Herbst ziehe ich fort aus diesem stillen Haus!»¹⁷⁹

Diese Interpretation wird auch in den folgenden Berliner Inszenierungen des Strindbergschen Kammerspiels – 1912/13 am Residenztheater und 1913/14 an den Kammerspielen des Deutschen Theaters – nicht realisiert. Die Kritik Siegfried Jacobsohns an der biederer Tendenz muß daher mehr seiner Inszenierung als dem Stück selbst gelten:

¹⁷⁵ Literarisches Echo 14/1911–12, ebd.

¹⁷⁶ Janus 1912/13 H. 2, W. KÜHN, *Residenztheater: Wetterleuchten*, s. 84.

¹⁷⁷ STRINDBERG an SCHERING, 27.3.1907, in: A. STRINDBERG, *Briefe* s. 203.

¹⁷⁸ Die Schaubühne 9/1913, S. JACOBSON, *Hinnerk und Strindberg*, s. 1249.

¹⁷⁹ A. STRINDBERG, *Kammerspiele*, a.a.O., s. 60.

Nach diesem Sommerrausklang wird dem «Herrn» nichts mehr die Herbsteruhe stören, deren Reize in ihrer ganzen Fragwürdigkeit unendlich langsam vor uns aufgerollt worden sind.¹⁸⁰

Strindbergs Einschätzung, daß *Wetterleuchten* zu einem «gut gehenden» Drama werden könne, bestätigt sich: in den Jahren 1911 bis 1920 gehört es zu den am häufigsten aufgeführten Dramen des Autors in Deutschland.

Die Brandstätte, Strindbergs zweites Kammerspiel, findet dagegen kaum Resonanz auf deutschen Bühnen, auch ist das Dokumentationsmaterial für dieses Stück am geringsten. Gunnar Ollén gibt als deutsche Erstaufführung die Inszenierung eines Künstlertheaters Berlin im Jahr 1910 an.¹⁸¹ Seine Angaben können durch Rezensionen nicht belegt werden; sie müssen fragwürdig erscheinen angesichts einer Anmerkung Scherings auf der Titelseite der *Brandstätte*:

Eine deutsche Aufführung hat Strindberg nicht erlebt.¹⁸²

Wie für alle Kammerspiele Strindbergs zeigt das Deutsche Theater Berlin auch für *Die Brandstätte* bereits vor seiner Veröffentlichung Interesse und liest bis zum 17.4.1907 das Manuskript des Werkes, ohne eine Eigeninszenierung jedoch zu realisieren.¹⁸³ Erste Aufführungen des Dramas sind am 18.5.1917 an den Münchener Kammerspielen und in der Spielzeit 1918/19 am Berliner Neuen Theater bekannt.¹⁸⁴ Die geringe Anteilnahme der Bühnen für *Die Brandstätte*

¹⁸⁰ Die Schaubühne 9/1913, ebd.

Ähnlich äußert sich Alfred Polgar 1924 über eine Wiener Inszenierung von *Wetterleuchten*:

Das Schicksal hat hier sein Pensem erledigt; nun hält es, in Filzpantoffeln und Nachthaube, Siesta. Nichts mehr wird den Veteranen der Ehe im Genuß seiner seelischen Invalidenrente stören.»

Die Weltbühne 20/1924, A. POLGAR, *Wetterleuchten*, s. 21.

¹⁸¹ OLLÉN, s. 123.

Der Titel «Künstlertheater Berlin» könnte auf eine Verwechslung mit der 1914 unter dem Namen «Deutsches Künstlertheater Societät» agierenden Schauspielergruppe hindeuten, die im Dezember 1914 Strindbergs Schauspiel *Luther* aufführt.

¹⁸² A. STRINDBERG, *Kammerspiele*, a.a.O., s.62.

¹⁸³ ebd., s.238.

¹⁸⁴ Neue Blätter für Kunst und Literatur 1/1918– 19 Nr. 11, HANNA HELLMANN, «Die *Brandstätte*» von Strindberg, s. 112.

läßt sich anhand des spärlichen Rezeptionsmaterials nicht begründen. Vermutlich ist es die Verbindung einer kriminologisch vorgehenden Entlarvung mit den philosophischen Kommentaren des «Fremden», die eine breitere Aufnahme verhindern.

Björnson – Ibsen – Strindberg 1900–1912

Die Darstellung der Dramenrezeption Strindbergs auf deutschen Bühnen in den Jahren 1900 bis 1912 läßt den dominierenden Einfluß des Ibsenschen Werks deutlich werden. Strindberg gilt in dieser Zeit – wie in den Jahren vor 1900 – für die Mehrzahl der Rezessenten als zweit-rangiger Rivale Ibsens, der die Vorzüge in den Werken des norwegischen Autors nur intensiver hervortreten läßt. Arthur Eloesser dokumentiert diese Wertsetzung in einer, teilweise bereits zitierten, Rezession, die seine Einschätzung der Werke Strindbergs in einen allgemeinen Rezeptionshorizont stellt:

Von seinen Schriften werden die autobiographischen Bekenntnisse einer gequälten und quälenden Seele zu den merkwürdigsten und aufschlußreichsten Urkunden unserer Zeit rechnen. Aber man wird Mühe haben, die Werke, die nicht mit Ich anfangen, dazwischen einzuordnen. Man hat einiges von ihm gespielt, als der Naturalismus grün war, als der große Irreguläre und Exzentrische den ihm verwandten und in seiner Konsequenz so entgegengesetzten Ibsen zu bestätigen schien. Heute scheint es, als ob Strindberg sich mit seinen einzelnen Produkten nicht einmal selbst bestätigt.¹⁸⁵

Abweichend von dieser Unterordnung Strindbergs setzen sich Rezessenten der seit 1905 erscheinenden Zeitschrift *Die Schaubühne* mit seinen Dramen auseinander. Ihr Herausgeber, Siegfried Jacobsohn, betont vor allem die innovatorische, über das naturalistische Theater hinausweisende Dramentechnik Strindbergs. Außerhalb dieses Forums findet die subjektive Dramatik Strindbergs wenig Verständnis. Zwar veröffentlicht das *Magazin für die Literatur des In- und Auslandes* bereits 1903 einen Feuilletonbeitrag, in dem die Verinnerlichung sozialer Konflikte der Ibsenschen Darstellung objektiver gesellschaftlicher Auseinandersetzungen gegenübergestellt und ihr vorgezogen

¹⁸⁵ Literarisches Echo 14/1911–12, A. ELOESSER, *Echo der Bühnen: Berlin*, sp. 576.

wird, findet damit jedoch keine Resonanz. Sein Autor sieht in der subjektiven Perspektive die zukunftsweisende Leistung Strindbergs, die Ibsens Problemstellung überholt erscheinen läßt:

Ibsen ist der Prototyp des Menschen, wie er vor zwei Jahrzehnten etwa gelebt hat und nur mehr noch historisch lebt. Da haben Sie Strindberg den Künstlermenschen. Gegen ihn verblaßt Ibsen der «Gesellschaftskritiker». Und ich will Ihnen im Vertrauen sagen, daß Strindberg der Mann von übermorgen ist.¹⁸⁶

Eine vergleichbare Wertschätzung finden Strindbergs Dramen in den meisten Publikationsorganen erst wieder am Vorabend des Expressionismus anlässlich seines sechzigsten Geburtstags 1909 oder in Nekrologen. So wird in einem 1912 erscheinenden Aufsatz der Zeitschrift *Die Lese* die Ich-Dramatik Strindbergs gegenüber der analytischen Technik Ibsens hervorgehoben:

Ibsen ist bewundernswert wie ein großer Kliniker, für den die Welt ein Krankenhaus oder Irrenhaus ist, darin er operiert, wissenschaftlich, verstandesgemäß und dennoch künstlerisch genug, in den dargestellten Schicksalen die große regulierende Weltwaage von Schuld und Sühne ahnen zu lassen, die metaphysische Gerechtigkeit, die im Leben der Einzelnen, der Geschlechter und auch der Nationen immer wieder das gestörte sittliche Gleichgewicht herstellt. Aber Strindberg ist der Persönlichere. Er ist nicht Erzieher, nicht Kliniker, sondern mehr: vor allem leidender Mensch, Kreuzträger, der durch sein persönlich erlebtes Leiden erlösend wirkt. Ecce homo ...¹⁸⁷

Bereits 1910 weist ein Essay Arthur Babillettes – *Das Dämonische in August Strindberg* – auf Erscheinungsformen expressionistischer Metaphorik voraus. In ihm ist Kulturkritik und eine messianische Heilslehre zu einem pathetischen Konglomerat verbunden:

Erlösende Kunst ist's was not tut! Vor einigen Jahren sah man in Ibsen den Erlöser, den Heilsbringer: da jubelte man ihm zu, trat in seine Fußstapfen, glaubte unerschütterlich an ihn. Heute jedoch weiß man, daß er nicht der Erlöser war, sondern einer, der dem Erlöser den Weg bereitete. Christus aber, dem Gesalbten, dem Messias, dem harren wir noch entgegen... August Strindberg – ist kein Johannes und ist auch noch nicht der Messias: Aber ein Übergang zwischen beiden ist er, ein Wegweiser aus dem gelobten Land des

¹⁸⁶ Magazin für die Literatur des In- und Auslandes, 72/1903, J. HEGNER, *Strindberg contra Ibsen*, s. 120.

¹⁸⁷ Die Lese 1912 No 4, JOSEF AUGUST LUX, *August Strindberg. Zu seinem 60. Geburtstag*, s. 57.

Johannes in das gelobtere des Messias. Seine einsamen fremden Gedanken sind prachtvoll erhaben und schauerlich wie die Mitternachtssonne.¹⁸⁸

Im Gegensatz zu der häufig thematisierten Beziehung zwischen den Dramen Ibsens und Strindbergs scheint ein Vergleich mit dem Werk Björnsons für die meisten Rezessenten von geringer Bedeutung zu sein. Das spärliche Interesse der Kritik an den Björnsonschen Dramen erweist sich in Rezensionen, die ihn als Autor zwar nennen und neben Ibsen stellen, ohne jedoch darüber hinausgehende Aussagen zu treffen. Eine inhaltliche Analyse der Dramen Björnsons fehlt weitgehend¹⁸⁹, oder ist auf so wenig aussagefähige Kommentare verkürzt wie:

Björnson ist schön und feierlich wie ein Pastor durch sein sittliches Pathos.¹⁹⁰

Komplexere Aussagen über Affinitäten im Werk Björnsons und Strindbergs finden sich allerdings auf dem Höhepunkt des Einflusses Björnsons in Deutschland: anlässlich der Erstaufführung von *Ostern* 1901 besprechen einige Rezessenten analoge Erscheinungen in Strindbergs Drama und Björnsons *Über unsere Kraft I und II*, das in den Jahren 1900 und 1901 im Mittelpunkt der Kritik steht. Es gilt als fester Maßstab, an dem sich Strindbergs Passionspiel messen lassen muß. Ein Vergleich beider Werke dient vor allem dazu, die Bedeutung des Strindbergschen Schauspiels trotz seines Mißerfolgs auf den Bühnen vor Augen zu führen und es der Lektüre eines größeren Leserkreises zu empfehlen. Gegen den energischen Protest der Redaktionsleitung schreibt Josef Theodor 1901 in der Zeitschrift *Die Gesellschaft*:

Und voll dieser verzweifelten Bitterkeit ist sein Passionsspiel «Ostern» die tiefste Glaubenstragödie, die neben Björnsons «Über die Kraft» wir besitzen.¹⁹¹

Die Gestalt Eleonores, die Strindberg als «Symbol des höchsten vollkommensten Menschentypus» versteht¹⁹², hinterläßt selbst bei der Frankfurter Aufführung einen tiefen Eindruck; sie wird in einer Rezension der «Christlichen Welt» den blutleeren, soziale Utopien pro-

¹⁸⁸ Xenien 1910 H. 4, A. BABLLOTTE, *Das Dämonische in August Strindberg*, s. 193ff.

¹⁸⁹ ebd., s. 194.

¹⁹⁰ Die Lese 1912 No 4, ebd., s. 57.

¹⁹¹ Die Gesellschaft 17/III 1901 H. 3–4, J. THEODOR, Ein Drama der Passion, s. 233.
vgl. auch: Literarisches Centralblatt, 20.7.1901, MAX KOCH, *Ausländische Dramen*.

phezeienden Kindern Credo und Spera in Björnsons Drama vorgezogen:

Aber Eleonore benimmt sich doch nicht so unnatürlich wie die Kinder in Björnsons *Über die Kraft* zweiter Teil, vierter Akt; sondern Strindberg hat es verstanden, trotzdem Eleonore Viel sagt, was «über ihre Jahre geht» sie es so sagen zu lassen, daß es möglich und nicht nur Tendenz ist.¹⁹³

Nach den Mißerfolgen der drei ersten Inszenierungen von *Ostern* ist das Drama in den folgenden Jahren nur selten auf den deutschen Bühnenspielplänen vertreten; zwischen 1901 und 1908 sind lediglich acht Aufführungen verzeichnet. Erst eine Neuinszenierung Josef Jarnos in der Spielzeit 1909/10 am Wiener Theater in der Josefstadt kann an neun Abenden aufgeführt werden. Mit dem Erfolg der Dramen Strindbergs in den Jahren 1912 bis 1921 findet auch «Ostern» stärkere Beachtung und wird zu einem beliebten Stück für Inszenierungen in der Passionszeit. Erst 1916 übertrifft es jedoch in der Zahl der Aufführungen Björnsons *Über die Kraft*.

Dem Nebensatz einer Rezension Alfred Kerrs aus dem Jahr 1917 läßt sich entnehmen, daß auch über dieses einzelne Werk hinaus Analogien zwischen Björnsons und Strindbergs Dramenkonzeption gesehen werden. Kerr schreibt in seiner Kritik von *Totentanz* über das Ende des zweiten Teils:

Bernauer, der Emporwachsende, bringt beide Hälften – nachdem Reinhardt vor Jahren die erste gespielt. (Damals war es, als ob man von einem Satz, der in «zwar» und «aber» gegliedert ist, bloß das «Zwar» mitgeteilt hätte) ... Das «Aber» heißt nun: Friede nach dem Kampf; Allerseelen; Ausgleich; letztes Licht. Und in einem jungen Paar: Liebe; Neubeginn. Menschlichkeit bricht hier durch den Gruselsud. Schlichteres durch Machenschaften. Nicht wie Björnson dergleichen täte ... Sondern alles wie der Blick eines Erkennenden, Vergebenden.¹⁹⁴

Im Umkehrschluß bedeutet die Negierung Kerrs, daß die Aufhe-

¹⁹² STRINDBERG an HARRIET BOSSE, 25.2.1901, in: A. STRINDBERG, *Rausch, Totentanz, Ostern*, a.a.O., s. 326.

¹⁹³ Christliche Welt 16/1902, H. FISCHER, *Neue Dramen von August Strindberg*, s. 227. vgl. auch: WOLFGANG QUIDDE an SCHERING, 10.3.1901, in: A. STRINDBERG, *Rausch, Totentanz, Ostern*, a.a.O., s. 328.

¹⁹⁴ KERR, s. 405.

bung der tragischen Kollision in Strindbergs Drama an die Beilegung sozialer und individueller Konflikte in den letzten Akten oder Szenen Björnsonscher Schauspiele erinnert. Die Überwindung der Katastrophe wird in den Werken beider Autoren eingeleitet durch einen individuellen Erkenntnisprozeß, der in der Konzeption Björnsons seine Relevanz jedoch erst in der konkreten Veränderbarkeit sozialer Bedingungen findet. Die Unangemessenheit seiner Alternativvorschläge für die gesellschaftliche Problematik ist offensichtlich und läßt – so für Kerr – Zweifel an seiner Kompetenz entstehen. Strindberg bezieht sein Verständnis der Aussöhnung von Gegensätzen nicht aus den sozialen Voraussetzungen; er projiziert ihre potentielle Verwirklichung vielmehr in ein Leben nach dem Tod und entgeht damit der Überprüfbarkeit und Zeitgebundenheit Björnsonscher Vorschläge.

Auch dramentechnisch muß die Konfliktlösung Björnsons inadäquat erscheinen, da sie epilogartig anschließt und Elemente neuromantischer Allegorik oder trivialer Familiendramatik aufnimmt, während Strindberg auch in der Konfliktbereinigung die gleichen dramaturgischen Mittel wie in den vorhergehenden Szenen verwendet.

Björnson wie Strindberg wird häufig vorgeworfen, daß die Beilegung der Konflikte in ihren Stücken unvermittelt einsetzt und nicht mit der individuellen Kennzeichnung der Handelnden übereinstimmt.

Überlegungen dieser Art erscheinen jedoch meist in voneinander unabhängigen Rezensionen Björnsonscher und Strindbergscher Werke, da Inhalte und Techniken in den Dramen beider Autoren nur in Ausnahmefällen aufeinander bezogen werden.

Die geringe Resonanz, die Björnsons Schauspiele in der deutschen Theaterkritik nach 1904 finden, könnte als Indiz dafür gelten, daß die Gesamtzahl ihrer Aufführungen zurückgeht und sie durch Inszenierungen der Dramen Strindbergs ersetzt werden. Ein Blick auf die im Deutschen Theaterspielplan verzeichneten Aufführungszahlen zeigt jedoch, daß diese Vermutung mit der realen Rezeptionssituation nicht übereinstimmt.

Eine Gegenüberstellung der Dramenaufführungen Björnsons, Ibsens und Strindbergs in den Jahren 1899/1900 bis 1911/12 erweist, daß Ibsen – abgesehen von dem überragenden Erfolg des Björnsonschen Doppeldramas *Über unsere Kraft* 1900/01 und 1901/02 – unangefochten der am häufigsten gespielte skandinavische Autor in Deutschland ist. Seine Vorherrschaft auf den deutschen Bühnen wird

erst um 1916 durch die wachsende Popularität der Werke Strindbergs gebrochen.¹⁹⁵

Auch in den Jahren 1902 bis 1908, in denen Björnson relativ wenig gespielt wird, erleben Strindbergs Dramen eine weitaus geringere Zahl von Aufführungen. Strindberg muß in diesem Zeitraum als ein Außenseiter in der literarischen Szene gelten, dessen Dramen außer auf den Bühnen einiger Großstädte – Berlin, München, Hamburg, Wien, Breslau und Stuttgart – von deutschsprachigen Theatern kaum gespielt werden.

Als Vergleichswert wird für die Jahre 1899 bis 1910 die Aufführungszahl der Dramen Gerhard Hauptmanns herangezogen, um die Häufigkeit von Aufführungen skandinavischer Bühnenschriftsteller am Beispiel eines erfolgreichen deutschen Autors adäquat einschätzen zu können.¹⁹⁶

Exkurs III: Vorexpressionistische Dramen 1912– 1932

Die Aufnahme Strindbergscher Dramen in das Programm deutschsprachiger Bühnen nimmt im Anschluß an die *Totentanz*-Inszenierung Max Reinhardts vom 27.9.1912 ein ungewöhnliches Ausmaß an. Anzeichen für das steigende Interesse der Theaterleiter finden sich, wie eine Statistik der Aufführungszahlen Strindbergs zeigt, bereits einige Jahre zuvor: Während der Deutsche Bühnenspielplan in der Spielzeit 1908/09 lediglich 23 Aufführungen verzeichnet, steigt die Zahl auf 122 im Todessjahr Strindbergs, erreicht 1916/17 629 und 1919/20 die Höchstzahl von 723 Vorstellungen.¹⁹⁸ Strindberg gehört in den Jahren 1913 bis

¹⁹⁵ März 10/12.8.1916 H. 32, FELIX STÖSSINGER, *Mode und Werturteil*, s. 106.

¹⁹⁶ Die Zahlen sind folgender Tabelle entnommen: Bühne und Welt 13/1910–11 Bd. 2, PAUL ALFRED MERBACH, *Deutsche Dramatiker der Gegenwart: VIII Gerhard Hauptmann*, s. 393–400.

¹⁹⁷ «x» steht für Inszenierungen Max Reinhardts am Kleinen Theater Berlin, die in den Deutschen Bühnenspielplan nicht aufgenommen sind.

