

Zeitschrift:	Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber:	Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band:	30 (2001)
Artikel:	Magus und Rechenmeister : Henrik Ibsens Werk auf den Bühnen des Dritten Reiches
Autor:	Englert, Uwe
Kapitel:	7: Ibsen-Aufführungen des Jüdischen Kulturbundes in Berlin
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-858253

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: 10.12.2025

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

7. Ibsen-Aufführungen des Jüdischen Kulturbundes in Berlin

7.1. Zur Theaterarbeit des Jüdischen Kulturbundes in Berlin

*Ein europäisches Theater, von Juden für Juden,
in der Hauptstadt des Judenhasses zur Zeit
des nationalsozialistischen Regimes.¹*

Herbert Freeden

Obwohl in den letzten Jahren mit Ausstellungen², verschiedenen Publikationen³ und zwei Dokumentarfilmen⁴ verstärkt auf die Aktivitäten der Jüdischen Kulturbünde im nationalsozialistischen Deutschland aufmerksam gemacht wurde, ist die Existenz dieser Organisationen noch kaum ins allgemeine Bewußtsein gedrungen.

Unmittelbarer Anlaß für die Gründung der Kulturbünde war die 1933 sofort eingeleitete „Arisierung“ der deutschen Kulturinstitutionen, der jüdische Künstler an den Theatern, in Museen, in Verlagen oder in den Orchestern zum Opfer fielen. Einerseits galt es, der wirtschaftlichen Not zu begegnen, die die faktische Ausgrenzung aus der berufsständischen Reichskultuskammer für die Juden mit sich brachte; andererseits drängte es die Juden danach, einen Ersatz für die künstlerischen Foren

1 Freeden, *Jüdisches Theater in Nazideutschland*, Tübingen 1964 (= Schriftenreihe Wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts, Bd. 12), S. 2.

2 Hervorzuheben ist vor allem die Ausstellung der Berliner Akademie der Künste über den Jüdischen Kulturbund vom 27. Januar bis 26. April 1992. Zu dieser Ausstellung erschien ein Katalog mit umfangreichem Bildmaterial: *Geschlossene Vorstellung. Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933-1941*. Hg. Akademie der Künste, Berlin 1992.

3 Zu beachten sind die von Eike Geisel und Henryk M. Broder edierten Erinnerungen von ehemaligen Kulturbund-Angehörigen: Geisel / Broder, *Premiere und Pogrom. Der Jüdische Kulturbund 1933-1941. Texte und Bilder*, Berlin 1992. Vgl. ferner: Rovit, Collaboration and Survival, 1933-1938: Reassessing the Role of the *Jüdischer Kulturbund*, in: Glen Gadberry (Hg.), *Theatre in the Third Reich. The Prewar Years. Essays on Theatre in Nazi Germany*, Westport/London 1995 (= Contributions to the Study of World History, Bd. 49), S. 141-156. Außerdem liegt inzwischen auch ein instruktiver Forschungsbericht zu Fragen des Jüdischen Kulturbundes vor: Riss, Das Theater des Jüdischen Kulturbundes, Berlin. Zum gegenwärtigen Forschungsstand, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), *Theatralia Judaica. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah*, Tübingen 1992 (= Theatron, Bd. 7), S. 312-338.

4 Ein Dokumentarfilm über jüdische Theaterleute im Dritten Reich von Walther Schmieding war bereits 1976 im ZDF zu sehen. Vgl. hierzu Reich-Ranicki, Walther Schmiedings Dokumentation. Ein Stück deutscher Theatergeschichte, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31. März 1976. - Henryk M. Broder und Eike Geisel drehten 1988 unter dem Titel „Es waren wirklich Sternstunden“ einen neunzigminütigen Dokumentarfilm über den Jüdischen Kulturbund Berlin, der in den dritten Programmen der ARD gezeigt wurde. Vgl. Broder, Schätze in alten Pappschachteln, in: *Geschlossene Gesellschaft. Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933-1941*, Hg. Akademie der Künste, Berlin 1992, S. 25-32, hier: S. 26.

zu finden, zu denen sie nun plötzlich keinen Zugang mehr hatten. Die Idee, einen jüdischen Kulturverband in einer Zeit zu etablieren, in der der Antisemitismus sich endgültig zur Staatsideologie entwickelt hatte, geht vermutlich auf den Opernregisseur Kurt Baumann zurück; treibende Kraft bei der Ausformung der Idee war der in Koblenz aufgewachsene Mediziner und Musiker Kurt Singer⁵. Er sammelte in Berlin eine Schar von Mitarbeitern um sich, die in der Folgezeit maßgeblich die Arbeit des Kulturbundes bestimmen sollten. Um die Belange des rasch gegründeten Schauspielensembles sowie generell um alle Fragen, die mit dem Theater und dem Spielplan des Kulturbundes zu tun hatten, machte sich Julius Bab verdient, der als Theaterkritiker, Autor und Redner schon in der Weimarer Republik weithin bekannt war.

Die ersten Kulturbünde der Juden formierten sich in Berlin und Köln, in zwei Städten, die schon immer zu den Zentren jüdisch-kultureller Arbeit in Deutschland zählten. Der Kulturbund in Berlin hatte erhebliche Schwierigkeiten, den ursprünglichen Namen „Kulturbund Deutscher Juden“ ins Vereinsregister eintragen zu lassen, da das zuständige Amtsgericht Charlottenburg auf Druck der Gestapo die Registrierung der Bezeichnung „deutscher Juden“ verweigerte⁶. Die Staatspolizeistelle ordnete schließlich den Namen „Jüdischer Kulturbund Berlin“ an. Diese Bezeichnung übernahmen später analog die Kulturbünde in den übrigen Städten des Deutschen Reiches. Die Probleme verringerten sich dadurch aber keineswegs, denn obwohl die Arbeit der Kulturbünde ausdrücklich von den maßgeblichen Verwaltungsstellen in Berlin sanktioniert worden war, häuften sich Fälle, in denen örtliche Parteileitungen gegen jüdische Veranstaltungen einschritten.

Ein Kuriosum bestand darin, daß die Kulturbünde als Mitgliederorganisationen zwar von vornherein ein Publikum in ihren eigenen Reihen vorfanden, ohne daß jedoch Klarheit über das zu bietende Programm bestand. Der Schritt von der Besucher- zur Produzentenorganisation wurde daher von eifrigen Diskussionen über die Zusammenstellung des Repertoires begleitet. Während sich Julius Bab und seine Gefolgsleute im „Central-Verein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens“ die Aufgabe stellten, „die Pflege deutscher Gesinnung [...] unabirrt fortzusetzen“⁷, forderten die organisierten Zionisten dazu auf, direkt an die jahrzehntelang ignorierten jüdischen Kulturtraditionen anzuknüpfen. Diese unterschiedlichen Auffassungen traten vor allem bei den Debatten um die Gestaltung der Theaterspielpläne regelmäßig zutage.

Das Beispiel des Theaters des „Jüdischen Kulturbundes Berlin“ zeigt jedoch, daß neben den innerjüdischen ideologischen Auseinandersetzungen auch pragmatische Überlegungen die Wahl des Repertoires beeinflußten. Es galt nicht nur,

5 Vgl. Freedens 1964, S. 15 ff. Die folgende Darstellung orientiert sich eng an der Monographie Freedens, der die Theaterarbeit des Jüdischen Kulturbundes Berlin als Dramaturg und Regieassistent aktiv mitgestaltete. - Interesse verdienen auch die späteren, zum Teil autobiographischen Publikationen Freedens, darunter: Freedens, *Der Vorhang fiel im November*, Gerlingen 1984; Freedens, *Leben zur falschen Zeit*, Berlin 1991.

6 Vgl. Freedens 1964, S. 55.

7 *Central-Verein-Zeitung*, 9. März 1933.

Stücke zu finden, die zwischen literarischem Anspruch und reiner Unterhaltung alternierten und somit unterschiedliche Interessen im Publikum berücksichtigten; auch mußten die Werke das Kriterium erfüllen, daß es für sie „innerhalb des kleinen Ensembles entsprechende Kräfte gab“⁸. Außerdem ließ das schmale Budget des Kulturbundes aufwendige Bühnenaufbauten oder kostspielige Dekorationen nicht zu.

Die Möglichkeiten des Kulturbund-Theaters waren allein aufgrund dieser Probleme schon recht begrenzt. Die verhängnisvolle politische Situation und der beklemmende Kontext der umfassenden Rassendiskriminierung taten ein übriges. Die Zensureingriffe der Überwachungsbehörden behinderten von der ersten Stunde an die Arbeit des Kulturbundes. Nicht nur mußte der Jüdische Kulturbund - wie alle übrigen Theater im Deutschen Reich - vor jeder Spielzeit einen kompletten Programmvorschlag zur Überprüfung einreichen; es wurde von ihm auch verlangt, jedes Stück sechs Wochen vor der Premiere noch einmal vorzulegen. Während der Vorstellungen saßen Beamte der Gestapo im Zuschauersaal⁹, die beobachteten, ob die Inszenierungen zu versteckten politischen Kommentaren genutzt wurden oder ob sich die Zuschauer - etwa mit demonstrativem Beifall - zu unliebsamen politischen Kundgebungen hinreißen ließen.

Die Weisungen der Nationalsozialisten an den Kulturbund enthielten zunächst vor allem die Auflage, die Aufführung von Werken kommunistischer Autoren oder von Stücken mit „staatsfeindlicher“ Tendenz strikt zu unterlassen. Diese noch verhältnismäßig moderat anmutende Praxis verkehrte sich bereits 1934 in ihr Gegen teil, als dem Kulturbund per Erlaß untersagt wurde, Stücke von Schiller und den deutschen Romantikern zu spielen¹⁰. Gleichzeitig findet sich in der Korrespondenz verschiedener Parteistellen immer wieder die Klage darüber, daß in den Monatsblättern des Kulturbundes deutsche Kulturleistungen (wie etwa Beethovens Oper „Fidelio“) „inmitten rein jüdischer literarischer Erzeugnisse“¹¹ rezensiert werden durften. Schon 1933 rief die Vorstellung, daß jüdische Schauspieler womöglich den Faust oder das Gretchen verkörpern könnten¹², blankes Entsetzen hervor. Diese ständigen Anfeindungen kulminierten darin, daß dem Kulturbund 1936 alle Goethe-Inszenierungen untersagt wurden; schließlich durften sämtliche deutsche (nicht-jüdische) Autoren nicht mehr gespielt werden¹³. Analog hierzu war es jüdischen Orchestern ab 1937 nicht mehr gestattet, die Musik Beethovens und anderer deutscher Klassiker zu spielen.

Aber auch in den verbliebenen ausländischen Werken fanden die Zensoren genügend Beanstandenswertes. Besonders unerwünscht waren Worte wie

⁸ Freeden 1964, S. 66.

⁹ Vgl. ebd., S. 1. Vgl. ferner Riss 1992, S. 328.

¹⁰ Vgl. Freeden 1964, S. 48.

¹¹ Schreiben der Gauleitung Berlin der NSDAP vom 19. November 1934. Zit. nach Freeden 1964, S. 46.

¹² Kurt Engelbrecht führte aus: „Dem jüdischen Geiste wird das Faustische immer ein Buch mit sieben Siegeln bleiben, weil es seiner Art grundsätzlich widerspricht.“ Engelbrecht, *Deutsche Kunst im totalen Staat*, Lahr in Baden 1933, S. 20.

¹³ Dagegen gibt es keine Anhaltspunkte dafür, daß die Behörden ein generelles „Aufführungsverbot aller nichtjüdischen [sic] Stücke“ erließen, wie Ruth Freydank behauptet. Vgl. Freydank 1988, S. 453.

„deutsch“ oder „blond“. In einer Komödie von Molnár mußte z.B. im Satz „Lebe wohl, Du ungetreue blonde Aktenmappe“ das Wort „blond“ gegen „schön“ ersetzt werden¹⁴.

Verantwortlich für die Jüdischen Kulturbünde auf Seiten der Nationalsozialisten war der Staatskommissar im preußischen Wissenschaftsministerium, Hans Hinkel, den Drewniak in seiner Theatergeschichte des Dritten Reiches zu den „berüchtigtesten Gestalten im Bereich der NS-Kulturverwaltung“¹⁵ zählt. Seit 1934 bekleidete Hinkel den Posten eines „Sonderbeauftragten für die Überwachung und Beaufsichtigung der Betätigung aller im deutschen Reichsgebiet lebenden nichtarischen Staatsangehörigen auf künstlerischem und geistigem Gebiet“. Das Verhalten Hinkels gegenüber den Juden wurde als unberechenbar und äußerst ambivalent beschrieben:

Auf der einen Seite schützte er sie vor dem Zugriff der Gestapo, der Intervention der Reichstheaterkammer, den Übergriffen der örtlichen Partei- und Polizeistellen, half die notwendigen Räumlichkeiten zu erlangen und sorgte für störungsfreien Ablauf der Veranstaltungen; auf der anderen Seite schnürte er den geistigen Lebensraum jüdischer Kulturarbeit mehr und mehr durch eine Zensur ein, die am Ende groteske Formen annahm, und durch verwaltungstechnische Schikanen, die die Arbeit zusehends erschwerten.¹⁶

Hinkel diktete sämtliche Bedingungen, denen sich die Jüdischen Kulturbünde zu unterwerfen hatten. Dazu zählte, daß bei allen Veranstaltungen - von der Theaterraufführung bis zum Festvortrag - ausschließlich jüdisches Personal eingesetzt werden durfte; das betraf die Schauspieler, Regisseure und Musiker ebenso wie die Logenschließer oder Filmvorführer. Das Publikum bestand ebenfalls allein aus Juden, die zu den Veranstaltungen Mitgliedskarte und Lichtbildausweis mitzubringen hatten.

Offiziell begründete Hinkel die Tolerierung und Förderung der Jüdischen Kulturbünde mit sozialpolitischen Argumenten sowie mit der häufig salbungsvoll vorgetragenen Absicht, ein „jüdisch-kulturelle[s] Eigenleben“¹⁷ garantieren zu wollen. Die oben angedeuteten behördlichen Vorschriften deuten indes andere Motive an. Die Politik der Ghettoisierung diente nicht zuletzt der Überschaubarkeit und damit der effektiveren Überwachung der gesamten kulturellen Tätigkeit der Juden. Gleichzeitig konnte die Existenz der Jüdischen Kulturbünde dem Ausland gegen-

14 Vgl. Freedens 1964, S. 48.

15 Drewniak 1983, S. 391; vgl. ferner Wicclair 1989 a, S. 39.

16 Freedens 1964, S. 40.

17 Interview mit dem Deutschen Nachrichtenbüro, 6. August 1935; zit. nach Freedens 1964, S. 47. - Mit wieviel Zynismus Hinkel den Juden in Wirklichkeit entgegengrat, bewies er 1939, als er die Entscheidung, den Juden das Spielen von deutschen Klassikern zu untersagen, mit den Worten kommentierte: „Und man hat es gerade auf jüdischer Seite erkannt, daß die vorherige Kulturvermenschung zu nichts führte. Jetzt sind die rassebewußten Juden mit dankbar eingestandener Befriedigung am eigenen Aufbau tätig.“ Zum Zeitpunkt dieser Äußerung, kurz nach der „Kristallnacht“, hatte die massenhafte Deportation der Juden in die Konzentrationslager bereits begonnen. Ein Jahr zuvor hatte Hinkel sich öffentlich zu den Luther-Versen bekannt: „Trau keinem Fuchs auf grüner Heid / und keinem Jud bei seinem Eid.“ Hinkel, „Wohin mit den Juden?“, in: *Die Bühne*, 5, 1939, S. 3-4, hier S. 3; Hinkel, Um mit Napoleon zu beginnen..., *ebd.*, 4, 1938, S. 474; vgl. auch Hinkel, Die Judenfrage in unserer Kulturpolitik, *ebd.*, 2, 1936, S. 514-515.

über propagandistisch vermarktet werden, indem gezielt herausgestrichen wurde, wieviel Bewegungsfreiheit den Juden im Dritten Reich angeblich noch verblieben war¹⁸.

Obwohl etwa den Verantwortlichen des Kulturbundes in Berlin diese Zusammenhänge durchaus klar waren, bereitete man sich in den ersten Monaten des Bestehens der Organisation gewissenhaft auf die kommenden Theater- und Konzertabende vor. Nach entsprechenden Werbeveranstaltungen in den Berliner Synagogen gehörten dem Kulturbund im ersten Jahr bereits knapp 20000 Mitglieder¹⁹ an. In einem wochenlangen Prozeß wurden aus einer Flut von Bewerbungen die Künstler für die einzelnen Sparten ausgewählt.

