



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Rezeption von Henrik Ibsens Werk in der
Wiener Moderne“

Verfasserin

Kathrin Sonntag

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. A 393

Studienblatt:

Studienrichtung lt. Studienblatt: Vergleichende Literaturwissenschaften

Betreuerin / Betreuer: Ao. Prof. Dr. Norbert Bachleitner

In Liebe und Dankbarkeit meinem Bruder gewidmet

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung.....	S. 5
2. Romantik – Naturalismus – Moderne.....	S. 7
2.1 Émile Zola.....	S. 9
2.2 Naturalismustheorie nach Arno Holz.....	S. 11
2.3 Die Überwindung des Naturalismus nach Hermann Bahr.....	S. 16
2.4 Naturalismuskritik.....	S. 19
2.5 Naturalismus in der Wiener Moderne.....	S. 20
2.6 Henrik Ibsen und der Naturalismus.....	S. 23
3. Ibsens Weltanschauung und Gesellschaftskritik.....	S. 26
4. Ibsens Werk auf der Wiener Bühne.....	S. 32
4.1 Das Wiener Theaterleben.....	S. 39
4.2 Die Freie Bühne.....	S. 41
4.3 Kritik an Ibsens Werk durch Presse und Publikum.....	S. 42
4.3.1 Nora oder Ein Puppenheim.....	S. 42
4.3.2 Gespenster.....	S. 55
4.3.3 Die Wildente.....	S. 62
4.4 Parodien.....	S. 67

5. Das Recht der Frau.....	S. 70
6. Schlussbetrachtung.....	S. 75
7. Literaturverzeichnis.....	S. 76

1. Einleitung

Die Wiener Moderne, die von der Literaturgeschichte mit dem Zeitraum der Jahre 1880 bis 1910 datiert wird, war eine Zeit der Wende und der Neuorientierung, vor allem im Bereich der Kunst und der Literatur. Während Europa sich auf den Weg in ein neues Jahrhundert machte, ließ es eine große Ära des Klassizismus und der bürgerlichen Konventionen hinter sich.

Die jungen Künstler der Moderne sehnten sich nach einer Neuorientierung und brachen bewusst mit dem alten „klassischen“ Stil ihrer literarischen Väter.

Neues musste her und als neu galt alles, was in dieser Form noch nie dagewesen ist. Nicht mehr die Antike wurde zum Ideal stilisiert und nachgeahmt, sondern auf die Gegenwart und all ihre Bürden, Konflikte und Geschehnisse wollten sich die jungen Künstler besinnen. Nicht mehr das Pathos und die Ästhetik waren vordergründig, sondern das Hier und Jetzt, die Realität und das eigene Selbst.

Neu war auch das Werk des Norwegers Henrik Ibsen, welcher den althergebrachten Konventionen der literarischen Kunst den Rücken kehrte und seine ganz eigene Art der Dichtung schuf. Den in Wien einkehrenden naturalistischen Tendenzen griff er mit seiner individuellen Form des Dramas vor und demonstrierte die neue Literatur der Realität näherstehend als man bisher gewohnt war.

Nicht mehr den Traum von einer anderen Welt und einem anderen Leben, in welches die Menschen sich flüchten, wenn das Jetzt und das Ist über ihnen zusammenzubrechen droht beschrieb Ibsen, sondern das Tatsächliche, das sich unter den Menschen seiner Zeit begeben hat und ihnen den Grund für ihre Flucht in andere Wirklichkeiten gab, ist Merkmal seines ganzen Lebenswerkes, ebenso wie sein Anspruch der Selbstbestimmung jedes einzelnen Menschen.

Ibsen hielt den Menschen einen Spiegel vor und ließ sie die Realität der Gesellschaft und ihre eigene durch seine Dramen erfahren.

Seine Stücke erzählen realistische Momente, welche nicht nur das im Sinne der Romantik Schöne, Verträumte darstellen, sondern die Realität mit all ihren ethisch-moralischen Ausuferungen, mit all ihren Skandalen und den Abgründen der

menschlichen Seele. Ibsen zeigte all jene Missstände auf, welche der Mensch der damaligen Zeit tunlichst zu vertuschen versuchte, falls sich etwas derartiges im Leben eines Bürgerlichen abgespielt haben sollte, dessen Interesse stets darin lag, nach außen hin ein gutes Bild zu wahren. Ibsen zeigte die „Lebenslügen“, die falschen Wertvorstellungen, die sich quer durch das gesellschaftliche Leben zogen. Sitte und Moral waren – wie in jeder Zeit – nur ein nach außen projizierter Zustand, den es unter allen Umständen zu erhalten galt, um das gesellschaftliche Ansehen und somit die soziale Grundexistenz der damaligen Zeit nicht zu erschüttern.

Ibsen stellte Anstand und Moral der Gesellschaft in Frage und ging schonungslos mit den in der Öffentlichkeit als Tabu gehandelten Themen um.

In der vorliegenden Arbeit werde ich mich mit der Rezeption von Ibsens Werk in der Wiener Moderne auseinandersetzen. Einführend sollen die Epoche des Naturalismus, ihre geistigen Gründer, die Kritik und Überwindung sowie der Standpunkt, den Ibsen zu den Menschen und seiner Zeit bezog, behandelt werden. Weiters befasst sich vorliegende Arbeit mit der Kritik an Ibsens Dramen durch das Wiener Publikum und die Presse. Den Schwerpunkt habe ich hier auf die Dramen „Nora oder Ein Puppenheim“, „Gespenster“ und „Die Wildente“ gelegt. Auch auf seine persönliche Weltanschauung sowie auf seine Stellung zur Frau werde ich eingehen.

2. Romantik – Naturalismus – Moderne

„Was der Romantik die Geschichte, ist der modernen Litteratur die Naturwissenschaft.“¹

Samuel Lublinski hat in seinem Werk „Der Ausgang der Moderne“, herausgegeben von Gotthart Wunberg, die Romantik als eine Epoche beschrieben, die aus der Sicht der heutigen Literaturforschung in früheren Zeiten als eine nicht genau definierte Strömung galt. Während vor hundert Jahren ein politisch-reaktionärer Einfluss sowie eine nationalistisch-altdeutsche Strömung die Romantik bezeichnete, beschrieb Lublinski jene Epoche folgendermaßen:

[...] der Romantiker ist nicht nur Künstler, sondern auch Religiöser. Er hat in seinem Gemüt die Gesamtheit aller Erscheinungen des Daseins erlebt, die Identität, und gegenüber diesem umfassenden und ungeheuren Gefühl muss ihm die Einzelperscheinung der wirklichen Welt den Eindruck vollkommener Geringfügigkeit machen. Somit müsste er auch die Kunst, die zur Wirklichkeit gehört und gegenüber der Identität ebenfalls doch nur ein einzelnes bedeutet, durchaus ablehnen oder zum mindesten gering bewerten. Da ihm aber von der Natur ein künstlerischer Trieb in unausrottbarer Weise eingepflanzt wurde, so wird er ruhelos zwischen seinen metaphysischen und künstlerischen Bedürfnissen hin- und hergeschleudert werden, und er sucht sein Leben lang nach einer besonderen und viel beschränkteren Identität, nach der Einheit nämlich von Kunst und Mystik.²

In der Romantik wurde im Sinne Fichtes eine Ich-Philosophie gelebt. Nicht die Dinge bestimmen das Ich, sondern das Ich, der menschliche Geist schafft und bestimmt die Dinge. Dieser Idealismus setzt das geistige Prinzip an oberste Stelle. Dem Schriftsteller ist es also möglich, mit Phantasie eine Welt der Illusionen zu schaffen. Er kann sich von der Realität entfernen und im Sinne der Ästhetik eine idealisierte Welt kreieren, diese je nach Belieben formen und verändern.

Die Überwindung der Romantik sollte ein Wachrütteln der, an Schwärmerei und Flucht nach Innen gewöhnten Rezipienten der Kunst zur Folge haben. Die Realität sollte wieder Oberhand gewinnen und den Menschen vor Augen halten, was die Industrie, die Wirtschaft und die Politik der Gesellschaft und somit dem Individuum abverlangte.