¹⁹⁸ Die in der Literatur angegebenen Zahlen ergeben ein unausgeglichenes Bild: während die Angaben Ruckgabers und Pönsgens sich nur leicht unterscheiden, liegen

	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911
	<u>1899</u>	<u>1900</u>	<u>1901</u>	<u>1902</u>	<u>1903</u>	<u>1904</u>	<u>1905</u>	<u>1906</u>	<u>1907</u>	<u>1908</u>	<u>1909</u>	<u>1910</u>	<u>1911</u>
Björnson	59	656	510	248	116	171	165	130	172	84	470	486	329
Jbsen	387	365	331	319	406	424	571	932	877	820	725	706	831
Strindberg	22	29	8	49 ¹⁹⁷	28	27	125	49	19	23	53	57	133
Hauptmann	521	475	369	562	749	667	768	486	467	599	579		

1920 nicht nur zu den am häufigsten gespielten Autoren auf den Bühnen Berlins¹⁹⁹, sondern des gesamten deutschen Reiches.²⁰⁰ Im Zentrum der Theaterkritik dieser Zeit stehen die Erstinszenierungen von *Nach Damaskus*, *Traumspiel*, *Gespenstersonate* und *Advent* – Dramen, in denen Strindberg Gestaltungsprinzipien deutscher Expressionisten vorausgreift. Ihr ästhetisches Programm, das – so Horst Denkler – adäquat im «einpoligen Monologistendrama» seinen Ausdruck findet²⁰¹, ist wesentlich der Dramentechnik Strindbergs verpflichtet: die Auflösung der geschlossenen Dramenform durch die Stationentechnik in *Nach Damaskus* oder revueartig aneinander gereihte Szenenfolgen im *Traumspiel* stellen ebenso einen Vorgriff auf Ausdrucksmittel expressionistischer Dramatik dar, wie die Entindividualisierung der Handelnden oder die Gestaltung dramatischen Geschehens als einer nach außen projizierten Innenwelt.²⁰²

Der Einfluß der Dramen Strindbergs auf die Konzeption deutscher expressionistischer Autoren soll im folgenden Abschnitt jedoch vernachlässigt werden; thematisiert wird vielmehr die Antizipation ihrer Bühnenerfolge in den Jahren 1917 bis 1920 durch die Dramenrezension Strindbergs.

Der Zeitraum von 1910 bis 1916/17 kann, wie Rüdiger Steinlein nachweist,²⁰³ als Periode einer beim Theaterpublikum verschleppten oder durch die Indolenz der Bühnenleiter und staatliche Zensurmaßnahmen behinderten Wirkung expressionistischer Dramen gelten. Erst die Jahre 1917–20 sind gekennzeichnet durch eine intensive Dramenrezeption, die «oft fünfstellige Auflagen und bemerkenswerte Auffüh-

Graviers Zahlen für die Jahre 1914/15 und 1915/16 erheblich über ihren Daten. Die vorliegenden Angaben sind der Arbeit Ruckgabers entnommen.

ERICH RUCKGABER, *Das Drama August Strindbergs und sein Einfluß auf das deutsche Drama*, phil. Diss. Tübingen 1953, Anlage I.

– PÖNSGEN, s. 57.

– GRAVIER, s. 347.

¹⁹⁹ Zeit im Bild, 16.1.1916, MAX SCHIEVELKAMP, *Strindberg in Berlin*, s. 39.

²⁰⁰ GRAVIER, s. 347.

²⁰¹ HORST DENKLER, *Drama des Expressionismus*, München 1967, s. 53–55.

²⁰² vgl. dazu: SZONDI, s. 105–7.

²⁰³ RÜDIGER STEINLEIN, *Theaterkritische Rezeption des expressionistischen Dramas. Ästhetische und politische Grundpositionen*, Kronberg 1974, s. 25.

rungsserien» erlaubt.²⁰⁴ Sie nimmt nach 1920 stark ab und klingt bis etwa 1923/24 aus.

Der Beschränkung von Kenntnis und Wirkung expressionistischer Dramatik in ihrer ersten Rezeptionsphase auf eine engbegrenzte Gruppe von Schriftstellern und Kritikern steht die beherrschende Stellung Strindbergs auf den deutschen Bühnen gegenüber. So werden 1913 drei seiner Dramen – *Schwanenweiß*, *Kronbraut*, *Wetterleuchten* – gleichzeitig in Berlin inszeniert, in der folgenden Saison *Scheiterhaufen* und *Nach Damaskus I* neu in den Berliner Spielplan aufgenommen und derart erfolgreich gespielt, wie sonst nur publikumswirksame Operetten.²⁰⁵ Über den Erfolg Strindbergs schreibt der Herausgeber der in Berlin erscheinenden Zeitschrift Forum:

In Berlin kann man an vier verschiedenen Theatern Werke von ihm sehen: die Herren Meinhard und Bernauer machen mit seiner «Kronbraut» so gute Geschäfte, als ob das Stück «Wie einst im Mai» hieße, selbst das Königliche Schauspielhaus hat sich strindbergsreif erklärt, Reinhardt hat den «Scheiterhaufen» wieder aufgenommen und Barnowskys bislang ruhmwürdigste Tat war, daß er «Nach Damaskus» wagte.²⁰⁶

Den Einfluß der Bühnenerfolge Strindbergs auf die Dramen der Expressionisten läßt eine Äußerung des Schriftstellers und Dramaturgen Otto Zoff deutlich werden. Nach seinen Worten machen Strindbergs «Aufführungen ... einen so großen Eindruck auf uns, daß es unmöglich wäre, ihn zu schildern. Es kam ausschließlich auf die egozentrischen Ansprüche an, auf das dichterisch erzwungene Bekenntnis.»²⁰⁷ Das Ansteigen der Vorkriegsrezeption Strindbergs muß als Ergebnis divergierender Faktoren verstanden werden. Die Aufnahme seiner Werke enthält affirmative Elemente in einer Zeit, in der religiös-mystische Inhalte auf starke Aufnahmebereitschaft treffen. Diese Orientierung ist, wie W. E. Thormann in seiner Strindbergmonographie 1922 bestätigt, nicht erst eine Erscheinung der Kriegsjahre, sondern

²⁰⁴ Hochland 15/1917–18, R. KLEIN-DIEPOLD, s. 714, zitiert nach STEINLEIN, s. 25.

²⁰⁵ Im Winter 1914/15 erleben diese Inszenierungen, nach Angaben Graviers, insgesamt 397 Aufführungen in Berlin.
GRAVIER, s. 347.

²⁰⁶ Das Forum 1/Mai 1914 H. 2, W. HERZOG, *August Strindberg und unsere Zeit*, s. 65f.

²⁰⁷ zitiert in: GÜNTHER RÜHLE, *Theater für die Republik*, Frankfurt/M 1973, s. 15.

bereits seit den ersten Erfolgen der symbolistischen Dramatik in der Literatur und auf den Theatern Deutschlands relevant:

Nicht der Krieg hat die von der Wirklichkeit abgewandten, nach Wiedergewinnung des Magischen und Religiösen strebenden Richtungen neugeschaffen, er hat ihr geistiges Antlitz nur verschrofft, hat ihnen zu schnellerem Durchbruch verholfen, weil er neben die geistige Überwindung des mechanistischen Zeitalters den wirtschaftlichen und sozialen Zusammenbruch stellte.²⁰⁸

Die dramentechnische Innovation Strindbergs wird dem Publikum durch Inszenierungen Max Reinhardts auf dem Deutschen Theater adäquat vermittelt. Seine Interpretationen sind verantwortlich für den endgültigen Durchbruch Strindbergs auf den deutschen Bühnen, da sie die veränderten Gestaltungsprinzipien verständlich und akzeptabel erscheinen lassen. Diese Aufführungen schaffen damit auch die Voraussetzung für die spätere Rezeption expressionistischer Dramatik.

Die Erfolge Reinhardts veranlassen verstärkt auch weitere Theater, Dramen Strindbergs in ihren Spielplan aufzunehmen. So unterläuft das Königliche Schauspielhaus Berlin mit einer an 22 Abenden gespielten Inszenierung von *Schwanenweiß* unter Bodo von Hülsen das Aufführungsverbot Kaiser Wilhelms II., der 1910 in einem Interview erklärt: «so lange er herrsche, dürfe Strindberg nicht im Schauspielhause gespielt werden.»²⁰⁹

Die deutsche Aufführung des Märchenspiels am 11.9.1913 bedeutet daher einen fremden und überraschenden Einschlag in das ansonsten durch Hohenzollerndramen, Klassikeraufführungen und Possen geprägte Repertoire des Hoftheaters.²¹⁰ Mit diesem Drama sind auch bereits die Grenzen seiner Belastbarkeit erreicht. «Näher» – so Siegfried Jacobsohn – «als bis zu «Schwanenweiß» darf es sich kaum an

²⁰⁸ W.E. THORMANN, *August Strindberg*, Frankfurt/M 1922 (=Dichter und Bühne. Literatur- und Musikgeschichte in Einzelfällen für Theaterbesucher. Reihe 3 Heft 14), s. 3.

²⁰⁹ Interview mit der Journalistin ANNIE WALL, zitiert in: A. STRINDBERG, *Briefe* s. 261. Strindberg versucht daraufhin, dem deutschen Kaiser ein Exemplar seiner *Märchenstücke – Schwanenweiß, Kronbraut, Ein Traumspiel* – zukommen zu lassen, scheitert jedoch an den ihm verschlossenen Zugangswegen.

vgl. dazu: STRINDBERG an SCHERING, 12.9.1910, ebd., s. 262–4.

²¹⁰ vgl. aber: OLLÉN, s. 122. Olléns Angabe, daß Max Reinhardt Strindbergs Drama am Hoftheater einstudiert habe, ist falsch.

Strindberg herantrauen; und das ist von Wieselchen und dem Austauschleutnant her immerhin eine tüchtige Strecke.»²¹¹

Bereits die Inszenierung des Königlichen Schauspielhauses erscheint in den Augen avantgardistischer Kritik verdächtig und wird als negatives Werturteil für das Drama selbst genommen. Julius Bab schreibt noch 1919:

Das allerschwächste [Produkt], namens «Schwanenweiß» ist so schwach, daß man es sogar im Königlichen Schauspielhaus zu Berlin, natürlich unter Beseitigung aller Strindbergscher Reste als etwas langweilig alberne Feerie zu spielen wagte.²¹²

Strindbergs Bühnenstück wird kühl aufgenommen. Die bewußt gewählte Naivität der Märchenkonstellation, die außerhalb logisch-konsequenter Gesetzmäßigkeiten erreichte Auflösung der Widersprüche zu einer kunstvollen Harmonie, die lyrischen Elemente in Sprache und Handlung wirken als «kitschige Banalität» oder als «bourgeoise Sentimentalität».²¹³ Alfred Polgar faßt die Kritikpunkte in seiner Rezension einer Inszenierung am Wiener Residenztheater 1914 zusammen:

Ein erwachsener Mann im Kinderkleidchen: so unfroh-bizarr wirkt das Ganze. Wahrscheinlich in einer friedfertigen, kampfsatten Pause frisch von einer guten Rührung weg, in Onkel-Laune geschrieben; von einem wahrhaft großen Gerneklein.²¹⁴

Der am 1. August 1914 ausbrechende Weltkrieg intensiviert noch den Prozeß der Auseinandersetzung mit dem Werk Strindbergs. Seine Dramen üben in den folgenden Jahren einen überwältigenden Einfluß auf die deutschen Bühnen aus; ihre Popularität erweist sich in einer Verdoppelung der Aufführungszahlen von 1914/15 bis 1915/16. Die Rezeption seiner Dramen in dieser Zeit wird wesentlich durch den Verlauf des Krieges und seine Konsequenzen für die Zivilbevölkerung beeinflußt. Die Euphorie des ersten Kriegsjahres wird deutlich in der Aufnahme von *Luther* im Dezember 1914.

Die Uraufführung des Dramas erfolgt am 5.12.1914²¹⁵ auf der

²¹¹ Die Schaubühne 9/1913, S. JACOBSON, *Schwanenweiß*, s. 886.

²¹² JULIUS BAB, *Der Wille zum Drama*, Berlin 1919, s. 368.

²¹³ Literarisches Echo 16/1913–14, RUDOLF PECHEL, *Echo der Bühnen: Berlin*, sp. 35.

²¹⁴ Die Schaubühne 10/1914, A. POLGAR, *Wiener Premieren*, s. 596.

²¹⁵ Das Vorspiel des im Untertitel «Die Nachtigall von Wittenberg» genannten Dramas wird bereits 1911/12 am Mannheimer Hof- und Nationaltheater uraufgeführt.

Bühne der Deutschen Künstlertheater Societät Berlin nach heftigen Auseinandersetzungen mit Kreisen der katholischen Kirche. Ihrer Befürchtung, daß durch eine Inszenierung des Werkes religiöse Empfindungen verletzt werden könnten, wird von offizieller Seite widersprochen: das Polizeipräsidium Berlin erläßt am 1.12.1914 ein Rundschreiben an alle Berliner Zeitungen, in dem eine Aufführung von *Luther* ausdrücklich befürwortet wird, da das Drama in besonderer Weise das patriotische Gefühl der Bevölkerung stärken könne:

Unter solchen Umständen paßt unseres Erachtens aber die Aufführung gerade in die gegenwärtige Zeit recht wohl hinein, denn das Charakterbild eines deutschen Mannes, der das, was er für seine Gewissenspflicht erkannt hat, trotz allen sich auftürmenden Schwierigkeiten und Gefahren mit zäher und eiserner Energie durchführt, ist gerade jetzt geeignet, auf die vorurteilsfreien Zuschauer aller Konfessionen erfrischend und befreiend zu wirken.²¹⁶

Die Erwartungen des Polizeipräsidiums werden durch das Urteil der Premierenrezensenten bestätigt: «Gesteigertes Deutschtum» – so Ernst Heilborn²¹⁷ – spreche aus dem Drama, das bereits durch die Wahl seines historischen Hintergrunds, vor allem aber die Kennzeichnung Luthers als eines Einzelkämpfers gegen die Knebelung des deutschen Reiches durch die päpstliche Gewalt die Stimmung der ersten Monate nach der Kriegserklärung widerspiegelt. Eine Kritik der Berliner Börsen-Zeitung verdeutlicht diesen Bezug:

Vielleicht wäre sie [die Uraufführung] auch jetzt noch nicht zustande gekommen ohne den Krieg und sicherlich ist sie durch ihn befördert worden. Es weht durch die Dichtung ein reiner deutscher Geist, sie schildert die Befreiung von unerträglichem Druck, der den Menschen die Brust einschnürt und den Atem raubt, sie malt uns eine Zeit, die so zerfressen ist von Schäden aller Art, daß es nur ein Heilmittel noch gibt: den eisernen Besen, der allen Unrat auskehrt. Stimmungen unserer Tage kommt sie entgegen und leicht machen wir in unseren Gefühlen die Wandlung durch, daß wir uns statt des politischen und wirtschaftlichen Drucks der Gegenwart die Knechtschaft des Geistes und der Geister vergegenwärtigen, von der Luther der Befreier wurde.²¹⁸

²¹⁶ Das Polizeipräsidium zu Berlin an die Berliner Zeitungen, 1.12.1914, abgedruckt in: A. STRINDBERG, *Deutsche Historien*, a.a. O., s. 370f.

²¹⁷ Literarisches Echo 17/1914–15, ERNST HEILBORN, *Echo der Bühnen: Berlin*, sp. 415f.

²¹⁸ Berliner Börsen-Zeitung, 6.12.1914, abgedruckt in: A. STRINDBERG, *Deutsche Historien*, ebd., s. 372f.

Diese Interpretationsweise wird in einem Kulminationspunkt patriotischen Bewußtseins möglich, nachdem es in den vorhergehenden Jahren undenkbar erschienen war, Strindbergs Drama jemals auf deutschen Bühnen zu begegnen.²¹⁹ 1914/15 wird es mit 49 Aufführungen in Berlin sein erfolgreichstes Werk.

In den Jahren 1914 bis 1916 schließen sich in rascher Folge Erstaufführungen der wichtigsten Dramen Strindbergs an: Bereits vor der *Luther*-Inszenierung wird am 27.4.1914 auf dem Lessingtheater Berlin *Nach Damaskus I* gespielt. Die Münchner Kammerspiele inszenieren am 1.5.1915 *Gespenstersonate*²²⁰, am 28.12.1915 *Advent* und als Abschluß dieser Premierenreihe den zweiten und dritten Teil von *Nach Damaskus* am 9.6.1916. Dazwischen liegen am 17.3.1916 die erste deutsche *Traumspiel*-Aufführung und zwei weitere Erstinszenierungen: *Folkunger* am 2.5.1915 auf dem Thalia-Theater Hamburg und, unter der Leitung Max Reinhardts, *Meister Olaf* auf der Berliner Volksbühne am 22.9.1915.

Die Aufführung des für die Entwicklung der expressionistischen

²¹⁹ Literarisches Echo 7/1904–05, GUSTAV ZIEGLER, *Reformations-Dramen*, sp. 1336. Vor allem moralische Gesichtspunkte scheinen Inszenierungen des Dramas im Wege zu stehen:

Strindberg schildert Ulrich van Hutten als einen an Syphilis leidenden Mann. 1905 heißt es daher in den *Grenzboten*:

«Für Aufführungen bei evangelischen Vereins- und Gemeindefesten, die doch einen halb religiösen Charakter tragen, ist das Stück leider nicht zu gebrauchen, weil Strindberg als Realist modernen Stils die Nachtseiten des Zeitalters unverhüllt zeigt.»

Schering versucht, Vorwürfen dieser Art entgegenzutreten, indem er auf die tröstliche Wirkung dieser Schilderung verweist. In einer Werbeanzeige für das Buch schreibt er 1904:

«Sollte etwa die Geschlechtskrankheit Huttens die Bühnenleiter stören? ... seine flotte Auffassung bei Strindberg wird Tausende trösten, die sein Schicksal teilen.» *Grenzboten* 64/1905 H. 3, C.J., *Strindberg*, s. 25; *Das Neue Magazin* 73/15.10.1904 H. 16, *Anzeige: «Die Nachtigall von Wittenberg»*.

²²⁰ vgl. aber: Ollén, s. 123.

Olléns Angabe einer deutschen Erstaufführung am 17.10.1916 an den Berliner Kammerspielen ist falsch. Sein Datum bezieht sich auf die Berliner Erstaufführung der *Gespenstersonate*.

Dramatik bedeutsamsten Werks Strindbergs, *Nach Damaskus I* stellt für das Lessingtheater ein Wagnis dar, dessen Sinn und Erfolg in der Berliner Kritik stark umstritten ist. Alfred Polgar wendet sich in einer Rezension der *Schaubühne* strikt gegen die Inszenierung des Dramas:

Hier ist vielleicht eine Dichtung, aber gewiß kein Theaterstück. Weshalb auch der Einfall, es darzustellen, mehr durch seine Unvernünftigkeit, als durch sein literarisches G'hort-sich imponiert.²²¹

Seine Ablehnung ist inhaltlich wie formal begründet: Polgar sieht in Strindbergs Drama lediglich das ungeglättete Protokoll einer psychischen Erkrankung²²², deren Therapie er als verfehlt betrachtet:

Eine Fieberkurve, ansteigend bis zur Krise und sacht herabgleitend in die Tristitia einer Genesung zum Krüppel. Denn das Damaskus, das zum Schluß dieses ersten Teils am Horizont aufdämmert, ist eine trübe Örtlichkeit, ein Invaliden-Asyl für mürbe gewordene Geister ...

Als Kunstwerk ist «Nach Damaskus» nicht zu werten. Hier wird nichts gestaltet und nichts geformt. Hier stellt ein Kranker dem Arzt die Diagnose.²²³

Siegfried Jacobsohn erkennt dagegen in der gleichen Zeitschrift wenig später den Mut des Lessingtheaters zur Inszenierung des Dramas an:

«Nach Damaskus» überhaupt zu spielen, verdient jeden Dank. Es unvollkommen zu spielen, verdient mehr Dank, als «Simson», «Pygmalion», «Zeitwende», «Rösselsprung» vortrefflich oder vollkommen zu spielen. Also soll Barnowsky für seine recht unvollkommene Leistung aufrichtig bedankt sein.²²⁴

Jacobsohns Rezension trägt den Charakter einer indirekten Replik auf den Verriß Polgars, den er mit einer alternativen Interpretation konfrontiert. Er hebt vor allem die Widerstandskraft hervor, die der «Unbekannte» seiner erzwungenen Demütigung entgegensezтtzt. Entschieden bestreitet Jacobsohn Polgars These einer nur privaten, dramatechnisch unzureichend vermittelten Aussage des Stückes. Er ver-

²²¹ Die Schaubühne 10/1914, A. POLGAR, *Nach Damaskus*, s. 22.

²²² ebenso: Literarisches Echo 16/1913–14, RUDOLF PECHEL, *Echo der Bühnen: Berlin*, sp. 1117f.

²²³ Die Schaubühne 10/1914, A. POLGAR, ebd., s. 21f.

²²⁴ Die Schaubühne 10/1914, S. JACOBSON, *Nach Damaskus*, s. 468f.

steht dagegen die formale Struktur des Stationendramas als adäquate Umsetzung subjektiver Erfahrungen auf der Bühne:

Das ist Strindberg: der Märtyrer, der selbst auf der Folter seine Schmerzensschreie so artikuliert ausstößt, daß sie Apollon loben. Hebung, Einschnitt, Senkung. Sieben Szenen, die in genau berechneter Steigerung bis zum Zusammenbruch führen; eine Ruhepause, ein Heilungsprozeß, eine Neugeburt: sieben Szenen, die den selben Marterweg zurück über dieselben Haltepunkte nach Damaskus führen.²²⁵

In der kritischen Beurteilung der Inszenierung Barnowskys stimmen beide Autoren jedoch überein; unangemessen erscheint vor allem sein Versuch, die auf dreizehn Szenen verkürzten Stationen des Dramas durch zwölf Zwischenakte mit jeweils fallendem Vorhang zu betonen, ungenügend gelöst auch die Verknüpfung realer Szenen mit Projektionen aus dem Unterbewußtsein²²⁶, während die Ausstrahlungskraft Friedrich Kayßlers hervorgehoben wird.