Für die Gruppe „Schauspiel“ stand zunächst das Berliner Theater in der Charlottenstraße zur Verfügung, ein vielfältig genutztes Domizil, das aber schon 1935 gegen das um ein Drittel kleinere, im Stadtteil Kreuzberg gelegene „Theater in der Kommandantenstraße“ (die ehemalige Herrnfeld-Bühne) eingetauscht werden mußte²⁰. Die erste Premiere des Jüdischen Kulturbundes Berlin fand am 1. Oktober 1933 noch im alten Theatergebäude statt; gegeben wurde - programmatich genug - Lessings Schauspiel „Nathan der Weise“. Schon diese erste Inszenierung des Berliner Kulturbundes mündete in heftige Diskussionen um das Repertoire und den Spielstil des jüdischen Theaters. Der Frankfurter Gastregisseur Carl Loewenberg hatte in seiner Inszenierung mit bestimmten Requisiten wie Betpult und Menora das jüdische Element betont²¹, gleichzeitig die Einsamkeit und damit Tragik Nathans akzentuiert - ein Konzept, das nicht bei allen Juden auf Verständnis stieß²². Schon im Vorfeld wurde heftig um die Inszenierung gestritten und davor gewarnt, mit der Aufführung nicht den „Nebensinn“ zu verfolgen, „die deutschen Juden nach alter Methode in eine Welt der Illusionen einzuspinnen“²³. Auch im zweiten Stück, das im Kulturbund-Theater gegeben wurde, Shakespeares „Othello“, ließ sich das Schicksal der Titelgestalt, die „Fremdheit“ des Anders-rassigen²⁴, auf die beklemmende Situation der Juden in Deutschland projizieren.

In den folgenden Monaten spielte man Werke von Schnitzler, Grillparzer, Ibsen, Bruno Frank, Stefan Zweig, Goethe, Richard Beer-Hofmann, Pirandello, Shaw, Molnár, Hebbel, Sophokles, Molière und anderen - wobei immer wieder die Diskussionen um das *pro* und *contra* eines „jüdischen Spielplanes“ aufflammten. Der auf Ausgleich zwischen den verschiedenen jüdischen Lagern bedachte Kurt Singer setzte - so gut es die Zensurmaßnahmen zuließen - auf Vielseitigkeit und orientierte sich bei der Wahl der Stücke einerseits an den „großen Besitztümer[n] der Weltliteratur“, wozu er auch Ibsens Werk zählte, andererseits an den in Deutschland anson-

18 Vgl. Freedon 1964, S. 51 f.

19 Vgl. ebd., S. 23. Joseph Wulf nennt in seiner Dokumentation die Zahl 17000; vgl. Wulf 1983 c, S. 269.

20 vgl. Freedon 1964, S. 70.

21 Vgl. Gronius, Klarheit, Leichtigkeit und Melodie. Theater im Jüdischen Kulturbund Berlin, in: *Geschlossene Gesellschaft. Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933-1941*, Hg. Akademie der Künste, Berlin 1992, S. 67-94, hier: S. 68 f.

22 Vgl. Freedon, S. 27 ff.

23 *Jüdische Rundschau*, 25. Juli 1933.

24 *Central-Verein-Zeitung*, 14. Dezember 1933.

sten verbotenen jüdischen Dramatikern sowie an hebräischer und jiddischer Dichtung²⁵.

Im Laufe der Jahre spitzte sich die Lage für den Jüdischen Kulturbund dramatisch zu. Schon Anfang 1936 wurden aus Anlaß der Ermordung des NSDAP-Funktionärs Wilhelm Gustloff durch den Juden David Frankfurter für einige Monate sämtliche Veranstaltungen des Kulturbundes verboten²⁶. Im November 1938, als die „Reichskristallnacht“ die Phase des offenen Terrors gegen die Juden einleitete, wurde das Theater in der Kommandantenstraße erneut geschlossen. Viele Mitglieder des Kulturbundes, unter ihnen der Schauspieler und Regisseur Fritz Wisten, wurden ins Konzentrationslager abtransportiert und sahen einer ungewissen Zukunft entgegen²⁷.

Doch dann geschah das völlig Unerwartete. Vertreter des Kulturbundes erhielten am 12. November 1938 eine Vorladung zu Hinkel, der unverhofft erklärte, daß der Jüdische Kulturbund „mit sofortiger Wirkung seine Tätigkeit wieder aufzunehmen“²⁸ habe. Die Juden wurden also vom Staat *gezwungen*, Theater zu spielen - eine Widersetzung des Befehls hätte für die neue Spalte des Kulturbundes bitterste Konsequenzen gehabt. Vor deutlich weniger Zuschauern, die aufgrund von Deportation, Auswanderung und Armut nicht mehr den Weg ins Theater fanden, nahm der Kulturbund den Spielbetrieb wieder auf. Spätestens ab diesem Zeitpunkt verstanden die Juden, daß ihr Theaterspiel in feindlicher Umgebung eine absurd-metaphorische Qualität angenommen hatte. Aus Gründen, die ab 1938 rational kaum noch nachvollziehbar waren, waren sie angehalten, den Nationalsozialisten einen „Mummenschanz“²⁹ zu bieten. Dem Zynismus war nur mit Galgenhumor entgegenzutreten, Herbert Freeden kommentierte: „Vorhang auf - die Juden haben Theater zu spielen!“³⁰

Die Vorstellungen in der Kommandantenstraße setzten sich, wenn auch in drastisch reduzierter Weise, noch bis 1941 fort.

7.2. Ibsen und die deutschen Juden

Ibsen hat sich kaum jemals - weder in seinen Werken noch in seinen Briefen - zu Fragen des Judentums geäußert. Zu den wenigen Ausnahmen in dieser Hinsicht gehört eine knappe Bemerkung Peer Gynts, der sich in Marokko seinen

25 Vgl. Freeden 1964, S. 83.

26 Vgl. ebd., S. 64.

27 Fritz Wisten, Ibsen-Schauspieler schon in Stuttgart und nach dem Krieg u.a. am Berliner „Theater am Schiffbauerdamm“ tätig, wurde aufgrund einer Intervention des Kulturbundes aus dem Konzentrationslager entlassen. In den letzten Jahren des Kulturbundes fungierte er als dessen künstlerischer Gesamtleiter. Nach 1941 überlebte er den Krieg zeitweise im Berliner Untergrund. Vgl. Freeden 1964, S. 147 und 169. Ferner: *Fritz Wisten. Drei Leben für das Theater*. Hg. Akademie der Künste, Berlin 1990.

28 Bericht von Benno Cohn vom November 1938, im Besitz des Yad-Washem-Archivs in Jerusalem. Zit. nach Freeden 1964, S. 144.

29 Freeden, 1964, S. 6.

30 Ebd., S. 147.

Geschäftsfreunden gegenüber als Kosmopolit zu erkennen gibt und unter anderem gesteht:

Fra Frankrig fik jeg mine Veste,
min Holdning og min Skjærv af Aand,-
fra England en arbejdsom Haand
og skjærpet Sans for eget bedste.
Af Jøden har jeg lært at vente.

(Von Frankreich kam mir meine Weste,
Mein Scherflein Geist sowie mein Schliff,-
Von England mein Geschäftsbegriff
Samt schärferm Sinn fürs eigne Beste.
Vom Juden mein „festina lente“.)³¹

Morgensterns poetisch-freie Übersetzung verkehrte sich bei Eckart, was kaum überraschen dürfte, ins Pejorative: Vom „Judenvolk“ erhielt Peer in seiner Version nur mehr „das dicke Fell“³².

Umgekehrt haben sich nicht zuletzt die *deutschen* Juden sehr intensiv mit den Dramen Ibsens auseinandergesetzt. Aus Anlaß des Ibsen-Jahres 1928 etwa, als etliche Publikationen über den norwegischen Dramatiker auch in Deutschland erschienen, erkundete der Rabbiner und Talmudist Joseph Wohlgemuth in einem längeren Artikel die Beziehungen zwischen Ibsen und den Juden. Selbst die Werke „eines scheinbar so religionsfeindlichen Mannes“, so Wohlgemuth, können „fruchtbar gemacht werden für die Abrechnung mit dem eigenen Selbst“³³. Ibsen habe das Theater wieder zu einer moralischen Anstalt gemacht, die die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit erbarmungslos aufzudecken verstand. Sein Leben sei dem „Kampf für die Wahrheit“ gewidmet gewesen, auch wenn er in pessimistischer Weise in mehreren Dramen einen „Sieg der Lüge“³⁴ schildere. In dieser Würdigung wurde Ibsen also ganz der aufklärerischen Tradition zugerechnet, doch sah Wohlgemuth durchaus auch Parallelen zu den jüdischen Prophetenbüchern und Psalmen, in denen mit flammenden Worten ebenfalls der Gott der Wahrheit und Gerechtigkeit angerufen werde. Am tiefsten habe Ibsen sein Thema in der Darstellung der Lebenslüge behandelt, der er „mit vollkommenster psychologischer Schärfe“ begegnet sei. Diese Problemstellung hält Wohlgemuth in beachtlicher selbtkritischer Offenheit für „eine urjüdische“:

Ja, wir [= die Juden, UE] kranken alle an der Lebenslüge, dass wir nicht unser eigenes Leben leben, sondern ein Leben in der Vorstellung der anderen, dass alles, alles, unser materielles Lebensziel und selbst unsere „Ideale“ nicht um des letzten Sinnes des Lebens willens gestellt und gefördert werden[,] sondern im Hinblick auf die Anderen [...]³⁵

Trotz der religiösen Färbung dieser Aussage lässt sich aus den Zeilen auch eine vorsichtig assimilationskritische Tendenz („dass wir nicht unser eigenes Leben

³¹ HU, VI, S. 139; SWV, II, S. 499.

³² Eckart 1922 a, S. 134.

³³ Wohlgemuth, Ibsen - was hat er uns Juden zu sagen?, in: *Jeschurun*, 15, 1928, S. 121-139, hier: S. 139.

³⁴ Ebd., S. 123 f.

³⁵ Ebd., S. 128.

leben“) herauslesen. Als Moralist und Aufklärer verstanden, als Autor, der die zum unmerklichen Selbstbetrug sich steigernde Unwahrhaftigkeit sezierte hatte, wurde Ibsen gerade in diesem Zusammenhang als ein wichtiger Herausforderer verstanden. Er galt dem Rabbiner als Autorität, die auch zu drängenden, spezifisch-jüdischen Problemen befragt werden konnte. Obwohl den Juden dabei klar war, daß Ibsen Lösungen eher verweigert als anbietet, wurden seine Texte auch einige Jahre später, nach Hitlers „Machtergreifung“, in diesem Sinne funktionalisiert: einzelne Dramen Ibsens dienten den Juden in Deutschland als Basis für eine Konfrontation mit der eigenen Geschichte und Lebenspraxis.

Als 1936, beim nächsten Ibsen-Jubiläum, an die 30. Wiederkehr seines Todes erinnert wurde, erklärte Lutz Weltmann³⁶ die Anziehungskraft Ibsens auf die Juden mit den von ihm gestalteten „Diesseitsmysterien des Lebens“, die der jüdischen „Diesseitsreligion“ stark entsprechen würden³⁷. Vor allem aber legte er eine stattliche Liste mit Namen von jüdischen Künstlern und Wissenschaftlern vor, die sich um Ibsen verdient gemacht hatten:

[...] der dänische Jude Georg *Brandes* bahnte dem Kulturkritiker den Weg, der Jude Julius *Elias* übersetzte ihn, gemeinsam mit Paul Schlenther, ins Deutsche, der Wiener Jude Emil *Reich* schuf die erste wissenschaftliche Monographie. Und vor allem stellte der jüdische Theaterdirektor und Literarhistoriker Otto *Brahm* die sittlichen Forderungen des nordischen Magus [!] in seinem Theater der Dichtung unausweichbar zur Diskussion.

Neben Oskar Sauer und Rudolf Rittner, Bassermann und Marr haben zahlreiche Juden in Deutschland die Gestalten Ibsens zuerst bei Brahm verkörpert. Emanuel *Reicher* war Rosmer, um ihn nur in einer seiner Hauptrollen zu nennen. Irene *Triesch* war Rebekka West und Hedda Gabler, Nora und Irene, Ellida Wangel und Rita Allmers, bei *Meinhard* und *Bernauer* fügte sie die Hjördis in den „Helden auf Helgeland“ hinzu. *Barnowsky* ergänzte den Ibsen-Zyklus seines Vorgängers um den „Peer Gynt“, den er in Morgensterns Nachdichtung bei der Eröffnung des Lessing-Theaters zur deutschen Uraufführung brachte und ein Jahrzehnt hindurch auf dem Spielplan behielt; Ilka *Grüning*, die Gina Ekdal und Aline Solneß seines Ibsen-Zyklus, war Mutter Aase. Frieda *Richard* spielte sie danach unter Berthold *Viertels* Regie bei *Reinhardt*, der in seinen Anfängen „Die Kronprätendenten“ (mit sich selber als Bischof Nicolas) zur Aufführung brachte, und später in einer Meisterinszenierung „John Gabriel Borkman“ mit *Pallenberg* als Foldal. Bei Leopold *Jeßner* war Lucie *Mannheim* (unter Fehling) Nora und Fritz *Kortner* (unter Viertel) Borkman und (unter Erich Engel) Oswald Alving [...]³⁸

Diese fast beschwörende Aufzählung, die sich bei Weltmann noch um viele Namen (Gustav Lindemann u.a.) fortsetzt, ruft auf beeindruckende Weise in Erinnerung, wie umfassend die Bühnengeschichte der Dramen Ibsens in Deutschland mit dem Engagement jüdischer Regisseure, Intendanten und Schauspieler verbunden ist. Trotz einiger Detailfehler auf der Liste Weltmanns verkörpern die genannten Künstler einen wesentlichen Ausschnitt der auch in Deutschland durchgesetzten *Theatermoderne*; ihre Namen erinnern daran, daß

³⁶ Weltmann arbeitete unter Victor Barnowsky als Dramaturg am Lessing-Theater und war schon aus diesem Grund ein intimer Kenner der Dramen Ibsens. Er entschloß sich erst sehr spät zur Emigration, die ihm 1939 nach England gelang.

³⁷ Weltmann 1936.

³⁸ Ebd.

Ibsens moderne Dramen im deutschen Sprachgebiet lange Zeit mit adäquaten, kongenialen Umsetzungen auf der Bühne rechnen konnten.

An diese Tradition versuchte das Theater des Jüdischen Kulturbundes, bei allen materiellen Hindernissen und ungeachtet der enormen psychischen Belastungen, anzuknüpfen.

7.3. „Die Wildente“, 1934³⁹

Ibsen-Stücke gehörten von Anbeginn an, also keineswegs erst im Zeichen der Ausweichdramaturgie nach dem Verbot sämtlicher deutscher Klassiker, zum Repertoire der Kulturbund-Bühnen⁴⁰. Das erste Schauspiel Ibsens, das in Berlin einstudiert wurde, war die „Wildente“, die am 4. März 1934 Premiere hatte⁴¹ und - wie alle anderen Produktionen auch - *en suite* den ganzen Monat hindurch gespielt wurde. Da die „Wildente“ zu den ersten Inszenierungen des Kulturbund-Theaters gehörte und somit zeitlich fast unmittelbar auf die schon berührten Produktionen des „Nathan“ und des „Othello“ folgte, ist bei der Wahl dieses Stücks die mögliche programmatische Intention des Regisseurs Fritz Jessner (eines Vetters von Leopold Jessner) und der übrigen am Produktionsprozeß beteiligten Künstler zu reflektieren.

