

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 9 (1979)

Artikel: Skandinavische Dramatik in Deutschland : Bjørnstjerne Bjørnson, Henrik Ibsen, August Strindberg auf der deutschen Bühne 1867-1932
Autor: Pasche, Wolfgang
Kapitel: 2: Bjørnstjerne Bjørnson auf der deutschen Bühne
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858382>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.02.2026

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

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 *Thron* 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, Thron, Eine gefährliche Freierei, Der Vater, Aus dem Stift Bergen* (Hildburghausen:

¹ BJÖRNSTJERNE BJÖRNSEN 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 Illustrierten 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 Illustrierte Zeitung, 20.12.1862 Nr. 1016, H: *Der Dichter Björnstjerne Björnson*, s. 441f.

³ Literarische Mittheilungen aus St. Gallen, 1860, anonym zitiert in: Illustrierte 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 Shakespeareschen 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. 340 f.

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 Illustrierten deutschen Monatshefte, 34. Band April–September 1873, ERICH SCHMIDT, *Björnstjerne Björnson, ein nordischer Dichter*, s. 436.

¹³ ebd., s. 436.

Erfolg auf der Bühne scheitert in diesem Fall an der Gegenüberstellung des Björnsonschen Stückes 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 Chronegk eine Reihe äußerst erfolgreicher Gastspielreisen, die bis 1890 den Stil der Meininger Aufführungen im ganzen deutschsprachigen Raum bekanntmachen.²⁰ In den Spielplan dieser Tournéen 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, *Björnstjerne 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 Meiningensche 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 Pensum 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 Raritätencabinett, 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 Tourneespielplänen; in fünf von sechsunddreißig Städten erlebt es einundzwanzig 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/Oktober 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 muthet uns heute das Stück an, dem man 1856 die Bühnen verschloß, weil die Wildheit der Szenerie und die knorrige Härte der Sprache dem an Oehlenschläger, an Heiberg und Hertz erzogenen Zeitgeschmack 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 Meiningschen 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 Stückes 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 Neuererscheinungen 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: Trondheim-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 Dramentrilogie 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 Trondheim-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 entgegenseht. Er bittet Björnson, «den Schluß der Trilogie in mehr bühnenwirksamer Weise einzurichten». ³²

1903 wird das Drama im Albert Langen-Verlag neu aufgelegt. Rezensionen dieser Ausgabe lehnen die Dramentrilogie 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. 8725 f.

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. 1305 f.

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 machten 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 Premierenaufführung 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, Björnson- 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 anmuthen, 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 Warteneck 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 Björnsonscher 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 Rezensenten der Berliner Aufführung dem unbefriedigenden Aufbau und Inhalt des Dramas, aber auch der falschen Besetzungspolitik 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 Björnsons. 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 BJÖRNSON, 17.2.1902, Björnson-Archiv Oslo, unveröffentlicht.

⁴² BJÖRNSTJERNE BJÖRNSON, *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 MORGENSTERN an BJÖRNSEN, 5.3.1901, in: CHRISTIAN MORGENSTERN, *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, *Inledning 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 Vergnügens- 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 Benoiton* 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. 15 f. GLASER, s. 31 ff.

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 Dichterruhms 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 Björnson'scher 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 Bühnenspielflächen 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 Rezensenten über das Drama sind widersprüchlich: es wird als «reizvolles Charaktergemälde» gelobt, das

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

«... und wenn er auch in der erlebten literarischen 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, *Björnstjerne Björnson*, in: Norsk Litteratur Leksikon, a.a.O., s. 636f.

durch seine differenzierte Gestaltung psychischer Vorgänge besticht – so wird die Versöhnungsszene des sich entfremdeten Ehepaares 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 sentimentalischen 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 Stückes 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 Illustrierte 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 Denkart 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 unselbständig 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 Anleihschulden 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 Geschäftemacher 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: Industrierohstoffpreise 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 Gründer-rausch 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. Erstaussage: 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 Ausnahmeerscheinungen 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 BJÖRNSEN, *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 Konkurrenzwirtschaft 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 schmälern, 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 Kunstnachrichten*
- März 1/1907 Bd. 4, ERNST V. WILDENBRUCH, *Björnstjerne 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», gebreiteten 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 Parallele*, 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 sentimentalischen 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 Urtheil 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 Verhältnisse 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 Stückes 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 resumierte 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 Münchner 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, dasselbe 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 Björnsons in Leipzig*.