¹ Berg, Leo: Der Naturalismus. Zur Psychologie der modernen Kunst. In: Brauneck, Manfred und Müller Christine (Hg.): Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880 – 1900. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1987, S. 195

² Lublinski, Samuel: Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition. Hrsg. von Gotthart Wunberg. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1976, S. 5

Das Aufkeimen der industriellen und kapitalistischen Tendenzen in den letzten beiden Jahrzehnten vor der Jahrhundertwende hinterließ seine Spuren nicht nur im Bereich der Wirtschaft und der Politik, sondern auch in der Kunst. Vor allem die Literaten dieser Zeit erfassten die Veränderungen der gesellschaftlichen Lebensumstände, die Verstädterung und die aufkommende soziale Frage in einer Art und Weise, welche sie zu einem neuen und – von alten eingesessenen Methoden – abgekehrten Schaffen befähigten.

Während im Sinne der Romantik Kunst eine beschönigende und die Wirklichkeit zugunsten der Ästhetik und des Scheins verzerrende Angelegenheit war, bemächtigten sich die Künstler der neuen Zeit der Wahrheiten und Gegebenheiten des realen Lebens, ihres Umfelds und der wahrheitsgetreuen Wiedergabe des menschlichen Seins mit allen gesellschaftlichen und sozialen, sowie persönlichen und familiären Problemen und Konflikten.

In der Epoche des Naturalismus wurde Literatur als quasi-wissenschaftliche Disziplin betrachtet. Die Beschreibung der Lebensverhältnisse der Zeitgenossen wurde nicht mehr als Darstellung einer fiktiven Welt, sondern als Aufklärung über die gegebenen Verhältnisse betrachtet.

Das Hauptaugenmerk wurde nicht mehr auf das Denken, sondern auf das Sein gelegt. Nicht mehr das Individuum, das in der Romantik noch in all seinen Facetten und mit penibler Genauigkeit der Gefühlslagen und Gedanken beschrieben wurde, stand nun im Vordergrund, sondern das Milieu war in den Mittelpunkt der Beschreibung gerückt und somit der Kampf eines Individuums mit den Wirren, Schwierigkeiten, Launen, Anforderungen sowie Erwartungen der Gesellschaft an den einzelnen Menschen und der Lösung und Erfüllung jener Erwartungen durch das Individuum.

Die Gesellschaft sollte durch die Darstellung der realen Tatsachen in ihr aufgerüttelt werden. Die sozialen Zustände sollten in Frage gestellt und durch die objektive Wahrnehmung und literarische Wiedergabe jener modernen Dichter kritisiert werden. Der Schriftsteller und Kritiker Maximilian Harden beschreibt die Absichten des Naturalismus folgendermaßen:

Was will der Naturalismus? [...] Er fordert Abwendung von allen Konventionen, Umkehr zur rücksichtslosesten Wahrheit ohne jedes Kompromiss, er will ein Stück Natur schildern, wie es sich in seinem

Temperament zeigt, ohne das Bild mit dem Firnis der Schönheitsfärberei zu überpinseln. Wie die Wissenschaft zur analytischen Experimentalperiode, die Geschichtsforschung zum Quellenstudium zurückkehrt, ebenso soll die Literatur „Menschliche Dokumente“ sammeln, um den Menschen als Resultat seiner Lebensbedingungen und Umgebung, nicht als Zufallsprodukt schönheitsdurstiger Phantasie erscheinen zu lassen. Menschen von festem Knochenbau, vom Dichter geschaut, in Verhältnisse, Konflikte, Leidenschaften verwickelt, wie sie das tägliche Leben jedes Einzelnen mit sich bringt, das ist der vornehmste Glaubenssatz im naturalistischen Evangelium.³

Die Darstellung des Derben und oft auch Obszönen der Realität sollte Einzug in die Literatur finden und neben der ästhetischen und gehobenen Literatur Platz einnehmen. Zudem wollte man die obere Gesellschaftsschicht provozieren, ihr die „andere Seite“ vor Augen halten und sie durch die Lektüre an Armut, Elend, Hunger und Gewalt teilhaben lassen. Die Vergleiche zwischen Armut und Reichtum, die Abhängigkeit seitens der Arbeiter und die Ausbeutung seitens der Besitzenden sollte realistisch dargestellt werden und jene ansprechen, die die Zügel in Händen hielten und die Macht besaßen, auf jene Zustände einzuwirken.

Die Naturalisten verspürten den Wunsch die Welt zu erneuern und als Missionare Menschen aus ihrer hoffnungslosen Situation zu „erlösen“.⁴

2.1 Émile Zola

Vor allem Émile Zola war für die jungen Schriftsteller ein Beispiel für moderne Literatur schlechthin. Er deutete unter anderem in seinem Hauptwerk „Germinal“ auf die sozialen Missstände hin, wurde aber genau wie Ibsen mit „Nora“ oder „Die Stützen der Gesellschaft“ abgelehnt, da das Publikum zu einer idealistischen Ästhetik tendierte und die realistische Darstellung ihrer eigenen Umgebung und ihres persönlichen Lebens lieber abstreiten und durch verklärende Literatur verdrängen wollte.

Zola gilt als der Vorreiter der naturalistischen Literatur. Er übernahm die Interpretationen Hippolyte Taines, der den Positivismus mit seiner Geschichtsphilosophie durch die Determiniertheit des Menschen durch Vererbung und Milieu weiterentwickelte, welcher auf der Lehre von den „natürlichen“

³ Harden, Maximilian. In: Saalfeld, Lerke von; Kreidt, Dietrich; Rothe, Friedrich: Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. München: Droemersch Verlag, 1993, S. 471

⁴ Bahr, Hermann: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887 – 1904. Hrsg. von Gotthart Wunberg. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: W. Kohlhammer Verlag, 1968, S. 36f.

Existenzbedingungen jeder sozialen Ordnung des Begründers der Soziologie Auguste Comte, beruhte.

Zola sah in der wahren Kunst einzig und allein das Allgemeine, die Natur sowie das Individuelle und den Schöpfer. Er erhob den Anspruch an den Künstler, sich nicht auf anarchische Ideale der Kunst zu berufen, sondern eine bzw. seine eigene Wirklichkeit zu schaffen und sich nicht an veralteten Regeln und Normen zu orientieren, sondern die eigene Natur auszudrücken, „schöpferisch“ zu sein und dem eigenen Temperament zu gehorchen.

Es handelt sich in der Kunst nicht darum, ob man mehr oder weniger oder gar nicht gefalle, sondern darum, daß der Künstler immer er „selbst“ sei, uns sein innerstes Wesen offen zeige und kühn seine Eigenart behaupte. [...] Was ich in einem Bild vor allen Dingen suche, ist ein Mensch, nicht eine Abbildung.⁵

Zola versuchte in seinen Romanen anhand naturwissenschaftlicher Methoden soziale Erscheinungen zu erläutern, jedoch ohne die Subjektivität des Autors zu übergehen.⁶ Seine Kritiker sahen dieses Experiment als zum Teil gescheitert, da es Zola nicht gelungen ist, sich als Schriftsteller mit der expliziten Auseinandersetzung objektiver Verhältnisse zu befassen, ohne die eigene künstlerische Subjektivität miteinzubeziehen. So heißt es zum Beispiel in Hermann Bahrs Aufsatz über Zolas Werk „Bête humaine“:

Ja, für meinen Genuß, wenn es sich nur um die Ergriffenheit meiner Sinne handelt, ist es ein vortreffliches Buch, um alles in der Welt möcht' ich's nicht missen. Aber für seine Absicht, wenn es sich um den Durchgriff seiner Grundsätze in's Wirkliche handelt, ist es ein jämmerliches Buch, um alles in der Welt müßte er's wieder vernichten. Denn auf diesen ganzen langen vierhundertundfünfzehn Seiten ist es ohne Pause nichts als in übermütigen Karikaturen nur ein verächtlicher Hohn auf seine Erneuerung der Litteratur, weil es in aller Führung der Ereignisse und in der Bauart seiner Charaktere eine Verhöhnung seiner Ansicht vom Milieu ist: das Milieu war in den anderen eine Methode gewesen, in diesem ist es bloß mehr eine Rhetorik.⁷

Laut Lublinski blieb es stets zweifelhaft, Zola die Absicht Literatur im Sinne der Wissenschaft zu betreiben, anzuerkennen.