Die Auseinandersetzung zwischen Alfred Polgar und Siegfried Jacobsohn wie ihre gemeinsame Inszenierungskritik belegen, mit welchen Schwierigkeiten Aufführungen von *Nach Damaskus* selbst in Berlin zu kämpfen haben. Auch das Interesse des Publikums bleibt gering: 1913/14 wird das Drama an elf Abenden gespielt, häufiger aufgeführt wird es erst in den Jahren 1919 und 1920, auf dem Höhepunkt der expressionistischen Dramenrezeption. Es bleibt in der dazwischen liegenden Zeit vor allem durch Gastspiele und Berliner Inszenierungen Kayßlers auf den Theaterspielplänen erhalten. Dennoch sind zwischen 1913/14 und 1920/21 nur 107 Aufführungen bekannt, so daß *Nach Damaskus* zu den selten gespielten Dramen Strindbergs gezählt werden muß.²²⁷

Friedrich Kayßler und Helene Fehdmer spielen *Nach Damaskus I* im Mai 1916 während eines Gastspiels in München, das sie im Juni mit der Uraufführung des zweiten und dritten Teils fortsetzen. Trotz einiger

²²⁵ ebd., s. 469.

²²⁶ Strindberg selbst fordert für Inszenierungen seines Dramas die weitgehende Reduzierung von Kulissen und Requisiten durch die Verwendung eines gleichbleibenden Rahmenprospekts.

vgl. dazu: Die Umschau 4/1900, E. SCHERING, «*Nach Damaskus*» auf der Bühne, s. 995.

²²⁷ vgl. dazu die Angaben Ruckgabers, s. 304.

Kürzungen – drei von neun Bildern des zweiten Teils, die Gerichtsszene und die Szene in der Gemäldegalerie des dritten Teils entfallen – verlangt die Vorstellung eine Spieldauer von viereinhalb Stunden. Das Urteil der Kritik über die Premiere ist zurückhaltend: während die Darstellung des Schauspielerpaars hervorgehoben wird, stehen die meisten Rezessenten dem Drama selbst verständnislos gegenüber, wie der einleitende Satz einer Kritik des *Literarischen Echos* beispielhaft belegt:

«Nach Damaskus» ist die Tragödie des religiösen Wahnsinns.²²⁸

Der zweite und dritte Teil von *Nach Damaskus* wird in den folgenden Jahren nur selten aufgeführt. Eine Inszenierung Kayßlers auf der Berliner Volksbühne 1921 verdankt ihren Erfolg ebenfalls der schauspielerischen Leistung:

... aber die geistige Frömmigkeit strahlt aus der Damaskus-Darstellung der Volksbühne, vor allem aus der wundersamen Andacht mit der Kayßler und Helene Fehdmer das Werk durchleben.²²⁹

Der Berliner Aufführung voraus geht der Versuch des Mannheimer Theaters, die drei Teile des Dramas an einem Abend zu spielen. Die Gesamtaufführung der Trilogie wird durch eine rigorose Kürzung erkauft, in der die kontrapunktische Gestalt des ersten Teils aufgelöst und der zweite, vor allem jedoch der dritte Teil wesentlich umgearbeitet und zusammengestrichen werden müssen.²³⁰ Die Mannheimer Bearbeitung kann sich daher 1920 nicht durchsetzen.

Ein Aufführungszyklus, der zwischen dem 29.4. und 3.6.1915 acht Dramen Strindbergs – *Fräulein Julie*, *Die Stärkere*, *Mit dem Feuer spielen*, *Gläubiger*, *Kameraden*, *Rausch*, *Scheiterhaufen*, *Gespenstersonate* – umfaßt, bildet an den Münchner Kammerspielen den Rahmen für die Erstaufführung der *Gespenstersonate*. Der Aufnahme dieser Ringvorstellung in das Repertoire der Bühne gehen erhebliche Bedenken wegen ihres finanziellen Ertrags voraus, da die Kammerspiele nach vorhergehenden Mißerfolgen vor einem wirtschaftlichen Debakel stehen.

²²⁸ Literarisches Echo 18/1915–16, EDGAR STEIGER, *Echo der Bühnen: München*, sp. 1199.

²²⁹ Die Neue Schaubühne 3/1921 H. 1, M. HERMANN-NEISSE, *Berliner Theater*, s. 55.

²³⁰ Die Neue Schaubühne 2/1920 H. 1, PAUL NIKOLAUS, *Mannheimer Theater*, s. 27f.

Entgegen allen Voraussagen werden die Strindberg-Inszenierungen zu einem Kassenerfolg, dem es zu verdanken ist, wenn die Existenz der Kammerspiele gesichert wird.²³¹ Über die Wirkung des Zyklus in München schreibt Lion Feuchtwanger in der Schaubühne:

Der Strindberg-Zyklus der Münchner Kammerspiele hat die Stadt trotz dem Kriege aufhorchen gemacht, sie im Inneren aufgerüttelt. Ich entsinne mich nicht, daß je in München Schauspiel-Aufführungen so starken Widerklang gefunden hätten. Diese Vorstellungen haben viele der Schaubühne wieder zugewandt, die ihr durch Jahre entfremdet gewesen waren.²³²

Der Bezug zwischen der Dramatik Strindbergs und den Kriegsereignissen wird in der Eröffnungsrede Julius Babs am 9. April 1915 wie in einem Artikel Klabunds angesprochen, der unter dem Titel *Eine Fahne des Triumphs* im Theaterprogramm der Kammerspiele veröffentlicht wird. Die Äußerungen beider Autoren stehen beispielhaft für die Mystifizierung des Krieges durch einen Teil der deutschen Intellektuellen, die sich im ersten Jahr des Weltkrieges als Propagandisten nationaler Begeisterung anbieten.²³³ Strindbergs Dramen gelten ihnen als ein auf das Gebiet der Kunst verlagerter Ausdruck des Kriegsbewußtseins. Ihre Vereinnahmung wird in den Worten Klabunds deutlich:

Strindberg hat zu diesem Krieg (innere) Beziehungen, Strindberg (als Fahne) kämpft in diesem Kriege mit. Überall. (Er ist keineswegs neutral). Die geistig-künstlerischen Wirkungen dieses Krieges werden, so darf man hoffen, in allen Ländern, sie mögen siegen oder unterliegen (oder keines von beiden) – die gleichen sein.²³⁴

Die aufsehenerregendste Inszenierung in diesem Zyklus bildet die deutsche Erstaufführung der *Gespenstersonate*. Sie gilt nach dem Mißerfolg der Uraufführung am Stockholmer Intimen Theater im Januar 1908 als unaufführbar. Besonders der dritte Akt, der als unorganische Weiterführung der Handlung nach der Entlarvung Hummels erscheint, schreckt die Theater ab.²³⁵

²³¹ vgl. dazu: PETZET, s. 99ff.

²³² Die Schaubühne 11/1915, LION FEUCHTWANGER, *Strindberg-Zyklus*, s. 524.

²³³ vgl. dazu: PAUL RAABE, *Die Aktion, Geschichte einer Zeitschrift*, in: *Die Aktion*, Reprint Stuttgart 1961, s. 15f.

²³⁴ PETZET, s. 100f.

²³⁵ vgl. dazu: Die Schaubühne 11/1915, ebd., s. 522.

Es bleibt somit der Münchner Aufführung vorbehalten, Strindbergs Kammerspiel für die Bühnen zu rehabilitieren. Der Erfolg seiner Inszenierung ist vor allem durch die intensive Zusammenarbeit zwischen dem Regisseur Otto Falckenberg und den Schauspielern bedingt. Falckenberg bezeichnet seine Technik während der Proben zur *Gespenstersonate* als «Ekstatische Regie»: er versucht, seine Besessenheit vom Stoff des Dramas auf sein Ensemble zu übertragen und eine möglichst vollständige Identifizierung der Schauspieler mit ihren Rollen zu erreichen. Wie weit ihm das gelingt, veranschaulicht ein von Petzet erwähntes Ereignis:

Die Schauspieler hatten sich derart in ihre Rollen gesteigert, daß «Der Alte» und «Der Student», Paul Marx und Erwin Kalser, sich auf der Generalprobe ohrfeigten, nur so, aus tagelang gegorenem Haß.²³⁶

Der Premierenerfolg der *Gespenstersonate* ist einzigartig für die Münchner Kammerspiele. Strindbergs Drama wird auch außerhalb der Reihenfolge des Zyklus aufgeführt, in den folgenden beiden Spielzeiten wieder aufgenommen und in über hundert Vorstellungen gespielt. Falckenberg wird eingeladen, die Inszenierung der *Gespenstersonate* nach Mannheim und Frankfurt zu bringen und gastiert dort noch im Mai und Juni 1915.

Am 17.10.1916 spielt Max Reinhardt das Werk an den Berliner Kammerspielen mit Paul Wegener in der Rolle des «Alten». Er führt seine Inszenierung 1916 und 1917 auch auf einer Gastspielreise in Schweden auf, wo sie von der Kritik als beispielhaft für die schwedischen Theater empfohlen wird.²³⁷

Der unerwartet große Erfolg des Strindberg-Zyklus veranlaßt Falkenberg, die Aufführung eines bislang ungespielten Dramas Strindbergs zu wagen: er spielt am 28.12.1915 die Erstinszenierung der Märchentragödie *Advent*.²³⁸ Strindbergs Werk findet bis zu diesem Zeitpunkt wenig Anteilnahme. Bei seiner Erstveröffentlichung 1899 gilt es – in einer Rezension des schwedischen Schriftstellers Oscar Levertin –

²³⁶ PETZET, s. 103.

²³⁷ OLLÉN, s. 123f.

²³⁸ vgl. aber: Kindlers Literatur-Lexikon, Darmstadt 1971, Band I sp. 136f.

Das hier angegebene Premierendatum bezieht sich auf die spätere Berliner Aufführung von «Advent».

als das «Abstoßendste, was Strindberg je geschrieben»²³⁹, als ein verworrenes, zwischen christlicher Erbauungsliteratur und unreal-gespensischer Höllenszenerie schwankendes Stück. Durch die Inszenierung der *Gespenstersonate* vorbereitet, findet das Publikum auch zu diesem Drama Zugang; über die Rezeption der Uraufführung von *Advent* schreibt der Kritiker der Zeitschrift März:

Das Mysterium auf die Bühne zu stellen, ist vorläufig wohl ein Wagnis, nicht so sehr für die erste Aufführung vor einem immerhin nicht ganz unvorbereiteten Publikum ... Obwohl sich die schwere Symbolik, so manches Begriffsabsonderliche in dieser Dichtung nicht leicht in konkrete Bilder übertragen lässt, hat sich die Bühnenkraft der Dichtung erwiesen.²⁴⁰

Vier Jahre nach der Münchener Inszenierung wird das Drama an den Berliner Kammerspielen von Ludwig Berger im Auftrag Max Reinhardts aufgeführt. Seine Einstudierung gilt in den Augen der Kritik als adäquate Fortführung der außergewöhnlichen Berliner Strindberg-Aufführungen in den Jahren 1914 – *Nach Damaskus I* – und 1916 – *Traumspiel* –.²⁴¹ Der Regieführung Bergers wird der Erfolg der Aufführungen zugeschrieben, über deren Rezeption Siegfried Jacobsohn schreibt: «Man schlang den Schwefel wie Götterspeise.»²⁴² Berger spielt *Advent* mit den 1919 noch ungewohnten Mitteln expressionistischer Theatertechnik, die – so Fritz Engel im Berliner Tageblatt:

erst aus dem Schaffen Strindbergs und Wedekinds gehant und ausgebaut werden können ... Dr. Ludwig Berger ... greift nun für «Advent» nach allem Rüstzeug einer Kunst, die mit früher nicht bekannten Mitteln andeutet und deutet. Wir begleiten ihn gern auf diesem Wege, der zu neuen Möglichkeiten führt, bleiben uns aber stets bewußt, daß wir uns noch im Zustand des Experimentierens befinden.²⁴³

Anders als die Inszenierungsweise wird der Inhalt des Dramas gewertet: die fromme Moral wirkt schlicht und einfältig; die Darstellung dämonischer Qualen kritisiert Jacobsohn als unangebracht in einer Situation, die nach dem Zusammenbruch des deutschen Reiches und der

²³⁹ Wiener Rundschau 3/1898–99, OSCAR LEVERTIN, *August Strindbergs Neue Dramen*, s. 335.

²⁴⁰ März 10/15.1.1916 H. 2, ALFRED MAYER, *Strindbergs «Advent»*, s. 40.

²⁴¹ RÜHLE, s. 178f.

²⁴² Die Weltbühne 15/1919, S. Jacobsohn, *Advent*, Abgedruckt in: RÜHLE, s. 180.

²⁴³ Berliner Tageblatt, 10.12.1919, FRITZ ENGEL, abgedruckt in: RÜHLE, s. 180.

wirtschaftlichen Krisensituation eine konstruktive Beeinflussung des Publikums verlange:

Schrecklich dieser kindisch-senile, unüberzeugte, leere und faule Weihnachtszauber ... Der Empörer, der zu Kreuze kriecht und mit dem Stern von Bethlehem szenischen Hokuspokus treibt: ein peinlicher Anblick ... Ein Theater, das als seine Mission empfände, dem niedergebrochenen Deutschland Stahl in die Adern einzuführen, sollte das lähmende Teil des großen Strindberg verschmähen.²⁴⁴

Kritik und Würdigung des Dramas faßt Herbert Ihering zusammen, der *Advent* als ein sich verselbständigendes, dämonisch gewordenes Kasperletheater beschreibt:

Die Marionetten wachsen auf und steigen und breiten sich – und ihr Dichter flieht vor ihnen, beugt sich vor ihnen und stimmt krächzend Weihnachtslieder der Freude und Erlösung an. Was im «Advent» Spuk der Wirklichkeit wird, ist von grausiger Realität. Was Glaube, Religion und Kirche wird, zerrinnt und zerplatzt.²⁴⁵

Unter der Regie Bernauers wird am 17. März 1916 Strindbergs *Traumspiel* mit Irene Triesch, Paul Hartau und Friedrich Kayßler in den Hauptrollen am Berliner Theater in der Königgrätzerstraße gespielt.²⁴⁶ Seine Inszenierung des Dramas gilt in den folgenden Jahren als beispielhaft; ihr durchschlagender Erfolg führt dazu, daß neben *Totentanz* und den Kammerspielen *Ein Traumspiel* zu den am häufigsten aufgeführten Dramen Strindbergs während des Ersten Weltkriegs gehört.²⁴⁷

Seine außergewöhnliche Wirkung steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Bewußtsein und Bedürfnis des Publikums prägen-

²⁴⁴ Die Weltbühne 15/1919, ebd.

²⁴⁵ HERBERT IHERING, *Advent, 10.12.1919*, abgedruckt in: DERS., *Von Reinhardt bis Brecht*, Reinbek b. Hamburg, 1967, s. 58.

²⁴⁶ *Ein Traumspiel* wird erstmals im Juni 1911 von der Berliner Neuen Freien Volksbühne zur Aufführung angenommen. Ihr Vorhaben geht auf eine Anregung Strindbergs zurück, der mit seinem ehemaligen Freund Adolf Paul, einem Vorstandsmitglied der Bühne, korrespondiert. Die Realisierung des Planes muß jedoch aufgrund technischer Mängel unterbleiben.

vgl. dazu: PAUL, s. 222ff.

²⁴⁷ PÖNSGEN, s. 58.

den Geschehen auf dem Kriegsschauplatz.²⁴⁸ Die patriotische Grundhaltung des ersten Kriegsjahres schlägt in eine resignative Stimmung um, nachdem sich anfängliche Erwartungen nicht einlösen lassen: Zur Zeit der deutschen Erstaufführung des *Traumspiel* hält die Schlacht um Verdun an, die am 21.2.1916 begonnen und erst im Juli des Jahres mit 700 000 Toten auf beiden Seiten beendet wird. Ihre Dauer und die Zahl der Opfer machen jede Hoffnung zunichte, daß der als «Blitzkrieg» begonnene Feldzug bald beendet werden könne. Auch die Zivilbevölkerung wird seit der Einführung der Rationierung von Lebensmitteln 1915 durch die Ausweitung von Hunger und Elend in das Kriegsgeschehen einbezogen.²⁴⁹

Unter diesen Voraussetzungen gewinnt Strindbergs Drama als Darstellung einer leidenden Menschheit seine eindringliche Bedeutung. Die enge Beziehung zwischen der Aufnahme des Dramas und der wachsenden Ernüchterung und Ratlosigkeit gegenüber den Kriegsfolgen dokumentiert die Rezension einer Aufführung des Neuen Frankfurter Theaters vom 21.9.1916:

Ist das die Wahrheit? Ist dieser düstere Traum der Traum der Welt oder nur der Traum des Dichters? Wer darf in diesen blutgetränkten Tagen ja oder nein sagen?²⁵⁰

Der weitere Verlauf des Krieges verstärkt noch die Aktualität des Stücks für das deutsche Publikum. Auf seine Erfahrungen führt Wolfgang Pönsgen die Vorliebe der Theater für Strindbergs *Traumspiel* zurück:

... bei den vom Krieg erschütterten und vielfach resignierenden Menschen [begannen] ... die Bühnenwerke Interesse zu wecken, in denen die Strindbergsche Welt mit ihrer Sehnsucht nach Erlösung von allen irdischen Qualen, mit ihrer Gleichwertigkeit von Traum und Wirklichkeit, mit ihrer Hinwen-

²⁴⁸ Unzutreffend erscheint jedoch die These Kela Kvams, die den Einfluß des Dramas auf einen ungebrochenen Optimismus und Glauben an den Sieg Deutschlands im Jahr 1916 zurückführt. KVAM, s. 135ff.

²⁴⁹ vgl. dazu: MOTTECK, s. 208;

W.J. MOMMSEN (Hrsg.), *Fischer Weltgeschichte* Bd. 28, *Das Zeitalter des Imperialismus*, Frankfurt/M 1969, s. 309f.;

H. KINDER/W. HILGEMANN, *dtv-Atlas zur Weltgeschichte* Bd. 2, *Von der Französischen Revolution bis zur Gegenwart*, München 1966, s. 125.

²⁵⁰ Frankfurter Zeitung, 22.9.1916 Nr. 263, Abendblatt, H.S., *Ein Traumspiel*.

dung zu einem religiösen Mystizismus die gepeinigte und gehetzte Menschheit unmittelbar ansprechen mußte.²⁵¹

Am 21.12.1921 inszeniert Max Reinhardt *Ein Traumspiel* am Deutschen Theater Berlin. Der Eindruck der Einstudierung Bernauers ist noch zu dieser Zeit so nachhaltig, daß auf sie in allen Rezensionen der Reinhardtschen Aufführung verwiesen wird. Während Bernauer jedoch den Pessimismus Strindbergs differenziert und die Dissonanzen der *Traumspiel*-Welt durch den Farbenreichtum der Szenenfolgen spiegelt²⁵², verzichtet Reinhardt in seiner Inszenierung auf die Wiedergabe einer Vielfalt von Eindrücken und spielt das Drama in harten Schwarz-Weiß-Kontrasten.²⁵³ In einer Rezension der BZ am Mittag werden beide Interpretationen gegenübergestellt:

Bernauer vergaß den anderen Strindberg nicht, der gelegentlich recht lustig sein konnte und dessen Witz gerade im *Traumspiel* so helle Funken sprüht, wie etwa im Motiv der verschlossenen Tür. Die Auffassung des Werkes und der Anlage des Grundtones mußte die darstellerische Auslegung [Reinhardts] entsprechen. Sie ist vollkommen auf bittere Anklage und hoffnungslose Wehmut gestellt; düster umleuchtet sind alle in den Flammen des irdischen Inferno.²⁵⁴

Der unterschiedlichen Inszenierungsweise liegen politische wie ästhetische Veränderungen in den Jahren 1916 bis 1921 zugrunde. Während die Konsequenzen des Krieges im März 1916 erst partiell erfahrbar sind, werden sie durch die Niederlage des deutschen Reiches und das sich anschließende politische und wirtschaftliche Chaos zu einer beklemmenden Realität für den größten Teil der deutschen Bevölkerung. Die ästhetische Innovation Reinhardts wird deutlich in der Verwendung expressionistischer Theatertechniken: er arbeitet gezielt mit den Lichtkegeln von Scheinwerfern und steigert die Geschwindigkeit der Sequenzfolgen, so daß sie an die Bildschnitte von Filmen erinnern. Norbert Falk schreibt über die bühnentechnische Weiterentwicklung seit 1916:

²⁵¹ PÖNSGEN, s. 58.