Natürlich stellten sich diese Frage nicht zuletzt die Juden selbst, die aber nicht zu einer eindeutigen Antwort kamen. Diejenigen unter ihnen, die sich in erster Linie als *deutsche* Juden begriffen und damit die Tradition des Assimilationsgedankens betonten, deuteten Ibsens Werk als Gesellschaftsstück, dem typische Probleme des 19. Jahrhunderts zugrunde liegen. Zwar attestierten sie der „Wildente“ eine „im Strom der Zeiten unversiegbare Lebenskraft“⁴², doch ging für sie keinerlei Aktualität von dem Schauspiel aus, weder für Theaterbesucher im allgemeinen noch für die Juden im besonderen:

Mit seiner neuesten Schauspiel-Premiere, Ibsens „Wildente“, hat sich der Berliner Kulturbund wieder ganz auf einen künstlerisch neutralen Boden begeben, von dem keinerlei Verbindungsfäden zu einem spezifisch jüdischen Lebensgefühl hinführen.⁴³

³⁹ Der folgende Abschnitt erschien in modifizierter Form bereits in den von Erik Østerud herausgegebenen Beiträgen zu einem Ibsen-Symposium in Lysebu (1995). Vgl. Englert, Teatralitet og maskerade i tekst og scenetekst. Ibsens *Vildanden* i Berlin 1934, in: Erik Østerud, *Den optiske fordring. Pejlinger i den visuelle kultur omkring Henrik Ibsens forfatterskab*, Århus 1997, S. 164-182.

⁴⁰ Neben den hier zu besprechenden Aufführungen des Jüdischen Kulturbundes Berlin sind Ibsen-Inszenierungen auch an den Theatern der übrigen Kulturbünde belegt, so etwa in Köln. Vgl. Freedman 1964, S. 100. - Heidalore Riss wies nach, daß zwei Drittel der am Berliner Kulturbund-Theater aufgeführten Stücke von nicht-jüdischen Autoren stammte - „allen voran Shakespeare, Verdi und Ibsen!“ Riss 1992, S. 327.

⁴¹ Die Wildente, Berlin, Theater des Jüdischen Kulturbundes, P: 4. März 1934, R: Fritz Jessner, BB: Walter Auerbach, D: Fritz Wisten (Hjalmar Ekdal), Mira Rosowsky (Hedvig), Lilly Kann (Gina), Martin Brandt (Gregers Werle), Fritz Lion (Relling).

⁴² *Central-Verein-Zeitung*, 8. März 1934.

⁴³ Ebd.

Zu einem diametral entgegengesetzten Urteil kamen die Rezessenten der *Jüdischen Rundschau*, des Organs der „Zionistischen Vereinigung für Deutschland“. Der bekannte Kritiker Arthur Eloesser⁴⁴ entdeckte in dem Stück Qualitäten, die sich seiner Auffassung nach gerade dem spezifischen Zuschauerkreis des Jüdischen Kulturbundes mitteilen mußten:

[...] das Publikum hat sich in diese vertrackte, in diese Narrenfamilie der Ekdals gleich beim ersten Wiedersehen wieder eingelebt, und wie mir schien, sogar tiefer als früher, als ob das Stück, das schon begraben schien, *für uns* ein neues Auge aufgeschlagen hätte. Mag das Thema der Lebenslüge, die das Leben erträglich macht, und von der Zudringlichkeit der idealen Forderung, die es unerträglich macht, etwas schematisch auf die einzelnen Figuren verteilt sein, es schien sich da etwas zurecht gerückt zu haben [...]⁴⁵ [Hervorhebung durch UE]

Eloesser deutet an, daß gerade die Wirklichkeitsferne der Familie Ekdal, deren Flucht in Phantasie und Verdrängung, an ein jüdisches Publikum appelliere. Wie sehr sich hier scharfsinnige Theaterkritik, aktuelle politische Ereignisse und die Diskussion der Juden über ihre verzweifelte Lage in Deutschland gegenseitig durchdringen, zeigt in faszinierender Offenheit ein „Nachwort“⁴⁶, das der Kritik von Eloesser beigefügt war und das dessen Gedanken weiter präzisiert. Deutlich wird, daß vor allem Hjalmar Ekdal und seine Familie weitgehend mit den assimilierten Juden im ausgehenden 19. Jahrhundert identifiziert wurden. In diesem außergewöhnlichen Kontext galt den zionistisch orientierten Juden die Theateraufführung - wie die Theaterkritik - als Forum der Auseinandersetzung, als Möglichkeit auch, jüdische Fehler der Vergangenheit zu benennen und unmißverständlich mit ihnen abzurechnen:

Es liegt uns gewiß fern, in allem, was wir sehen und hören, gewaltsam Züge zu suchen, die auf unser *jüdisches Schicksal* Bezug haben. Trotzdem - hier können wir es nicht unterdrücken. Sie alle oder fast alle, die uns von Ibsen in diesem Reich der Werles und Ekdals gezeigt werden, fliehen in eine Welt, die nur in ihnen lebt, in einen Lebenskreis, den sie sich selbst geschaffen haben, ohne daß eine *echte Wirklichkeit* dahinter steht. Der alte und der junge Ekdal schaffen sich ihr Jagdrevier in der Rumpelkammer auf dem Boden und knallen dort mit der Pistole hinter Kaninchen [her], wobei sie an die Bärenjagd denken. Gina, des jungen Ekdals Frau, hat sich ihre Ehe auf einer Basis aufgebaut, die eine Unwahrheit enthält, weil sie wichtige Tatsachen dem Manne verschwiegen hat [...]

Diese Bildung eines Reiches der Phantastik, *das Leben im luftleeren Raum*, fern von der echten Wirklichkeit, das diese Menschen führen, von Ibsen gesehen als Haltung der Vertreter einer bestimmten Generation seiner Zeit und vielleicht auch als Schatten seiner

44 Arthur Eloesser, einer der führenden Theaterkritiker der Weimarer Republik, zwischen 1926 und 1928 Mitarbeiter der von Jacobsohn und Ossietzky herausgegebenen *Weltbühne*, forderte in seinen Artikeln über den norwegischen Dramatiker früh dazu auf, vor aller Konzentration auf Mimik und Gebärde den *Dialog* Ibsens, „mit seiner epigrammatischen Schärfe“, zu betonen. Vgl. hierzu und zu seiner Kritik an den Aufführungen des Jüdischen Kulturbundes: Schaaf, *Der Theaterkritiker Arthur Eloesser*, Berlin-Dahlem 1962 (= Theater und Drama, Hg. Hans Knudsen, Bd. 21), S. 44 f. und S. 113 ff. Vgl. ferner Goldschmidt, Arthur Eloesser, in: *Die Schaubühne*, 1, 1905, S. 106-109.

45 *Jüdische Rundschau*, 6. März 1934.

46 Der Autor des Nachwortes ließ sich nicht zweifelsfrei ermitteln. Der Artikel war mit den Initialen „u.oe.“ gekennzeichnet; vermutlich verbirgt sich Arthur Eloesser selbst dahinter.

eigenen Vergangenheit, muten uns seltsam bekannt an. Es gab eine jüdische Generation, die sich ein solches „Leben in der Retorte“ aufbaute und an seine Realität glaubte, solange es irgend ging. Aus der Wirklichkeit flüchtete man sich in ein Reich, das man sich selbst schuf, das aber nur solange bestehen konnte, bis ein scharfer Wind von außen es umwarf. Es ist wohl kein Zufall, daß die jüdische Generation, die dieses Schattenleben in stärkster Ausprägung geführt hat, mit jenen Menschen zeitlich zusammenfiel, die Ibsen in der „Wildente“ zeigte; wir sehen hier, wie die allgemeine geistige Tendenz, die im Leben draußen zu spüren ist, ihre Wellen in den jüdischen Bezirk hinein entsendet.⁴⁷ [Hervorhebungen im Original]

Aus dieser Perspektive betrachtet, ist die bereits zitierte Kritik aus der *Central-Verein-Zeitung* als weiteres Dokument der geistigen Flucht der Juden zu sehen: die Relevanz von Ibsens Stück gerade für die Juden im Dritten Reich wurde - als Akt der Verdrängung - nicht wahrgenommen.

Fritz Jessners Regie war nicht auf textferne Aktualisierungen angewiesen, um in einem Teil des jüdischen Publikums ein Bewußtsein für Zusammenhänge zwischen der „Wildente“ und der eigenen prekären Situation zu schaffen. Requisiten, Kleidung, Haar- und Barttracht stammten konsequent aus der Ibsenzeit, so daß sogar Erinnerungen an alte Inszenierungen von Otto Brahm wach wurden. Dennoch sei unmittelbar zu spüren gewesen, daß „die Hjalmars und die alten Werles“ auch heute noch zu Dutzenden im Parkett säßen - und gerade im jüdischen Theaterpublikum würden sie „wahrlich nicht“ fehlen.⁴⁸

Ausgangspunkt für Fritz Jessners Inszenierung, soweit sie sich aus dem Rollenbuch Fritz Wistens (Hjalmar)⁴⁹ analysieren läßt, ist das schon von Ibsen subtil angelegte Komödienspiel der Figuren, vor allem im Hause Ekdal. Mit Strichen und Auslassungen ging Fritz Jessner dabei recht behutsam vor; nur in Einzelfällen lassen sich konzeptionelle Motive dafür angeben. Daß Hjalmar und sein Vater bei einer Begehung des Dachbodens im zweiten Akt darauf insistieren, daß sie keineswegs eine „gewöhnliche Sorte Tauben“⁵⁰ („almindelige duer“)⁵¹ in ihren vier Wänden beherbergen, sondern im Gegenteil nur edle „Tummler“ und „Kropftauben“⁵² („tumlere“; „kropduer“)⁵³ - mit anderen Worten Rassetauben - fiel einem Strich zum Opfer, was aus jüdischer Sicht mehr als verständlich ist. Bei anderer Gelegenheit ist eine längere Replik Hjalmars über seine photographische Erfindung auf ein Minimum reduziert, ohne daß jedoch verborgen bliebe, wie sehr seine weitreichenden Pläne das Produkt reiner Phantasie sind.

47 *Jüdische Rundschau*, 6. März 1934.

48 *Jüdisch-liberale Zeitung*, 9. März 1934.

49 Henrik Ibsen, *Die Wildente. Schauspiel in fünf Akten*, Berlin 1926: Fischer Verlag. Diese Einzelausgabe entspricht in Gestalt und Paginierung der sog. „Volksausgabe“ (Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, Hg. Julius Elias / Paul Schlenther, Berlin 1916). - Zitate aus dieser Quelle werden im folgenden mit der Sigle „Rollenbuch Wisten I“ gekennzeichnet.

50 Rollenbuch Wisten I, S. 340.

51 HU, X, S. 82.

52 Rollenbuch Wisten I, S. 340.

53 HU, X, S. 82.

Hjalmars „Inszenierung“, d.h. das ihm teilweise unbewußte, teilweise bewußte „Spiel im Spiel“, das er seinen Angehörigen - und den Zuschauern - bietet⁵⁴, ist durch die Regie noch hervorgehoben worden. Insofern verstärkt die Aufführung eine Qualität Ibsenscher Texte, die schon mehrfach beobachtet und analysiert worden ist⁵⁵: ein Teil des Personals, hier vor allem Hjalmar, führt vor einem anderen Teil ein Theaterstück auf und etabliert damit eine sekundäre Fiktionsebene, die in ihrer Kontrastrelation zur primären Spielebene unter anderem die Funktion hat, Ideologie zu enthüllen. Erik Østerud⁵⁶ hat dieses Strukturmerkmal vieler Texte Ibsens in einem interessanten Artikel mit einer an Diderot und Michael Fried angelehnten Terminologie beschrieben: der „Theatralität“ vieler Figuren, dem illusionären Spiel, steht die „Absorption“, der weitgehende Einklang von Rolle und Identität anderer Figuren entgegen⁵⁷. In der „Wildente“ sieht Østerud diese Opposition im Verhältnis zwischen Hjalmar und Hedvig ausgedrückt. Hedvig sei in einer Welt von Illusionisten „den eneste ikke-illusjonist“ („die einzige Nicht-Illusionistin“)⁵⁸, Hjalmar dagegen ein „scenekunstner“ („Bühnenkünstler“)⁵⁹, den gerade seine Beweglichkeit, seine Geschicklichkeit beim unablässigen Oszillieren zwischen dem komischen und tragischen Universum, charakterisiere und auszeichne. Bereits einige wenige Beispiele untermauern diese These: während Hedvig in einer völlig „absorptiven“, authentischen Weise traurig darüber ist, daß der Vater ihr kein Geschenk von der Feier bei Konsul Werle mitgebracht hat, arrangiert Hjalmar in pathetischer Weise eine Szene, die ihn als unglücklichen, überlasteten Familienvater ausweist. In gespreizten Sätzen teilt er etwa mit, daß er ein Mann sei, „der von einem Heer von Sorgen bestürmt“⁶⁰ werde. Hedvigs Tragik liegt darin, daß sie - in Østeruds Worten - die Wirklichkeit in die Spielzone hineinträgt⁶¹; Hjalmar dagegen bleibt bis zum Ende des Stücks der unverbesserliche Spieler. Rein äußerlich zeigt sich das z.B. darin, daß er auf dem Fest in einem Kostüm, nämlich mit einem von Molvig geliehenen Mantel, erscheint. Auch die Wiederholung des Dialoges über Jahrgangsweine in spiegelverkehrter Rollenbesetzung kennzeichnet Hjalmar; die tiefe Beschämung, hervorgerufen unter anderem dadurch, daß er den gesellschaftlichen Jargon nicht beherrscht und folglich nicht über Tokajer schw-

54 Claus Schrempf, der sich in zwei längeren Zeitungsartikeln der Gegenwartsdramatik Ibsens wohltuend sachlich näherte, sieht Hjalmar zu Recht in einen „Nebel von Wahn und Einbildung“ gehüllt. Zu seinen Fehlern gehöre es, daß er sich an seinen eigenen „bombastischen Reden“ berauscht. Schrempf, Photograph Ekdal in Henrik Ibsens Schauspiel „Die Wildente“, in: *Stuttgarter Neues Tagblatt*, 21. Januar 1939; vgl. ferner Schrempf, Hilde Wangels Triumph, *ebd.*, 5. November 1938.

55 Vgl. hierzu auch Abschnitt 6.3.3.

56 Østerud, Henrik Ibsens teatermaske. Tablå, absorpsjon og teatralitet i Vildanden, in: *Edda*, 93, 1993, S. 242-260 [Østerud 1993 b; englische Fassung in Østerud 1998, S. 20-48].

57 Das Thema reflektiert bereits Fritz Paul in seiner Dissertation, mit interessanten Verweisen auf Kierkegaard und Nietzsche und vornehmlich am Beispiel „Nora“. Vgl. Paul, *Symbol und Mythos. Studien zum Spätwerk Henrik Ibsens*, München 1969 (= Münchener Universitäts-Schriften. Reihe der Philosophischen Fakultät, Bd. 6), S. 29 f.

58 Østerud 1993 b, S. 248.

59 *Ebd.*, S. 251.

60 HU, X, S. 76 („som bestormes av sorgernes hær“); SWV, IV, S. 333.

61 Vgl. Østerud 1993 b, S. 253.

dronieren kann, verwandelt er vor seiner Familie in einen Triumphzug, indem er behauptet, daß *er* die Kammerherren über Wein belehrt habe und nicht etwa umgekehrt.

Hedvigs „absorptive“ Disposition läßt sich auch im Kontext einer *historischen* Perspektive begreifen. Michael Fried hat darauf hingewiesen, daß ein Paradigmenwechsel ab der Mitte des 18. Jahrhunderts eine Tendenz zu stärkerer Privatheit und Intimität generierte; Schaulust und Theatralität wichen in zunehmendem Maße bestimmten absorptiven Qualitäten. In der Malerei nach 1750 wird die absorptive Versunkenheit in eine bestimmte Handlung, in eine Arbeit etc. vielfach zum Thema gemacht. Zu einem besonders beliebten Motiv in der Malerei entwickelte sich die Darstellung *blinder* Menschen, etwa in der Variation des Feldherrn Belisarius, der auf der Straße Almosen von Passanten entgegennimmt. Blinde Menschen stellten durch den sie charakterisierenden „lack of awareness of being beheld“⁶² ein Musterbeispiel absorptiven Verhaltens dar. Hier läßt sich ein Bogen zu Ibsens Schauspiel schlagen: auch Hedvig vereinigt (annähernde) Blindheit und die Unfähigkeit zu reflexiver Distanz miteinander. Ein bekanntes Gemälde von Jean-Baptiste Greuze scheint ein weiteres Motiv Ibsens zu antizipieren. Sein Werk „Une jeune fille qui pleure son oiseau mort“ zeigt - wie der Titel schon sagt - ein Mädchen, das selbstvergessen um einen Vogel trauert und auf diese Weise an Hedvig erinnert, die ständig um ihre Wildente besorgt ist. Diderot war allerdings der Meinung, daß die Trauer des Mädchens möglicherweise nicht durch den toten Vogel motiviert wird, sondern anderen Quellen entspringt, weshalb er ihre Ergriffenheit stark durch (nicht-absorptive) Reflexion relativiert sah⁶³. Absorption konnte in Einzelfällen also schwer von Theatralität differenziert werden. Ganz anders verhält es sich in der „Wildente“. Erik Østerud weist überzeugend nach, daß Hedvig „den inkarnierte absorpsjon“ („die inkarnierte Absorption“) repräsentiert, Hjalmar dagegen „den inkarnerte teatralitet“ („die inkarnierte Theatralität“)⁶⁴.