⁵ Zola, Émile : Aussprüche über die bildende Kunst. In: Meyer, Theo (Hg.): Theorie des Naturalismus. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1973, S.110f.

⁶ Holz, Arno: Zola als Theoretiker. In: Freie Bühne für modernes Leben. Hrsg. von Otto Brahm. 1. Jg. Berlin: S. Fischer Verlag, 1890, Heft 3, S. 101 – 104. In: Brauneck, Manfred und Müller Christine (Hg.): Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1800 – 1900, S.68f.

⁷ Ebd., S.94

Zolas „Temperament“, führte nicht zu der beabsichtigten „exakten“ Stimmung.⁸

2.2 Naturalismustheorie nach Arno Holz

Arno Holz ging nach eigener Meinung noch einen Schritt über Zolas Naturalismus hinaus.

Das von Zola konstatierte „Temperament“ sollte bei Holz ganz wegfallen. Er berief sich auf die Theorie des Kausalzusammenhangs der Welt. Er glaubte an einen einheitlichen Weltzusammenhang von Ursache und Wirkung und an die Erkenntnis der durchgehenden Gesetzmäßigkeit allen Geschehens. Laut Holz ist die Welt ein einziger riesengroßer Organismus, indem alles Gesetzen zugrunde liegt.

„Es ist ein Gesetz, daß jedes Ding ein Gesetz hat.“⁹

Holz übertrug die naturwissenschaftlichen Analysen der Technik, der Physik, der Biologie und der Soziologie auf die Kunst, da das Kausalgesetz aufgrund seines universellen Charakters auf alles übertragbar ist. Das „Wissen von der Kunst“ sollte zu einer „Wissenschaft von der Kunst“ werden.

Die zwei Fragen, die sich hier für Holz stellten, waren erstens die Frage der Veränderung der Kunst im Zeichen der Veränderung ihres Kontextes und zweitens die Frage des Verhältnisses von Kunst und Natur, wobei sein Hauptaugenmerk auf letzterer lag und er hier die Natur als totalitäre Wirklichkeit und nicht als literarisch-lyrisches Moment festmachte.¹⁰

Eine berühmte Formel Holz' besagt: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.“¹¹

Dieser Formel liegen zwei Punkte zugrunde. Die Nachahmung der Natur als Ziel der Kunst und die Gebundenheit der Nachahmung der Natur an die künstlerische Subjektivität und die Darstellungsmittel.

Die vollkommene Gleichheit zwischen Natur und Kunst ist nicht zu erreichen, Ziel ist jedoch die bestmögliche Annäherung beider. Dies sei vor allem durch die Reduzierung des Subjektiven möglich.

⁸ Lublinski, Samuel: Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition. Hrsg. von Gotthart Wunberg. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1976, S.30

⁹ Holz, Arno: Die Kunst. In: Meyer, Theo (Hg.): Theorie des Naturalismus, S. 25

¹⁰ Ebd., S. 25f.

¹¹ Ebd., S. 26

Holz' vereinfachte Formel lässt sich auf die Gleichung „Kunst = Natur – x“ bringen, wobei das x Platzhalter für das „Temperament“ beziehungsweise die Darstellungsmittel ist.¹²

In dem bereits erwähnten großen Organismus, den die Welt darstellt ist auch die Kunst innerhalb dieser Wirklichkeit eingebunden und die Erscheinung des Bewusstseins in einem Kontext, in welchem diese von der jeweiligen Gesellschaft abhängt.¹³ Somit sah Holz Natur und Kunst als Relativa, da es

für uns Menschen keine KUNST an sich, wie es für uns Menschen keine NATUR an sich gibt. Es existieren genau soviele Kunstauffassungen, als entsprechende NATURAuffassungen existieren. Zwei sich völlig deckende sind unmöglich. Das selbe Kunstwerk, gesehen durch zwei Verschiedene ist NICHT mehr das selbe. Ja, es ist sogar schon NICHT mehr das selbe, zu zwei verschiedenen Zeiten auch nur durch einen einzigen gesehen! Daher absolut notwendig die ungeheure Divergenz unserer Urteile.¹⁴

Für Holz hat es also nur eine relative Wahrheit gegeben, welche es zu finden und auszudrücken galt. „Natur“ bedeutet die Gesamtheit der Bewusstseinserscheinungen des Menschen und die Wahrheit liegt in allen noch so unbedeutenden kleinen Dingen wie auch in den großen, was bedeutet, dass potentiell alles einer poetischen Darstellung dienen kann und es „weder sogenannte poetische, noch prosaische Stoffe“ gibt, sondern „nur eine poetische Darstellung, zum Unterschied von der konventionell-rhetorischen.“¹⁵

Auch Zola war der Ansicht, dass der Naturalismus eine Methode der Darstellungsart war und keine „Stoffwahl“.

Seine Theorie unterschied sich von der Holz' in dem Punkt des Wahrheitsanspruches. Zola glaubte mit Hilfe einer „wissenschaftlich-experimentellen“ Methode diesem Anspruch gerecht zu werden, während sich nach Holz' Meinung die künstlerische Form „aus den Dingen selbst ergibt“.¹⁶

Holz' Werk zeichnet sich vor allem durch den sogenannten „Sekundenstil“ aus, welcher

¹² Holz, Arno: Die Kunst. In: Meyer, Theo (Hg.): Theorie des Naturalismus, S. 26f.

¹³ Brandes, Heinz-Georg: Theorie und Stil des sogenannten ‚Konsequenten Naturalismus‘ von Arno Holz und Johannes Schlaf. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1978, S. 58

¹⁴ Holz, Arno: Die neue Wortkunst. In: Ebd., S. 58

¹⁵ Ebd., S. 59

¹⁶ Ebd., S. 59

das Geschehen minutiös festhält und in jeder noch so kleinen Einzelheit beschreibt. Was die Sinne registrieren wird sekundenweise niedergeschrieben, die erzählte Zeit deckt sich somit mit der Erzählzeit.

Gegen die Beschreibung seiner Theorie als „Konsequenter Naturalismus“ wehrte sich Holz. „[...] Es handelt sich bei der Form, die hier in Frage steht – [...] – nicht um eine ‚Kunstart‘ die man ‚üben‘, falls einem das jedoch nicht ‚paßt‘, auch ‚lassen‘ darf, sondern um die einzige Möglichkeit, die in die Zukunft führt!“¹⁷

Weiters konstatierte Holz, dass der Naturalismus in seiner Theorie durch Zola festgelegt und definiert wurde, wogegen er sich wehrte. Holz schuf somit nach eigener Aussage ein neues Prinzip und ging somit über den Naturalismus hinaus.

Die Wichtigkeit der naturalistischen Epoche für die Nachwelt ist keiner großen Dauer unterworfen, da sich die stilgerechten Werke jener Zeit zwar für den Moment großer Wirkung erfreuten, danach aber schnell von einigen Gegenströmungen des Naturalismus abgelöst wurden. Man erkannte, dass Dichtung nicht mehr ihren eigentlichen Zweck erfüllt, wenn man sie zu einem Medium der Wissenschaft macht. Ganz versiegt der Naturalismus jedoch nicht. Viele Werke der darauffolgenden Zeit waren durch den Naturalismus geprägt und beeinflusst.

Dieter Borchmeyer nennt den Naturalismus „eine ästhetische Grenzposition, die zwar fast alle bedeutenden Schriftsteller vor 1900 irgendwann einmal eingenommen oder gestreift haben, die jedoch keine eigentliche ‚Epoche‘ gebildet hat.“¹⁸

Für Hermann Bahr lag es auf der Hand, dass der neue Idealismus zu einer neuen Kunst führen muss.

Die schöpferische Kraft des Künstlers wollte Bahr sich aus der „Synthese von Naturalismus und Romantik“ als „gegenwärtige Aufgabe der Literatur“¹⁹ entwickeln sehen.

Laut Bahr war die Abkehr von der Romantik nur Negation, eine umgekehrte Romantik, die die andere Seite des Problems zeigen sollte. Lösen konnte man das Problem nur,

¹⁷ Holz, Arno: Die neue Wortkunst. In: Brandes, Heinz-Georg: Theorie und Stil des sogenannten ‚Konsequenten Naturalismus‘ von Arno Holz und Johannes Schlaf, S. 61

¹⁸ Brauneck, Manfred und Müller Christine (Hg.): Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880 – 1900, S. XII

¹⁹ Ebd., S. XII

indem man beide Stücke vereinigte und eine neue Ganzheit bildete, die sich auf jener gleichen Ebene versöhnlich begegnen würde.