²⁵² vgl. dazu: Berliner Lokalanzeiger, 14.12. 1921, LUDWIG STEINAUX, abgedruckt in: RÜHLE, s. 345.

²⁵³ Deutsche Allgemeine Zeitung, 15.12.1921, PAUL FECHTER, ebd., s. 347:

«Es ist ein schwerer farbloser Schwarzweißtraum geworden. Munchsche Graphik ins Theatralische übertragen.»

²⁵⁴ Berliner Zeitung am Mittag, 14.12.1921, NORBERT FALK, ebd., s. 344.

Reinhardt ist nun im Besitz des neuen Zaubermittels des Lichts und der expressionistischen Technik der Verkürzung; beides hat er schon vorgeübt und sie folgerichtig für dieses Schattenspiel spukhafter Erscheinungen in einer zeit- und raumlosen Welt angewandt.²⁵⁵

Auf die Nähe der Theateraufführung zu Techniken des Films verweist der Rezensent des Berliner Lokalanzeigers, der über Reinhardts Inszenierungsstil schreibt:

Er gibt ihnen [den Szenen] in einem Tempo, das man bisher nur dem Film zutraute, Leben und Bewegung, und er hüllt sie in ein Helldunkel, das wie der Traum mit Licht und Schatten spielt.²⁵⁶

Zur Zeit der *Traumspiel*-Premiere Max Reinhardts ist die Vorherrschaft Strindbergs auf den deutschen Theatern jedoch bereits an ihrem Wendepunkt angelangt; die Gesamtzahl der Aufführungen geht von 723 in der Spielzeit 1919/20 auf 662 1920/21 zurück.

Björnson – Ibsen – Strindberg 1912–1932

Der Erfolg der Dramen Strindbergs, der 1912 mit Reinhardts *Totentanz*-Inszenierung einsetzt, erweist sich zunächst in der raschen Aufeinanderfolge von deutschen Erstaufführungen während der Jahre 1913 bis 1916 und einem ersten Höhepunkt der Aufführungszahlen in den Spielzeiten 1915/16 und 1916/17. Mit diesem Zeitraum ist eine erste Phase des Strindberg-Erfolgs in Deutschland gekennzeichnet. Nach 1916 finden keine nennenswerten Erstaufführungen mehr statt – zwar stehen die Premieren von achtzehn weiteren Dramen Strindbergs noch aus; sie werden jedoch ohne besondere Resonanz gespielt und auch kaum von anderen Bühnen übernommen.²⁵⁷ Das Strindberg-Repertoire scheint mit den bereits erfolgreich gespielten Werken genügend abgedeckt zu sein. Auch die Gesamtzahl der Aufführungen Strindbergs verringert sich von 629 in der Spielzeit 1916/17 auf 392 1917/18.

²⁵⁵ Berliner Zeitung am Mittag, 14.12.1921, ebd.

²⁵⁶ Berliner Lokalanzeiger, 14.12. 1921, ebd.

²⁵⁷ Zwischen 1916 und 1923 werden acht Dramen Strindbergs in Deutschland erstaufgeführt: *Der schwarze Handschuh* im Frühjahr 1918 an den Berliner Kammerspielen; im Dezember 1920 in Frankfurt *Glückspeters Reise*; am Stadttheater Hannover 1921/22 *Christus* und am 14.1.1923 *Moses und Sokrates*, ebenfalls 1923 in Jena *Der Holländer* und in Frankfurt *Die große Landstraße*.

Diese Abnahme muß als Zeichen einer Sättigung der Bühnen mit seinen Stücken, aber auch als Ergebnis der chaotischen Schlußphase des Ersten Weltkrieges gewertet werden.

Die in der Nach-Inferno-Zeit geschriebenen Dramen Strindbergs gehören durch ihre erfolgreiche Inszenierung zwischen 1912 und 1916 zu dem literarischen Erwartungshorizont, der die Rezeption der expressionistischen Werke prägt. Sie stehen – wie Kokoschkas *Mörder Hoffnung der Frauen*, Reinhard Sorges *Bettler* und Walter Hasenclevers *Sohn* – seit 1916/17 auf dem Programm deutscher Theater und erleben bis 1920 ungeheure Erfolge.²⁵⁸

Der Einfluß der Werke Strindbergs verläuft jedoch nicht direkt: ihre Erstaufführungen werden in den Metropolen des deutschen Reiches, Berlin und München gespielt, während der Expressionismus durch Inszenierungen in der Theaterprovinz populär wird – so am Deutschen Landestheater in Prag, dem Albert-Theater in Dresden, dem Mannheimer Hoftheater, am Frankfurter Neuen Theater und dem Schauspielhaus Frankfurt.²⁵⁹

Angesichts der revolutionären Zuspitzung der Situation nach dem Kriegsende 1918/19 wächst das Interesse des Theaterpublikums für die expressionistische Dramatik und die Werke Strindbergs. Die Kurve seiner Aufführungszahlen erreicht wieder das Ergebnis von 1916 und steigt in der Spielzeit 1919/20 mit 723 Vorstellungen auf ihren Höchststand.

Die Bühnenerfolge Strindbergs ermöglichen Gewinnerwartungen der Buchverlage, die nach dem Krieg ein häufig angemahntes Nachholbedürfnis einlösen: 1919 erscheinen zwei Strindbergausgaben, die an die Stelle der Scheringschen Übersetzung treten sollen. In der Übertragung Heinrich Goebels veröffentlicht der Oesterheld-Verlag Berlin eine zwölfbändige Ausgabe der Bühnenwerke; gleichzeitig gibt der in Berlin und München ansässige Verlag Hyperion eine Sammlung von Dramen und Romanen Strindbergs heraus. Taschenbuchausgaben des Insel- und Reclam-Verlags vervollständigen, zusammen mit Neuauflagen der Schering-Übersetzung das umfangreiche Bild der deutschen Veröffentlichungen Strindbergs im ersten Nachkriegsjahr.

²⁵⁸ vgl. dazu: PAUL RAABE, *Der Expressionismus als historisches Phänomen*, in: Der Deutschunterricht 17/H. 5, Oktober 1965, s. 17.

²⁵⁹ vgl. dazu: WILHELM STEFFENS, *Expressionistische Dramatik*, Velber b. Hannover 1968, s. 138f.

Bereits um 1922 zeichnet sich jedoch anhand sinkender Aufführungszahlen ab, daß die Dramen Strindbergs ihre Anziehungskraft verlieren. Mit dem Jahr 1923 läuft die Phase der Strindberg-Begeisterung aus; die veränderten Rezeptionsbedingungen werden deutlich, «als in Frankfurt mit allen inzwischen erworbenen Mitteln des szenischen Expressionismus *Die große Landstrasse* urauf- und abgeführt wird.»²⁶⁰

Das Interesse an seinen Werken läßt zur gleichen Zeit nach, wie die seit 1918 theaterbeherrschenden expressionistischen Dramen an Ansehen einbüßen. Strindberg wird in den Augen der Kritik mit den deutschen Expressionisten identifiziert, deren Inhalte und Ausdrucksformen in seinen Stücken vorgeprägt erscheinen. Kritik an der expressionistischen Dramatik muß daher immer zugleich eine Mißbilligung seines Schaffens einschließen. Am schärfsten wird dieses Verhältnis in Bernhard Diebolds 1921 erscheinendem Buch *Anarchie im Drama* angesprochen, der Strindberg – neben Wedekind – die Verantwortung für Fehlleistungen der expressionistischen Literatur anlastet.²⁶¹ Nach seiner Auffassung sind sie vor allem in der subjektiven Perspektive und der Abgehobenheit der Dramen von der politisch-sozialen Realität begründet. Diebold sieht die Voraussetzungen dafür in autobiographischen Motiven der Strindbergschen Dramen und seiner resignativ-destruktiven Haltung. Als Alternative fordert er eine politisch wie religiös bewußte und engagierte Literatur:

Die heutige Jugend hat die Aufgabe: auf Strindbergschen Scheiterhaufen und Brandstätten ein neues Ethos aufzurichten, eine Humanität aus tätigem Lebenswillen, nicht aus Vernunft allein; eine Religiosität aus Gottes schaffender Kraft und des Vertrauens zu den Menschen, in denen sie wirkt.²⁶²

Diebolds Kritik ist 1921 kein außergewöhnliches Phänomen; sie steht in einer Reihe von Rezensionen, die sich unter der Devise «gegen die geistige Versklavung an Strindberg»²⁶³ für neue Tendenzen in der Literatur und dem Bühnenrepertoire einsetzen.²⁶⁴

²⁶⁰ RÜHLE, s. 15.

²⁶¹ BERNHARD DIEBOLD, *Anarchie im Drama*, Frankfurt/M 1922², s. 28f.

²⁶² ebd., s. 243.

²⁶³ Literarisches Echo 23/1920–21, EDGAR GROSS, *Zwei Strindbergbücher*, sp. 654.

²⁶⁴ Vgl. dazu: Literarisches Echo 24/1921–22, EDGAR GROSS, *Strindbergprobleme und andere Literaturkritik*, sp. 915–8;

Die Flöte 4/1921–22 H. 10, KURT WALther GOLDSCHMIDT, *Strindberg und kein Ende*, s. 291–6; THORMANN, s. 13.

Ihre Kritik trifft die Dramen Strindbergs und der expressionistischen Autoren, trotz ihrer formalen Übereinstimmung, jedoch in unterschiedlicher Weise: Dramatiker wie Ernst Barlach, Fritz von Unruh, Georg Kaiser und andere fordern in ihren «messianischen Verkündungsdramen» die Erneuerung des Menschen durch eine innere Wandlung²⁶⁵, während die Helden Strindbergs desillusioniert sind und ihre Erlösung erst in einem Leben nach dem Tod erhoffen.²⁶⁶

Widerstand gegen die Dramen Strindbergs und der Expressionisten lässt sich auf Faktoren politischer, wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Wandlungsprozesse in den Anfangsjahren der Weimarer Republik zurückführen. Die expressionistische Forderung nach der Formung eines neuen Menschenbildes muß anachronistisch erscheinen angesichts des Scheiterns einer revolutionären Politik, die 1920 in die Restaurierung kapitalistischer Wirtschaftsstrukturen und die Erneuerung der Vorkriegsverhältnisse in Justiz, Verwaltungs- und Polizeiapparat umschlägt.

Die Konsolidierung wird erkauft durch eine Verschärfung der gesellschaftlichen Widersprüche, die sich in der erst gegen Ende 1923 wirksam bekämpften Inflation und Rezession zusitzen. Die Polarisierung wird in zahlreichen politisch motivierten Morden dokumentiert, deren bekannteste Opfer Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht, Walther Rathenau und Matthias Erzberger werden. Sie führt im Sommer 1923 auf dem Höhepunkt der Ruhrkrise zu einer revolutionären Situation, in der die Mehrzahl der deutschen Arbeiter eine Politik unterstützt, die links von der SPD angesiedelt ist.²⁶⁷

Dieser Entwicklung entspricht auch eine Spaltung auf dem kulturellen Sektor: die Finanzkraft der Theater wird durch die Wirtschaftskrise unterminiert, ihre Publikumszusammensetzung grundlegend geändert:

... durch die Inflation, die den Bildungsbürger verarmt und die Inflationsgewinnler in die Theater treibt, die sich ihrerseits (selbst das Deutsche Theater spielt «Alt-Heidelberg» mit Werner Krauß) das Geldpublikum mit Trivialitäten, Reißern und Zoten anlocken. Selbst in der Provinz schwächt sich das literarische Interesse. Die Krise zeigt sich dort in den leeren Parketts, in Berlin in den Protestreaktionen der Schauspieler.²⁶⁸

²⁶⁵ vgl. dazu: VIETTA/KEMPER, *Expressionismus*, München 1975, s. 186–204.

²⁶⁶ MELCHINGER, s.40.

²⁶⁷ GREBING, s.167.

²⁶⁸ RÜHLE, s.25.

Starken Auftrieb erhält nicht nur das Unterhaltungsprogramm der Theater, zu dem nach 1923 auch viele der expressionistischen Autoren beitragen²⁶⁹, sondern die gesamte Vergnügungsindustrie von den zahlreichen neu gegründeten Lichtspielhäusern und Variétés, bis zu Kabarettts, Nachtclubs und Stripteaselokalen. Als Antwort auf die Trivialisierung des Theaterprogramms etablierter Bühnen entstehen Alternativtheater wie in Berlin Bernhard Viertels Die Truppe, Moritz Seelers Junge Bühne oder Piscators Proletarisches Theater. Auf ihnen werden die als Gegenbewegung zum expressionistischen Drama konzipierten Stücke präsentiert: sie stellen sich sowohl in Form einer unpolitischen «Neuen Sachlichkeit»²⁷⁰ dar, wie in der Forderung des «Zeittheaters» nach emanzipatorisch-didaktischer Literatur, die für die Ziele des Proletariats Partei ergreift.²⁷¹

Mit der politischen Polarisierung verschwindet Strindbergs Werk mehr und mehr aus dem Programm deutscher Bühnen.²⁷² In einem Aufsatz der Zeitschrift *Sinn und Form* kennzeichnet Fritz Brüggemann – analog zum Rückgang der Bedeutung Ibsenscher Dramen nach 1912 – die Strindbergrezeption um 1925 als «Strindberg-Dämmerung». Er charakterisiert damit eine deutliche Distanz gegenüber Autor und Werk, die sich durchgehend in den überlieferten Rezensionen dieser Zeit nachweisen lässt. Brüggemann sieht den Einfluß Strindbergs in Deutschland auf die Bedingungen des Weltkriegs beschränkt und wendet sich damit gegen eine weitere Aufnahme des Strindbergschen Werks, das er als irrelevant für die Aufbauphase der Weimarer Republik bezeichnet:

Und eine junge Generation wächst auf, eine andre. Getragen von einem herrlichen Positivismus des Gefühls. Ein ganz anderer Typus Mensch als vor dem Kriege. Und diese Generation lehnt Strindberg ab. Ihr ist Strindberg der Mann von gestern. Seine Lehre die Lehre von gestern. Gesprochen aus Bedingungen von gestern. Eine historische Größe, deren Allgemeingültigkeit in der individuellen und zeitlichen Bedingtheit des Mannes und seines Werks widerlegt erscheint. Was übrigbleibt, ist ein interessanter Fall.²⁷³

²⁶⁹ ebd., s. 14.

²⁷⁰ vgl. dazu: ERNST BLOCH, *Erbschaft der Zeit*, Frankfurt/M 1962², s. 256.

²⁷¹ Die Rote Fahne, 22.2.1921, RICHARD A. SCHAEFTER, *Über proletarische Dichtung*, abgedruckt in:

MANFRED BRAUNECK, *Die Rote Fahne*, München 1973, s. 111.

²⁷² KVAM, s. 150.

²⁷³ *Sinn und Form* 1/H.12, Juni 1925, FRITZ BRÜGGMANN, *Strindberg-Dämmerung*, s. 332.

Gegen diese Argumentation, deren Polemik in der Zeitschrift *Christliche Welt* noch verschärft wird²⁷⁴, wehrt sich der Verfasser eines 1928 veröffentlichten Beitrags zur fünfundzwanzigjährigen Geschichte des Georg Müller-Verlags:

Strindberg für «überholt» zu halten, weil sich einige Verhältnisse der sozialen Kulisse geändert haben, ist ungefähr ebenso geistreich wie wenn man meint, Zarathustras «Tanzlied» sei heute Allgemeingut geworden, weil der Charles-ton zur täglichen Teestunde gehört.²⁷⁵

Dieser Einwand kann jedoch den Ablösungsprozeß nicht beeinflussen, der sich in den folgenden Jahren verstärkt und die Zahl der Aufführungen Strindbergscher Werke bis zum Ende der Weimarer Republik drastisch reduziert. Erfolgreiche Inszenierungen seiner Dramen werden in dieser Zeit zu Ausnahmeherscheinungen und lassen sich wesentlich auf die Ausdrucksfähigkeit der in ihnen agierenden Schauspieler zurückführen; so im Falle von Ernst Deutsch in der Rolle *Erich XIV*, Elisabeth Bergner als *Fräulein Julie*, Eric Riewe in *Rausch*, Rudolf Forster als *Gustav III* und *Gustav Adolf*.²⁷⁶

Das Verhältnis zwischen den Dramen Strindbergs und Ibsens ändert sich zwischen 1912 und 1922 auf den Theaterprogrammen wie in den Augen der Kritik grundsätzlich. Strindbergs Stücke gewinnen an Einfluß auf Kosten der Werke Ibsens und übertreffen sie schließlich in der Zahl der Aufführungen. Diese Ablösung vollzieht sich in den Jahren 1912 bis 1916: 819 Ibsen-Vorstellungen in der Spielzeit 1911/12 stehen lediglich 129 Strindberg-Aufführungen gegenüber, während 1916 Strindberg mit 629 gegenüber 578 Wiederholungen der häufiger gespielte Autor ist. Die geringer werdende Bedeutung der Dramen Ibsens entspricht einer Abnahme der Gesamtzahl an Björnson-Auffüh-

²⁷⁴ *Christliche Welt* 39/1925 Nr. 22/23, CARL CHRISTIAN BRY, *Das Drama des Auslands*, sp. 514:

«In der Tat hat uns Strindberg heute kaum mehr so viel zu sagen, wie mancher weniger gespielte deutsche Dramatiker ... Strindberg ist eigentlich gar kein einzelner Dichter; er ist ein literaturhistorischer Anschauungsunterricht; und gerade bei ihm sollten Theaterdirektoren, Kritiker und Leser aufs schärfste den wenigen Weizen von der Überfülle der Spreu sondern.»

²⁷⁵ KUNO MITTENZWEY, *Strindberg und die Welt von 1928*, in: *25 Jahre Georg Müller-Verlag*, München 1928, s. 50f.

²⁷⁶ MELCHINGER, s. 37.

rungen auf den deutschen Bühnen: sie sinkt von 319 1911/12 auf 170 im Jahr 1916. Von dem Rückgang beider Autoren sind in erster Linie ihre Gesellschaftsdramen betroffen, die wegen der Determinierung der Personen durch die eigene Vergangenheit, soziale und ökonomische Voraussetzungen als unzeitgemäß erscheinen. Die Problematisierung objektiver Voraussetzungen – dies ist der Kernpunkt einer Kritik der katholischen Zeitschrift *Hochland* aus dem Jahr 1918 an Ibsens Dramen – lasse zu wenig Freiraum für eine Darstellung der elementaren Kräfte, die im Unterbewußtsein der Individuen liegen und sich einer logisch-rationalen Betrachtungsweise entziehen:

Strindberg empfand mit leidenschaftlicher Hingabe die unbegrenzte Unendlichkeit des Menschen, die Unberechenbarkeit seiner dämonischen wie seiner edlen Kräfte. Ibsen hatte die Probleme der Dichtung veräußerlicht und suchte die tragischen Konflikte in den gesellschaftlichen Einrichtungen. Strindberg fand die Tragik dort wieder, wo sie ihre wahre Heimat hat, in den Charakteren der Menschheit selbst.²⁷⁷

Opposition gegen die überindividuelle, soziale Bedingtheit der Konflikte in Ibsens Dramen schließt die Ablehnung seiner analytischen Technik ein: sie transportiere – so Franz Blei – lediglich den Ideengehalt abstrakter Theorien, unterschlage damit jedoch die Subjektivität des Dichters.²⁷⁸

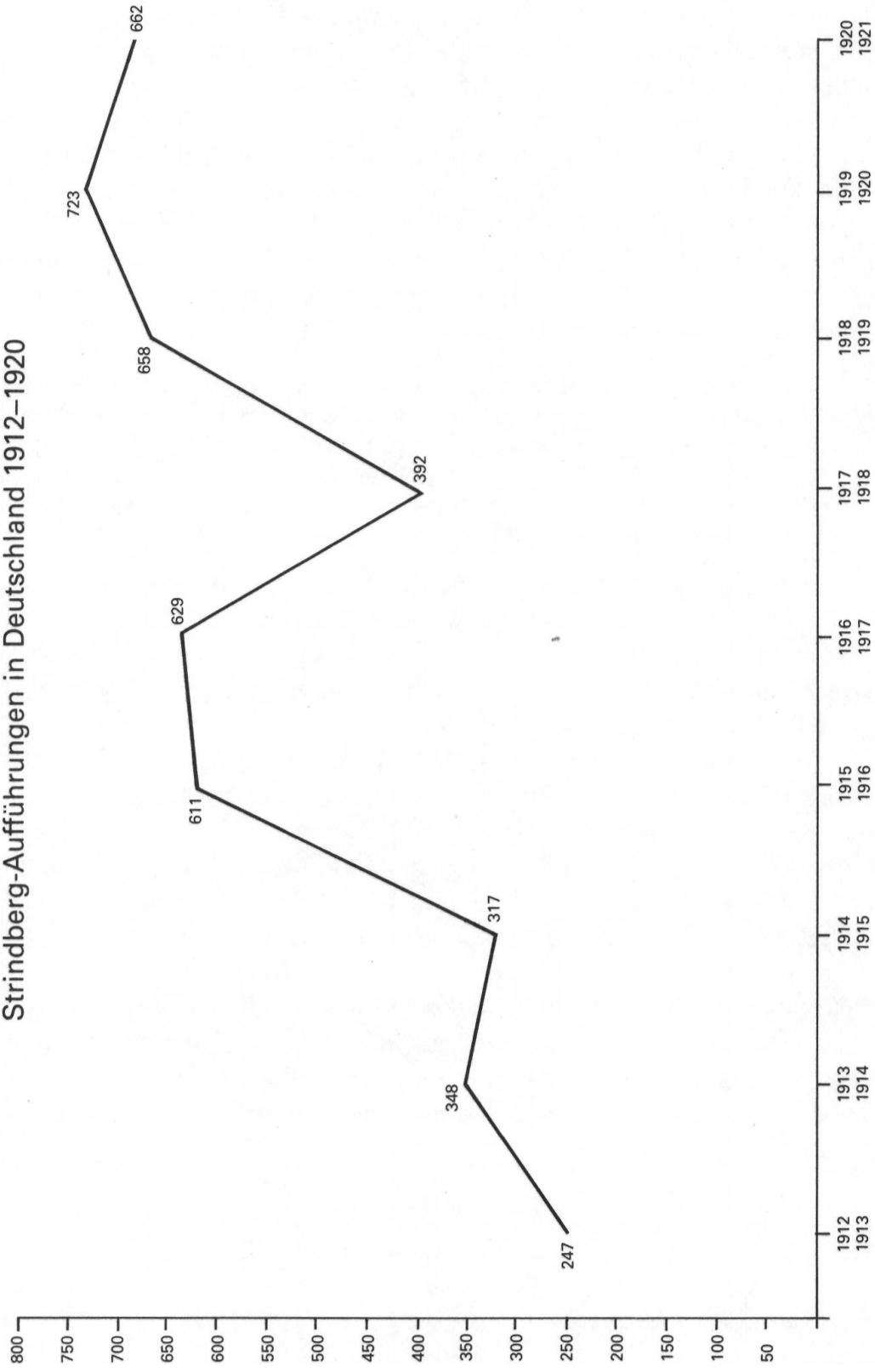
Die geringe Resonanz der Gesellschaftsdramen Ibsens nach 1912 wird teilweise durch die Bevorzugung seiner frühen Dramen und des symbolischen Spätwerks aufgefangen. Die späte Breitenwirkung des *Peer Gynt* ist kennzeichnend für einen Umwandlungsprozeß im Autorbild: Ibsen wird nun mit einigen seiner Werke neben Strindberg in die Phalanx der Vorläufer expressionistischer Dramatik eingereiht. Die Gesamtzahl der Vorstellungen seiner Werke bleibt daher in einer vergleichbaren Höhe mit den Dramenaufführungen Strindbergs.