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

In dieser Abrechnung fehlen jedoch die früheren Stücke Björnsons, 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 Stückes 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 Stückes, 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 BJÖRNSEN, 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 Handelsstand unter Gesichtspunkten eines ihm wesentlichen Idealismus erfaßt. Die Firma erscheint als Paladium, dem man die letzten Blutstropfen weihet, 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 Bühnenspiellänen.

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 unergiebigem 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, *Björnstjerne 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 sentimentalischen 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 BJÖRNSSON an HEGEL, 11.4.1878, zitiert in: *Björnson-Standardutgaven* IV. Bind, Oslo 1919/20, s. XXIV.

¹⁰⁶ HIPPOLYTE TAINE, *Histoire de la Littérature Anglaise*, Tome premier, Paris 1863, s. XXIIIf.

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 Bjørnsons 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 Bjørnsons *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 Oberregisseur 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 einzig 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 Moraltvorstellungen 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 Björnsonschen 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 Rezensenten 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 Björnsonschen 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 Björnsonischem 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 Bühnenspielsplans.

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 Björnsonschen Stuartstückes einen Mißerfolg erlebt hatte. Auch die Inszenierung des *Handschuh* 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 langsamen 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 Klingensfeld 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 befremdliche 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 *Gespensstern* 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 BREDSDORFF, *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 Weddighs, 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 verstimmtten 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, *Björnstjerne Björnson*.

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

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

Sein «Handschuh» ... ist, nachdem er während der Zeit 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 Klingensfeld 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 BJÖRNSON, 18.12.1889, Björnson-Archiv Oslo, unveröffentlicht.

¹³⁶ BJÖRNSON an BERGLIOT BJÖRNSON, 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 posenhaften 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 anonym 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 vernachlässigt 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*.

einzigen Quelle seiner Erkenntnis werden.¹⁴⁵ In der ihm eigenen «nervösen Reizbarkeit»¹⁴⁶ konzentrierte 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, öffneten 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 Münchner «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 1st 1913, 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. JACOBSON, *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 Dreihunderdreißigfache.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 Zuspitzung 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 gemäßigter 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 Eidams 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 Syptom 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 Jugendwerk 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 tatsächliches Eingreifen in die Ereignisse des Lebens, selbst des Tages (die Politik) hindrängt, während die andere sich einer unthätigen Mystik ergibt und den Rätseln des Menschendaseins nachsinnt. 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 Wunderglaubens. 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 Björnsonschen Stückes 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: Kölnische 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 Kunstfreunden, 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⁺⁶ 1919, 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 Stückes 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.
- Kunstwart 13 II/April–Oktober 1900, L. SCHÖNHOF, *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 wehevollen 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 tiftelnde, nie aus dem

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

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

¹⁷³ *Bühne und Welt* 3/1900–01 Bd.I, *Theatertelegamm: 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 eigener 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 Rezensenten 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, *Björnstjerne Björnson*, s. 193ff.

¹⁷⁷ Kunstwart 23/2. Maiheft 1910, EDZARD NIDDE, *Björnstjerne Björnson*, s. 221.

¹⁷⁸ H. SCHWERT, *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 Weltchauspiel 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 Nordnordwegens 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, *Björnstjerne Björnson*, s. 109.