Als einen „Vorkämpfer der Synthese von Romantik und Naturalismus“ bezeichnete Bahr Henrik Ibsen.

In der Zeitschrift „Deutsche Worte“ aus dem Jahre 1887 nennt er den Norweger einen „litterarischen Johannes“, der „die Abkehr predigt von der Gegenwart und den Pfad weist, den der Erlöser der Zukunft wandeln wird“.²⁰

Das Einleiten der Wiener Moderne ist nicht mit einem bestimmten Datum zu bezeichnen, doch findet sich immer wieder der 1. Jänner 1890 als eigentlicher Beginn dieser Epoche, da zu jenem Zeitpunkt die erste Ausgabe der „Monatsschrift für Literatur und Kritik“, die unter dem Titel „Moderne Dichtung“ von Eduard Michael Kafka herausgebracht wurde, erschien.

Kafka, der ein Anhänger des konsequenten Naturalismus war, wollte dem Naturalismus, der zu damaliger Zeit noch unter dem Begriff Realismus existierte, in Wien Platz schaffen. Mit Bahr hatte er einen Verbündeten gefunden, da dieser auf seinen unzähligen Reisen durch Europa die richtigen Kontakte gefunden und sich ein umfangreiches Wissen über die naturalistischen Tendenzen im Ausland, vor allem in Frankreich, angeeignet hatte. Bahr wurde somit zu einem Initiator und einem Vermittler der modernen Literatur in Wien.

Seine Tätigkeit bezog sich neben der Einführung der französischen Tendenzen auch auf die Vermittlung dieser neuen Inhalte, sowie der neu zu entwickelnden Verfahren.²¹

Bahr konstatierte, dass der französische Naturalismus falsch verstanden wurde.

Während er in seinem Ibsen-Aufsatz noch die Meinung vertreten hatte, dass der Künstler den „allgemeinen Gedankenbesitz“ seiner Zeit zu gestalten habe, rückte nach seinem Frankreichaufenthalt und seiner intensiven Beschäftigung mit dem französischen Naturalismus die Form der Gestaltung als Kriterium für die Moderne in den Vordergrund.²²

„Die Wahrheit der Dinge durch die Kraft der Kunst zu zeigen, ist die Absicht jener Deutschen; die Kraft des Künstlers an der Wahrheit der Dinge zu zeigen, die Absicht

²⁰ Bahr, Hermann. In: Deutsche Worte. In: Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1998, S. 37

²¹ Ebd., S. 36

dieser Franzosen;[...]"²³

Somit wurde im deutschen Naturalismus immer nur eine Art eines Werkes geschaffen und die künstlerische Wirkung blieb aus, da es

immer die „Wirklichkeit“, das Fremde außer uns, das große Rätsel, welches über unsere Empfindung und über welches unsere Empfindung, bevor es nicht beseelt und nicht ins menschliche verwandelt ist, nichts vermag; nur jedes Mal ein anderes Stück und allenfalls von einer anderen Seite.²⁴

So konstatierte Bahr, dass man sich im deutschen Naturalismus ausschließlich auf die Darstellung der realen alltäglichen Gegenstände berief und die psychologische Seite außer Acht ließ.

Das moderne Bedürfnis verlangt Psychologie, gegen die Einseitigkeit des bisherigen Naturalismus; aber es verlangt eine Psychologie, welche der langen Gewohnheit des Naturalismus Rechnung trägt. Es verlangt eine Psychologie, welche durch den Naturalismus hindurch und über ihn hinaus gegangen ist.²⁵

Im Gegensatz zum deutschen Naturalismus erschließt der französische laut Bahr eine neue Natur, da er jedesmal eine neue Persönlichkeit darlegt. Der Reiz liegt demnach in der Empfindung des lebendigen Geistes, welcher das Werk erst zur Kunst und nicht zur Wissenschaft macht.²⁶

Für Bahr konnte das wirklich „Neue“ nur die Synthese, in der das „Alte“ nicht verschwunden, sondern „aufgehoben“ ist, sein.

Die „moderne Psychologie“ des französischen Schriftstellers Paul Bourget, der sich bewusst vom Naturalismus Zolas entfernte und für seine psychologischen Romane bekannt war, sowie der Naturalismus sollten sich laut Bahr auf einer Ebene finden: „Es gilt aus dem Bourgetismus und aus dem Naturalismus heraus eine neue Formel der Psychologie, in welcher beide aufgehoben, mitsammen versöhnt und darum in ihrem rechten Gehalt erst erfüllt sind.“²⁷

So heißt es bei Bahr:

[...] eine neue Psychologie thut uns not. Ich glaube, damit wollen sie gleich

²² Ebd., S. 39

²³ Bahr, Hermann: Zur Überwindung des Naturalismus, S. 47

²⁴ Ebd., S. 47f.

²⁵ Ebd., S. 50

²⁶ Ebd., S. 48

²⁷ Ebd., S. 53

drei Forderungen auf einmal erheischen. Erstens: Psychologie thut uns not, die uns auf die physikalische Episode des Naturalismus schon an und für sich wie das allerneuste vorkommt. Zweitens: die Psychologie muß, weil mit dem neuen Leben alle Seelen sich erneut haben, auf neue Themen angewendet werden. Drittens: Die Psychologie muß mit einer neuen Methode verfahren, weil der naturwissenschaftliche Wandel überall alle Methoden gewechselt hat.²⁸

Und weiters:

Die alten begreifen wir heute einfach nicht mehr und was in ihnen geschieht, an Liebe oder Haß und in Leid oder Freude, kann uns bloß für Lüge oder Lächerlichkeit gelten: von ihren Seelenständen vermag keiner je Wirkung auf uns, weil in uns nichts jemals mit ihnen klingt.²⁹

Eine neue Richtung war demnach unumgänglich, da der zeitgenössische Leser nicht viel mit der Literatur der „Alten“ anfangen konnte, die unter anderen Bedingungen mit anderen Ideen und Werten ans Werk gegangen sind.

Der Naturalismus war von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Kurzzeitig war es die Psychologie, die ihn ablöste und in eine neue Richtung lenkte. Seine Einflüsse posthum sind nicht abstreitbar und doch ist seine Zeit um. Seine Überwindung war unvermeidbar.

2.3 Die Überwindung des Naturalismus nach Hermann Bahr

Die Herrschaft des Naturalismus ist vorüber, seine Rolle ist ausgespielt, sein Zauber ist gebrochen. In den breiten Massen der Unverständigen, welche hinter der Entwicklung einhertrotten und jede Frage überhaupt erst wahrnehmen, wenn sie längst schon wieder erledigt ist, mag noch von ihm die Rede sein. Aber die Vorhut der Bildung, die Wissenden, die Eroberer der neuen Werte wenden sich ab. Neue Schulen erscheinen, welche von den alten Schlagworten nichts mehr wissen wollen. Sie wollen weg vom Naturalismus und über den Naturalismus hinaus.³⁰

Die Psychologie die nach Innen blickte und die Zustände der Seele aufzudecken versuchte übernahm jetzt die Oberhand. Nicht mehr die äußere Welt war interessant, sondern das was sich im Menschen abspielte, sein Gemüt und seine Empfindungen.

Nicht die Umwelt sollte beschrieben werden, sondern die „Seelenstände“.

Es galt nicht mehr das Fremde auszudrücken, sondern das Eigene, das Persönliche.

²⁸ Bahr, Hermann: Zur Überwindung des Naturalismus, S. 54

²⁹ Ebd., S. 55

³⁰ Ebd., S. 85

Der Künstler sollte nicht mehr das Werkzeug zur Schilderung äußerer Zustände sein, sondern anhand der Wirklichkeit wieder seine eigene Natur beschreiben.

Die neue Kunst will das selbe wie die alte, wenn auch beide sich durch einiges unterscheiden.