Das Werk Björnsons ist dagegen einer ähnlichen Neuinterpretation nicht zugänglich: Während er in einigen Strindberg-Nekrologen 1912 noch als dritter bedeutender Autor neben Ibsen und Strindberg ge-

²⁷⁷ Hochland 16/1918–19, M. F. CYPRIAN, *Das Drama Strindbergs*, s. 180.

²⁷⁸ FRANZ BLEI, *Über Wedekind, Sternheim und das Theater*, 15 Kapitel von Franz Blei, Leipzig 1915, s. 21ff.

Strindberg-Aufführungen in Deutschland 1912–1920



nannt wird²⁷⁹, gerät er in den folgenden Jahren zunehmend aus dem Blickfeld der Kritik und wird mit seinen Dramen aus dem Repertoire der Theater getilgt. Eine kurzfristige Renaissance der Ibsenschen Gesellschaftsdramatik in der Endphase des Expressionismus läßt sich auch für einige Stücke Björnsons nachweisen, ist jedoch im wesentlichen auf die Jahre 1920 bis 1922 begrenzt.

Der Bedeutungsverlust skandinavischer Dramatik läßt sich daher tendentiell zunächst in dem abnehmenden Interesse an den Dramen Björnsterne Björnsons nachweisen, bevor im Verlauf der zwanziger Jahre auch die Werke Ibsens und Strindberg ihren Einfluß auf die Spielplangestaltung der deutschsprachigen Theater verlieren.

²⁷⁹ vgl. dazu: Die schöne Literatur 13/Nr. 12, 1.6.1912, FRANZ E. WILLMANN, *August Strindberg*, sp. 209; Hochland 9/1912 Bd. 2, JOHANNES JÖRGENSEN, *August Strindberg*, s. 460.

Björnstjerne Björnson – ein vergessener Avantgardist

Das Bühnengeschehen auf den deutschen Theatern im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert ist dem Werk Björnstjerne Björnsons verpflichtet – Dramen, die Impulse für eine grundlegende Änderung des konventionellen Repertoires vermitteln, ohne selbst nachhaltige Erfolge zu erzielen: sie verlieren ihren Einfluß auf die Spielplangestaltung nach kurzer Zeit und geraten in der Theaterkritik zunehmend in Vergessenheit.

Dieser Rezeptionsvorgang zeichnet sich bereits frühzeitig ab: Björnson gibt mit seiner ersten deutschen Inszenierung durch die Meininger Hofbühne 1867 den Anstoß für eine Renaissance des skandinavischen Dramas, das seit der Zeit Holbergs in Deutschland als provinziell gilt und auf den Theatern nahezu unbekannt ist.¹ Während er mit seinen historischen Schauspielen zunächst wenig Beachtung findet, setzt mit dem Erfolg des *Fallissement* in den Jahren 1875 und 1876 eine umfassende Rezeption der nordischen Bühnenliteratur ein, in deren Verlauf auch das Werk Ibsens in Deutschland bekannt wird. Durch diese Breitenwirkung wird die Dominanz französischer Schriftsteller in den Bühnenspielplänen zunehmend zurückgedrängt, während die skandinavische Literatur von ausschlaggebender Bedeutung für die Entwicklung einer selbständigen deutschen Dramatik in den neunziger Jahren wird. An diesem Erfolg ist Björnson selbst nur noch sekundär beteiligt. Die Bedeutung seiner Werke wird durch den überragenden Einfluß Henrik Ibsens überlagert, an dessen Gesellschaftsdramen sich die naturalisti-

¹ CARL ROOS, *Die nordischen Literaturen in ihrer Bedeutung für die deutsche*, in: WOLFGANG STAMMLER, *Deutsche Philologie im Aufriß*, Berlin 1967 Bd. 3, sp. 394 (unveränderter Nachdruck der 2. überarbeiteten Auflage).

sche Bewegung in Deutschland weitgehend orientiert und damit die gleichzeitig erscheinenden Stücke Björnsons in den Hintergrund drängt.

In einer Analyse der Aufnahme Ibsens in Deutschland versucht W.H. Eller, diesen Vorgang durch einen Präzedenzfall in der Literaturgeschichte zu veranschaulichen:

Like Christopher Marlowe, Björnson came too soon; he was thus denied the psychological moment, which his compatriot was destined to profit by. Therefore, although a leader in the treatment of many new subjects, it was not for Björnson to stamp directly with his impress the general dramatic literature of his day.²

Eller muß mit seinem derart verkürzten Vergleich der Rezeptionsgeschichte zweier Autoren, der weder ihre individuellen Aussagen, noch die jeweiligen gesellschaftlich-kulturellen Auseinandersetzungen berücksichtigt, an einem oberflächlichen und wenig aussagekräftigen Erscheinungsbild haften bleiben. Um den Bedeutungsverlust Björnsons in Deutschland adäquat verstehen zu können, bedarf es einer detaillierteren Untersuchung seiner Rolle in der literarischen Grundsatzdebatte nach 1875.

Zwei divergierende Rezipientengruppen lassen sich aus der Aufnahme Björnsons durch die deutsche Literaturkritik herauskristallisieren: eine literarische Avantgarde setzt sich zunächst für sein Werk ein, da der innovatorische Charakter der Björnsonschen Gesellschaftsdramen gegenüber dem konventionellen Scheinrealismus des französischen *drame social* ihren eigenen Zielen entgegenkommt. Ihre Haltung ändert sich jedoch, als durch die Rezeption der Dramen Ibsens – mit Einschränkungen auch der naturalistischen Stücke Strindbergs – neue Maßstäbe gesetzt werden, denen das Björnsonsche Werk nicht mehr gerecht wird. Ihnen gegenüber wird die ambivalente Stellung Björnsons deutlich: er erweitert zwar die Ausdrucksmöglichkeiten des französischen Gesellschaftsdramas durch psychologisch differenzierte Charakterzeichnungen und eine sorgfältige Verwendung der Sprache, vermittelt ihm auch durch seine moralisch fundierte Gesellschaftskritik neue Inhalte – die Dramen Ibsens und Strindbergs gehen jedoch mit ihren wegweisenden formalen Neukonzeptionen und radikalen Forde-

² ELLER, S. 19.

rungen nach einer grundsätzlichen Änderung der gesellschaftlichen Verhältnisse über die Björnsonschen Ansätze weit hinaus. Die Kompromißbereitschaft Björnsons, der weder inhaltlich noch formal mit vorgegebenen Strukturen bricht, lässt seine Dramen untauglich für die angestrebte Revolution der Literatur erscheinen. Die anfängliche Bereitschaft, Björnson als Bahnbrecher des modernen Dramas zu rezipieren, schlägt daher bald um in eine vehemente Ablehnung seiner Werke.

Analog wendet sich eine gegen die naturalistische Bewegung gerichtete Literaturkritik den Dramen Björnsons zu, um sie dem analytischen Vorgehen Ibsens und Strindbergs gegenüber als Produkte intuitiven, antiintellektualistischen künstlerischen Schaffens hervorzuheben. Mit seinem Reformoptimismus, der auf eine Veränderung der bürgerlichen Gesellschaftsordnung zielt, ohne ihren Rahmen zu sprengen, wird Björnson positiv gegenüber den «staatszerstörenden und unsittlichen Tendenzen» in den Dramen der beiden skandinavischen Autoren abgesetzt.³

Auch in dieses Interpretationsschema lässt sich das Werk Björnsons nur bedingt einpassen: um plausibel zu wirken, muß die antizipatorisch-kritische Intention, die seine Dramen trotz aller Begrenzung enthalten, vor allem aber die außerliterarische politische Arbeit des Autors ausgespart bleiben. Die Ambivalenz seiner Werke bedingt somit auch Widersprüche in der Rezeption traditionalistischer Literaturkritiker.

Der zunehmende Erfolg Ibsens auf den deutschen Bühnen und die Anerkennung, die sein Werk in den neunziger Jahren gegenüber den skandalösen Dramen der jungen deutschen Autoren auch bei der konservativen Kritik findet, lässt die Relevanz Björnsons als seines Widersachers zurücktreten und seine Stücke zunehmend aus den Theaterprogrammen verschwinden.

³ Diese Opposition lässt sich bis über den Tod Björnsons hinaus in den Rezeptionsdokumenten nachweisen. Im folgenden wird lediglich eine Auswahl daraus zitiert:

- Schleswig-Holsteinische Zeitung für Kunst und Literatur 1/1906–07, LULU VON STRAUSS UND TORNEY, *Nordische Literatur und deutsches Geistesleben*, s. 408f.
- Deutsche Rundschau 84/1910, RICHARD M. MEYER, *Björnsterne Björnson*, s. 104f.
- OTTO HAUSER, *Das Drama des Auslands seit 1800*, Leipzig 1913, s. 117.
- PAUL FECHTER, *Das Europäische Drama. Geist und Kultur im Spiegel des Theaters*, Mannheim 1956 Bd. 1, s. 462f.

Erst in der Spielzeit 1900/01 steht er unvermittelt erneut im Brennpunkt der Theaterkritik: mit seinem elf Jahre lang in Deutschland als unaufführbar geltenden Drama *Über unsere Kraft* erweist Björnson sich noch einmal als Protagonist neuer Tendenzen in den Spielplänen der deutschen Theater. An Gerhard Hauptmanns Erfolgsstück *Die versunkene Glocke* der Jahre 1897/98 und 1898/99 anknüpfend, setzt mit der Breitenwirkung seines Schauspiels eine Aufführungswelle neu-romantischer Dramen ein, in deren Verlauf die Werke von Maurice Maeterlinck, Oscar Wilde und Hugo von Hofmannsthal mit großem Erfolg inszeniert werden.⁴ Ebenso gelangen in diesen Jahren die symbolischen Stücke August Strindbergs erstmals auf die deutschen Bühnen; *Traumulus* von Arno Holz und Oskar Jerschke wird, der Statistik des deutschen Bühnenspielplans zufolge, zum meistgespielten Drama des Theaterjahres 1904/05.⁵ Auch das Spätwerk Henrik Ibsens findet nach dem Tod des Autors verstärkt Zugang zum deutschen Publikum.

Die Rezeption der Björnsonschen Dramen weist dagegen eine Entwicklung auf, die dem Mechanismus der vorhergehenden Phase weitgehend entspricht. Nach dem Erfolg seines Doppeldramas werden zunächst zahlreiche alte und neue Stücke Björnsons in Deutschland inszeniert.

Die Aufführungen der zwischen 1901 und 1904 veröffentlichten Dramen enttäuschen jedoch Rezensenten wie Zuschauer gleichermaßen und werden nach wenigen Abenden abgesetzt.

Die Mißerfolge seiner Altersdramen unterminieren die Position Björnsons auf den deutschen Bühnen und lassen die Aufführungszahlen seiner Werke von 510 in der Spielzeit 1901/02 auf 84 1908/09 absinken. Sein Beharren auf Gestaltungsprinzipien des bürgerlichen Dramas wirkt wenig zeitgemäß; der Versuch, sie durch Versatzstücke symbolistischer Dramen zu aktualisieren, trägt lediglich zu einer verwirrenden Disharmonie bei und findet weder bei Vertretern einer literaturkritischen Avantgarde, noch bei Gegnern der modernen Dramatik Zustimmung. Die innere Widersprüchlichkeit seiner Dramen führt

⁴ vgl. dazu: Bühne und Welt 7/1904–05 Bd. 2, HEINRICH STÜMCKE, *Von den Berliner Theatern 1903–04*, s. 826.

⁵ Bühne und Welt 8/1905–06 Bd. 1, H. St., *Bücherschau*, s. 482.

damit erneut zu einem ablehnenden Rezeptionsverhalten der Kritik wie der Bühnen.⁶

Mit seinem Lustspiel *Wenn der junge Wein blüht* erlebt Björnson kurz vor seinem Tod einen letzten großen Theatererfolg. Es geht in den Spielzeiten 1909/10 und 1910/11 über die Bretter fast aller deutschen Bühnen und übertrifft bei weitem die Aufführungszahlen seiner übrigen Dramen.

Im Gegensatz zur Rezeption Ibsens und Strindbergs, deren Todesjahr in Deutschland eine umfassende Neubewertung ihrer Dramen und analog dazu eine mehrere Jahre andauernde Welle von Aufführungen auslöst, bleibt dieser Effekt in der Aufnahme Björnsons aus.

Nach 1912 reduziert sich mit dem zunehmenden Interesse an Strindbergs Dramatik die Zahl der Björnsonschen Vorstellungen erheblich: sie liegt in den folgenden zehn Jahren zwischen einhundert und zweihundert Aufführungen pro Spielzeit. Björnson ist damit zwar noch mit einigen seiner Stücke im Repertoire der deutschen Bühnen verwurzelt, sie sind jedoch Neuinterpretationen nicht mehr zugänglich und erscheinen für Inszenierungen, die mit den Mitteln expressionistischer Theatertechnik arbeiten, wenig fruchtbar.

Ein Versuch, Björnsons Werke für die Ziele der Heimatkunstbewegung zu vereinnahmen, der 1910 in zahlreichen Nekrologen zum Ausdruck kommt,⁷ bleibt für die Bühnen Deutschlands ohne erkennbare Relevanz. Tendenziell erweist sich der Erfolg dieser Bemühungen, die sich weitgehend auf die Prosa Björnsons beziehen, allerdings im Verkaufserfolg seiner fünfbandigen Gesamtausgabe, die im Fischer-Verlag

⁶ vgl. dazu:

- Deutsch-Französische Rundschau 3/1901 H.51, ALBERT DREYFUS, *Laboremus*, s. 715.
- Bühne und Welt 5/1902–03 Bd. 1, GUSTAV ZIEGLER, *Björnsterne Björnson*, s. 253.
- Bühne und Welt 12/1909–10 Bd. 2, HEINRICH STÜMCKE, *Björnsterne Björnson*, s. 684.

⁷ vgl. dazu:

- Kunstwart 23/2. Maiheft 1910, EDZARD NIDDEN, *Björnsterne Björnson*, s. 218–27.
- Daheim 46/1910 Nr. 32, ANDREAS WEICKER, *Björnsterne Björnson*, s. 244f.
- Eckart 5/1909–10 Nr. 10, KARL STRECKER, *Björnsterne Björnson*, s. 621–31.
- MICHAEL GEORG CONRAD, *Björnsterne Björnson*, Leipzig 1910 (=Werdandi-Schriften H.4).

zwischen 1911 und 1918 sechzehn Auflagen erlebt und bis 1927 in 29000 Exemplaren vorliegt.⁸

Als um 1923 mit dem nachlassenden Einfluß des expressionistischen Dramas auch die Werke Strindbergs an Bedeutung für die deutschen Theater verlieren, wird neben einer Renaissance der Ibsenschen Dramen auch das Interesse für die Stücke Björnsons neu geweckt. In seinem neunzigsten Geburtsjahr 1922 steigen die Aufführungszahlen seiner Werke von 97 1920/21 auf 215 1921/22 und 280 1922/23.

Bereits die Spielzeit 1923/24 zeigt jedoch mit einem deutlichen Rückgang der Björnson-Aufführungen einen Trend auf, der sich in den folgenden zehn Jahren noch verstärkt. Diese Abwärtsbewegung ist Kennzeichen eines Phänomens, das seit der Mitte der zwanziger Jahre nicht nur die Werke Björnsons betrifft, sondern auch in der sich abschwächenden Wirkung Ibsens und Strindbergs deutlich wird. Bis 1932 verliert das skandinavische Drama seinen einst beherrschenden Einfluß auf die deutschen Theater fast vollständig. Über das Ausmaß dieses Einbruchs schreibt Konstantin Reichardt in seiner Einleitung zur Björnson-Bibliographie Fritz Meyens:

Die nordischen Dichter des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die noch um die Wende des 20. Jahrhunderts und später einen so bedeutenden Einfluß auf die deutsche Literatur und den Geschmack des deutschen Publikums ausübten, sind gegenwärtig stark in den Hintergrund getreten und erfreuen sich zumeist nur noch des Interesses Einzelner.⁹

⁸ DE MENDELSSOHN, s. 501.

⁹ KONSTANTIN REICHARDT, *Zum Geleit*, Vorwort zu: FRITZ MEYEN, *Björnsterne Björnson im deutschen Schrifttum. Eine Bibliographie*, Leipzig 1933, s. 5.

Literaturverzeichnis

1. Werkausgaben

BJÖRNSTJERNE BJÖRNSEN: *Samlede digter-verker. Standardutgave*, hrsg. u. eingel. von Francis Bull, 9 Bde., Kristiania 1919–20.

- *Gesammelte Werke*, hrsg. von Julius Elias, 5 Bde., Berlin 1911.
 - *Meisternovellen*, eingel. von Alfred Jolivet, Zürich o.J. (= Nobelpreisträger für Literatur Bd. 3).
 - *Artikler og Taler*, hrsg. von Chr. Collin u. H. Eitrem, 2 Bde., Kristiania 1912.
 - *Grotid – brev 1857–1870*, hrsg. von Halvdan Koht, 2 Bde., Kristiania u. Kopenhagen 1912.
 - *Brytningsaar – brev 1871–1878*, hrsg. von Halvdan Koht, 2 Bde., Kristiania u. Kopenhagen 1921.
 - *Kamp-Liv – brev 1879–1884*, hrsg. von Halvdan Koht, Oslo 1932.
 - *Brevveksling med Danske*, hrsg. von Øyvind Anker, Francis Bull u. Torben Nielsen, 3 Bde., Kopenhagen u. Oslo 1953.
 - *Briefe. Lehr- und Wanderjahre*, hrsg. von Halvdan Koht, Berlin 1912.
- HENRIK IBSEN: *Samlede verker. Hundreårsutgave*, hrsg. von Francis Bull, Halvdan Koht, Didrik Årup Seip, 21 Bde., Oslo 1928–1957.
- *Sämtliche Werke in deutscher Sprache*, durchges. u. eingel. von Georg Brandes, Julius Elias, Paul Schlenther, 10 Bde., Berlin 1898–1904.
- AUGUST STRINDBERG: *Samlade Skrifter*, hrsg. von John Landquist, 55 Bde., Stockholm 1913–1924.
- *Werke. Deutsche Gesamtausgabe*, übers. von Emil Schering, 46 Bde., München 1902–1930.
 - *Werke*, übers. von Willi Reich, 9 Bde., München 1955–1959.