¹⁸¹ *Über unsere Kraft I, 1. Akt 1. Auftritt*, in: BJÖRNSTJERNE BJÖRNSEN, *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 bejahend 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 «Nordsehn-sucht», «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 hineingestellt 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 aufnehmbereites 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 Paukenschlage 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 Rezensenten 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 transzendente 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 Atheisten 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. JACOBSON, *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 Björnsterne 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 kompensatorischen 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 Ausnahmegesetz. 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 Hebel 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 Volkstheaterbewegung 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 aktuelle 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 Fallissement (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); Ehrenschnur (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 181/1899–1900, 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 Gefüge der Gesellschaft erschütterten – begünstigte das Vordringen von Vorstellungen 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 ausgespannte 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 Verelendung 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 Björnson'schen Dramas. Die Wirkung ist bei der Erstaufführung des Stückes 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 Rezensenten der Aufführung beziehen sei-

²²⁴ Magazin für Literatur 70/1901 Nr. 25, K. FLESCHE, *Über die Kraft. Juristische Glossen zum zweiten Teil des Björnson'schen 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 Zuschauerraum, 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 III/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; *Nachtsyl* – 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. 133 ff, zitiert in: W. PÖNSGEN, *Der deutsche Bühnenspielplan im Weltkrieg*, 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 Entschiedenheit vertretenden Großindustriellen

Die Sympathie des Soziologen Björnsons gehört zwar den Ärmsten drunten 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 despotischen 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 Delitzsch, 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 zufrieden 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 Münchner 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 BJÖRNSSON 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 Bühnengruppen – 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 Rezensenten 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 wehevoll 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 SCHLAIKJER, *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 einzig 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 Theateralbum des Württembergischen Landestheaters Stuttgart 1926, EGDMONT 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 Stückes geltend, wie bereits in der Kritik des Darmstädter 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 Beifallsjubiläum 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 mit 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, *Theatertelegamm*, S. 396.

– Philipp Langmanns Drama «Die Herzmärke», 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 Rezensenten 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., *Björnstjerne 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 Björnstjerne 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 voranzustellen, 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, *Björnstjerne Björnson: Paul Lange und Tora Parsberg*

ebenso: Literarisches Echo 1/1898–1899, W.v.SCHOLZ, *Bühnenchronik München*, sp. 790.

²⁵⁵ BJÖRNSTJERNE 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 Premierenaufführung 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 Stuttgarter Bühne zurückzustellen.²⁶⁰

Die Inszenierung des Berliner Theaters unter Paul Lindau bleibt jedoch ohne Erfolg; nach fünf Abenden wird das Stück vom Spielplan abgesetzt. Rezensenten der Aufführung führen diesen Misserfolg im

²⁵⁷ Kunstwart 12I/Okttober 1898–April 1899, ERICH SCHLAIKJER, *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 Theater Almanach 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.JACOBSON, *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 Theaternalmanach 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 Stückes 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, *Theatertelegamm 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, *Theatertelegamm Nürnberg*, s.1059f.

Thesen zur Monarchie diskutiert, wird von den Rezensenten 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, *Björnstjerne Björnson*.

²⁷³ Die Zeit 2/1902–03 Bd I, R. PETSCH, *Björnsons Königsdrama*, S. 340f.:

«Wir können in diesen Einschübseln, 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 Raisonsnements in eine seltsam tiefsinnige 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, *Björnsterne Björnson*, s. 251.

²⁷⁵ Berliner Tageblatt, 25.1.1919 Nr. 32, FRITZ ENGEL, *Björnsons «König»*.

²⁷⁶ Nord und Süd 63/1892, LAURA MARHOLM, *Björnsterne 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, *Theatertelegamm Leipzig*, s. 42; Leipziger Tageblatt, 19.9.1903, R. v. GOTTSCHALL, *Der König*.