Während die alte Kunst des Klassizismus Vernunft und Gefühl, die alte Kunst der Romantik Leidenschaft und Sinne meint, will die neue Kunst der Moderne Nerven. Nicht mehr Zola bewegte die Massen, sondern Bourget, der aber laut Bahr „nur die vom Zolaismus verschmähte und gekränkte Forderung einer neuen Psychologie darstellt, nicht ihre Erfüllung, welche das moderne Bedürfnis verlangt.“³¹

Bahr nannte Bourget einen „Neuerer“, der der Kunst nur das Alte wiedergebracht hat, einen Reaktionär, der den durch den Naturalismus entstandenen Geschmack in Frage stellte und diese neue Wissenschaft in die Form der alten Kunst pressen wollte. Damit wurde er laut Bahr mitschuldig am Niedergang des Naturalismus, indem er die Psychologie, nach welcher die Zeit verlangte dagegen und außerhalb der neuen Kunst setzte.³²

Bahr kritisierte Bourgets Werke, da sie anstatt an die Sinne stets an den Verstand appellieren. Statt die Entwicklung seiner Figuren darzustellen, werden ihre Anschauungen und Taten durch die Psychologie gerechtfertigt.

Bahr nannte Bourget zwar einen Künstler und Philosophen, stellte sich aber die Frage, was geschehen würde, wenn auch Bourget die Erwartung der Moderne nicht erfülle. Die Lösung sei eine Überwindung des Naturalismus und Bourgets und eine neue Formel zu finden, die beides vereint.

Der Naturalismus war also in Bahrs Augen die hohe Schule der Nerven, ein Selbstbewusstsein des Unbewussten, in welchem ganz neue Gefühle des Künstlers entwickelt und ausgebildet wurden.³³

Hermann Bahr sagte über den Naturalismus, er „ist entweder eine Phase zur Erholung der alten Kunst; oder er ist eine Pause zur Vorbereitung der neuen: jedenfalls ist er Zwischenakt.“³⁴

Die Gegner und Kritiker des Naturalismus schienen demnach recht zu behalten. Der

³¹ Bahr, Hermann: Zur Überwindung des Naturalismus, S. 49

³² Ebd., S. 63

³³ Ebd., S. 86f.

³⁴ Ebd., S. 88

Naturalismus war nur eine flüchtige Episode in der Geschichte der Literatur. Er war eine Verirrung, der die alte Kunst kurzzeitig ablöste um ihr nach kurzem Bestehen wieder Platz zu machen.

Doch war der Naturalismus laut Bahr eine Verirrung die notwendig gewesen ist. Denn ohne ihn wäre die Kunst nicht vorwärts gekommen.

Bahr definierte die neue Richtung, die den Naturalismus überwinden sollte, als eine „Mystik der Nerven“. Die Moderne unteilte er in drei Phasen. In der ersten naturalistischen Phase liegt das Hauptaugenmerk auf der Außenwelt und deren Veränderung. Die Kunst möchte das Fremde, das Draußen schildern. Dadurch hat sich auch der Mensch verändert und nun will er sich selbst beschreiben, was laut Bahr die zweite Phase ist. Die dritte Phase der Moderne ist das Nervöse, welches durch die Ablösung des Naturalismus durch die Psychologie hervortritt.³⁵

Durch die Überwindung des Naturalismus kehrt die Kunst wieder zu ihrem eigentlichen Sinn zurück.

Bahr sagte dazu:

Wenn erst das Nervöse völlig entbunden und der Mensch, aber besonders der Künstler, ganz an die Nerven hingegeben sein wird, ohne vernünftige und sinnliche Rücksicht, dann kehrt die verlorenen Freude in die Kunst zurück. Die Gefangenschaft im Äußeren und die Knechtschaft unter die Wirklichkeit machten den großen Schmerz. Aber jetzt wird eine jubelnde Befreiung und ein zuversichtlicher, schwingenkühner, junger Stolz sein, wenn sich das Nervöse allein herrisch und zur tyrannischen Gestaltung seiner eigenen Welt fühlt. Es war ein Wehklagen des Künstlers im Naturalismus, weil er dienen muß; aber jetzt nimmt er die Tafeln aus dem Wirklichen und schreibt darauf seine Gesetze. Es wird etwas Lachendes, Eilendes, Leichtfüßiges sein. Die logische Last und die schwere Gram der Sinne sind weg; die schauerliche Schadenfreude der Wirklichkeit versinkt. Es ist ein Rosiges, ein Rascheln wie von grünen Trieben, ein Tanzen wie von Frühlingssonne im ersten Morgenwinde – es ist ein geflügeltes, erdenbefreites Steigen und Schweben in azurne Wollust, wenn die entzügelten Nerven träumen.³⁶

Hier wird ersichtlich, dass sich – auch laut Wunberg – Bahrs Haltung zur Überwindung des Naturalismus nicht auf die Entwicklung einer neuen Literatur, sondern auf die Forderung nach einer aktiven Kreation einer Moderne bezog. Bahr verband den Begriff der Moderne nicht mehr mit den Traditionen der „alten“ Kunst, sondern er sonderte sie von jenen Konventionen ab und schuf so einen eigenständigen Raum und einen neuen

³⁵ Bahr, Hermann: Zur Überwindung des Naturalismus, S. 88

Charakter, in dem sich die modernen Gedanken frei und ungezwungen bewegen und aus neuen Ideen und Werten entstehen konnten.³⁷

2.4 Naturalismuskritik

„Jedes Buch mit einer Tendenz hört auf ein Kunstwerk zu sein.“³⁸

Diesen Satz von Gustave Flaubert übernimmt Leopold von Sacher-Masoch in seiner Kritik des Naturalismus.

Er verurteilt den Naturalismus von ästhetischem Standpunkt aus, da er Sachverhalte nicht darstellt, um die Handlung voranzutreiben und sie als notwendige Beschreibung zur Entwicklung seines Stoffes benutzt, sondern er stellt Schmutz, Ekel und anderes um ihrer selbst dar, obwohl diese nichts zur Handlung beitragen.

Sacher-Masoch kritisiert den Anspruch der Naturalisten, alles beschreiben zu müssen, was sich im Umfeld des Geschehens abspielt und straft die Naturalisten im selben Moment Lügen.

Man solle nur das abbilden, was jeder sehen kann und somit wäre immer etwas ausgelassen. Die naturalistische Literatur gibt daher mehr als jede andere zuvor, alles kann sie jedoch nicht geben und sollte deshalb ihr Programm neu definieren.

Sacher-Masoch geht soweit, dem Naturalismus eine Schilderung bis ins mikroskopisch kleinste Detail abzuverlangen, um seiner Intension alles so naturgetreu wie möglich darzustellen, gerecht zu werden. Somit sollte auch alles, was das Auge nicht sieht mit einbezogen werden.³⁹

Naturalismus ist nicht von der Natur inspiriert worden wie jede wahre Kunst, sondern von der Wissenschaft, und deshalb hat er die Grenzen der Wissenschaft und Kunst niedergerissen und aus seinen Werken etwas gemacht, was weder Wissenschaft noch Dichtung ist.⁴⁰

Die Wirklichkeit genau widerzugeben sei laut Sacher-Masoch gar nicht möglich. Man könne dem Publikum höchstens den Schein der Wirklichkeit vermitteln.

³⁶ Ebd., S. 89

³⁷ Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne, S. 42

³⁸ Flaubert, Gustave. In: Sacher-Masoch, Leopold von: Die naturalistische Epidemie. Nach persönlichen Eindrücken. In: Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur und öffentliches Leben. Hrsg. v. Theophil Zolling. 35. Bd., Berlin (G.Stilke), 1889, Nr. 25, S. 390 – 393. In: Brauneck, Manfred und Müller, Christine: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880 – 1900, S. 376

³⁹ Ebd., S. 375

Der naturalistische Lehrsatz, die Wirklichkeit wiederzugeben wie sie ist, ohne etwas wegzunehmen oder hinzuzufügen ist eine weitere Unmöglichkeit. Denn der Naturalismus stellt nicht die Natur, sondern immer nur das Abnorme, die Ausnahme und das Negative dar. „Die Naturalisten sehen nur dieses, somit sehen sie anders als die gewöhnlichen Menschen. Was sie sehen, ist deshalb nicht unwahr, aber es ist nicht die volle Wahrheit. [...]“⁴¹

Sacher-Masoch bezeichnet den Naturalismus lediglich als Umkehrung des Idealismus. Während letzterer alles beschönigt und in glänzendem Licht darstellt, besinnt sich der Naturalismus auf das Gegenteilige, Hässliche und Abschreckende.