2. Sekundärliteratur

ACHELIS, ERNST CHRISTIAN: *Björnsons «Über die Kraft» und das Wesen des Christentums*, Berlin 1902.

BAB, JULIUS: *Der Wille zum Drama*, Berlin 1919.

- *Theater der Gegenwart*, Leipzig 1928.

BAHR, HERMANN: *Kulturprofil der Jahrhundertwende*, hrsg. von Heinz Kindermann, Wien 1962.

- BARNER, WILFRIED: *Rezeptions- und Wirkungsgeschichte von Literatur*, in: Funkkolleg Literatur, Studienbegleitbrief 9, Weinheim und Basel 1977, s. 35–60.
- BARTELS, ADOLF: *Chronik des Weimarschen Hoftheaters 1817–1907*, Weimar 1908.
- BAUMGART, WINFRIED: *Deutschland im Zeitalter des Imperialismus*, Frankfurt/M 1972.
- BAUMGARTNER, WALTER: *Björnsterne Björnson und Arne Garborg in der deutschen Literaturkritik*, Kiel 1976 (unveröffentlichtes Typoskript).
- BAYERDÖRFER, HANS PETER: *Eindringlinge, Marionetten, Automaten. Symbolistische Dramatik und die Anfänge des modernen Theaters*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 20/1976, s. 504–38.
- BERENDSOHN, WALTHER A.: *August Strindberg. Ein geborener Dramatiker*, München 1956.
- BERNHARDT, RÜDIGER: *Die Herausbildung des naturalistischen deutschen Theaters und der Einfluß Henrik Ibsens*, phil. Diss. Halle/Saale 1968.
- BLEI, FRANZ: *Über Wedekind, Sternheim und das Theater. 15 Kapitel von Franz Blei*, Leipzig 1915.
- BLOCH, ERNST: *Erbschaft der Zeit*, Frankfurt/M 1962.
- BLUMENTHAL, OSCAR: *Theatralische Eindrücke*, Berlin 1885.
- BRAHM, OTTO: *Kritische Schriften*, hrsg. von Paul Schlenther, 2 Bde., Berlin 1913–1915.
- BRAUNECK, MANFRED: *Die rote Fahne*, München 1973.
- BREDSORFF, ELIAS: *Den store nordiske krig om seksualmoralen. En dokumentarisk fremstilling af saedelighetsdebatten i norsk litteratur i 1880erne*, Kopenhagen 1973.
- BULL, FRANCIS: *Björnsterne Björnson*, in: Norsk Biografisk Leksikon, Kristiania 1922, s. 608–75.
- BURCKHARDT, MAX: *Theater. Kritiken, Vorträge und Aufsätze*, 2 Bde., Wien 1905.
- CONRAD, MICHAEL GEORG: *Björnsterne Björnson*, Leipzig 1910 (=Schriften des Werdandi-Bundes Bd. 4).
- DENKLER, HORST: *Drama des Expressionismus. Programm, Spieltext, Theater*, München 1967.
- Deutscher Bühnenspielplan*, hrsg. vom Deutschen Bühnenverein, Leipzig 1899–1912.
- DIEBOLD, BERNHARD: *Anarchie im Drama*, Frankfurt/M 1922.
- DYSERINCK, HUGO: *Zum Problem der ‹images› und ‹mirages› und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, in: *arcadia* 1/1966, s. 107–20.
- DZULKO, RUTH: *Ibsen und die deutsche Bühne*. Habil.-Schrift Jena 1952 (Masch.).
- EISENBERG, LUDWIG: *Eisenbergs Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1903.
- ELLER, WILLIAM HENRY: *Ibsen in Germany 1870–1900*, Boston 1918.
- ENTSCH, THEODOR (Hrsg.): *Deutscher Bühnenalmanach*, Berlin 1868–1892.
- EPSTEIN, MAX: *Das Theater als Geschäft*, Berlin 1911.
- ERDMANN, AUGUST (Hrsg.): *Die Sozialdemokratie im Urteile ihrer Gegner*, Berlin 1911.
- EWERS, H. (Hrsg.): *Führer durch die moderne Literatur. 300 Würdigungen der hervorragendsten Schriftsteller unserer Zeit*, Berlin 1910 (vollständig neu bearbeitete Ausgabe).
- FECHTER, PAUL: *Das Europäische Drama. Geist und Kultur im Spiegel des Theaters* Bd. 1, Mannheim 1956.
- Festschrift zur Feier des 100. Geburtstags Herzog Georg II von Sachsen-Meiningen*, Landestheater Meiningen 1926.

- FISCHER, SIEGFRIED: *Die Aufnahme des naturalistischen Theaters in der deutschen Zeitschriftenpresse 1887–1893*, phil. Diss. Berlin 1953.
- FRENZEL, HERBERT: *Ibsens «Puppenheim» in Deutschland. Die Geschichte einer literarischen Sensation*, phil. Diss. Berlin 1942.
- FREYTAG, GUSTAV: *Die Technik des Dramas*, Leipzig 1886 (5. verbesserte Auflage).
- FRIESE, WILHELM: *Nordische Literaturen im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1971.
- *Ibsen auf der deutschen Bühne. Texte zur Rezeption*, ausgew., eingel. u. herausg. von Wilhelm Friese, Tübingen 1976 (=Deutsche Texte Bd.38).
- GEORGE, DAVID E.R.: *Ibsen and German Naturalist Drama*, in: Ibsen Årbok 1967, s. 119–139.
- *Henrik Ibsen in Deutschland. Rezeption und Revision*, Göttingen 1968 (=Palaestra 251).
- GERHARD, MARTIN UND HUBATSCH, WALTER: *Deutschland und Skandinavien im Wandel der Jahrhunderte*, Darmstadt 1977.
- GETTKE, ERNST (Hrsg.): *Almanach der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger*, Berlin 1873–1887.
- GLASER, HORST ALBERT: *Das bürgerliche Rührstück*, Stuttgart 1969.
- GRAVIER, MAURICE: *Strindberg et le Théâtre Naturaliste Allemand*, in: *Etudes Germaniques* 2/1947 s. 201–11 u.s. 334–346; 3/1948 s. 25–36 u.s. 383–96.
- *Strindberg et le Théâtre moderne. I: L'Allemagne*, Lyon/Paris 1949.
- GREBING, HELGA: *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung*, München 1970.
- GRIMM, GUNTHER: *Einführung in die Rezeptionsforschung*, in: DERS., *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*, Stuttgart 1975, s. 11–84.
- *Rezeptionsgeschichte. Prämissen und Möglichkeiten historischer Darstellungen*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 2/1977, s. 144–86.
- GRUBE, KARL: *Die Meininger*, Berlin/Leipzig 1904 (=Das Theater Bd. 9).
- GRUBE, MAX: *Geschichte der Meininger*, Berlin u. Stuttgart 1926.
- GÜNTHER, IRMGARD: *Die Einwirkung des skandinavischen Romans auf den deutschen Naturalismus*, Greifswald 1934 (=Nordische Studien Bd. 14).
- HALVORSEN, J.B.: *Norsk Forfatter-Leksikon*. Förste Bind, Christiania 1885.
- HARDEN, MAXIMILIAN: *Literatur und Theater*, Berlin 1896.
- HAUSER, ARNOLD: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1975.
- HAUSER, OTTO: *Das Drama des Auslandes seit 1800*, Leipzig 1913.
- HEGNA, TROND: *Björnson og Sosialismen*, in: Fritt Ord, Oslo 1937.
- HERMAND, JOST: *Jugendstil*, Darmstadt 1971.
- *Undinen-Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils*, in: DERS., *Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende*, Frankfurt 1972, s. 147–80.
- HERZFELD, MARIE: *Die skandinavische Literatur und ihre Tendenzen*, Berlin 1898.
- HETTNER, HERMANN: *Das moderne Drama*, Berlin u. Leipzig 1924 (Neuauflage).
- HINDERER, WALTER (Hrsg.): *Sickingen-Debatte*, Darmstadt u. Neuwied 1974.
- HOHENDAHL, PETER UWE (Hrsg.): *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik. Dokumente zur empirischen und marxistischen Rezeptionsforschung*, Frankfurt/M 1974.
- IHERING, HERBERT: *Von Reinhardt bis Brecht*, Reinbek b. Hamburg 1967.
- JAUSS, HANS ROBERT: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M 1970.
- *Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort zur Partialität der rezeptionsästhetischen Methode*, abgedruckt in: RAINER WARNING (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik*, München 1975, s. 343–400.

- JOHNSON, WALTER «*Gustav Adolf*» Revised, in: *Scandinavica Studies*, Presented to H. G. Leach, Seattle 1965, s. 236–46.
- JOST, DOMINIK: *Zum literarischen Jugendstil*, in: Jost Hermand, *Jugendstil*, Darmstadt 1971, s. 462–68.
- KAUFMANN, HANS et al.: *Geschichte der deutschen Literatur* Bd. 9: Vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis 1917, Berlin 1974.
- KERR, ALFRED: *Die Welt im Drama*, 3 Bde., Berlin 1917.
- KINDER, HERMANN und HILGEMANN, WERNER: *dtv-Atlas zur Weltgeschichte. Karten und chronologischer Abriß*. Bd. 2: Von der französischen Revolution bis zur Gegenwart, München 1966.
- KINDERMANN, HEINZ: *Theatergeschichte Europas*, Bde. 7–9, Salzburg 1970.
- Kindlers *Literatur-Lexikon* Bd. X, Darmstadt 1971.
- KLAAR, ALFRED: *Das moderne Drama* Bd. III: Fremde Dramatiker auf der deutschen Bühne, Leipzig 1884.
- KLOSE, OLAF: *Björnson und die Signalfehde*, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte* 97/1972, s. 227–41.
- KNILLI, FRIEDRICH und MÜNCHOW, URSULA: *Frühes Deutsches Arbeitertheater 1847–1918*, München 1970.
- KOSCH, WILHELM: *Theater und Dramen des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1913.
- (Hrsg.): *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch*, Bern 1956 (2. vollständig neubearbeitete u. stark erweiterte Auflage).
- KUMMER, FRIEDRICH: *Deutsche Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, 2 Bde., Dresden 13–16 1922.
- KVAM, KELA: *Max Reinhardt og Strindbergs visionaere Dramatik*, Kopenhagen 1974 (=Theatervidenskabelige Studier III).
- LINDAU, PAUL: *Nur Erinnerungen*, 2 Bde., Stuttgart u. Berlin 5+6 1919.
- LINDSTRÖM, GÖRAN: *Strindberg Studies 1915–1962*, in *Scandinavica* 2/Nr. 1, Mai 1963, s. 27–50.
- LUKÁCS, GEORG: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Bern 1951.
- LUNIN, HANNO: *Strindbergs Dramen*, Emsdetten 1962.
- MAGON, LEOPOLD: *Wegbereiter nordischer Dichtung in Deutschland*, in: *100 Jahre Reclam-Universal Bibliothek. Beiträge zur Verlagsgeschichte*, Leipzig 1967, s. 204–52.
- MAHAL, GÜNTHER: *Naturalismus*, München 1975.
- MANDELKOW, KARL ROBERT: *Probleme der Wirkungsgeschichte*, abgedruckt in: PETER UWE HOHENDAHL, *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik*, Frankfurt/M 1974, s. 82–96.
- MARTERSTEIG, MAX: *Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung*, Leipzig 1904.
- MARTINI, FRITZ: *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898*, Stuttgart 1962.
- MARX, KARL und ENGELS, FRIEDRICH: *Manifest der Kommunistischen Partei*, in: MARX/ENGELS *Werke* Bd. 4, Berlin 1969.
- *Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie*, in: MARX/ENGELS *Werke* Bd. 13, Berlin 1967.
- *Das Kapital* Bd. 1, in: MARX/ENGELS *Werke* Bd. 23, Berlin 1974.
- *Über Kunst und Literatur*, Berlin 1949.

- MAUTHNER, FRITZ: *Zum Streit um die Bühne. Ein Berliner Tagebuch*, Kiel u. Leipzig 1893.
- MAYER, HANS: *Victor Hugo in seiner Zeit*, Nachwort zu: VICTOR HUGO, *Die Elenden*, Berlin 1959.
- MEHRING, FRANZ: *Gesammelte Schriften* Bd. 11: *Aufsätze zur deutschen Literatur von Hebbel bis Schweichel*, hrsg. von Th. Höhle, H. Koch u. J. Schleifstein, Berlin 1961.
- MENDELSSOHN, PETER DE: *S. Fischer und sein Verlag*, Hamburg 1970.
- MHEYEN, FRITZ: *Henrik Ibsen. Mit einer Einführung Ibsen und Deutschland* von WERNER MÖHRING, Braunschweig – Berlin – Hamburg 1928 (=Nordische Bibliographie 1. Reihe H. 1).
- *Björnstjerne Björnson im deutschen Schrifttum. Eine Bibliographie. Mit einem Geleitwort von Dr. KONSTANTIN REICHARDT*, Leipzig 1933.
- MEYER, HANS GEORG: *Henrik Ibsen*, Velber b. Hannover 1970 (=Friedrichs Dramatiker des Welttheaters Bd. 46).
- MITTENZWEY, KUNO: *Strindberg und die Welt von 1928*, in: 25 Jahre Georg Müller-Verlag, München 1928, s. 49–52.
- MOE, INGUNN: *Die Rezeption der Ibsenschen Dramatik durch die deutsche naturalistische Bewegung (1880–1895)*, Magisterarbeit am Germanistischen Institut der RWTH Aachen 1976 (unveröffentlichtes Typoskript).
- MOMMSEN, WOLFGANG J. (Hrsg. u. Verf.): *Fischer Weltgeschichte* Bd. 28: *Das Zeitalter des Imperialismus*, Frankfurt/M. u. Hamburg 1969.
- MORGENSTERN, CHRISTIAN: *Ein Leben in Briefen*, Wiesbaden 1952.
- MOTTECK, HANS; BECKER, WALTER; SCHRÖTER ALFRED: *Wirtschaftsgeschichte Deutschlands*. Bd. III: 1871–1945, Berlin 1974.
- MÜHR, ALFRED: *Rund um den Gendarmenmarkt*, Oldenburg u. Hamburg 1965.
- MUSIL, ROBERT: *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Hamburg 1955.
- NAUMANN, MANFRED u.a.: *Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, Berlin u. Weimar 1973.
- Neuer Theateralmanach, hrsg. von der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, Berlin 1890–1925.
- OLLÉN, GUNNAR: *August Strindberg*, Velber b. Hannover 1975 (=Friedrichs Dramatiker des Welttheaters Bd. 6854).
- ORSCHILEWSKI, WALTER: *Freie Volksbühne Berlin*, Berlin 1965.
- ORTMANN, R.: *50 Jahre eines deutschen Theaterdirektors. Erinnerungen, Skizzen und Biographien aus der Geschichte des Hamburger Thalia-Theaters*, Hamburg 1881.
- PAUL, ADOLF: *Strindberg-Erinnerungen und Briefe*, München 1914.
- PAUL, FRITZ: *Symbol und Mythos. Studien zum Spätwerk Henrik Ibsens*, München 1969 (=Münchner Universitäts-Schriften. Reihe der Phil. Fakultät 6).
- PERFALL, KARL: *Ein Beitrag zur Geschichte der königlichen Theater in München*, München 1894.
- PETZET, WOLFGANG: *Theater. Die Münchner Kammerspiele 1911–1972*, München/Wien/Basel 1973.
- PFÖRTNER, P. (Hrsg.): *Literatur und Revolution 1910–1925*, 2 Bde., Neuwied u. Berlin 1960–61.
- PILICK, ECKEHARD: *Strindbergs Kammerspiele. Ein Beitrag zur Dramaturgie des intimen Theaters*, phil. Diss. Köln 1970.

- PÖNSGEN, WOLFGANG: *Der deutsche Bühnenspielplan im Weltkriege*, Berlin 1934 (=Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte Bd. 45).
- PRÖLSS, ROBERT: *Das herzoglich Meiningensche Hoftheater, seine Entwicklung, seine Bestrebungen und die Bedeutung seiner Gastspiele*, o.O. 1887.
- *Geschichte des neueren Dramas*. Bd. III 2. Hälfte: Das neuere Drama der Deutschen, Leipzig 1882.
- RAABE, PAUL: *Die Aktion. Geschichte einer Zeitschrift*, in: *Die Aktion*, Reprint Stuttgart 1961, s. 7–21.
- *Der Expressionismus als historisches Phänomen*, in: *Der Deutschunterricht* 17/H.5, Oktober 1965, s. 5–20.
- REICH, EMIL: *Henrik Ibsens Dramen. 20 Vorlesungen, gehalten an der Universität Wien*, Berlin 13+14 1925.
- RICHARD, PAUL: *Die Gastspiele des Herzoglich Meiningen'schen Hoftheaters während der Jahre 1874–1890. Chronologisch-statistische Übersicht*, Dresden 1894.
- RIMSTAD, FRODE: *Norsk Litteratur i Tyskland 1890–1900. Hovedfagsoppgave i Norsk*, Oslo 1971 (unveröffentlichtes Typoskript).
- ROEDER, FERDINAND: *Roeder's Theaterkalender*, Berlin 1867–1879.
- ROOS, CARL: *Die nordischen Literaturen in ihrer Bedeutung für die deutsche*, in: WOLFGANG STAMMLER, *Deutsche Philologie im Aufriß*, Bd. III, Berlin 1967 (unveränderter Nachdruck der 2. überarbeiteten Auflage).
- RUCKGABER, ERICH: *Das Drama August Strindbergs und sein Einfluß auf das deutsche Drama*, phil. Diss. Tübingen 1953.
- Rückblick und Statistischer Bericht über die 50-jährige bürgerliche Verwaltungsperiode des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters zu Mannheim 1839–1889, Mannheim 1890.
- RUEDEN, PETER VON: *Sozialdemokratisches Arbeitertheater 1848–1914*, Frankfurt/M 1973.
- RÜHLE, GÜNTHER: *Theater für die Republik*, Frankfurt/M 1967.
- SCHIEVELKAMP, MAX: *Strindberg und die deutsche Bühne*, Berlin 1915.
- SCHLENTHER, PAUL: *Theater im 19. Jahrhundert. Ausgewählte theatergeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1930 (=Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte Bd. 40).
- SCHLEY, GERNOT: *Die Freie Bühne Berlin*, Berlin 1967.
- SCHWAB-FELISCH, HANS: *Gerhard Hauptmann Die Weber*, Frankfurt/M – Berlin – Wien 1963 (=Dichtung und Wirklichkeit 1).
- SCHWERTE, HANS: *Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie*, Stuttgart 1962.
- SENGLE, FRITZ: *Das historische Drama der Neuzeit*, Stuttgart 2 1969.
- SIERKE, EUGEN: *Kritische Streifzüge*, Braunschweig 1881.
- SPIERO, HEINRICH: *Detlev von Liliencron. Sein Leben und seine Werke*, Berlin u. Leipzig 1+2 1913.
- STAHL, E. L.: *Das Mannheimer Nationaltheater*, Berlin u. Leipzig 1929.
- STEFFENS, WILHELM: *Expressionistische Dramatik*, Velber b. Hannover 1968.
- STEIN, PHILIPP: *Henrik Ibsen. Zur Bühnengeschichte seiner Dichtungen*, Berlin 1901.
- STEINLEIN, RÜDIGER: *Theaterkritische Rezeption des expressionistischen Dramas. Ästhetische und politische Grundpositionen*, Kronberg 1974.

- STEINMETZ, HORST (Hrsg.): *Lessing, ein unpoetischer Dichter. Dokumente aus drei Jahrhunderten zur Wirkungsgeschichte Lessings in Deutschland*, Frankfurt/M 1969 (=Wirkung der Literatur. Deutsche Autoren im Urteil ihrer Kritiker. Bd. 1).
- STRASSER, KARL THEODOR: *Björnstjerne Björnson*, Leipzig 1922 (=Dichterbiographien Bd. 24).
- STRODTMANN, ADOLF: *Das geistige Leben in Dänemark. Streifzüge auf den Gebieten der Kunst, Literatur, Politik und Journalistik des skandinavischen Nordens*, Berlin 1873.
- SZONDI, PETER: *Theorie des modernen Dramas* (1880– 1950), Frankfurt/M 1974.
- TAINE, HIPPOLYTE: *Histoire de la Littérature Anglaise*. Tome premier, Paris 1863.
- THESEN, ROLV: *Björnstjerne Björnson og Georg Brandes*, in: *Edda* 38/1938, s. 1–40.
- THORMANN, WERNER E.: *August Strindberg*, Frankfurt/M 1918 (=Literatur- und Musikgeschichte in Einzelheften für Theaterbesucher. Reihe 3 H.4).
- VIETTA, SILVIO u. KEMPER, HANS-GEORG: *Expressionismus*, München 1975.
- WARNEKEN, BERND JÜRGEN: *Zu Hans Robert Jauß' Programm einer Rezeptionsästhetik*, abgedruckt in: PETER UWE HOHENDAHL, *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik*. Frankfurt/M 1974, s. 290–296.
- WARNING, RAINER (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1975.
- WEDDIGEN, OTTO: *Geschichte der Theater Deutschlands*, 2 Bde., Berlin o.J.
- WEIGAND, WILHELM: *Welt und Weg. Aus meinem Leben*, Bonn 1940.
- WELLER, BERND UWE: *Maximilian Harden und die «Zukunft»*, Bremen 1970.
- WOLFF, EUGEN: *Sardou, Ibsen und die Zukunft des deutschen Dramas*, Kiel u. Leipzig 1891 (=Deutsche Schriften für Litteratur und Kunst 1. Reihe G. 1).
- WUNBERG, GOTTHART: *Modell einer Rezeptionsanalyse kritischer Texte*, in: GUNTER GRIMM, *Literatur und Leser*, Stuttgart 1974, s. 119–133.
- ZABEL, EUGEN: *Zur modernen Dramaturgie. Studien und Kritiken aus alter und neuer Zeit*, 2 Bde., Oldenburg u. Leipzig 1903.
- ZETKIN, KLARA: *Über Literatur und Kunst*, Berlin 1955.
- ZIEGLER, KLAUS: *Das Deutsche Drama der Neuzeit*, in: WOLFGANG STAMMLER, *Deutsche Philologie im Aufriß*, Bd. II, Berlin 1967 (unveränderter Nachdruck der 2. überarbeiteten Auflage), sp. 1997–2350.