Ein gezieltes Zusammenspiel der verschiedenen Zeichensysteme in Fritz Jessners Inszenierung entwickelte die Transparenz dieser Zusammenhänge. Der gestische Text ist dadurch geprägt, daß Hjalmar immer wieder explizit „theatralische“ Bewegungen macht und in nicht näher bezeichnete „Posen“⁶⁵ verfällt. Auf diese Weise wird vor allem sein ungehemmtes Selbstmitleid entlarvt, etwa wenn er Gregers in düsterem Ton und bei „starkem Atem“ mitteilt: „Du weißt doch, wie schrecklich es mit mir und den Meinen bergab gegangen ist [...]“⁶⁶ Dieselbe Theatralik begleitet seine Klage, wenn er über Hedvigs schlechtes Augenlicht spricht und voller Pessimismus an ihre Zukunft denkt⁶⁷. Hier hat Hjalmars Schauspiel primär die Funktion, seine eigene Verantwortung für die körperliche und seelische Entwicklung des Mädchens zu leugnen und mit allerlei Gebärden auf das Schicksal

62 Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago 1980, S. 121.

63 Vgl. ebd., S. 58.

64 Østerud 1993 b, S. 250.

65 Vgl. etwa Rollenbuch Wisten I, S. 304, 335, 360.

66 Ebd., S. 304.

67 Vgl. ebd., S. 335.

zu verweisen. Ein gestisches Leitmotiv besteht entsprechend darin, daß er immer wieder selbstgefällig die Beine übereinanderschlägt⁶⁸: es zeigt sich, daß sein Spiel wenig von Zweifel oder Selbstkritik beeinträchtigt wird; nur in einigen, dann allerdings sehr signifikanten Szenen verliert er die Beherrschung, die ein Zeichen gerade seiner Theatralität ist.

Bei einer anderen Gelegenheit, noch im zweiten Akt, spielt er mit einem wichtigen Requisit, seinem Stock, macht „allerlei Kunstgriffe“⁶⁹ damit, schwingt sein Bein darüber und nimmt „aufgeräumt, stolz und aufgebläht“ die Pose eines Dozenten⁷⁰ an. Gerade vom proxemischen Standpunkt aus ist diese Szene - er erzählt seiner Familie vom Essen beim Konsul - höchst interessant, denn er schreitet die Bühne zunächst diagonal in der ganzen Tiefe ab und läuft dann parallel zur Rampe. Spätestens hier erinnert Hjalmar's Verhalten deutlich an dasjenige eines Conférenciers, der in einem Kabarett oder in einem Zirkus sich selbst und sein Ensemble präsentiert⁷¹. Unterstützt wird dieser Eindruck durch das Kostüm, das auf einigen der überlieferten Probenfotos gut zu erkennen ist (s. Abb. 67). Fritz Wisten trug in der Aufführung einen zylinderartigen, schwarzen Hut, einen eleganten Mantel, einen dunklen Anzug über einer hellen, einreihig geknöpften Weste und ein weißes Hemd mit Manschettenknöpfen. Feine Lederhandschuhe, ein dunkles, feierliches Halsband über dem Stehkragen und eine Nelke auf dem Revers der Anzugsjacke komplettierten das Bild. Zwar ließe sich einwenden, daß auch der alte Werle und Gregers in ähnlicher Festkleidung auftraten, doch die beschriebenen Details in bezug auf Requisiten (Stock) und Proxemik, die offenbar stark geschminkten Augen des Schauspielers sowie der ausdrücklich „verlogen[e]“ Gebrauch⁷² der Stimme lassen gerade bei Hjalmar das Moment der Theatralität hervortreten.

Versucht man, Hjalmar's Theaterspiel - in Text und Bühnentext - in einem modernitätsssoziologischen Kontext zu verstehen, wird deutlich, warum ein Teil der Juden im Dritten Reich Hjalmar als Symbolfigur der gescheiterten Assimilation betrachteten. Zygmunt Bauman spricht in seinem Buch „Modernity and Ambivalence“ doppeldeutig vom „drama of Jewish assimilation“⁷³. Das Assimilationsangebot des deutschen Liberalismus sei in Wirklichkeit ein Assimilationsbefehl oder - noch präziser - eine Falle gewesen, in die die Juden hineingetappt seien, „with enthusiasm and abandon“⁷⁴. Die Juden hätten sich, mit einer Formulierung Gershom Scholems, nie mit dem befaßt, was sie *geben* konnten, sondern nur daran gedacht, was sie *aufgeben* sollten⁷⁵. Mit der Befürwortung der Assimilation habe man implizit die Überlegenheit derjenigen Kultur anerkannt, der man sich anzugeben habe.

68 Vgl. etwa ebd., S. 305.

69 Ebd., S. 329.

70 Ebd., S. 328 f.

71 Ebd.

72 Ebd., S. 308 und 335.

73 Bauman, *Modernity and Ambivalence*, Cambridge 1991, S. 163.

74 Ebd., S. 112.

75 Vgl. ebd., S. 138.

gliedern trachtete. Die deutschen Juden des 19. Jahrhunderts hätten sich damit bewußt oder unbewußt an einem Modernisierungsprozeß beteiligt, der ganz im Zeichen eines Ordnungsdiskurses stand. Die Utopie der Moderne bestand darin, Ordnung, Gleichförmigkeit und Harmonie zu schaffen, sie ist nach Ansicht Baumans „[...] a fight of determination against ambiguity, of semantic precision against ambivalence, of transparency against obscurity, clarity against fuzziness.“⁷⁶ Das Ziel gleicher Rechte für die Juden im Zuge der Assimilation ist somit ein typisches Projekt der Moderne. Ein Projekt allerdings, das in einem Paradox enden muß: Ordnung, die Ambivalenz unterdrücken will, schafft diese Ambivalenz ständig neu, um sich immer weiter zu vervollkommen. In den Worten Baumans: „[...] disharmony is precisely the harmony modernity needs.“⁷⁷

Ein Ergebnis des Modernisierungsprozesses in bezug auf die Juden ist deren Verharren in der Ambivalenz. Die assimilierten Juden versuchten, die Ausdrucksformen der herrschenden Kultur anzunehmen und desavouierten dabei die kulturellen Praktiken ihrer Herkunftsgemeinden. Dieses Dilemma kennzeichnet in vergleichbarer Weise auch Hjalmar. Sein Außenseitertum besteht darin, daß er als einer der wenigen wirklich Unterprivilegierten in Ibsens Spätwerk wie sein Vater kaum noch Zugang zur bürgerlichen Kultur hat, deren Erscheinungsformen und Rituale aber geradezu gierig introjiziert. Die Verfeinerung der Sitten etwa, wie sie sich im Fachsimpeln über guten Tokajer ausdrückt, gehört durchaus zu seinen Anliegen. Seine Situation ist dabei ebenso paradox wie die der Juden: so wie die Juden sich wahrhaft deutsch nur *zu Hause* fühlen konnten und auf der *Straße* stigmatisiert wurden⁷⁸, findet Hjalmars Theaterspiel nur im Kreis der Familie statt, nicht aber in der Öffentlichkeit einer Tischgesellschaft. Sowohl Hjalmar als auch die assimilierten Juden werden zu Illusionisten. Was Bauman über die Juden bemerkt, trifft mindestens genauso sehr auch auf Hjalmar zu: „Their talent for mimicry was so uncanny as to become off-putting. This talent also proved to be their undoing [...]“⁷⁹ Und mit Blick auf den Holocaust:

That the drama of Jewish assimilation was a tragedy rather than a cheerful and edifying moral tale has been brought home to the actors (that is, the actors lucky enough to survive the last curtain) mostly by the violent ending.⁸⁰

Die *Maske* war, wie schon Sander L. Gilman⁸¹ konstatierte, für die deutschen Juden die einzige Realität. Ebenso für Hjalmar. Der Paradigmenwechsel, von dem Michael Fried berichtet, die neue Sehnsucht nach Authentizität, nach einem bürgerlichen, unheroischen Alltag, war endgültig in das Fahrwasser der Moderne geraten. Der Wunsch nach Ordnung, Eindeutigkeit und Wahrhaftigkeit erzeugte das genaue Gegenteil: Ambivalenz und Zerrissenheit.

76 Ebd., S. 7.

77 Ebd., S. 10.

78 Vgl. ebd., S. 121 f.

79 Ebd., S. 152.

80 Ebd., S. 163.

81 Vgl. Gilman, *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, Ithaca 1985, S. 174.

Von großer Bedeutung in der Berliner Inszenierung ist auch die Verwendung zweier aufschlußreicher Intertexte. Als Hjalmar, zunächst noch bedrückt, im zweiten Akt nach Hause kommt, beginnt er sein munteres Spiel damit, daß er die bekannte Kanzone „*Donna è mobile*“ aus Verdis Oper „*Rigoletto*“ trällert, schließlich die letzten Verse des Liedes sogar singt⁸². Die Wahl gerade dieser Oper dürfte alles andere als zufällig gewesen sein, denn das Sujet des Librettos weist auffallende Ähnlichkeiten mit der „*Wildente*“ auf. Sowohl Hjalmar als auch der bucklige Narr Rigoletto leben in einer fast schizophrenen Situation, die dadurch gekennzeichnet ist, daß die private, „authentische“ Sphäre strikt von der öffentlichen, „theatralischen“ getrennt und überlagert ist. Ein Unterschied zwischen diesen beiden Anti-Helden liegt allerdings darin, daß Hjalmar seine Privatheit (d.h. seine „Authentizität“, die gleichzeitig Verzweiflung spiegelt) fast nur in der Öffentlichkeit etablieren kann. Rigoletto dagegen kann seine private Sphäre vor den Übergriffen der Öffentlichkeit nicht schützen. Am Hof des gewissenlosen Herzogs von Mantua hat er allein die Funktion, „*affettando indifferenza*“ („mit erheucheltem Frohsinn“)⁸³ Späße zu treiben - obwohl ihm selten danach zumute ist. „Absorptive“ Qualitäten versuchen Rigoletto und Hjalmar jeweils in der engen Beziehung zu ihren Töchtern Gilda und Hedvig zu entwickeln⁸⁴, doch in beiden Fällen mißlingt dies auf tragische Weise. Beide Mädchen sterben schließlich einen Opfertod, wenn auch aus unterschiedlichen Motiven. - In der Oper wird die Arie „*Donna è mobile*“ vom Herzog gesungen, der den Wankelmut der Frauen beklagt. Die mangelnde dramaturgische Logik dieses Liedes ist schon mehrfach bemerkt worden. So ist etwa der Musikwissenschaftler Kurt Pahlen der Meinung, „daß wohl keine andere Figur des Musiktheaters [...] weniger Ursache und Recht zu einer solchen herabsetzenden Meinung über die Frauen besitzt“.⁸⁵ In der Berliner Inszenierung wird denn auch ein völlig anderer Zusammenhang konstruiert. Dem Rollenbuch ist - wie gesagt - zu entnehmen, daß Hjalmar die Arie zunächst *trällert*. Die letzten Takte schließlich *singt* er mit dem Text Ibsens und beendet diese Gesangseinlage mit folgendem Satz: „Und dann verlangten sie von *mir*, ich sollte ihnen was vordeklamieren; aber dazu kriegten sie mich nicht.“⁸⁶ Hjalmar äußert hier also seinen Stolz darüber, daß er während des Festes bei Konsul Werle ein nicht-theatrales Verhalten an den Tag gelegt hat. Die Arie „*Donna è mobile*“ endet aber mit einem (Refrain)-Text, der in denkbar größtem Kontrast zu den oben zitierten Zeilen steht. In Verdis Libretto heißt es wörtlich: „[...] qual piuma al vento / muta d'accento e di pensiero.“⁸⁷ Diese bekannten Verse hat der deutsche Übersetzer Johann Christoph Grünbaum⁸⁸ recht frei mit den Worten wiedergegeben: „Auf flücht'gem Sande /

82 Rollenbuch Wisten I, S. 328.

83 Verdi, *Rigoletto*. Textbuch (Italienisch/Deutsch). Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosmarie König, München 1991, S. 83.

84 In der Berliner Inszenierung wird dieser Aspekt besonders hervorgehoben. Hjalmar ist z.B. „ehrlich verliebt“ [!] in Hedvig. Vgl. Rollenbuch Wisten I, S. 335.

85 Vgl. Verdi 1991, S. 108.

86 Vgl. Rollenbuch Wisten I, S. 328.

87 Verdi 1991, S. 109.

88 Nachfolgend wird der Übersetzung Grünbaums in der revidierten Fassung durch Paul Hiller gefolgt.

Habt ihr gebaut, ja, habt ihr gebaut!“ Die Verse drücken schon auf italienisch (piuma al vento = Feder im Wind) eine Situation mangelnder Stabilität aus, auf deutsch wird deren Bedeutung aber ausgeweitet; sie umschreiben dort eher eine ernste Existenzbedrohung („auf Sand gebaut“). Bereits die deutsche Übersetzung des Librettos spielt mit der Möglichkeit, daß das Thema des Wankelmuts der Frauen metonymisch auf die existentielle Unsicherheit Rigolettes bezogen werden kann. In der Berliner Inszenierung wird dieser diskret angedeutete Zusammenhang evident. Das Trällern und Singen der bekannten Arie hat darüber hinaus aber zwei weitere Funktionen. Einerseits wird die Selbstsicherheit Hjalmars, der sich seiner Standhaftigkeit auf dem Fest bei Konsul Werle rühmt, in Zweifel gezogen, denn das Publikum dürfte den deutschen Text des Schlagers „Donna è mobile“ gekannt haben⁸⁹; damit wird eine starke Kontrastwirkung erreicht. Andererseits wird mit Hilfe der Arie Hjalmars Schicksal eindeutig auf die tragische Existenz Rigolettes bezogen.

Der zweite Intertext, diesmal ein gestischer, besteht aus einem lediglich angedeuteten, aber dennoch sehr instruktiven Zitat. Hjalmar erzählt Gregers von jenen erniedrigenden Stunden, als der Waldfrevel seines Vaters aufgedeckt wurde und die Familie dadurch ihre bürgerliche Reputation verlor. Damals habe er an Selbstmord gedacht. Während er Gregers in dieser Szene die Pistole zeigt, mit der er sich umbringen wollte, klopft er sich mehrmals mit der Faust auf die Brust - „wie das Kayssler macht, wenn er Helden spielt“⁹⁰, vermerkt das Rollenbuch dazu. Dies ist insofern bemerkenswert, als Friedrich Kayssler gerade als Schauspieler bekannt war, der in unnachahmlicher Weise gebrochene und problematische Helden - vom Faust bis zum somnambulen Prinzen von Homburg - zu spielen verstand. Einerseits fügt sich die Szene also in die Versuche Hjalmars, mit Pose, Pathos und Aplomb seine Wirklichkeit fiktiv zu überhöhen. Andererseits verweisen die Konnotationen des Intertextes wieder auf den Zwiespalt im Charakter Hjalmars, der mit fortschreitender Handlung immer deutlicher wird.

Der Bühnenaufbau der Berliner Inszenierung wies die Besonderheit auf, daß die Hinterbühne aus einem ausdrücklich so bezeichneten „Podest“⁹¹ bestand, das als Zugang zum Dachboden diente. Gleichzeitig hatte das Podest, wie der Name schon indiziert, die Funktion, eine Bühne auf der Bühne zu sein (s. Abb. 65). Es bot unter anderem Hjalmar ein ausgezeichnetes Forum für seine pathetischen Auftritte. Dies läßt sich daran ersehen, daß alle Dialoge, die Hjalmar zu „theatralem“ Rollenspiel ausgestaltet, wie z.B. das bereits erwähnte Gespräch über Jahrgangsweine, auf der Hinterbühne stattfinden. Analog hierzu sind alle Szenen, in denen Elemente der Authentizität das Theaterspiel der Figuren vorübergehend ablösen, auf dem vorderen Teil der Bühne placierte. Hier ist etwa die Szene im dritten Akt zu nennen, in der Hjalmar sich ausnahmsweise dazu bewegen läßt, in seinem Atelier einige Retuschierarbeiten auszuführen⁹², eine Tätigkeit, die er allerdings ohne jede Geduld

89 Verdis „Rigoletto“ gehörte in Deutschland seit jeher zu den meistgespielten Opern.

90 Rollenbuch Wisten I, S. 361.

91 Ebd., S. 323 und passim.

92 Vgl. ebd., S. 347 ff.

verrichtet. Er nutzt die erste sich bietende Gelegenheit, um sich wieder mit der Wildente und den anderen Tieren in der Dachkammer beschäftigen zu können; zu diesem Zweck besteigt er „auf leisen Zehen“ erneut das Podest⁹³ und führt von dort sein Rollenspiel fort.