Das Trübe und Trostlose der naturalistischen Figuren und Darstellungen haben laut Karl Frenzel nichts Poetisches an sich, sondern drücken das Gemüt und machen die Lektüre zur Belastung. Da der Naturalist zwanghaft versucht in seiner Manier zu dichten, erstickt er jegliche Möglichkeit der Kunst sich frei zu entfalten und zwingt sie in normierte Schablonen.

[...] während es im Leben und in der Welt immer noch einen frischen Luftzug, einen Sonnenstrahl, eine Flucht in die Natur, einen Aufblick zum Himmel gibt, ist in diesen Büchern durch die Notwendigkeit der Kunstform, der sich auch der Naturalismus nicht entziehen kann, die Atmosphäre noch einmal so herzbeklemmend, die Krankheit schmerzlicher, das Elend grauenvoller.⁴²

2.5 Naturalismus in der Wiener Moderne

Die allgemeine Meinung der Literaturhistoriker ist, dass der Naturalismus keine Rolle für Österreich gespielt hat. Claude David sagte dazu, dass man die österreichische Literatur dieser Zeit „skizzieren“ könne, „ohne von Zola oder Ibsen zu sprechen.“⁴³

Allerdings treffe dies nur für die Literatur, nicht aber für die zeitgenössische Kritik zu. Während sich die Deutschen an Zola, Ibsen und Bjørnson sowie an Tolstoi und

⁴⁰ Ebd., S. 376

⁴¹ Flaubert, Gustave. In: Sacher-Masoch, Leopold von: Die naturalistische Epidemie. Nach persönlichen Eindrücken. In: Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur und öffentliches Leben. Hrsg. v. Theophil Zolling. 35. Bd., Berlin (G.Stilke), 1889, Nr. 25, S. 390 – 393. In: Brauneck, Manfred und Müller, Christine: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880 – 1900, S. 377

⁴² Frenzel, Karl: Der moderne Realismus. In: Vom Fels zum Meer. Spemann's Illustrierte Zeitschrift für das deutsche Haus. Hrsg. v. Wilhelm Spemann. Stuttgart (Union, Deutsche Verlagsgesellschaft) 1891/92, Bd. 1, S. 156-161. In: Ebd., S. 385

⁴³ Wunberg, Gotthart (Hg.): Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887 – 1902. Bd. I 1887 – 1896. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1976, S. LXXXIII

Dostojewski orientierten, machten sich die meisten Österreicher viel mehr den Stil eines Bourget, Barrès, Jens Peter Jacobsen, Swinburne, Maeterlinck und Huysmans zueigen.⁴⁴

Hermann Bahr stellt fest, dass es in Wien ein Unbehagen dem Naturalismus gegenüber gab, allerdings konnte ihm nichts Besseres entgegengesetzt werden. Der Naturalismus war somit um die Jahrhundertwende Ausgangspunkt der österreichischen Literatur, wenn er auch nur zum Teil in die Werke einfloß und nicht den Grundcharakter der zeitgenössischen Literatur ausmachte.

Über die Aufgabe der Naturalisten teilen Hermann Bahr und Otto Stoeßl eine Meinung über Ibsen bzw. Zola.

Bahr und Stoeßl konstatieren beide – Bahr in Bezug auf Ibsen und Stoeßl in Bezug auf Zola –, dass bei beiden großen Dichtern das Können hinter dem Wollen steht.

„Seine Kraft hinkt hinter seiner Absicht. Seine Kunst reicht nicht aus für seine Unternehmungen“, heißt es bei Bahr, während Stoeßl über Zola folgert, es gäbe einen „Widerspruch“ zwischen seinem „Willen und seinem Können.“⁴⁵

Stoeßl sah in Zola einen an der Kunst Gescheiterten, da es ihm mehr um das „Resultat“ als um den „Weg“ gegangen sei. Stoeßl spricht hier nicht über einen Dichter allein, sondern viel mehr über eine ganze Epoche, „deren Intentionen zwar verstanden, aber als Irrtum diagnostiziert werden.“⁴⁶

Die Schriftsteller der Wiener Moderne hatten mit den Naturalisten wie Ibsen und Zola nichts gemein. Die Literaturkritik ihrer Zeit brachte sie aber immer wieder mit ihnen in Zusammenhang. Ihre Werke wurden im Sinne des Naturalismus untersucht und man erwartete diese Manier bei den Österreichern zu finden. Andererseits war die Distanz zum als überholt geltenden Naturalismus zu spüren. Die Erwartung, dem Naturalismus ein Gegenkonzept darzubieten, ging sowohl von der Kritik als auch von den Schriftstellern selbst aus.

Die Wiener Schriftsteller verstanden sich als Gegenspieler des Naturalismus, was sie jedoch dazu brachte, selbst literarische Dichtung in dieser Art zu versuchen.

⁴⁴ Wunberg, Gotthart (Hg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1981, S. 280

⁴⁵ Wunberg, Gotthart (Hg.): Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887 – 1902, S. LXXXIV

Doch der Naturalismus galt für manche auch als Vorbild. So äußerte sich z.B. Hermann Bahr anfangs positiv dazu. Am 1. Januar 1890 sprach sich Bahr in der Erstausgabe der Zeitschrift „Moderne Dichtung“ für die „Moderne“ aus und wurde somit zum Sprecher einer neuen Generation.⁴⁷

Im Gegensatz zu den deutschen Dichtern, welche sich vor allem auf die Theorie und Thematik stützten, lag das Hauptaugenmerk der Österreicher auf der Technik, dem Stil und der Form.

Während die Deutschen gegen ihre „literarischen Väter“ aufbegehrten, ergänzte man in Österreich die Reihe der „Alten“ durch „Neue“, wie Maeterlinck, Huysmans oder Bourget.⁴⁸

Die Österreicher verband nicht viel mit den Deutschen, ihre Literatur hatte natürlich naturalistischen Einfluss, ihre Schöpfer sahen sich jedoch nicht als Naturalisten.

Bahr nennt das „Junge Österreich“ nicht revolutionär und nicht naturalistisch. Er vergleicht die österreichische mit der deutschen Literatur:

Als die Berliner sich plötzlich entschlossen, aus Nichts eine Literatur zu schaffen, verfahren sie einfach: sie holten sie aus Paris. Sie nahmen die Romane des Zola, lernten ihre Gesetze, entwickelten sie, und nach ihren Regeln wurde dann künstlich gedichtet, indem sie mit Eifer allen Kniffen der französischen Technik gehorchten.[...] und in den importierten Künsten störte eine ursprüngliche Art, die sich allem Fleiße nicht verleugnen ließ. Man fühlte den Zwang von unerträglichen Teilen. Ganz anders die jungen Wiener. Da ist keine Qual und Gewalt. Man sieht die Lehre nicht. Man sieht keine fertige Technik. Man hat eher das Gefühl, daß sie vielmehr nach Freiheit von den Schablonen streben und jeder seine eigene Art versuchen möchte.⁴⁹

Auf die Frage was das „Junge Österreich“ sei, wenn nicht revolutionär, nicht naturalistisch und nicht beeinflusst von Berlin und Paris, hatte Bahr folgende Antwort:

Sie haben keine Formel. Sie haben kein Programm. Sie haben keine Ästhetik. Sie wiederholen nur immer, daß sie modern sein wollen. [...] Es ist ihre Antwort auf jede Frage. [...] In allen Dingen um jeden Preis modern zu sein – anders wissen sie ihre Triebe, ihre Wünsche, ihre Hoffnungen nicht zu sagen. Sie sagen

⁴⁶ Ebd., S. LXXXV

⁴⁷ Sprengel, Peter; Streim, Gregor: Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 1998, S. 47

⁴⁸ Wunberg, Gotthart (Hg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, S. 281

⁴⁹ Ebd., S. 291

es ohne Dünkel, ohne jenen Haß der jüngsten Deutschen gegen die Vergangenheit. Sie verehren die Tradition. Sie wollen sie nicht treten. Sie wollen nur auf ihr stehen. Sie möchten das alte Werk der Vorfahren für ihre neuen Zeiten richten.⁵⁰

Bahr wollte demzufolge zwar „moderne“ Literatur, jedoch sollte sie der Tradition verpflichtet sein.