3. Zeitungs- und Zeitschriftenartikel

- Aachener Nachrichten, 20.4.1976, PETRA BOSETTI: *Stadttheater Aachen, Junger Wein – ungenießbar*.
- Aachener Volkszeitung, 20.4.1976 Nr. 91, W. RICHTER: *Wo die Meisel agiert, ist Magie*.
- Die Ähre 1/1913 Nr. 18 s. 2–5, Nr. 19 s. 3–8, Nr. 20 s. 4–8, W. ECKART: *Ibsen-Dämmerung*.
- Aftenposten, 13.12.1868 No 291, ANONYM: *Halte Hulda*.
- 18.3.1899, ANONYM: *Paul Lange und Tora Parsberg*.
 - 3.10.1902, ANONYM: *Dagland*.
 - 31.12.1904, ANONYM: *Die Neuvermählten*.
- Die Aktion 1/1911 Nr. 11 1. Mai, ANONYM: *Literarische Neuerscheinungen*.

- Der Beobachter Stuttgart, 13.4.1901 Nr. 86, HERMANN HORN: *Björnson-Feier*.
 – 31.10.1904 Nr. 254, H.: *Dagland*.
- Berliner Börsencourier, 9.12.1902, J.L.: *Paul Lange und Tora Parsberg*.
 – 30.10.1904 Nr. 511, J.L.: *Dagland*.
- Berliner Börsen-Zeitung, 8.12.1932 Nr. 575, HERMANN ARNO: *Der Dramatiker Björnson*.
- Berliner Hefte für geistiges Leben 4/1. Halbjahr 1949, PAUL ALFRED MERBACH: *August Strindberg auf Berliner Bühnen*, s. 103–114.
- Berliner Tageblatt, 21.6.1897 Nr. 309, S.: *Björnsons «Kraft» in München*.
 – 27.11.1898 Nr. 602, ANONYM: *Björnsterne Björnson: Paul Lange und Tora Parsberg*.
 – 12.11.1900 Nr. 576, FRITZ MAUTHNER: *Freie Volksbühne*.
 – 23.1.1901 Nr. 41, FRITZ MAUTHNER, «*Über unsere Kraft II*».
 – 8.9.1901 Nr. 456, F.E.: «*Laboremus*».
 – 28.9.1901 Nr. 494, GUSTAV BARGUM: *Björnsterne Björnson über sein Drama «Laboremus»*.
 – 19.9. 1902 Nr. 476, ANONYM: *Theaterchronik*.
 – 3.4.1903 Nr. 170, E.H.: *Auf Storhove*.
 – 16.9.1903 Nr. 470, F.E.: *Berliner Theater*.
 – 30.10.1904, E.H.: *Drei Premieren*.
 – 25.1.1919 Nr. 32, FRITZ ENGEL: *Der König*.
- Blätter des Deutschen Theaters 9/1922–23 H. 3, LUDWIG MARCUSE: *Ibsen-Renaissance?*, s. 21–24.
- Blätter für literarische Unterhaltung, 25.5.1893 No. 2, RICHARD FRIEDRICH: *August Strindberg*, s. 731–3.
 – 1894 No. 30, RICHARD FRIEDRICH: *Ein neues Problem von August Strindberg*, s. 473–6.
 – 27.5.1897, MORITZ NECKER: *Literarische Sensationen*, s. 337–9.
- Das Blaubuch 1/26.7.1906, HERMANN KIENZL: *Der Redakteur*, s. 1156f.
- Die Brücke 1/1921 Nr. 15/16, PAUL WITTKO: *Über unsere Kraft I und II*, s. 206f.
- Bühne und Welt 2/1899–1900 Bd. 1, BERTHOLD HELD: *Was leistet das gegenwärtige deutsche Theater?*, s. 145–51.
 – 2/1899–1900 Bd. 2, HEINRICH STÜMCKE: *Von den Berliner Theatern*, s. 605f.
 – 2/1899–1900 Bd. 2, B.: *Von den Berliner Bühnen*, s. 742.
 – 3/1900–01 Bd. 1, ANONYM: *Bühnentelegraph: Bremer Stadttheater*, s. 174.
 – 3/1900–01 Bd. 1, ANONYM: *Bühnentelegraph: Hannover, Residenztheater*, s. 176.
 – 3/1900–01 Bd. 1, HEINRICH STÜMCKE: *Über die Kraft II*, s. 214f.
 – 3/1900–01 Bd. 1, ANONYM: *Bühnentelegraph: Oldenburg, Großherzogliches Theater*, s. 219.
 – 3/1900–01 Bd. 1, PHILIPP STEIN: *Ibsen auf den Berliner Bühnen*, s. 401–12, 445–56, 489–504.
 – 3/1900–01 Bd. 2, r.: *Bühnentelegraph: Frankfurt/M.*, s. 616.
 – 3/1900–01 Bd. 2, ANONYM: *Bühnentelegraph: Leipzig*, s. 659.
 – 4/1901–02 Bd. 1, HEINRICH STÜMCKE: *Von den Berliner Theatern*, s. 31–33.
 – 4/1901–02 Bd. 1, HEINRICH STÜMCKE: *Vom deutschen Bühnenspielplan*, s. 378–80.
 – 4/1901–02 Bd. 1, ANONYM: *Theatertelegramm*, s. 396.
 – 4/1901–02 Bd. 1, HEINRICH STÜMCKE: *Von den Berliner Theatern*, s. 483.

- 4/1901–02 Bd. 2, HEINRICH STÜMCKE: *Von den Berliner Theatern*, s. 529f.
 - 4/1901–02 Bd. 2, ANONYM: *Bühnentelegraph Berlin*, s. 572.
 - 4/1901–02 Bd. 2, A. C. V.: *Zu unseren Bildern*, s. 709f.
 - 4/1901–02 Bd. 2, ANONYM: *Bühnentelegraph Berlin*, s. 711.
 - 5/1902–03 Bd. 1, RUDOLF KRAUSS, *Bühnentelegraph Stuttgart*, s. 219.
 - 5/1902–03 Bd. 1, GUSTAV ZIEGLER: *Björnstjerne Björnson*, s. 243–54.
 - 5/1902–03 Bd. 1, A.: *Bühnentelegraph Schwerin*, s. 261.
 - 5/1902–03 Bd. 1, HEINRICH STÜMCKE: *Von den Berliner Theatern*, s. 426.
 - 5/1902–03 Bd. 1, PAUL LEGBAND: *Von den Berliner Theatern*, s. 531f.
 - 5/1902–03 Bd. 2, HEINRICH STÜMCKE: *Von den Berliner Theatern*, s. 616f.
 - 5/1902–03 Bd. 2, P. R.: *Bühnentelegraph Hamburg*, s. 1017.
 - 5/1902–03 Bd. 2, L. BENARIO: *Der König*, s. 1059f.
 - 6/1903–04 Bd. 1, WILHELM HENZEN: *Bühnentelegraph Leipzig*, s. 42.
 - 6/1903–04 Bd. 1, HEINRICH STÜMCKE: *Von den Berliner Theatern*, s. 251f.
 - 6/1903–04 Bd. 2, HEINRICH STÜMCKE: *Von den Berliner Theatern*, s. 737f.
 - 7/1904–05 Bd. 1, HEINRICH STÜMCKE: *Von den Berliner Theatern*, s. 164–7.
 - 7/1904–05 Bd. 1, HEINRICH STÜMCKE: *Von den Berliner Theatern*, s. 345.
 - 7/1904–05 Bd. 2, P.: *Bühnentelegraph Breslau*, s. 697.
 - 7/1904–05 Bd. 2, HEINRICH STÜMCKE: *Von den Berliner Theatern 1903–04*, s. 825–8.
 - 8/1905–06 Bd. 1, RUDOLF REGENITER, *Der junge Strindberg*, s. 121f.
 - 8/1905–06 Bd. 1, RUDOLF LOTHAR: *Von den Wiener Theatern*, s. 168f.
 - 8/1905–06 Bd. 1, HEINRICH STÜMCKE: *Bücherschau*, s. 482f.
 - 8/1905–06 Bd. 2, PAUL RACHÉ: *Hamburger Theaterbrief*, s. 564f.
 - 8/1905–06 Bd. 2, *Ein deutsches Urteil über Henrik Ibsen aus dem Jahr 1870. Nachdruck eines Artikels von P. F. SIEBOLD in der Illustrierten Zeitung Leipzig*, 19.3.1870, s. 757–61.
 - 11/1908–09 Bd. 1, LUDWIG KLINGENBERGER: *Von den Wiener Theatern*, s. 171.
 - 12/1909–10 Bd. 1, EDGAR PIERSON: *Wenn der junge Wein blüht*, s. 269–71.
 - 12/1909–10 Bd. 1, KRAEGER: *Bühnentelegraph Düsseldorf*, s. 367.
 - 12/1909–10 Bd. 1, ANONYM: *Bühnentelegraph Stuttgart*, s. 370.
 - 12/1909–10 Bd. 2, HEINRICH STÜMCKE, *Björnstjerne Björnson*, s. 681–6.
 - 12/1909–10 Bd. 2, WALTER ASSMUS: *Zur Frage des Spielplans bei Volksvorstellungen*, s. 1064f.
 - 13/1910–11 Bd. 2, PAUL ALFRED MERBACH: *Deutsche Dramatiker der Gegenwart: VIII Gerhart Hauptmann*, s. 393–400.
 - 14/1911–12 Bd. 1, WALTER TURSZINSKY: *Von den Berliner Theatern*, s. 283f.
 - 14/1911–12 Bd. 2, ANONYM: *Rundschau Dresden*, s. 304f.
- Die Christliche Welt 14/1900. H. FISCHER: *August Strindberg*, sp. 376–81.
- 15/1901, PAUL GÖHRE: *Björnsons «Über die Kraft»*, sp. 196–204.
 - 15/1901, PAUL GÖHRE: *Laboremus*, sp. 558–63.
 - 15/1901, TEICHMANN: *Noch einmal Laboremus*, sp. 1018–20.
 - 15/1901, EDUARD PLATZHOFF: *Björnson und Ibsen*, sp. 1108–13.
 - 16/1902, H. FISCHER: *Neue Dramen von August Strindberg*, sp. 225–9.
 - 27/1913, EMMY BECKMANN: *Strindbergs «Ostern»*, sp. 268–73.
- Cosmopolis Internationale Revue 4/1896, LOU ANDREAS-SALOMÉ: *Scandinavische Dichter*, s. 552–69.

- Daheim 46/1910 H.32, ANDREAS WEICKER: *Björnsterne Björnson*, s. 144f.
- Darmstädter Tagblatt, 19.9.1901 Nr. 220, W.L.: *Über unsere Kraft II*.
- Deutsche Allgemeine Zeitung 1925 Nr. 403, CARL DAVID MARCUS: *Björnsons Auferstehung*.
- Deutsche Rundschau, Januar 1876, JULIUS RODENBERG: *Berliner Chronik*, s. 139.
- Januar–März 1878, KARL FRENZEL: *Berliner Chronik*, s. 484–8.
 - Januar–März 1880, KARL FRENZEL: *Berliner Theater*, s. 147–8.
 - 1886, OTTO BRAHM: *Henrik Ibsen*, s. 206–20.
 - Januar–März 1890, KARL FRENZEL: *Die Berliner Theater*, s. 306.
 - April–Juni 1901, KARL FRENZEL: *Die Berliner Theater*, s. 300–01.
 - 1911, KARL FRENZEL: *Die Berliner Theater*, s. 467.
- Deutsche Volksbühne 2/1893–94 H.5, FRANZ MEHRING: *Ein Fallissement*.
- Das deutsche Wort 12/20.5.1936 H.10, CHRISTIAN OTTO FRENZEL: *Wenn wir Toten erwachen*, s. 528.
- Deutsches Museum 18/3.5.1866, KARL NEUMANN-STRELA: *Neue Dichtungen*, s. 569.
- Deutsch-Französische Rundschau 3/1901 Nr. 51, ALBERT DREYFUS: *Laboremus*, s. 715.
- Deutschland 1/1889, FRITZ MAUTHNER: *Kleine Kritik*, s. 211f.
- 1/1889 Nr. 31, F.M.: *Fräulein Julie*, s. 526f.
 - 2/1890, 18.10., FM.: *Kleine Kritik*, s. 43f.
- Dresdner Anzeiger, 22.11.1904, OTTOMAR ENKING: *Der König*.
- Eckart 5/1909–10 H.10, KARL STRECKER: *Björnsterne Björnson*, s. 621–31.
- Die Fackel 17/1915 Nr. 413, KARL KRAUS: *Dialog der Geschlechter*, s. 11–18.
- Die Flöte 4/1921–22 H.10, K. W. GOLDSCHMIDT: *Strindberg und kein Ende*, s. 291 ff.
- Fontane-Blätter 1972 Bd.2, H.7, FRITZ PAUL: *Fontane und Ibsen*, s. 507–16.
- Forum 1/Mai 1914 H.2, W.HERZOG: *Strindberg und unsere Zeit*, s. 65–9.
- Frankfurter Rundschau, 25.5.1966, W.J.: *Abgestandener Wein*.
- Frankfurter Zeitung, 4.4.1892, SCHÖNHOFF: *Strindbergs Gräfin Julie*.
- 13.3.1902 Nr. 72 Abendblatt, E.H.: «*Das Band*» und «*Die Stärkere*».
 - 22.9.1916 Abendblatt, H.S.: *Ein Traumspiel*.
- Freie Bühne 1/1890 Bd. II, ANONYM: *Der Vater*, s. 922f.
- Das Freie Wort 1901 H.1, OTTO HARNACK: *Björnson und Ibsen – eine Parallele*, s. 26–30.
- 1910, OTTO HARNACK: *Zu Björnsons Gedächtnis*, s. 152.
- Freier Bund 3/Okttober 1901 Nr. 9, ANONYM: *Theatervorstellung des Arbeitervereins Leipzig*.
- Freistatt 5/1903 H.50, W. MICHEL: *August Strindberg*, s. 996.
- Der Friede 2/3.1.1919 Nr. 50, STEFAN GROSSMANN: *Ibsen-Dämmerung*, s. 573–5.
- Die Gegenwart, 30.11.1872 Nr. 45, BJÖRNSTERNE BJÖRNSON: *Deutschland und der Norden*, s. 337–8.
- 5/1874 H.25, M. VON SZELSKY: *Gastspiel der Meininger*, s. 396–8.
 - 8/6.2.1875, THEODOR VON DER AUE: *Neue Dramatische Erscheinungen*, s. 91f.
 - 8/13.11.1875, ALEXANDER MEYER: *Der Gründer*, s. 309–11.
 - 8/4.12.1875, PAUL LINDAU: *Dramatische Aufführungen*, s. 367–9.
 - 8/11.12.1875, ALEXANDER MEYER: *Die Bilanz des Herrn Tjälde*, s. 392.
 - 9/15.1.1876, BJÖRNSTERNE BJÖRNSON: *Herrn Dr. A. Meyer*, Berlin, s. 79.
 - 36/1889 Nr. 51, MAXIMILIAN HARDEN: *Ein Handschuh*, s. 396–8.
 - 45/1894 Nr. 17, ANONYM: *Dramatische Aufführungen*, s. 270–71.

Germanisch-Romanische Monatshefte N.F. 24/1974, FRITZ PAUL: *Episches Theater bei Strindberg*, s. 323–39.

Die Gesellschaft 5/1889 Bd.IV, ERNST BRAUSEWETTER, *Skandinavische Literatur*, s. 1525.

- 6/1890 Bd.III, M. ODERN: *Fräulein Julie*, s. 1239.
- 6/1890 Bd.III, KARL BLEIBTREU: *Björnstjerne Björnson*, s. 1322–26.
- 15/1899 Bd.III, M.G. CONRAD: *Nordische Scheingrößen*, s. 423.
- 16/1900 Bd.II, JOHN SCHIKOWSKI: *Vom Berliner Premierenmarkt*, s. 310.
- 17/1901 Bd.III, JOSEF THEODOR: *Ein Drama der Passion*, s. 232–6.
- 17/1901 Bd.IV, ADOLF SEIDL: *Münchner Brief*, s. 334f.
- 17/1901 Bd.IV, R. SCHAUKAL: *Gustav Adolf*, s. 375.

Die Grenzboten 64/1905 Bd.III, C.JENTSCH: *August Strindberg*, s. 23–32.

Hamburgischer Correspondent, 2.11.1902 Nr. 22, EUGEN WOLFF: *Sigurd Jorsalfar*.

- 9.11.1902 Nr. 27, ADOLF PALM: *Björnson und das Stuttgarter Hoftheater*.

Hannoverscher Courier, 3.5.1901, BRÜGGEMANN: *Lagoremus*.

Die Hilfe 6/1900 Nr. 47, 25.11.1900, ERNST SCHLAIKJER, *Über unsere Kraft I*, s. 9–10.

- 16/1910 Nr. 20, 22.5.1910, PAUL ZSCHORLICH: *Björnstjerne Björnson*, s. 304–5, s. 319–20.

Hochland 9/1912 Bd. 2, JOHANNES JÖRGENSEN: *August Strindberg*, s. 460–65.

- 16/1918–19, M.F. CYPRIAN: *Das Drama Strindbergs*, s. 178–84.

Illustrierte Zeitung 39/1862 Nr. 1016, H.: *Der norwegische Dichter Björnstjerne Björnson*, s. 441–2.

- 11.12.1902 Nr. 3102, LUDWIG SALOMON: *Zu Björnsons 70. Geburtstag*.

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

Internationale Litteraturberichte 5/3.11. 1898 Nr. 22, LEOPOLD KATSCHER: *Björnstjerne Björnson*, s. 343.

Das Jahr der Bühne 5/1915–16, SIEGFRIED JACOBSON: *Saisonbeginn*, s. 2f.

- 6/1916–17, SIEGFRIED JACOBSON: *Feind und Neutraler*, s. 24–9.

Janus 1912/13 H. 2, WALTER KÜHN: *Wetterleuchten*, s. 83–5.

Jugend 4/22.8.1899 Nr. 36, BOB: *Björnson der Tschechenfreund*, s. 590.

Kölner Volkszeitung, 26.9.1900 Nr. 874, HERMANN KIPPER: *Über unsere Kraft I*.

Kölner Zeitung, 19.9.1905 Nr. 978 Abendausgabe, ANONYM: *Dagland*.

Der Kunstmwart 12/1898–99 Bd. I, ERNST SCHLAIKJER: *Von den Berliner Bühnen*, s. 316f.

- 13/1899–1900 Bd.II, L. SCHÖNHOFF: *Berliner Theater*, s. 78–80.
 - 15/1901–02 Bd.I, ERNST SCHLAIKJER: *Von den Berliner Bühnen*, s. 74f.
 - 16/1902–03 Bd.I, G.M.: *Auf Storhove*, s. 91.
 - 17/1903–04 Bd.I, LEOPOLD WEBER: *Münchner Theater*, s. 100–02.
 - 18/1904–05 Bd.II, ERNST DETLEFF: *Dagland*, s. 393–5.
 - 23/2. Maiheft 1910, EDZARD NIDDEN: *Björnstjerne Björnson*, s. 218–27, s. 250–53.
 - 24/1911 Bd.II, THEODOR ANTROPP: *Wiener Theater*, s. 330–33.
 - 27/1913–14 Bd.III, FRIEDRICH DÜSEL: *Berliner Theater*, s. 184f.
- Leipziger Neueste Nachrichten, 28.1.1901, A. GADEBUSCH: *Über unsere Kraft I*.
- 20.5.1901 Nr. 139, W. KASTNER: *Björnstjerne Björnson*.
 - 19.9.1903, PAUL ZSCHORLICH: *Der König*.
 - 5.5.1910 Nr. 123, H. RIOTTE: *Ein Besuch Björnsons in Leipzig*.