Mit Hilfe der Raumsprache werden mehrfach auch Kontrastrelationen zwischen den einzelnen Figuren konstituiert. So hält sich Doktor Relling nach seinem Eintritt lange auf dem Podest auf und befindet sich damit in dieser wie in anderen Szenen in deutlicher Distanz zu Gina Ekdal⁹⁴, die sich an den Spekulationen um die Wildente nicht beteiligt und auch sonst kaum vom „stimulierende[n] Prinzip“⁹⁵ der Lebenslüge affiziert ist, das Relling mit Vehemenz vertritt. Im Verhältnis zum Ausgangstext Ibsens ist Ginas Position vorsichtig in Richtung eines illusionslosen Realismus modifiziert, der sich von den Phantastereien ihres Mannes bewußt abhebt. Zwar wird nicht verschwiegen, daß auch sie an einem Verdrängungsprozeß teilhat, indem sie Hjalmar über die Zudringlichkeiten des alten Werle nicht aufklärt. Doch als das Gespräch auf dieses Thema kommt, verweigert sie sich der schmerzhaften Aufarbeitung der Vergangenheit nicht⁹⁶. Ihr Alltag ist bestimmt davon, daß sie trotz der zurückliegenden schicksalhaften Ereignisse in ihrer Familie einen *modus vivendi* zu finden versucht, der weder das kompromißlose „retskaffenhetsfeber“ („Rechtschaffenheitsfieber“)⁹⁷ Gregers' noch die täglichen Ausflüchte ihres Mannes kennt⁹⁸. In diesem Sinne ist ihre Aussage im vierten Akt als apodiktisches Lebensmotto zu verstehen: „Na also; und deshalb durfte ich es Dir dazumal nicht sagen [...] ich konnte mich doch selbst nicht total unglücklich machen.“⁹⁹ Die Figur Ginas ist darüber hinaus ein Beleg dafür, daß Frieds Paradiigma der „Theatralität“ als differenzierter Begriff aufzufassen ist, der graduelle Unterscheidungen zuläßt. Ginas Ekdals theatrale Tendenzen erschöpfen sich in einer verhältnismäßig milden (und korrigierbaren) Form der Heuchelei. Die Heuchelei ist bekanntlich einer der Schlüsselbegriffe in der Kunst- und Dramentheorie Diderots, auf den sich Fried bezieht; für ihn ist z.B. jede „*grimace*“ Ausdruck von Unaufrichtigkeit und damit ein Zeichen von Theatralität, die er verabscheute (vgl. sein Kommentar zu Greuzes Gemälde). In der Berliner Inszenierung jedoch gehört Gina zu den wenigen Figuren, die so gut wie *nie* auf dem Podest, der Bühne auf der Bühne, zu sehen sind. Sie nimmt häufig an einem schlichten Tisch ganz links auf der Vorderbühne Platz¹⁰⁰ und manifestiert damit einen großen Abstand zum Gau-

93 Vgl. ebd., S. 351 f.

94 Vgl. ebd., S. 364.

95 HU, X, S. 144 („det stimulerende princip“); SWV, IV, S. 403.

96 Rollenbuch Wisten I, S. 378 f. - Während dieses Gesprächs befinden sich sowohl Gina als auch Hjalmar auf der Vorderbühne, allerdings mit großem Abstand zueinander.

97 HU, X, S. 115; SWV, IV, S. 373.

98 Im Verhältnis zur traditionellen theatrale Auffassung der Figur Ginas wird in der Inszenierung des Kulturbundes in vorsichtiger, aber unverkennbarer Weise Ginas (Selbst)-Bewußtsein betont. Zur Rollentradition vgl. Berg, Gina lar seg ikke kue lenger, in: Nina E. Tveter / Tone Kvenild (Hg.), *Noen deler viten*, Trondheim 1997, S. 56-58.

99 Rollenbuch Wisten I, S. 379.

100 Ebd., S. 357, 364, 378 und öfter.

kelspiel ihres Schwiegervaters und Ehemannes. Wenn sie ausnahmsweise doch einmal das Podest besteigt, ist dies entweder pragmatisch motiviert (z.B. wenn sie Hedvig an die Haustür begleitet¹⁰¹) oder Ausdruck ihrer psychologischen Einsichten. Sie beläßt Hjalmar in dem Glauben, ein gewissenhafter Fotograf und ein pflichtbewußter Vater zu sein, da nur diese Zugeständnisse an die Theatralität ein bescheidenes Familienglück garantieren. Die Klugheit Ginas erkennt dabei Grenzen; sie weiß, wann das theatrale Spiel abzubrechen ist und einer nüchternen Betrachtung der Realität zu weichen hat. Die Katastrophe am Ende der Aufführung bahnt sich dadurch an, daß Hjalmar die leisen Signale seiner Frau, ihren bedürfnissenlosen Realitätssinn, nicht versteht. Bei ihm verselbständigt sich das Spiel, das er von Authentizität nicht mehr zu unterscheiden vermag. Erst der Tod seiner Tochter öffnet ihm die Augen für sein Verhalten.

Wie einige der bereits zitierten Rezensionen belegen, enthielt die Kulturbund-Inszenierung der „Wildente“ viele Momente, die die Juden stark an ihre prekäre Lage im nationalsozialistischen Deutschland erinnert haben. Hierzu sind sicherlich auch jene Passagen zu zählen, in denen Hjalmar von der Inhaftierung seines Vaters erzählt und dabei Worte wählt, die ihm - wie es im Rollenbuch explizit heißt - „nicht so leicht über die Lippen“¹⁰² kommen. Die Intensität dieser Situation wird wenig später noch gesteigert, als Gregers die bekannte Analogie zwischen Hjalmar und der angeschossenen Wildente zieht und schließlich die Sätze spricht:

Du bist untergetaucht und hast Dich im Gras da tief unten festgebissen [...] Du bist in einen giftigen Sumpf geraten, Hjalmar; Du hast eine schleichende Krankheit im Körper, und dann bist Du untergegangen, um im Dunkeln zu sterben.¹⁰³

Die letzten Worte - „im Dunkeln zu sterben“ - wiederholt Hjalmar, um sie „vor Schreck verhallen“ zu lassen; „das übereinandergeschlagene Bein“ - Zeichen seines demonstrativen Selbstbewußtseins - „sinkt herunter“¹⁰⁴. Diese Szene, die gemäß der raumsprachlichen Logik der Inszenierung auf dem vorderen Teil der Bühne angesiedelt ist, leitet einen allmählichen, wenn auch nicht widerspruchsfreien Bewußtseinsprozeß Hjalmars ein, der nun die Tragik seiner Existenz zu erkennen beginnt. Historisch gesehen fand die Aufführung des Jüdischen Kulturbundes noch vor der Proklamation der „Nürnberger Gesetze“ und der „Reichskristallnacht“ statt, die Plünderungen und Massenverhaftungen in allen deutschen Städten nach sich zog. Dennoch war seit dem von Hitler geplanten und von Julius Streicher organisierten sogenannten „Bojkott-Tag“ vom 1. April 1933, als sich die Ausschaltung der Juden aus öffentlichen Ämtern häßlich ankündigte, die Unsicherheit in der jüdischen Bevölkerung groß¹⁰⁵; Spekulationen über weitere Aktionen gegen die Juden und entsprechende Gerüchte und Vorschläge aus subordinierten Parteigremien schürten diese Ängste bewußt. Mit

101 Ebd., S. 377.

102 Ebd., S. 361.

103 Ebd., S. 363.

104 Ebd.

105 Vgl. hierzu Friedländer 1997, S. 19 ff.

eindringlichem Ensemblespiel konnte über den Weg einer fiktionalen Darstellung der Probleme eine historische Perspektivierung erreicht werden, die die Grundlage für eine Diskussion über die möglichen Reaktionen der Juden schuf. Das Entsetzen Hjalmars im letzten Akt der „Wildente“ dürfte in diesem Zusammenhang Menetkel und Initialzündung zugleich gewesen sein.

Das Finale der Inszenierung pointiert, wie bereits angedeutet, die Abkehr Hjalmars von seiner Theatralität. Bereits gegen Ende des vierten Aktes versucht er, inspiriert von der „idealen Forderung“¹⁰⁶ Gregers', sich aus seiner eigenen Lebenslüge zu befreien. Allein auf der Grundlage des Rollenbuches lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob Hjalmars Versuche, ein neues Leben zu beginnen, nur eine Variante seines Komödienspiels sind oder ob sie Anzeichen „absorptiven“ Verhaltens in sich tragen. Die in Berlin verwendete Übersetzung der Fischer-Ausgabe jedoch kommt einer Sichtweise, die die „tragischen“ - und quasi „absorptiven“ - Seiten Hjalmars am Ende des Stücks hervorhebt, in aufschlußreicher, wenn auch unfreiwilliger Weise entgegen. Im Originaltext lautet eine wichtige Replik Hjalmars folgendermaßen: „Kom ikke nær mig, Hedvig! Gå langt bort. Jeg tåler ikke at se dig. [...] Jeg vil ikke! Jeg kan ikke! Jeg må ud; - væk fra alt dette!“¹⁰⁷ In der angesprochenen Übersetzung wird daraus:

Komm mir nicht nahe, Hedwig! Geh weg, - weit weg. Ich ertrage Deinen Anblick nicht.
[...] Ich will nicht!

Ich kann nicht! Ich muß fort - *heraus aus der ganzen Geschichte!*¹⁰⁸ [Hervorhebung durch UE]

Dieser Ausruf kann nun, nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Interpretation Hjalmars in der Kulturbund-Inszenierung, auf doppelte Weise gedeutet werden. Zum einen zeichnet Ibsen hier eine Figur, die, wie andere seiner Protagonisten auch¹⁰⁹, „hinaus“ will, um die Sphäre bürgerlicher Ideologie zu verlassen¹¹⁰. Während im Einzelfall danach zu differenzieren ist, wie ernst den Figuren ihr Ansinnen jeweils ist, lenkt die Vokabel „Geschichte“ im obengenannten Beispiel die Aufmerksamkeit auf andere Zusammenhänge. Das „theatrale“ Spiel Hjalmars wurde, wie dargelegt, stark auf die spezifisch jüdische Situation und vor allem auf jenes „Leben in der Retorte“¹¹¹ bezogen, das nach Ansicht vieler Juden seit der Emanzipation ihren Alltag bestimmte. Wenn nun Hjalmar, aufge-

106 HU, X, S. 110 und passim („den ideale fordin“); SWV, IV, S. 368 und passim.

107 HU, X, S. 136.

108 SWV, IV, S. 395.

109 Man denke vor allem an die Titelfigur seines Dramas „John Gabriel Borkman“, die ebenfalls gegen Ende des Stücks ausruft: „Kom, så går vi to [= Erhart und John Gabriel Borkman, UE] ud i livet [...].“ Ähnlich kurz darauf noch einmal John Gabriel Borkman: „Ud i livets uvejr.“ („Komm, laß uns Hand in Hand ins Leben hinauswandern [...]\“; „Hinaus ins Unwetter des Lebens“). HU, XIII, S. 106, 111; SWV, V, S. 458, 464. Den letzten Satz nannte Brian Johnston „the worst line in all Ibsen“ und „poetic nadir“. Johnston, The Tragic Farce of John Gabriel Borkman, in: *Edda*, 78, 1978, S. 99-108, hier S. 99.

110 Vgl. zu diesem Aspekt auch Brynhildsvoll, Die Antinomie von Drinnen und Draußen als strukturbildendes Prinzip in den Dramen Henrik Ibsens, in: *Skandinavistik*, 9, 1979, S. 81-104.

111 *Jüdische Rundschau*, 6. März 1934 (vgl. Anm. 47 dieses Kapitels).

schrekt durch den „scharfen Wind“¹¹² in Person seines ehemaligen Freundes Gregers, allmählich die Inauthentizität seines Handelns erkennt und „heraus“ will „aus der ganzen Geschichte“, ist dies nicht zuletzt konnotativ als intendierter Ausbruch aus der bisherigen individuellen und kollektiven Historie zu verstehen. Diesem Wunsch ist - zumindest implizit - ein wahrhaftigerer Umgang sowohl mit der eigenen Vergangenheit als auch mit der Zukunft inhärent. Hjalmars bisherige Praxis dagegen war deutlich von Verdrängung und schlechtem Gewissen (der älteren Generation, d.h. seinem Vater gegenüber) sowie von Unehrlichkeit undträumerischer Verantwortungslosigkeit (der jüngeren Generation, d.h. Hedvig gegenüber) gekennzeichnet.

Hjalmars Tragik liegt aber gerade darin, daß ihm am Ende dieser Ausbruchsversuch nicht ermöglicht wird. Während Ibsens Text die Deutung zuläßt, daß Hjalmar angesichts des Todes seiner Tochter das „mythische Universum“ rekonstituiert und mit den Worten „Jo, Jo, hun *må* leve“ („Doch, doch, sie *muß* leben“)¹¹³ zum Theaterspiel zurückfindet¹¹⁴, ist diese Replik in der ansonsten sehr zurückhaltenden Textbearbeitung der Berliner Inszenierung gestrichen worden. Die Verzweiflung Hjalmars wird damit in ihrer ganzen Tragweite ausgestellt: weder der fortgesetzte Selbstbetrug noch ein Neuanfang sind möglich. Wo bei Ibsen das fortgesetzte Spiel den Bewußtseinsprozeß Hjalmars unterbricht, entfaltet sich die Anagnorisis auf der Bühne in unaufhaltsamer Dynamik. Hjalmar geht - laut Rollenbuch - „nach l[inks] zum Tisch, wo er zusammenbricht“¹¹⁵, und steht damit wie der schizophrene Rigoletto¹¹⁶ vor dem Scherbenhaufen seiner Existenz. So wie Rigoletto „patria, parenti, amici“ („Heimat, Verwandte und Freunde“)¹¹⁷ verloren hat und damit ein Außenseitertum lebt, das erstaunliche Parallelen zur Situation der Juden aufweist, wird auch Hjalmar ein Opfer seines Falschspiels und seiner persönlichen Zerrissenheit.

Hjalmar versagt damit auch als historischer Typ. Indem durch verschiedene Intertexte und vor allem durch seine mangelnde Bereitschaft zur Vergangenheitsbewältigung latente Bezüge zum Assimilationsjudentum hergestellt werden, wird die Figur zum Gegenstand heftiger jüdischer Selbstkritik. Die Inszenierung suchte eine Auseinandersetzung mit der Geschichte der Juden in Deutschland, die sich nach einer immer häufiger zu hörenden Auffassung von der eigenen Kultur entfernt hatten und in einem Jahrzehntelangen Prozeß der Angleichung an ein „Wirtsvolk“ der Illusion erlegen waren, in eine fremde Gesellschaft integriert werden zu können. Nicht zuletzt dieser historische Irrtum, übersetzt in die inauthentischen Haltungen Hjalmars, stand in der Kulturbund-Produktion zur Debatte.

¹¹² Ebd.

¹¹³ HU, X, S. 159; SWV, IV, S. 418.

¹¹⁴ Vgl. hierzu Østerud 1993 b, S. 254 f. - Schon Else Høst war der Meinung, daß Hjalmar Ekdal bis zum Ende des Dramas Komödiant und „Taschenspieler“ bleibt. Mit dieser Auffassung bricht die Inszenierung. Vgl. Høst, *Vildanden av Henrik Ibsen*, Oslo 1967, S. 54 ff.

¹¹⁵ Rollenbuch Wisten I, S. 395.

¹¹⁶ Schon nach der Verfluchung durch Monterone ist Rigoletto seines Mutes beraubt: „Er stürzt ohnmächtig nieder.“ [Hervorhebung durch UE] Verdi 1991, S. 73.