Während die Deutschen ihre Literatur zu definieren versuchten und ihre Gedichte mit theoretischen Abhandlungen versahen, interessierte man sich in Österreich nicht für Theorie, sondern man schrieb neben Gedichten, Erzählungen und Dramen auch Essayistisches.

Wo verwertbare Theorie vorhanden war, fiel sie nebenbei mit ab, sie war jedoch nicht die Hauptsache und auch nicht beabsichtigt.

Die Wiener leiteten somit – laut Wunberg – ihre Theorien von den Sachverhalten und Personen, über welche sie reflektierten, ab.

Karl Kraus schrieb in seiner Rezension des Hofmannsthal'schen „Gestern“ von einer „psychologischen Studie“, welche „Naturalismus in klassischer Formvollendung“ darstellte. Weiters meinte er: „Eine Überwindung des Naturalismus aber kann ich in dem Werke nicht entdecken, so sehr sich auch manche Mühe geben, eine solche analytisch *ad oculus* zu demonstrieren.“⁵¹

Kraus war gegen die Abwendung vom Naturalismus:

Doch bei uns in Österreich an eine Überwindung des Naturalismus denken, wäre schneidende Ironie, ein lustiges Paradoxon. Den Naturalismus, den wir noch nicht haben, schon nicht mehr haben: es hieße: weggeben, was man nicht besitzt und wir, wir haben litterarische Schulden!⁵²

Die von Bahr konstatierte Überwindung des Naturalismus kam in etwa diesem Augenblick, in welchem die österreichischen Schriftsteller die naturalistische Richtung einzuschlagen versuchten.

2.6 Henrik Ibsen und der Naturalismus

Naturalismus! Was ist das? Ich habe den Namen nicht erfunden und weiß

⁵⁰ Ebd., S. 292

⁵¹ Kraus, Karl. In: Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne, S. 96

⁵² Ebd., S. 96

nicht, was das Wort bedeutet. Naturalismus – Idealismus! Was soll darunter verstanden werden. Über Begriffe läßt sich trefflich streiten. Man hat in meine Werke Dinge „hineingeheimnißt“, die mir nie eingefallen sind. Ich fühlte oft und fühle noch den Drang in mir, über gewisse Dinge mich auszusprechen. Tendenzmacherei in dem gewöhnlichen Sinne liegt mir ferne.⁵³

Auch wenn Ibsen sich selbst nicht einer bestimmten literarischen Richtung zugewiesen hat, so ist doch die Einreihung seines Werkes in die naturalistische Strömung, welche eine Tat seiner Zeitgenossen und Bewunderer war, auf seinen Stil und seine Vorkämpferschaft einer modernen Literatur zurückzuführen und zu rechtfertigen. Ibsen wuchs mit den großen Vorbildern seines Landes auf, entwickelte sein literarisches Verständnis unter ihrem Einfluss und eignete sich ihre Technik und Stoffwahl an. An seinen Werken „Die Nordische Heerfahrt“ und „Die Kronprätendenten“ erkennt man die Orientierung an den großen Historiendramen.

Doch schon früh stellte sich Ibsen die Frage: „Ist es wirklich groß, das Große?“⁵⁴ Als er seine „Komödie der Liebe“ von seinen Landsleuten verschmäht sah und er ungerechte Behandlung durch das Theater in Christiania, für welches er arbeitete, erfuhr, zog es ihn in die Ferne, weg aus seiner Heimat, in der er sich missverstanden und geächtet fühlte. In Europa nahm Ibsen immer mehr den europäischen Charakter an, übernahm immer mehr das moderne europäische Konzept und legte seine alten literarischen Konventionen ab.

Doch nie ließ er sich in eine vorgefertigte „europäische“ Schablone zwingen. Seine größte Abneigung hegte er jenen gegenüber, die nicht sie selbst waren, sondern sich den vorgegebenen Normen der Zeit unterwarfen und somit ihre Individualität zugunsten der Anpassung und der allgemeinen Erwartung opferten.

Ibsen wurde von seinen Anhängern als Vorkämpfer des Naturalismus bezeichnet. Ludwig Fulda, der sich selbst in naturalistischen Kreisen bewegte und ein Freund Ibsens war, sah Ibsen als großen Erneuerer der Dramenform und unterstützte seine Absicht, die Wahrheit zum zentralen Kriterium der Literatur zu machen:

Ibsen hat als Dramatiker nichts anderes gethan als was man von jedem modernen Romanschriftsteller verlangt: er hat die Wahrheit gesagt, so

⁵³ Ibsen, Henrik. In: Illustriertes Wiener Extrablatt vom 9. April 1891, S. 2. In: Oedl, Ulrike: Naturalismus in Wien. Wirklichkeitserfahrung im österreichischen Drama der Jahrhundertwende. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Grund- und Integrativwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien, 1993, S. 1

⁵⁴ Ibsen, Henrik. In: Bahr, Hermann: Zur Überwindung des Naturalismus, S. 5

vollständig wie wir sie wissen. Er hat gebrochen mit jener ehrwürdigen Bühnentradition, welche das Leben schminkt und von den Dingen nur die schön bemalte Vorderseite sehen läßt. Er ist genau so ehrlich wie die alten Tragiker es waren, [...].⁵⁵

Ibsen verwendet in seinen Dramen jene Wahrheiten, welche den Naturalismus als eine neue literarische Epoche definieren. Seine Figuren sind zum Teil „gestrandete“ Seelen, Menschen deren seelische Abgründe sich auftun, die das Hässliche, Niedere und Primitive darstellen. So werden zum Beispiel in „Gespenster“ die Folgen des Ehebruchs dargestellt. Der an Syphilis erkrankte Vater vererbt seinem Sohn Oskar die Krankheit, die am Ende seinen Tod bedeutet. Im Drama „Die Stützen der Gesellschaft“ baut der Konsul Bernick Ruhm und Reichtum auf einer Lebenslüge auf, die einem anderen die Schuld auflädt und ihn zwingt, das Land zu verlassen. Der Protagonist des Stückes „Die Wildente“, Hjalmar Ekdal, ist ein fauler, lustloser, charakterschwacher Mann, der keine Entscheidung konsequent treffen kann und selbst seine geliebte Tochter von sich stößt als er erfährt, dass sie nicht sein leibliches Kind ist.

Themen wie Inzucht, Gewalt, Lüge, Ehebruch und Geschlechtskrankheiten tragen die Handlungen seiner Werke, welche nicht versuchen zu beschönigen oder zu verschleiern. Zwar finden Ibsens Dramen meist einen positiven Ausgang, jedoch nicht ohne die Fehler und die Abgründe sowie die negativen Seiten und dunkelsten Geheimnisse der Protagonisten entblößt zu haben.

Bahr erkennt in Ibsen einen Überwinder alter literarischer Konventionen: „Auf die Abkehr von dem romantischen Geiste und seine Überwindung als Pflicht der modernen Menschheit wies ihn seine Erkenntnis.“⁵⁶

Die Frage „welche Stellung nimmt er ein im Zusammenhange der Weltliteratur, worin führt er die Vergangenheit weiter und welche Aufgabe der Zukunft bereitet er vor [...]“⁵⁷ beantwortet Bahr durch seine Erkenntnis, in der er offenbart, dass er in Ibsen zwar einen „litterarischen Johannes, der die Abkehr predigt von der Gegenwart und den Pfad weist, den der Erlöser der Zukunft wandeln wird“ sieht, der „das Mittel ihrer Überwindung gereicht“ hat, jedoch deren „Überwindung erst ein Größerer“⁵⁸ bringen wird.

⁵⁵ Brauneck, Manfred und Müller, Christine: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880 – 1900, S. 604

⁵⁶ Bahr, Hermann: Zur Überwindung des Naturalismus, S. 13

⁵⁷ Ebd., S. 4

3. Ibsens Weltanschauung und Gesellschaftskritik

„Dichten ist sehen.“⁵⁹

Die Wurzel von Ibsens Weltanschauung liegt in den Abgründen der menschlichen Seele, der Entartung jener Verblendeten, Schwachen und Unfähigen, welche das Gesellschaftsbild vervollständigen. Ibsen hat jene Figuren seiner Werke aufgegriffen und lässt sie versuchen ihre Sünden zu überwinden. In seinen meisten Werken ist die – zumindest versuchte – Katharsis der Höhepunkt der Entwicklung seiner Figuren, das Scheitern ist meist auf die Uneinsichtigkeit jener zurückzuführen.