- Leipziger Tageblatt und Anzeiger, 28.1.1901 Nr. 51, RUDOLF VON GOTTSCHALL: *Über unsere Kraft II.*
- 19.9.1903, RUDOLF VON GOTTSCHALL: *Der König.*
- Die Lese 1912 No 4, JOSEPH AUGUST LUX: *August Strindberg, zu seinem 60. Geburtstag*, s. 57–9.
- Die Literarische Warte 2/1900–01 H. 10, ERNST BRAUSEWETTER: *Zwei Dramen Björnsons über die Arbeit*, s. 577–83.
- 4/1902–03 H. 4, CARL CONTE SCAPINELLI: *Björnsterne Björnson*, s. 193–7.
- Literarisches Zentralblatt (mit Beilage: Die Schöne Literatur), 20.7.1901 Nr. 29, M. KOCH: *Ausländische Dramen*, sp. 1204–7.
- 2.8.1902 Nr. 15, Ernst Stöckhardt: PAUL LANGE UND TORA PARSBERG, sp. 241–4.
 - 16.1.1904 Nr. 2, Gustav Ziegler: *AUSLÄNDISCHE DRAMEN IN DEUTSCHER ÜBERSETZUNG*, sp. 22–8.
 - 18.12.1909 Nr. 26, Franz E. Willmann: *WENN DER JUNGE WEIN BLÜHT*, sp. 461–4.
 - 1.6.1912 Nr. 12, Franz E. Willmann: *AUGUST STRINDBERG*, sp. 209–12.
- Literarisches Echo 1/1898–99 Nr. 12, Wilhelm von Scholz, PAUL LANGE UND TORA PARSBERG, sp. 790–1.
- 2/1899–1900, anonym: *BÜHNENCHRONIK*, sp. 791.
 - 2/1899–1900, Gustav Zieler: *BÜHNENCHRONIK*, sp. 1022f.
 - 2/1899–1900, Gustav Zieler: *ECHO DER BÜHNEN*: BERLIN, sp. 1241.
 - 4/1901–02, Gustav Zieler: *ECHO DER BÜHNEN*: STUTTGART, sp. 59–61.
 - 4/1901–02, JOSEF THEODOR: *Die Tragödie des Hochmuts*, sp. 602–5.
 - 5/1902–03, FRANZ DIEDERICH: *Björnsterne Björnson*, sp. 298–305.
 - 5/1902–03, RUDOLF KRAUSS: *Echo der Bühnen*: Stuttgart, sp. 348–50.
 - 6/1903–04, GUSTAV ZIELER: *Echo der Bühnen*: Berlin, sp. 581f.
 - 6/1903–04, GUSTAV ZIELER: *Echo der Bühnen*: Berlin, sp. 1236f.
 - 6/1903–04, FRANZ DIEDERICH: *Sigurd Slembe*, sp. 1305f.
 - 7/1904–05, GUSTAV ZIELER: *Dagland*, sp. 363f.
 - 7/1904–05, ERICH FREUND: *Echo der Bühnen*: Breslau, sp. 1147.
 - 7/1904–05, GUSTAV ZIELER: *Reformationsdramen*, sp. 1335–7.
 - 7/1904–05, OTTO STOESSL: *Neues von Strindberg*, sp. 1625–7.
 - 8/1905–06, IWAN SCHLEICHER: *Echo der Bühnen*: Köln, sp. 214f.
 - 8/1905–06, J.E.: *Echo der Bühnen*: Berlin, sp. 1317f.
 - 10/1907–08, HANNS VON GUMPPENBERG: *Neues von Strindberg*, sp. 1062–4.
 - 11/1908–09, HANNS WAGNER: *Echo der Bühnen*: Elberfeld, sp. 1102.
 - 12/1909–10, CHRISTIAN GAEHDE: *Echo der Bühnen*: Dresden, sp. 509f.
 - 12/1909–10, ANONYM: *Referat der Björnson-Nekrologe verschiedener deutscher Zeitschriften und Zeitungen*, sp. 1227–30.
 - 13/1910–11, P.: *Echo der Bühnen*: Wien, sp. 210f.
 - 13/1910–11, J.E. PORITZKY: *Zu Strindbergs Werk*, sp. 1599–1601.
 - 14/1911–12, ARTHUR ELOESSER: *Echo der Bühnen*: Berlin, sp. 576f.
 - 14/1911–12, CHRISTIAN GAEHDE: *Echo der Bühnen*: Dresden, sp. 1301.
 - 16/1913–14, RUDOLF PECHEL: *Echo der Bühnen*: Berlin, sp. 35f.
 - 16/1913–14, RUDOLF PECHEL: *Nach Damaskus*, sp. 117f.
 - 17/1914–15, ERNST HEILBORN: *Echo der Bühnen*: Berlin, sp. 415f.
 - 18/1915–16, EDGAR STEIGER: *Echo der Bühnen*: München, sp. 1198f.

- 23/1920/21, EDGAR GROSS: *Zwei Strindbergbücher*, sp. 654–6.
- 24/1921–22, EDGAR GROSS: *Strindbergprobleme und andere Literaturkritik*, sp. 915–8.
- Lübecker Nachrichten, 21.5.1966, J. HEISCHENRÖDER: *Heitere sommerliche Pseudopsychologie*.
- März 1/1907 Bd. IV, ERNST VON WILDENBRUCH: *Björnstjerne Björnson der Dramatiker*, s. 385–93.
- 5/1911 Nr. 30, HERMANN HESSE: *Bücherschau*, s. 160.
- 10/15.1.1916 H. 2, A. MAYER: *Strindbergs «Advent»*, s. 39f.
- 10/12.8.1916 H. 32, FELIX STÖSSINGER: *Mode und Werturteil*, s. 106–9.
- Magazin für die Literatur des In- und Auslandes 57/1888 Nr. 43, ERICH HOLM: *Die Ehe- und Sittlichkeitsfrage im skandinavischen Norden*, sp. 665–70.
- 59/1890 Nr. 1, ARNO HOLZ: *Die Freie Bühne*.
- 63/1894, ALFRED KERR: *Literarische Chronik*, sp. 570f.
- 66/1897 Nr. 24, BRUNO WILLE: *Über unsere Kraft I und II*, sp. 695–702.
- 70/1901, K. FLESCH: *Juristische Glossen zum 2. Teil von «Über die Kraft»*, sp. 597–600.
- 70/1901 Nr. 36, PH.: *Bücherschau*, sp. 868.
- 71/1902 Nr. 45, E. BERGH: *Über einen Besuch bei Björnson*, sp. 385–7.
- 72/1903, J. HEGNER: *Strindberg contra Ibsen*, sp. 117–20.
- 72/1903, G. SCHUR: *Strindberg*, sp. 229–302.
- Der Merker 2/1910–11 H. 27, LUDWIG ULLMANN: *Freie Volksbühne*, s. 1125–7.
- Modern Drama 15/1972, LAURENCE SENELICK: *Strindberg, Antoine and Lugné-Poe*, s. 391ff.
- Morgenbladet, 17.4.1901, ANONYM: *Over Aevne I*.
- Münchener Neueste Nachrichten, 14.5.1901, WILLY RATH: *Über unsere Kraft II*.
- Münchener Post, 4.11.1904, J. VEES: *Dagland*.
- Die Nation 1/1883–84, HORATIO: *Litteraturbriefe an einen verstimmten Politiker II*, s. 371–3.
- 2/1884–85, W. DIETRICH: «*Die Neuvermählten*» und «*Der eingebildete Kranke*», s. 72f.
- 4/1886–87, OTTO BRAHM: *Haus Fourchambault*, s. 15–7.
- /1886–87, LUDWIG FULDA: *Henrik Ibsen und das deutsche Drama*, s. 775–7.
- 6/1888–89, OTTO BRAHM: *Drei Realisten*, s. 72f.
- 7/1889–90, OTTO BRAHM: *Ein Handschuh*, s. 179f.
- 7/1889–90, M. KENT: *Theater*, s. 256f.
- 7/1889–90, MAXIMILIAN HARDEN: *Ein nordischer Moralist*, s. 536.
- 9/1891–92, OTTO BRAHM: *Theater*, s. 430f.
- 11/1893–94, FRITZ MAUTHNER: *Strindberg-matinée*, s. 281f.
- 11/1893–94, FRITZ MAUTHNER: *Die Beichte eines Thoren*, s. 589–91.
- 11/1893–94, FRITZ MAUTHNER: *Theater*, s. 456.
- 13/1895–96, ERNST HEILBORN: *Faustisches im Norden*, s. 354–6.
- 17/1899–1900, ALFRED KERR: *Über unsere Kraft I*, s. 367.
- 18/1900–01, ERNST HEILBORN: *Laboremus*, s. 796f.
- Nationalzeitung, 13.10.1890, KARL FRENZEL: *Freie Bühne*.
- 30.10.1904, E. Z.: *Dagland*.
- Neue Deutsche Rundschau 5/1894 Bde. I + II, FELIX DÖRMANN: *Theater*, s. 530.

- Neue Blätter für Kunst und Literatur 1/1918–19, HANNA HELLMANN: *Die Brandstätte*, s. 112f.
- Die Neue Freie Presse, 12.3.1879, HUGO WITTMANN: *Das Neue System*.
- 29.3.1901, PAUL GOLDMANN: *Über unsere Kraft I + II*.
 - 29.8.1901, ANONYM: *Theater- und Kunstdnachrichten*.
 - 18.5.1910, MAX NORDAU: *Erinnerungen an Björnson*.
- Das neue Magazin 73/15.10.1904 H. 16, Strindberg-Magazin: *Selbstanzeigen «Die Nachtigall von Wittenberg»*, o.s.
- Neue Monatshefte für Dichtkunst und Kritik 1875 Bd. II, THEODOR VON DER AMMER: *Neue Dramen*, s. 230–3.
- Die Neue Schaubühne 2/1920 H. 1, PAUL NIKOLAUS: *Mannheimer Theater*, s. 27f.
- 3/1921 H. 1, MAX HERMANN-NEISSE: *Berliner Theater*, s. 55.
- Die Neue Zeit 7/1889 Bd. I, PAUL ERNST: *Ibsen und Björnson*, s. 128–38.
- 18/1899 Bd. I, D. BACH: *Paul Lange und Tora Parsberg*, s. 409f.
 - 19/1901 Bd. II, FRANZ MEHRING: *Über die Kraft II*, s. 659.
 - 19/1901 Bd. II, FRANZ MEHRING: *Laboremus*, s. 826ff.
 - 20/1902 Bd. I, FRANZ DIEDERICH: *Victor Hugo*, s. 644–52.
 - 21/1903 Bd. I, FRANZ DIEDERICH: *Björnstjerne Björnson*, s. 298–305.
- Neues Tagblatt Stuttgart, 2.10.1900 Nr. 229, W.: *Über unsere Kraft I*.
- 5.11.1900 Nr. 259, W.: *Über unsere Kraft II*.
 - 31.10.1904 Nr. 255, W.: *Dagland*.
- Norddeutsche Allgemeine Zeitung, 1.11.1904 Nr. 257, KG.: *Dagland*.
- Norddeutsche Rundschau, 18.10.1956, BM.: *Der mißverstandene Papa*.
- Nord und Süd 63/1892, LAURA MARHOLM: *Björnson*, s. 307–24.
- Österreichische Rundschau 2/1905 Bd. 11, OTTO STOESSL: *Björnstjerne Björnson: Flaggen über Stadt und Hafen*, s. 226–8.
- Preussische Jahrbücher 1885, OTTO RÜDIGER: *August Strindberg, ein schwedischer Sensationsschriftsteller*, s. 797–827.
- Die Schaubühne 1/1905, FERO: *Die drei großen skandinavischen Dramatiker*, s. 221f.
- 2/1906 Nr. 23, SIEGFRIED JACOBSON: *Ibsen und Berlin*, s. 654–60.
 - 3/1907, SIEGFRIED JACOBSON: *Ein Fallissement*, s. 545–7.
 - 4/1908, ALFRED POLGAR: *Wiener Kammerabende*, s. 493–5.
 - 5/1909, JULIUS BAB: *Wenn der junge Wein blüht*, s. 434–7.
 - 6/1910, ANONYM: *Wenn der junge Wein blüht*, s. 1007–10.
 - 6/1910, ALFRED POLGAR: *Königin Christine*, s. 1095–8.
 - 7/1911, SIEGFRIED JACOBSON: *Der Scheiterhaufen*, s. 632f.
 - 8/1912, JULIUS BAB: *Björnson als Dramatiker*, s. 84–8.
 - 8/1912, WILLI DÜNWALD: *Strindberg*, s. 237–42.
 - 8/1912, SIEGFRIED JACOBSON: *Totentanz*, s. 342–5.
 - 9/1913, ALFRED POLGAR: *Wiener Saisonbeginn*, s. 875f.
 - 9/1913, SIEGFRIED JACOBSON: *Schwanenweiß*, s. 885–7.
 - 9/1913, SIEGFRIED JACOBSON: *Hinnerk und Strindberg*, s. 1248–50.
 - 10/1914, ALFRED POLGAR UND SIEGFRIED JACOBSON: *Nach Damaskus*, s. 20–4.
 - 10/1914, SIEGFRIED JACOBSON: *Der Scheiterhaufen*, s. 441–3.
 - 10/1914, SIEGFRIED JACOBSON: *Nach Damaskus*, s. 468–70.
 - 10/1914, ALFRED POLGAR: *Wiener Premiere*, s. 596–8.

- 11/1915, SIEGFRIED JACOBSON: *Der alte Strindberg*, s. 415–7.
- 11/1915, LION FEUCHTWANGER: *Strindberg-Zyklus*, s. 517–24.
- 13/1917, ALFRED POLGAR und SIEGFRIED JACOBSON: *Totentanz*, s. 296–301.
- 13/1917, ALFRED POLGAR: *Der Scheiterhaufen*, s. 417f.

Schleswiger Nachrichten, 8. 3.1952, MICHEL: *Wir brauchten einen Björnson*.

Schleswig-Holsteinische Zeitschrift für Kunst und Literatur 1/1906–07, LULU VON STRAUSS UND TORNEY: *Nordische Literatur und deutsches Geistesleben*, s. 371–80 u. 408–14.

Schwäbischer Merkur Stuttgart, 30.10.1904 Nr. 507, ANONYM: *Dagland*.

Sinn und Form 1/Juli 1925 H. 12, FRITZ BRÜGEMANN: *Strindberg-Dämmerung*, s. 331–4.

St. Petersburger Zeitung, 19.12.1911, ANONYM: *Björnstjerne Björnson, Gesammelte Werke Bd. 4 und 5*.

Straßburger Post, 1.8.1902 Nr. 714, M.F.: *Drei neue Dramen*.

- 2.3.1901 Nr. 195, ANONYM: *Über unsere Kraft II*.

Tägliche Rundschau, 23.1.1922, Unterhaltungsbeilage 19, ANONYM: *Über unsere Kraft*.

Der Tag, 10.12.1902 Nr. 577, JULIUS HART: *Paul Lange und Tora Parsberg*.

- 17.9.1903, HEINRICH HART: *Geographie und Liebe*.
- 5.12.1903 Nr. 571, JULIUS HART: *Gustav Adolf*.
- 1.11.1904 Nr. 503, HEINRICH HART: *Björnsons Dagland*.
- 15.10.1919 Nr. 228, JULIUS HART: *Volksbühne*.

Das Theater 1/3.6.1904 H. 13, CHRISTIAN MÖRGENSTERN: *Gelegentliches*, s. 185f.

Theateralmanach des Württembergischen Landestheaters Stuttgart 1926, EGMONT RICHTER: *Erinnerungen an Björnson*, s. 91–100.

Theater-Courier, 30.1.1904 Nr. 11, A.F.: *Der König*.

Theaterprogramm der Berliner Volksbühne, 14.10.1919, CONRAD SCHMIDT: *Paul Lange und Tora Parsberg*.

- 5.2.1922, JOHANN CLAUDIO: *Über die Kraft I*.
- 13.6.1927, N.Z.: *Einführung in: Wenn der junge Wein blüht...*
- Der Türmer 3/1901, FELIX POPPENBERG: *Die beiden Masken*, s. 638–44.
- 4/1902, FELIX POPPENBERG: *Romantische Ferne*, s. 94ff.
- 4/1902, FELIX POPPENBERG: *Laboremus*, s. 204–10.
- 5/1903, FELIX POPPENBERG: *Zwischen den Dramen*, s. 456–64.
- 7/1905, FELIX POPPENBERG: *Theaterspiegel*, s. 332–4.

Über den Wassern 3/1910 H. 9–10, CHARLOTTE ULLMANN: *Björnstjerne Björnson*, s. 290–293, s. 334–341.

Die Umschau 3/1899, EMIL SCHERING: *Strindberg und seine letzten Werke*, s. 866–9.

- 4/1900, EMIL SCHERING: *Erstaufführung dreier Strindbergscher Einakter in Deutschland*, s. 433f.

- 4/1900, EMIL SCHERING: *Neue Dramen: Gustav Wasa auf der deutschen Bühne*, s. 936.
- 4/1900, EMIL SCHERING: «*Nach Damaskus*» auf der Bühne, s. 995.
- 7/1903, G. VON WALDERTHAL: *Neue Bühnenstücke*, s. 974.

Velhagen und Klasings Monatshefte 24/1910 Bd. 3, EUGEN ZABEL: *Zur Erinnerung an Björnstjerne Björnson*, s. 432–9.

Verdens Gang, 16.6.1897, ANONYM: *Over Aevne II*.

Völkische Kultur 2/1934, FRIEDRICH ALFRED SCHMID NOERR: *Die Sendung des nordischen Theaters. Randbemerkungen zu Peer Gynt*, s. 407–13.

- Vorwärts, 17.1.1899, ff.: *Paul Lange und Tora Parsberg*.
 – 27.3.1900, ERICH SCHLAIKJER: *Über unsere Kraft I*.
 – 7.12.1902, Unterhaltungsbeilage Nr. 238, CONRAD SCHMIDT: *Björnsterne Björnson*.
 – 1.11.1904, CONRAD SCHMIDT: *Dagland*.
 Vossische Zeitung, 16.12.1889 Nr. 588, THEODOR FONTANE: *Freie Bühne*.
 – 22.11.1891, Sonntags-Beilage Nr. 547, PAUL SCHLENTHER: *Björnson und Ibsen*.
 – 25.3.1900 Nr. 142, ARTHUR ELOESSER: *Berliner Theater*.
 – 24.1.1919 Nr. 44, ALFRED KLAAR: *Der König*.
 Die Weltbühne 18/1922, ALFRED POLGAR: *Fräulein Julie*, s. 172f.
 – 20/1924, ALFRED POLGAR: *Wetterleuchten*, s. 21.
 Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte 34/1873, ERICH SCHMIDT: *Björnsterne Björnson, ein nordischer Dichter*, s. 430–7.
 – 49/1880–81, FRIEDRICH SPIELHAGEN: *Henrik Ibsen's Nora*, s. 665–675.
 – 94/1903, PAUL BORNSTEIN: *Der Kaufmann in der neueren Literatur*, s. 687–98.
 Wiener Rundschau 2/1898, LEO BERG: *Strindberg der Bekenner*, s. 543–8.
 – 3/1899, OSCAR LEVERTIN: *August Strindbergs neue Dramen*, s. 334–7.
 Wiesbadener Tagblatt, 7.1.1901, SCH.V.B.: *Über unsere Kraft I*.
 World Theatre 1962, Special Issue August Strindberg 1912–1962, SIEGFRIED MELCHINGER: *German Theatre People Face to Face with Strindberg*, s. 31–40.
 Xenien 3/1910, ARTHUR BAILLOTTE: *Das Dämonische in August Strindberg*, s. 193–201.
 – 5/1912, FELIX POPPENBERG: *Berliner Theaterbrief*, s. 687–9.
 Die Zeit Berlin 2/1902 H. 11, ROBERT PETSCH: *Björnsons Königsdrama*, s. 338–42.
 Die Zeit Wien, 8.5.1897 Nr. 136, HERMANN BAHR: *Der Vater*.
 Zeit im Bild 14/16. 1.1916, MAX SCHIEVELKAMP: *Strindberg in Berlin*, s. 39f.
 Die Zukunft 17/28.11.1896, BJÖRNSTERNE BJÖRNSON: *Das große Norwegen und das kleine Deutschland*, s. 394–9.
 – 27/24.6.1899, PAUL GARIN: *Die Skandinaven in der deutschen Literatur*, s. 554–62.
 – 34/9.3.1901, RICHARD WENDRINGER: *Der neue Strindberg*, s. 433–8.
 – 51/1905, EMIL SCHERING: *Königin Christine*, s. 328.
 Das Zwanzigste Jahrhundert 5/1894–95 Bd. I, VICTOR VON ANDREJANOFF: *Eine Trilogie der Gemeinheit*, s. 41–56.