¹¹⁷ Ebd., S. 45.

Nach der letzten Vorstellung der „Wildente“ schrieb Fritz Wisten am 26. März 1934 einen Brief an den Regisseur Fritz Jessner, der eine „Erholungspause“ in Bern einlegte und dort vermutlich seine Emigration vorbereitete:

Sehr geehrter Herr Doktor!

Gestern abend um 23 Uhr 30 haben wir die Wildente begraben. Wir haben ihre irdische Hülle gut durchgebraten und rein (koscher) den morschen Brettern, die uns die Welt bedeuten und die nunmehr ausgewechselt werden sollen, übergeben. Wir waren bis zuletzt bemüht, die Vorstellung in Ihrem Sinne zusammenzuhalten, und bis auf kleine unbedeutende Schwankungen ist uns das auch gelungen. [...] Nutzen Sie die Ihnen noch zur Verfügung stehenden Tage der Freiheit und seien Sie einstweilen herzlichst begrüßt von Ihrem ergebenen

[gez. Fritz Wisten.]¹¹⁸

7.4. „Stützen der Gesellschaft“, 1937

Das vierte Spieljahr der Kulturbund-Bühne in Berlin wurde mit einer Produktion der „Stützen der Gesellschaft“ abgeschlossen¹¹⁹, mit jenem Stück also, das einst Ibsens Ruhm in Berlin begründet hatte. Seinerzeit wie nun im September 1937 basierten die Inszenierungen auf der erstmals 1878 publizierten Übersetzung von Wilhelm Lange, die der Kulturbund vor allem gewählt haben durfte, um Tantiemen zu sparen. Die textdramaturgische Bearbeitung, vermutlich durch den Regisseur Herbert Grünbaum vorgenommen¹²⁰, lässt jedenfalls darauf schließen, daß dem Sprach- und Stilempfinden Langes - völlig zu Recht - gründlich mißtraut wurde. Größere Eingriffe in seine Übersetzung finden sich praktisch auf jeder Seite.

Die Strichfassung des Textes, die gegenüber dem Original und der Übersetzung erhebliche Kürzungen vor allem im dritten und vierten Akt aufweist, spiegelt in bestürzender Weise die immer schwieriger werdende Situation der Juden wider. Das überlieferte Rollenbuch Fritz Wistens (Konsul Bernick) dokumentiert vor allem, welche Themen die Juden in Deutschland zu diesem Zeitpunkt, im Herbst 1937, meiden wollten bzw. mußten und was sie nicht mehr auszusprechen wagten. In einer der ersten Repliken des Stücks ereifert sich Rørlund (bzw. Rohrland, wie

118 Brief von Wisten an Jessner vom 26. März 1934. Nachlaß Fritz Wisten in der Akademie der Künste, Berlin [West].

119 Stützen der Gesellschaft, Berlin, Theater des Jüdischen Kulturbundes, P: 4. September 1937, R: Herbert Grünbaum, BB: Herbert Metzger, D: Fritz Wisten (Konsul Bernick), Jenny Bernstein-Schaffer (Frau Bernick), Fritz Melchior (Johan Tønnesen), Lilly Kann (Lona Hessel), Alfred Berliner (Hilmar Tønnesen), Martin Brandt (Rørlund).

120 Es ist lediglich das Rollenbuch Fritz Wistens (Konsul Bernick) überliefert, das aber nicht nur Anmerkungen in dessen Handschrift enthält, sondern auch - sogar überwiegend - Notizen aus fremder Feder. Hierbei handelt es sich offenbar um Einträge des Regisseurs: Henrik Ibsen, *Stützen der Gesellschaft. Schauspiel in vier Aufzügen*. Deutsch von Wilhelm Lange, Leipzig 1878 (= RUB 958): Philipp Reclam junior. - Zitate aus dieser Quelle werden im folgenden mit der Sigle „Rollenbuch Wisten II“ gekennzeichnet.

er in Langes vielgescholtener Übersetzung heißt) über die „große wogende Gesellschaft“¹²¹ - vor allem mit Blick auf Amerika - und lobpreist die Beschaulichkeit der eigenen, provinziellen Verhältnisse in einer Metaphorik, die den Juden im Dritten Reich nicht mehr zuzumuten war:

Wohl wuchert leider auch hier Unkraut unter dem Weizen; aber das suchen wir doch nach besten Kräften redlich auszujäten.¹²²

(Vel vokser her ugræs mellem hveden her også, desværre; men det stræber vi da redeligt at luge op så godt vi formår.)¹²³

Dieser Satz, der zumal in der Wortwahl der Übersetzung an die eugenischen „Ausmerze“-Maßnahmen der Nationalsozialisten erinnert, die schließlich in der systematisch betriebenen Beseitigung „unwerten Lebens“ gipfelten, konnte in der Berliner Inszenierung nicht gespielt werden. Ebenso verzichtete die Regie auf eine arglos hingeworfene Bemerkung Hilmar Tønnesens, die im damaligen historischen Kontext wohl ebenfalls als zu brisant empfunden wurde. Hilmar beschwert sich über das Verhalten der eben aus Amerika heimgekehrten Verwandten und wünscht sich, daß insbesondere sein Vetter Johan niemals in dem kleinen Städtchen aufgetaucht wäre. In Langes Übersetzung ist das Vokabular noch bedrohlicher als im Originaltext Ibsens:

Warum kam uns der teure Verwandte nicht ganz abhanden? Es ist unglaublich, Welch ein zähes Leben gewisse Menschen haben.¹²⁴

(Hvorfor blev han ikke borte med engang? Det er da også utåleligt, hvor enkelte mennesker kan være sejglivet.)¹²⁵

Auch bei anderer Gelegenheit wurden Passagen der Figurenrede, in denen der Wert von Menschenleben in Abrede gestellt wird, konsequent gestrichen. Dies ist vor allem in dem wichtigen Dialog zwischen Bernick und Rørlund am Ende des dritten Aktes der Fall, als der Konsul sich vergewissern möchte, daß er bei einer großen, „gemeinnützigen“ Aufgabe wie etwa dem Bau einer Eisenbahnlinie durchaus auch einzelne Opfer einkalkulieren darf, ohne dabei von „allerlei kleinliche[n] Rücksichten und Bedenken“¹²⁶ behelligt zu werden. Rørlunds Antwort wäre von einem jüdischen Publikum in dieser spezifischen geschichtlichen Situation vermutlich als Verhöhnung verstanden worden:

Ja, da draußen [= in Amerika, UE] - was gilt da ein Menschenleben? Da rechnet man mit Menschenleben wie mit Kapitalien. Aber wir stehen doch auf einem ganz anderen moralischen Standpunkt, sollt' ich meinen.¹²⁷

121 HU, VIII, S. 37 („det store bølgende menneskesamfund“); SWV, III, S. 445.

122 Rollenbuch Wisten II, S. 7.

123 HU, VIII, S. 35.

124 Rollenbuch Wisten II, S. 33.

125 HU, VIII, S. 69.

126 HU, VIII, S. 115 („alskens smålige hensyn og betænkeligheder“); SWV, III, S. 520.

127 Rollenbuch Wisten II, S. 67.

Das deiktische „wir“ des Zitats hätte ohne weiteres auf die aktuelle politische Lage bezogen werden können. Leicht wäre zu entschlüsseln gewesen, daß der im Text von Rørlund konstruierte Kontrast zwischen der amerikanischen und norwegischen (sprich: deutschen) Gesellschaft in *diesem* Sinne nicht bestand und die Brutalität im Umgang mit Menschenleben zunehmend auch den eigenen, jüdischen Alltag kennzeichnete. Ebenfalls stark zurückgenommen, aus ähnlichen Gründen, wurden die leitmotivisch wiederkehrenden xenophoben Äußerungen mancher Figuren. Völlig ausgelassen wurden z.B. Rørlunds Bemerkungen über die „schlechten auswärtigen Elemente“¹²⁸ oder Bernicks Tirade vom „Unwesen [der Ausländer, UE], das sich wider Anstand und gute Sitte auflehnt“¹²⁹.

Trotz dieser und anderer Kürzungen wurde in den Rezensionen nach der Premiere mehrfach darauf hingewiesen, daß die Inszenierung des Ibsen-Stückes eine Reihe von Fragen aufwarf, die gerade die Juden in Deutschland heftig bewegten. Grünbaum hätte mit seiner Regiearbeit gar, so schrieb die auch als Dramatikerin hervorgetretene Martha Wertheimer¹³⁰, „mit scharfen Unterstreichungen des innerlich Aktuellen“¹³¹ die innerjüdische Diskussion vorangetrieben. Anlaß hierfür dürften unter anderem einige vorsichtig redigierte Textpassagen gewesen sein, in denen Ibsen in einer für ihn typischen Grab- und Leichenmetaphorik¹³² mit Erscheinungsformen der Moderne abrechnet. Die Eingriffe in den Text sind zwar jeweils behutsam, scheinen aber dennoch die Relevanz mancher Aussagen für ein jüdisches Publikum in Deutschland erst verdeutlicht zu haben. Rørlund setzt zu Beginn des ersten Aktes seine Kritik an den großen Gesellschaften fort und spricht in der Diktion Langes die bekannten Worte:

Diese vergoldete und geschminkte Außenseite, welche die große Gesellschaft zur Schau trägt [...] Kein moralischer Boden unter den Füßen. Mit einem Wort - es sind übertünchte Gräber, diese moderne große Gesellschaft.¹³³

(Denne forgylde og sminkede yderside, som de store samfund bærer tilskue [...] Ingen moralsk grundvold under fødderne. Med et ord,- de er kalkede grave, disse store samfund nutildags.)¹³⁴

Der letzte Satz dieser Replik in der verwendeten Übersetzung wurde in der Berliner Inszenierung geringfügig, aber wirksam verändert und erhielt nun folgenden Wortlaut: „Die große Gesellschaft von heutzutage ist ein übertünchtes Grab.“¹³⁵ Interessant ist vor allem, daß das Epitheton „modern“ gegen ein

128 Ebd., S. 86.

129 Ebd., S. 23.

130 Die damals in Frankfurt/Main lebende Martha Wertheimer beteiligte sich 1934 mit ihrem Stück „Channa“ an einem Preisausschreiben für junge jüdische Dramatik und erhielt für ihr Werk eine Auszeichnung. Vgl. Freedon 1964, S. 98.

131 *Israelitisches Familienblatt*, 9. September 1937.

132 Vgl. Bernhardt 1989, S. 28.

133 Ibsen, *Stützen der Gesellschaft. Schauspiel in vier Aufzügen*, Deutsch von Wilhelm Lange, Leipzig 1878 (RUB 958), S. 6.

134 HU, VIII, S. 35.

135 Rollenbuch Wisten II, S. 6.

„heutzutage“ eingetauscht wurde; damit nähern sich die Bearbeiter dieser Szene wieder Ibsens Original („nutildags“) an. Infolge der „Doppelung“¹³⁶ jedes kommunikativen Aktes auf dem Theater verweist das „heutzutage“ aber nicht nur auf die Ibsen-Zeit, sondern direkt auch auf die Verhältnisse zur Aufführungszeit, d.h. in diesem konkreten Fall auf den gesellschaftlichen Kontext der Berliner Kulturbund-Produktion. Das in der Inszenierung singuläre „übertünchte Grab“ betont dabei den primär rhetorischen Charakter der Aussage. Ende 1937 existierten bereits mehrere Konzentrations- und Arbeitslager in Deutschland, ohne daß allerdings die physische Massenvernichtung der Juden im Dritten Reich begonnen worden wäre. Dennoch dürfte die Metapher als Bild für die Situation der Juden verstanden worden sein, die z.B. aufgrund des „Arierparagraphen“ (im „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtenstums“ vom 7. April 1933) öffentlich kaltgestellt waren. Der „soziale Tod“ der Juden warf früh einen tiefen Schatten voraus auf ihren bevorstehenden biologischen Genozid. Schon 1933 sprach Gershom Scholem in einem Brief an Walter Benjamin von einer „kalte[n] Pogromstimmung“¹³⁷ in Deutschland.

In der Inszenierung der „Stützen der Gesellschaft“ gibt es vorsichtige Hinweise darauf, daß den Juden die drohende Entwicklung bewußt war. Manche Textänderungen zeugen davon, daß der sich ausbreitenden jüdischen Depression ein trotziger Zweckoptimismus entgegengebracht werden sollte. Man achte beispielsweise bei der folgenden Replik von Lona Hessel auf den unterschiedlichen Gebrauch der Verben bzw. Modalverben, wobei anzumerken ist, daß sich auch in diesem Fall die redigierte Textfassung wieder stärker auf den Ausgangstext Ibsens zubewegt. Auf Bernicks Bemerkung, daß es ziemlich „schwül“ im Zimmer sei, wendet Lona in Langes Übersetzung ein: „Warte, warte; aus diesem Grabgewölbe müssen wir heraus.“¹³⁸ („Vent, vent; vi skal nok komme op af gravkælderen.“)¹³⁹ In der Berliner Inszenierung wurde daraus: „Warte, warte. Aus der Totengruft - da kommen wir schon noch heraus.“¹⁴⁰ [Hervorhebung jeweils durch UE] Während das Modalverb „müssen“ in der zugrundeliegenden Übersetzung einen entschiedenen, möglicherweise aber unerfüllbaren Wunsch zu artikulieren scheint, ist Ibsens Ausgangstext weniger ungewiß; das dort verwendete „skal nok komme“ drückt eine größere Zuversicht, allerdings durch die eingestreute Gradpartikel gleichzeitig auch Zweifel aus. In der Fassung des Rollenbuches nun weichen die Modalverben einem indikativischen Bewegungsverb, das eine Veränderung in naher Zukunft signalisiert. Hierin ist auch die Funktion dieser Textbearbeitung zu sehen, die sich logisch in die anfangs bereits kommentierte Konzeption der Strichfassung fügt: alle Textpassagen, die mit der bedrückenden Lage der Juden in Deutschland assoziiert werden konnten, wurden unterdrückt oder redigiert. Ob dabei manche Textänderungen von

136 Wekwerth, *Theater und Wissenschaft*, München 1974, S. 75.

137 Brief von Gershom Scholem an Walter Benjamin vom 13. April 1933. Zit. nach Benjamin / Scholem, *Briefwechsel 1933-1940*, Frankfurt/Main 1985, S. 55.

138 Ibsen 1878, S. 8.

139 HU, VIII, S. 59.

140 Rollenbuch Wisten II, S. 25.

den nationalsozialistischen Zensoren diktiert wurden, läßt sich im nachhinein nicht mehr rekonstruieren.

In den Theaterkritiken wurde hervorgehoben, wie sehr sich die Inszenierung Grünbaums von der Produktion der „Wildente“ unterschied. Kluges Dialogtheater und psychologische Charakterisierungstechnik seien nicht mehr zu sehen gewesen; der Regisseur hätte vielmehr „mit robustem Zugriff“ die „bühnenmässigen Wirkungen des Stückes“¹⁴¹ herauszustellen gewußt. Dies sei zwar auf Kosten des „Kammermusikers Ibsen“ gegangen, doch das Publikum sei durch „absolutes Theater“¹⁴² für diesen Mangel entschädigt worden. Nicht zuletzt das komödiantische Potential einzelner bekannter Schauspieler wie Alfred Berliner¹⁴³ (Hilmar) wurde offenbar reichlich ausgenutzt.