Zur Münchner Aufführung: *Kunstwart* 171/Okttober 1903–März 1904, LEOPOLD WEBER, *Münchner 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. NIDDE, *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 Wassermädchens sind diese Eigenschaften idealtypisch zusammengestellt. Daher erklärt sich die Beliebtheit dieses Motivs in der nachnaturalistischen Literatur: bereits 1891 beschreibt Wilhelm Böse 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 Undinengestalt 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 verhänglichen 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 Donnergepoler aus der Gemeinschaft der Wohlständigen auszuschließen.²⁸⁸

²⁸⁶ HERMAND, s. 476ff.

Hermannd verweist außerdem auf Richard Dehmels Romanzyklus *Zwei Menschen* (1903), Cäsar Flaischens *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 Rezensenten, 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 Rezensionen, die seine Ansätze eines übergeordneten Sit tengesetzes 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 Eisefeldern 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 unbefriedigend 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 bewohnen 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, Cremos und

²⁹³ Hannoverscher Courier, 3.5.1901, BRÜGGEMANN, *Laboremus*.

²⁹⁴ Christliche Welt 15/1901 Nr. 26, GÖHRE, *Laboremus*, s.558.

²⁹⁵ BJÖRNSON 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 Gespenstererscheinung – 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 Premierenaufführung ist in allen drei Städten ähnlich gering; die Rezensenten 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 theatralische 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 entgegensetzte. 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 Björnson'schen 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» anmaßen, 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, *Theatertelegamm 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 Heldin 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, verborgene 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, *Björnstjerne 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, *Björnsterne 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 Björnstjerne
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 vorwärtstrebenden 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 Frieden 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 entgegensetzen, anzukämpfen? In Deutschland ist das nicht der Fall, hier fehlt daher dem Björnsonschen Konflikt schlechthin jede noch so entfernte Beziehung zu einem sozialen Hintergrund.³¹⁰

Bezeichnenderweise kulminiert 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 erklommen 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 eindämmen; 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 aufgepfropft:

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 entrisen 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 sentimentalischen 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 Premierenaufführung 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 Störhove* 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 Rezensenten 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 bloß 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 JACOBSON) *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 Herrschsucht der Frau ist hier als tragischer Konflikt angelegt. Die Themenstellung weist auf eine Umkehrung eigener früherer und Ibsenscher Positionen, sie zeigt Berührungspunkte 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 BJÖRNSEN, *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 individueller – 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 banalstem 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 ehemals 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 Stückes begründen wird, eine sogenannte gesunde Sinnlichkeit liegt. Mag sein. Ich für mein Teil spüre nur einen alten Theaterpraktikus, der sich selbst und das Publikum ein bischen 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 vordergründige 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 Stückes, 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 (Tournée-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 Jungmädchenschar 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 mißverständene 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 Publikumsliebblings» tritt, der «mit drittklassigen Chargen umgeben wird».³⁴⁴

Diese eindeutige Inszenierungsweise kann jedoch die Textgrundlage nicht völlig verleugnen. Die wesentlichste Forderung der Rezensenten 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 Auswahlssammlung verweisen häufig darauf, wie gering die Resonanz in der deutschen Presse auf Björnsons Todestag ist, nachdem ein Jahr zuvor Nekrologe 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 Björnsonscher Werke in Deutschlang teilt auch der Berliner Verleger der fünfbändigen Auswahlssgabe, 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 Nekrologe ist in einer Sammelrezension des Literarischen Echos 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. Petersburg 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 Rezensenten 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 Fischerverlag – 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 Bühnenspiellplänen 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 Gesamtauführungszahlen im Zeitraum 1900 bis 1909 und in den Jahren 1910 bis 1922 bringt, den Thesen der genannten Rezensenten 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 Stückes 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 Pönsen 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 PÖNSEN, 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 Bühnenspielpänen 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 finsternen 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 inhaltsspezifischen 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 Stückes 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 das 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 Dresder 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

^{36 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 Ehepaares, 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 äußeren 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 Königrätzerstraße 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 schauspielerische Leistung des Ehepaares 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 Rezendenten 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 Björnsons *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 Bühnenspielflächen 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 Gesamtauführungen Björnsons 1899–1924