Trotz dieser zweifelsohne beträchtlichen Unterschiede konvergierten die beiden Ibsen-Produktionen darin, daß auch in der Inszenierung der „Stützen der Gesellschaft“ das Element der Theatralität eine wesentliche Rolle spielte. Eine vortreffliche Basis für eine entsprechende Regiearbeit bot wieder Ibsens Text selbst, der in diesem Drama in reichem Maße Motive, Metaphern und Metonymien aus dem Bereich des Theaters entlehnte. Es sei nur darin erinnert, daß die Eltern von Dina Dorf Schauspieler waren, daß die plötzliche Rückkehr der „Amerikaner“ Lona und Johan als Umzug einer Zirkustruppe inszeniert wird oder Hilmar zeitweise Ambitionen als Theaterautor hat. Neben diese offensichtlichen Bezüge treten andere, die weniger deutlich an der Textoberfläche angesiedelt sind. In der bereits zitierten Aussage Rørlunds ist z.B. von der „vergoldete[n] und geschminkte[n] Außenseite“ die Rede, „welche die große Gesellschaft zur Schau trägt“¹⁴⁴ [Hervorhebung durch UE]. Dank der Hinweise von John Northam¹⁴⁵ und anderen hat sich ein Bewußtsein dafür herausgebildet, daß Ibsens Figurenrede immer auch auf den meist sehr gewissenhaft ausgearbeiteten Nebentext zu beziehen ist, der hier nach wenigen Zeilen die Information enthält, daß das Buch, aus dem Rørlund eifrig vorliest, mit „guldsnit“ („Goldschnitt“)¹⁴⁶ ausgestattet ist. Es hat mit anderen Worten genau jene „vergoldete Außenseite“, die Rørlund sonst den großen Gesellschaften zuschreibt. Während sich also die semantischen Räume „Norwegen“ und „Amerika“ auf der Ebene der Figurenrede Rørlunds in einer Oppositionsbeziehung befinden, sieht die Summe aus Haupt- und Nebentext in dieser Frage eine verborgene Äquivalenzbeziehung vor. Schein und „Schminke“, so dürfen wir schon nach zwei Seiten Text folgern, bestimmen auch das Verhalten der Personen im Hause Bernicks.

141 *Central-Verein-Zeitung*, 9. September 1937.

142 *Jüdisches Gemeindeblatt für Berlin*, 12. September 1937.

143 Alfred Berliner überlebte mit Hilfe der Familie Fritz Wistens den Krieg im Untergrund und wohnte später in einem kleinen Ort in der Nähe von Wien. Vgl. Broder 1992, S. 32.

144 Vgl. Anm. 133 dieses Kapitels.

145 Vgl. Northam, *Ibsen's Dramatic Method. A Study of the Prose Dramas*, London 1953. Ferner: Northam, *Ibsen. A Critical Study*, Cambridge 1973.

146 HU, VIII, S. 33; SWV, III, S. 441.

Die hier angesprochene Thematik steht in engem Zusammenhang mit der Interpretation des Stückschlusses, der bereits vielen Kritikern Probleme bereitet hat. Ibsen ist mehrfach dafür angegriffen worden, daß die Wandlung Bernicks vom Saulus zum Paulus, d.h. vom skrupellosen Geschäftsmann zum Wahrheitsapostel, naiv und wenig glaubhaft sei¹⁴⁷. Paul Heyse, mit dem Ibsen während der Arbeit an dem Stück regelmäßig verkehrte, schrieb in einem Brief an Brandes, daß „ein wohlfeiler Compromiß“¹⁴⁸ das ganze Werk entstelle. Manche Forscher haben gegen diese Auffassungen eingewendet, daß die für Ibsen typische Ambivalenz und Ironie in der Schlußapotheose nicht übersehen werden dürfe¹⁴⁹. Stimmt man gleichwohl der ersten These zu und kommt zu dem Resultat, daß die „Stützen der Gesellschaft“ überraschend positiv enden, nimmt man implizit auch Stellung zu Bernicks Theaterspiel. Die Rede vor den Bürgern seiner Heimatstadt am Ende des vierten Aktes hätte in diesem Fall den Status eines gewaltigen Demaskierungsprozesses: Konsul Bernick würde endlich bekennen, daß - in Lonas Worten - seine „Herrlichkeit [...] auf schwankendem Moorgrund“¹⁵⁰ stand.

In der Berliner Inszenierung ist diese Rede - wie zuvor schon Rørlunds Ansprache - um gut und gern die Hälfte des Textes gekürzt worden. Bernick räumt lediglich ein, daß er alle Grundstücke entlang der neuen Eisenbahnlinie in seine Hand gebracht hat, weist aber jeden Verdacht, aus egoistischen Geschäftsinteressen gehandelt zu haben, weit von sich. Der apologetische Charakter seiner Rede wurde in der Inszenierung sogar noch dadurch verstärkt, daß eine Passage aus seinem Dialog mit Lona im dritten Akt in das vermeintliche Geständnis des vierten Aktes hineinmontiert wurde. Bernick rechtfertigt in dieser Replik sein Vorgehen mit den Worten, daß allein *er* die Geschicklichkeit eines derart großen Unternehmens lenken könne („Was wäre hier geschehen, wenn ich nicht im geheimen gehandelt hätte? [...] Keinen einzigen Mann gibt's hier in der Stadt außer mir, der ein so großes Geschäft [...] zu leiten versteht“¹⁵¹). Noch entscheidender ist aber, daß Bernick in seiner Rede in keiner Weise auf die Ereignisse der Vergangenheit zu sprechen kommt. In der Berliner Aufführung deckt er somit nicht auf, daß er vor fünfzehn Jahren eine Affäre mit Dinas Mutter hatte, er statt dessen Johan dieses Fehlverhaltens bezichtigte und außerdem noch von dem Gerücht profitierte, Johan hätte Geld

147 Vgl. etwa Hamburger, *Ibsens Drama in seiner Zeit*, Stuttgart 1989, S. 84 f.

148 Zit. nach Moisy (Hg.), *Paul Heyse. Münchener Dichterfürst im bürgerlichen Zeitalter*. Ausstellung in der Bayerischen Staatsbibliothek vom 23. Januar bis 11. April 1981, München 1981, S. 215.

149 Vgl. McFarlane, Meaning and Evidence in Ibsen's Drama, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 1, Hg. Daniel Haakonsen, Oslo 1966, S. 35-50, hier S. 38 f. Arvid Nærø spricht von „nicht-intendierter Ironie“ in diesem Stück: Nærø, *Ironi og utopi i Henrik Ibsens samtidsdramatikk - noen problemstiller*, in: *Agora*, 1993, H. 2/3, S. 281-301, hier: S. 291; für Erik M. Christensen ist die Ironie des Schlusses ein Indiz für Ibsens anarchistische Poetik: Christensen, *Henrik Ibsens anarkisme: de samlede værker*, 2 Bde., København 1989, Bd. 1, S. 254 ff. - Asbjørn Aarseth gibt dagegen zu bedenken, daß Ibsens Stück die charakteristischen Züge eines satirischen Lustspiels aufweise und damit einem Genre angehöre, dem jede Ironie fremd ist. Aarseth, *Samfundets støtter - underveis mot et nytt drama*, in: Harald Noreng (Hg.), *En ny Ibsen? Ni Ibsen-artikler*, Oslo 1979, S. 52-61.

150 HU, VIII, S. 90, („al denne herlighed [...] står som på en gyngende myr“); SWV, III, S. 497.

151 Diese Passage steht in der verwendeten Ausgabe des Reclam Verlages auf Seite 60; in der Aufführung wurde sie in den Dialog auf S. 88 eingefügt. Vgl. Ibsen 1878, S. 60 sowie Rollenbuch Wisten II, S. 88.

aus der Kasse von Bernicks Mutter gestohlen¹⁵². Das Stück schließt vielmehr mit Bernicks Anordnung, daß das im Hafen liegende marode Schiff „Indian Girl“ nicht auslaufen dürfe. Die letzten Sätze in der Aufführung lauteten: „Es [= das Schiff, UE] geht auch morgen noch nicht unter Segel. [...] Es muß gründlicher untersucht werden. [...] Es gibt hier manches bei uns, das einer gründlichen, ehrlichen Reparatur bedarf.“¹⁵³ Hier wird also genau jener „derbkausale Sachzusammenhang“¹⁵⁴ zwischen dem morschen Schiff und der morschen Gesellschaft hergestellt, den man Ibsen wiederholt zum Vorwurf gemacht hat. Es wäre aber voreilig, hieraus schließen zu wollen, der Kulturbund habe kritiklos die These vom positiven Schluß des Stücks akzeptiert und Bernick sich entsprechend am Ende zum Moralisten geläutert. Mindestens zwei Dinge sprechen gegen diese Betrachtungsweise. Zum einen ist aufmerksamen Kritikern nicht entgangen, daß gerade der paralinguistische Text, der über Regie- oder Rollenbücher häufig nicht zu erschließen ist, bei der Konstituierung dieser Szene eine große Rolle spielte. Eine bestimmte Betonung Fritz Wistens hatte die Bedeutung seiner Worte entscheidend modifiziert. In einer Rezension war zu lesen:

[...] unauffällig rettet er [= Fritz Wisten, UE] das Geschäftliche bei seinem Bekenntnis, daß seine Mitbürger von seinem Verzicht auf den Gewinn aus der kühnen Terrain-Spekulation wohl keinen Gebrauch machen werden. Eine winzige Betonung bewirkte, daß man die Frage nach der Dauer der Besserung nicht mehr stellte.¹⁵⁵

Wie schon im Falle Hjalmars (in der „Wilderten“-Produktion des Kulturbundes) verriet die *Stimme* des Protagonisten, daß dessen Verkündigungen, vor allem in bezug auf seine Authentizität und Ehrlichkeit, kaum ganz ernst zu nehmen sind. Nicht die *Reue* des Konsuls bildete demnach das Motiv für seine Rede, sondern der Versuch, seine *Geschäftsinteressen* auch in einer schwierigen Situation zu wahren. Bernick bleibt, nach dieser Interpretation der Szene, ein gewiefter Theaterspieler¹⁵⁶.

Textsicheren Zuschauern dürfte bereits vorher nicht entgangen sein, daß eine in bezug auf seine Theatralität wichtige Replik ebenfalls entfallen war, nämlich die feierliche Proklamation eines neuen Zeitalters:

Aber zuvor sollen meine Mitbürger mich vollständig kennen. Mag dann ein jeder sich selber prüfen, auf daß wir mit dem heutigen Tage eine neue Zeit beginnen. Die alte mit

152 Vgl. Rollenbuch Wisten II, S. 87 ff.

153 Ebd., S. 91.

154 Hamburger 1989, S. 86.

155 *Jüdisches Gemeindeblatt für Berlin*, 12. September 1937.

156 Ganz ähnlich sollte nach dem Krieg Horst Bien in einer von der marxistischen Gesellschaftstheorie inspirierten Analyse des Stücks diese Schlüsselszene beurteilen: „Eine werkgetreue Inszenierung der *Stützen der Gesellschaft* wird Bernicks plötzliche Offenbarung als den Versuch darstellen müssen, das bis dahin praktizierte unsaubere Geschäftsgebaren mit anderen ‘zeitgemäßeren’ Methoden fortzusetzen und zugleich die öffentliche Meinung mit Phrasen zu beschwichtigen.“ Bien, *Henrik Ibsens Realismus. Zur Genesis und Methode des klassischen kritisch-realistischen Dramas*, Berlin 1970 (= Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 29), S. 117.

ihrer *Schminke*, ihrer Heuchelei und Hohlheit [...] soll gleichsam wie ein Museum, zu jedermanns Belehrung offen, vor uns stehen [...] ¹⁵⁷ [Hervorhebung durch UE]

Indem diese Worte dem Kulturbund-Publikum vorenthalten blieben, dürfte der Optimismus des Dramenschlusses weiter relativiert worden sein. Bernick entfernte - sinnbildlich gesprochen - seine Schminke nicht, was einen Hinweis auf seine sich fortsetzende Unaufrichtigkeit gibt. Bewußt oder unbewußt, so ließe sich dieser Strich interpretieren, setzt sich seine Lebenslüge fort.

Vor dem Hintergrund der paralinguistischen Spezifika des Aufführungstextes im Schlußakt sowie der Bearbeitung gerade jener Repliken, die die Theatralität und Hypokrisie Bernicks zum Gegenstand haben, fällt es in der Tat schwer, von einem widerspruchslosen Bekenntnis des Geschäftsmannes zu sprechen. Die Inszenierung entschied sich eher dazu, eine bestimmte Strategie Bernicks zu verdoppeln: so wie Bernick schon in Ibsens Text unterschlägt, daß er bereit war, das Wrack der „Indian Girl“ auf eine gefährliche Seereise zu schicken und zahlreiche Opfer in Kauf zu nehmen, verzichtet er in der Inszenierung zusätzlich darauf, seine Verfehlungen als junger Mann (Affäre mit Dinas Mutter, Diebstahl) zu thematisieren. Auf diese Weise wird die Brüchigkeit des Bekenntnisses deutlich herausgestellt.

Dieses Verfahren erhöht dabei nicht nur die Skepsis gegenüber dem angeblich geläuterten Geschäftsmann, sondern auch gegen die Inszenierung selbst. Die Produktion, die bestrebt war, die komödiantischen Aspekte des Stücks hervorzuheben, endet ohne das für diese Auffassung obligatorische *happy end*. Sie vermittelt im Gegenteil einen Eindruck davon, daß die Erinnerungslücken des Konsuls in latenter Beziehung zu den Problemen des Publikums stehen könnten: der „Kampf [...] um die Sauberkeit der Gesinnung“¹⁵⁸, den Bernick in der Inszenierung vollends zu verlieren droht, spiegelte auch das Dilemma der Juden in Deutschland wider, die zu immer größeren Kompromissen, zu immer mehr Schein und zu einer stetig wachsenden Entfernung von ihren „eigentlichen Werten“¹⁵⁹ gezwungen wurden.

Immerhin mochte es ein kleiner Trost für die Juden gewesen sein, daß sie mit Theateraufführungen wie diesen sich selbst dazu bewegen konnten, ihre eigene vergangene und gegenwärtige Lebenspraxis zu hinterfragen. Dies hatten sie dem Konsul Bernick voraus, der in der Berliner Kulturbund-Inszenierung zu Offenheit und Ehrlichkeit kaum noch in der Lage war.

7.5. „Gespenster“, 1938

Im Herbst 1938 spitzte sich die Lage für die Juden, unter anderem als Folge des „Anschlusses“ Österreichs ans Deutsche Reich dramatisch zu. Einen vorläufigen traurigen Höhepunkt der Entwicklungen bildete die „Reichskristallnacht“ im

¹⁵⁷ Rollenbuch Wisten II, S. 88.

¹⁵⁸ *Israelitisches Familienblatt*, 9. September 1937.

¹⁵⁹ Ebd.

November des Jahres, die die Radikalisierung der nationalsozialistischen Judenpolitik einleitete und sich in der perfide geplanten Zerstörung der Synagogen und übrigen jüdischen Einrichtungen sowie in ersten massenhaften Deportationen für jeden bemerkbar machte.

Unter diesen Vorzeichen wurde zwei Monate zuvor, am 1. September 1938, die neue Spielzeit des Kulturbund-Theaters eröffnet, und zwar ironischerweise mit einem Stück, in dem just ein lichterloh brennendes Asyl eine bedeutende Rolle spielt: Ibsens „Gespenster“¹⁶⁰. Daß die Entscheidung ausgerechnet auf dieses Stück fiel, blieb nicht unumstritten. So stellte etwa der Rezensent der *Jüdischen Rundschau*, Micha Michalowitz, fest:

[Es] ist zu sagen - denn wir sind Freunde und wollen aufrichtig miteinander sein -, daß die Wahl gerade dieses Stücks, jetzt und hier ein *Fehlgriff* war. Denn in unserm Herzen und in unserm Sinn ist für all das kein Raum. Unser primäres, äußerer, nüchtern reales Leben [...] ist bis zum Rande mit einer Dramatik angefüllt, gegen die alles Bühnenspiel verblassen muß.¹⁶¹ [Hervorhebung im Original]

Angesichts der Bedrohung, die sich aus der aktuellen politischen Situation für die Juden ergab, geht Michalowitz sogar so weit, von der Literatur und vom Theater in erster Linie ein optimistisches und erbauliches Element zu fordern. Damit gerät er - zwar unbeabsichtigt, aber makaber genug - argumentativ in die Nähe von Joseph Goebbels und seinen Mitarbeitern im Reichspropagandaministerium, die bekanntlich gerade Ibsens „Gespenster“ jahrelang unter Verbot stellten (vgl. Abschnitt 4.5.), weil sie es als zu düster und pessimistisch erachteten. Das Kulturbund-Theater glich dem NS-Theater in ironischer Weise darin, daß Unterhaltung und Amusement, „bis hinab zur Klamotte“, die Spielpläne desto stärker dominierten, „je bedrückender die Lage der Juden“¹⁶² wurde - wie sich parallel auch die Situation für die Besucher der Staats- und Stadttheater von Tag zu Tag zuspitzte. Ibsens „Gespenster“ waren 1938 eine „Ausnahme“¹⁶³ im Repertoire des Kulturbundes, das immer stärker zur konversierenden Gesellschaftskomödie tendierte und dabei offenbar die Nachfrage des Publikums bediente. Michalowitz schrieb:

[...] wir brauchen Tröstungen und wir brauchen Entspannungen. In dieser Phase unseres Lebens kann das Theater keine andere Funktion haben, als eben diese. Man kann das bedauern und tut es gewiß in den geheimsten Kammern seines Herzens, - aber man kann davon nicht absehen.¹⁶⁴ [Hervorhebung im Original]

Ist diesen Formulierungen schon die psychische Anspannung zu entnehmen, die die Theaterarbeit des Jüdischen Kulturbundes Berlin nun noch stärker begleitete, scheinen andere Zitate darauf hinzudeuten, daß die Juden zu diesem Zeitpunkt -

¹⁶⁰ Gespenster, Berlin, Theater des Jüdischen Kulturbundes, P: 1. September 1938, R: Fritz Wisten, BB: Hans Brandt, D: Walther Herz (Osvald), Jenny Bernstein-Schaffer (Helene Alving), Martin Brandt (Manders).

¹⁶¹ *Jüdische Rundschau*, 6. September 1938.

¹⁶² Gronius 1992, S. 75.

¹⁶³ Ebd., S. 86.

¹⁶⁴ *Jüdische Rundschau*, 6. September 1938.

unmittelbar vor der „Reichskristallnacht“ - schon die kommenden, unheilvollen Ereignisse antizipierten und sich keinerlei Illusionen mehr hingaben. In bezug auf das Theater bedeutete dies beispielsweise, daß der vermeintlich ideologiefreie Genuß kanonisierter Kunstwerke nun die Spielplanpolitik bestimmen sollte. So hieß es über Ibsens „Gespenster“:

Es ist das letzte klassische Werk der Weltliteratur, und es blieb nicht zuletzt um der Jugend willen, die es vorher nicht kannte und dergleichen vielleicht *nie mehr sehen können*, eine Pflicht des Kulturbundes, Ibsens Gespenster wieder heraufzubeschwören.¹⁶⁵ [Hervorhebung durch UE]

Die besondere Stimmungslage im Jahr 1938 ließ damit eine „Gespenster“-Inszenierung erwarten, die einerseits die Zeitlosigkeit des Werkes (die brillante Dialogführung, die „antikische Größe“¹⁶⁶ der Figuren, die meisterhafte Tektonik) betonte, andererseits sich zum Ziel setzte, den immer wieder konstatierten Pessimismus des Stücks so weit wie möglich zurückzudrängen. Beide Ansätze lassen sich in der Regie Fritz Wistens tatsächlich nachweisen.

Dramaturgisch hat Wisten insofern in den Text eingegriffen, als er recht häufig stilistisch antiquierte Wendungen der zu diesem Zeitpunkt bereits über 50 Jahre alten Übersetzung von Marie von Borch (erste Auflage: 1884) durch zeitgemäße Ausdrücke ersetzte. Darüber hinaus zeigt seine Textbearbeitung jedoch großen Respekt vor der Autorität Ibsens. Korrekturen und Hinzufügungen lassen sich nur selten auf das Inszenierungskonzept zurückbeziehen.

Die wenigen Striche gingen fast ausschließlich zu Lasten mancher Charakterzüge von Manders, dessen Rolle als Politiker, Taktiker und Geschäftsmann¹⁶⁷ weniger beachtet wurde. Ebenso ist seine Autoritätshörigkeit gegenüber den „Meinungsberechtigten“ in dem westnorwegischen Ort stark reduziert worden¹⁶⁸, und auch seine von Doppelmoral durchwirkte Naivität - z.B. in bezug auf das Zusammenleben der Alvings¹⁶⁹ - trat nicht so stark zutage wie noch bei Ibsen. Die Folge dieser Striche ist vor allem, daß sich das zentrale Zwiegespräch zwischen Manders und Frau Alving im ersten Akt ganz auf die Enthüllung der Ereignisse in der Vergangenheit und vor allem auf deren moralische Bewertung konzentrieren kann. Den konservativen Auffassungen Manders' von der Ehe und der Rolle der Frau tritt Helene Alving entgegen, indem sie diesem klerikalen Idealismus die Realität der Verhältnisse in ihrem Haus entgegenhält. Die unterschiedlichen Standpunkte der beiden, u.a. in Fragen der Kindererziehung, prallen in diesem Abschnitt direkt aufeinander und werden von der Regie noch hervorgehoben. Die Choreographie dieser Szene sieht vor, daß sich zuerst Manders und dann Frau Alving zu regel-

¹⁶⁵ *Jüdisches Gemeindeblatt für Berlin*, 11. September 1938.

¹⁶⁶ *Jüdische Rundschau*, 6. September 1938.

¹⁶⁷ Vgl. das Regiebuch zu dieser Inszenierung, passim: Henrik Ibsen, *Gespenster. Ein Familiendrama in drei Aufzügen*. Aus dem Norwegischen übertragen von M[arie] von Borch, Leipzig o.J. [1884] (= RUB 1828): Philipp Reclam junior. - Zitate aus dieser Quelle werden im folgenden mit der Sigle „Regiebuch Wisten“ gekennzeichnet.

¹⁶⁸ Vgl. Regiebuch Wisten, S. 16 f.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 26.

rechten Plädoyers erheben und ihre jeweiligen Gegenspieler im Sitzen die Botschaften des anderen erwarten¹⁷⁰. Die Handlung wird damit zum Anlaß für ein Thesentheater, wie es der Naturalismus maßgeblich mitentwickelt hatte und das in Berlin möglicherweise als jenes „klassische“ Bildungserlebnis (miß)verstanden wurde, das man besonders der jungen jüdischen Generation bieten wollte.

Der angesprochene Kampf gegen den Pessimismus, der Ende 1938 so sehr ein jüdisches Anliegen war, wird in der Inszenierung von Fritz Wisten stellvertretend von Helene Alving (dargestellt von Jenny Bernstein-Schaffer) geführt - allerdings mit sehr geringem Erfolg. Sie versucht sich mit allen Mitteln gegen den Einfluß der „Gespenster“, gegen die determinierende Macht der Vergangenheit zur Wehr zu setzen. Ihr Projekt besteht darin, die Gegenwart als einen Raum zu verteidigen, der von den vergangenen Geschehnissen fernzuhalten und abzutrennen ist. Instrument ihrer Wünsche wird dabei die Beziehung zu ihrem Sohn Osvald (Walther Herz), der zur Freude der Mutter eben aus Paris zurückgekehrt ist. Das Verhältnis zu ihm soll durch die Skandale der Vergangenheit nicht belastet werden; folglich verwendet sie das Geld, das Alving ihr bei seinem Tod hinterlassen hat, ausschließlich für den Aufbau des Asyls. Osvald dürfe alles nur von ihr empfangen - „nur von mir“¹⁷¹, wie sie in der Inszenierung wiederholt und damit nachhaltig betont. Die von ihr gesuchte emphatische Beziehung zu ihrem Sohn drückt sich außerdem darin aus, daß sie Osvald mehrfach statt als „Sohn“ als ihren „Junge[n]“ anredet, einmal sogar als ihren „Herzensjunge[n]“¹⁷². Diese Idealisierung Osvalds geht so weit, daß sie seine problematischen Charaktereigenschaften, die sich unter anderem in der partiellen Identifizierung mit seinem Vater ausdrücken, nicht wahrnimmt. Nach der berühmten Küchenszene am Ende des ersten Aktes, als verschiedene Geräusche wie das Entkorken einer Champagnerflasche eindeutig signalisieren, daß Osvald, wie einst sein Vater, im Begriffe ist, das Dienstmädchen zu verführen, nennt sie Osvalds Verhalten „nur so eine Laune“¹⁷³ - und nicht einen „indfald“ („Einfall“)¹⁷⁴ - wie es Original und Übersetzung an dieser Stelle vorsehen. Noch prägnanter verniedlicht sie kurz darauf die sich anbahnende „Gemeinschaft“¹⁷⁵ zwischen Regine und Osvald zu einem harmlosen „Flirt“¹⁷⁶, wobei hier daran erinnert werden muß, daß die Juden der in diesen Jahren inflationär mißbrauchten Vokabel „Gemeinschaft“ vermutlich einige Skepsis entgegenbrachten.

Ohne ausreichend anzuerkennen, daß sie wesentliche Teile ihrer Biographie nur unvollkommen aufgearbeitet hat, versucht Frau Alving mit Hilfe von Osvald, sich in der Gegenwart einzurichten. Auch in proxemischer Hinsicht zeigt sich, daß sie besonderen Wert darauf legt, sich so stark wie möglich von den Ereignissen in der

170 Ebd., S. 25 ff.

171 Ebd., S. 31.

172 Ebd., S. 49 und passim.

173 Ebd., S. 33.

174 HU, IX, S. 87; Ibsen, *Gespenster. Ein Familiendrama in drei Aufzügen*. Aus dem Norwegischen übertragen von M[arie] von Borch, Leipzig o.J. [1884] (= RUB 1828), S. 33.

175 Ibsen 1884, S. 36. - Ibsen benutzt hier die Vokabel „maskepi“. HU, IX, S. 90.

176 Regiebuch Wisten, S. 36.

Vergangenheit zu distanzieren. Entsprechende Aussagen sind in dieser Inszenierung entweder an eine Vorwärtsbewegung gebunden oder fallen im Stillstand direkt auf der Vorderbühne. Hierzu zählen z.B. die im Verhältnis zur Übersetzung leicht redigierten Sätze: „[...] ich ertrage alle diese Fesseln und Rücksichten nicht mehr. Ich kann nicht mehr! Ich muß mich zur Freiheit durcharbeiten!“¹⁷⁷

Jedoch zeigt eine einzige, sensibel bearbeitete Szene die Vergeblichkeit dieses Kampfes. In einem Dialog, auf dessen zentrale Bedeutung schon Helge Rønning¹⁷⁸ hingewiesen hat, kündigt sich an, daß Osvald der Emphase seiner Mutter indifferent, wenn nicht sogar offen distanziert gegenübersteht. Zunächst dem Text Ibsens folgend, zündet sich Osvald mit der ausdrücklichen Billigung seiner Mutter im zweiten Akt eine Zigarette an. Frau Alvings widersprüchliches *double-bind*-Verhalten tritt hier besonders plastisch zutage, denn zuvor hatte sie ihrem Sohn noch untersagt, eine *Pfeife* zu rauchen¹⁷⁹, offenbar aus dem Grund, weil gerade dieses Requisit sie an die Ausschweifungen ihres Mannes erinnert. Indem sie Osvald geradezu auffordert, die *Zigarette* in ihrer Gegenwart zu rauchen¹⁸⁰, rekonstituiert sie eine Situation der Vergangenheit, als Frau Alvings Rolle unter anderem darin bestand, den Gelagen des Kammerherren beizuwohnen. Sie gerät, ohne es sich selbst bewußt zu machen, in einen Wiederholungszwang und entfernt sich damit von ihren eigenen, hohen Ansprüchen. In der Inszenierung nun wird dieser Zusammenhang weiter ausgebaut. Osvald argwöhnt, es müsse ihr doch gleichgültig sein, ob er noch lebe oder nicht; er erinnert Frau Alving daran, daß sie ihren Sohn einst in fremde Hände gab. In einer komplexen Relation der Komplementarität werden diese Sätze von einem außersprachlichen Text begleitet, der ebenfalls die Gegenwart der Vergangenheit thematisiert: Osvald zerdrückt die Zigarette¹⁸¹. In Ibsens Originaltext und in der Übersetzung dagegen „zerknittert [er] eine Zeitung“ („krammer en avis“)¹⁸². Das Requisit der Zeitung wird in der Inszenierung durch die Zigarette substituiert; dadurch wird die Handlung auf Vergangenes bezogen, einerseits auf Frau Alvings „Feigheit“¹⁸³ gegenüber ihrem Mann, dessen Ausschweifungen sie verheimlichte, andererseits auf ihre unbewußten Versuche, alte Verhaltensweisen zu wiederholen. Osvald reagiert darauf mit einer unmißverständlichen Geste der Ablehnung; metonymisch ist sein außersprachlicher Text darüber hinaus als Zurückweisung des Beziehungsangebotes seiner Mutter zu verstehen.

¹⁷⁷ Ebd., S. 35.

¹⁷⁸ Rønning, „Gengangere“ - et familiendrama, in: Leif Longum (Hg.), *Drama-analyser fra Holberg til Hoem. Analyser av ti norske skuespill*, Bergen/Oslo/Tromsø 1977 [Rønning 1977 b], S. 54-64, hier S. 60 f.

¹⁷⁹ Vgl. HU, IX, S. 72; SWV, IV, S. 118.

¹⁸⁰ In Wistens Inszenierung lautet die hier von der Textgestalt der Übersetzung abweichende Replik der Frau Alving: „Eine Zigarette rauchen darfst Du schon --.“ Osvald antwortet: „Ja, ja, dann komme ich.“ - Regiebuch Wisten, S. 45.

¹⁸¹ Vgl. ebd., S. 46.

¹⁸² Ibsen 1884, S. 46; HU, IX, S. 102.

¹⁸³ Ihre „Feigheit“, die in der Wahrung bürgerlichen Scheins besteht und also Theatralität zur Voraussetzung hat, räumt Frau Alving selbst ein. Vgl. HU, IX, S. 89 f.; SWV, IV, S. 136 f.

Schlüsselcharakter hat diese Szene insofern, als nun klar wird, daß alle noch folgenden Bemühungen Frau Alvings um eine ungetrübte, d.h. rein gegenwärtige Beziehung zu ihrem Sohn zum Scheitern verurteilt sind. In der Schlußszene, angesichts des kurz bevorstehenden Zusammenbruchs Osvalds, gesteht Helene Alving ihre Niederlage ein; ihre eigene Tragik wird ihr in gleichermaßen düren wie dramatischen Worten bewußt: „Das überlebe ich nicht!“¹⁸⁴ Die Antwort Osvalds ist in der Inszenierung zu einem vieldeutigen und zynisch-brutalen „Du wirst schon müssen“¹⁸⁵ modelliert worden. Helene Alvings Existenz ist, folgt man der Logik dieser Aussage, entweder der puren Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit preisgegeben oder ist auf einen umfassenden Verdrängungsprozeß angewiesen, dem Frau Alving sich lange - bis zu diesem entscheidenden Dialog - ausgeliefert hatte (s. auch Abb. 57).

Spätestens Osvalds Replik erlaubt Rückbezüge auf die Situation der Juden in Deutschland. Zwar wird in dieser „Gespenster“-Inszenierung die gegenwärtige Misere der Juden nicht so konsequent wie in der Produktion der „Wildente“ auf die mangelnde jüdische Selbstreflexion der eigenen Geschichte (in Deutschland und in den anderen „Wirtsnationen“) zurückgeführt. Dennoch ist es nicht vermessen, die Aussichtslosigkeit des Projektes von Frau Alving auch als Allegorie zu lesen: ihr Glück in der Gegenwart ist - wie für die deutschen Juden - illusorisch und damit unerreichbar. Bestenfalls kann man dem Engagement von Helene Alving, ihrem Versuch, nicht völlig der Resignation anheimzufallen, Respekt entgegenbringen. Etwa in diesem Sinne wurde ihr Schicksal von einem Rezensenten als dasjenige einer griechisch-tragischen Helden verstanden, das „die edlere Regung des Mitleids“¹⁸⁶ herausfordert und auch verdient. Doch auch für das jüdische Publikum, das sich in dieser historischen Situation - im Herbst 1938 - wohl selbst gelegentlich, und nicht immer optimistisch, die Überlebensfrage stellte, waren die Alternativen mehr als begrenzt. Wollte man sich nicht dem Wagnis und dem Elend der Emigration anvertrauen, blieb - analog zu der Lage Frau Alvings - kaum eine andere Wahl als das verzweifelte Ausharren, das in der Tat nicht frei von aberwitzigem „komediespil“¹⁸⁷ war. Das Mitleid, das man Helene Alving entgegenbrachte, bezog sich somit längst auch auf die eigene Situation, mit allen bitteren Konsequenzen. Man hatte endgültig begriffen, daß man dazu verdammt war, klassische Tragödien zu spielen - in konkreter und vor allem in metaphorischer Weise.

184 Regiebuch Wisten, S. 67.

185 Ebd. - In der verwendeten Übersetzung lautet der Satz: „Es muß überlebt werden.“ Diese Formulierung entspricht dem Originaltext: „Det må overleves.“ Ibsen 1884, S. 67; HU, IX, S. 129.

186 *Jüdisches Gemeindeblatt für Berlin*, 11. September 1938.

187 HU, IX, S. 85.