Das höchste Ziel ist die „Selbstwerdung“ der Persönlichkeit. Nur die Verwirklichung des eigenen Selbsts ist laut Ibsen das oberste Gebot jedes Individuums, welches seine eigenen Gesetze und Werte, wie die Ethik im sittlichen Sinne in sich trägt.

Doch natürlich wurde auch Ibsen nicht mit einer bestimmten Weltanschauung geboren, sie musste sich erst entwickeln.

Die Phasen der Entwicklung von Ibsens Weltanschauung lassen sich gut an seinen Werken beobachten.

Auf die Frage seiner Schwester was er in seinem Leben erreichen wolle, antwortete der damals noch nicht zwanzigjährige Ibsen, dass sein größter Wunsch wäre, „zu dem Größten und Vollkommensten zu gelangen, was der Mensch an Größe und Klarheit zu erreichen vermag ... dann möchte ich sterben.“⁶⁰

Diesen Wunsch verarbeitete Ibsen später in seinem Erstlingswerk „Catilina“, in dem der Protagonist sagt:

O, könnt' ich eines Blitzes Frist nur leuchten
Und flammen wie ein Stern in seinem Fall,
Ein einzig Mal durch eine hehre Tat
Mich und den Namen Catilina schmücken
Mit Ruhm und unvergänglichem Gedächtnis, –
Ich gäbe gern im Augenblick des Siegs
Der Welt Valet, erwählt' ein fremd Gestad',
Ja, stieß' den Dolch mir selber in die Brust

⁵⁸ Ebd., S. 20f.

⁵⁹ Ibsen, Henrik. In: Meyer-Benfey, Heinrich: Henrik Ibsen und die Weltanschauung in seiner Kunst. Hamburg: Deutscher Literatur-Verlag, 1946, S. 8

⁶⁰ Ibsen, Henrik. In: Bienenstock, M. Dr.: Henrik Ibsens Kunstanschauungen. Leipzig: Xenien-Verlag, 1913, S. 54

Und stirbe freudig; denn ich hätt' gelebt!⁶¹

Ibsen betrachtete es als seine Lebensaufgabe, welche immer wieder Thema seiner Dramen wurde, um die Ideale zu kämpfen und sie trotz aller gesellschaftlicher Hindernisse zu verwirklichen.⁶²

Mit der Fertigstellung seines Werkes „Brand“ lässt sich auch eine, im Endstadium der Entwicklung angelangte, Anschauung bemerken. In einem Brief an Laura Kieler schrieb Ibsen am 11. Juni 1870: „ ‚Brand‘ ist zu seiner Zeit entstanden als Resultat von etwas Durchlebtem – nicht Erlebtem. Es war mir eine Notwendigkeit, mich durch dichterische Formen von etwas zu befreien, womit ich in meinem Inneren fertig war.“⁶³

Die Zeit von „Brand“ lässt sich als ein Abschnitt der Erneuerung und des Aufräumens in Ibsens Leben erkennen. Er hatte eine Lebensphase überwunden und ordnete seine eigene Weltanschauung neu. Erst jetzt war Ibsen frei für Neues und hatte einen weiteren Status in seinem Reifeprozess erreicht.

Der innere Umschwung Ibsens fällt mit seiner Zeit in Deutschland zusammen, in der er Zeuge des Krieges gegen Frankreich, der Reichsgründung sowie des wirtschaftlichen Aufschwungs war.⁶⁴

Ibsens erstes Werk, welches er unter dem Einfluss des deutschen Geisteslebens geschrieben hatte war „Kaiser und Galiläer“. In diesem Werk ist Ibsens neue positive Weltanschauung sichtbar. Er selbst sagt: „Die positive Weltanschauung, welche die Kritiker so lange bei mir vermißt haben, hier wird man sie erhalten.“⁶⁵

Ibsen hat in seinem Werk „Kaiser und Galiläer“ eine Zeit des „Dritten Reiches“ angedeutet und sich ganz offen zu diesem bekannt und nicht verleugnet, dass der Einbruch dieser Zeit auch sein persönlicher Wille war.

In einem Brief an Bjørnson schrieb er am 20. Dezember 1870: „Die Menschen wollen nur Spezialrevolutionen, Revolutionen im Äußeren, im Politischen usw. Aber all dergleichen ist Lappalie. Worauf es ankommt, das ist die Revolutionierung des

⁶¹ Ibsen, Henrik: Catilina. In: Schlenther, Paul, Elias und Julius (Hg.): Henrik Ibsen. Sämtliche Werke. Berlin: S. Fischer Verlag, 1903, S. 153

⁶² Bienenstock, M. Dr.: Henrik Ibsens Kunstanschauungen, S. 55

⁶³ Engert, Rolf: Der Grundgedanke in Ibsens Weltanschauung nach Ibsens eigenen Hinweisen an seinen Werken gewonnen und entwickelt. Leipzig: R. Voigtländers Verlag, 1917, S. 8

⁶⁴ Ebd., S. 9

⁶⁵ Ebd., S. 10

Menschengeistes.“⁶⁶

Zwei Dinge sind es, die sich durch Ibsens gesamtes Werk ziehen und bestimmend für das Schicksal seiner Figuren sind. Die psychologische Gestaltung und die Determiniertheit, die er in „Gespenster“ mit der Thematik der Vererbung schildert.⁶⁷ Das Beschreiten des Weges der zu Veränderung, Besserung und Einsicht führen soll, wird meist durch körperlichen oder geistigen Verfall aufgrund einer erbten Krankheit verhindert.

Ibsen wurde immer wieder nachgesagt, Verhältnisse nur nach ihrem Äußeren zu beschreiben, aufzuzeigen was Recht und was Unrecht sei und wie Dinge sein sollen oder nicht sein sollen. Ibsens eigentliche Absicht war es jedoch vielmehr zu zeigen, was die tatsächlichen Gegebenheiten seien und wie jene sich entwickelten, ohne sie dabei einer Wertung zu unterziehen.

Ibsen wollte seinen Lesern damit nicht vor Augen halten, wie sie es besser machen könnten, er wollte sie weder belehren noch kritisieren, sondern ihnen als Dichter die Richtung weisen und ihnen durch seinen dichterischen Geist Worte entgegen bringen, die sie zum Nachdenken anregen.⁶⁸

Ibsens Schaffenszeit lässt sich auf verschiedene Arten gliedern. Heinrich Meyer-Benfey spricht in seinem Werk „Henrik Ibsen und die Weltanschauung in seiner Kunst“ von zwei Hälften. Die Zeit des norwegischen und die des europäischen Ibsen. Die Zeit, die Ibsen in seiner skandinavischen Heimat lebte und schrieb, waren seine Lehrjahre. Die Zeit in Rom und Dresden bezeichnet Meyer-Benfey als Ibsens Wanderjahre und nach dem Umzug nach München beginnt die Zeit des Meisters.⁶⁹

Anders lässt sich Ibsens Werk in verschiedene Phasen einer persönlichen Entwicklung zuordnen. Seine ersten bedeutenden Werke „Frau Inger auf Østraat“, „Das Fest auf Solhaug“ und „Die Helden auf Helgeland“ beruhen auf dem historischen Interesse Ibsens. Doch nicht ausschließlich dieses Interesse lässt sich aus der Biografie des Dramatikers herausfiltern, sondern viel mehr auch die ersten Gehversuche, die eigene Weltanschauung und persönliche Ethik zu definieren. Doch für Ibsen war die

⁶⁶ Engert, Rolf: Der Grundgedanke in Ibsens Weltanschauung nach Ibsens eigenen Hinweisen an seinen Werken gewonnen, S. 35

⁶⁷ Cowen, Roy C.: Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler Verlag, 1973, S. 62

⁶⁸ Markowitz, Alfred: Die Weltanschauung Henrik Ibsens. Leipzig: Xenien-Verlag, 1913, S. 8

⁶⁹ Meyer-Benfey: Henrik Ibsen und die Weltanschauung in seiner Kunst, S. 15

Darstellung von Charakteren und Menschenschicksalen keine rein auf Werten und Anschauungen basierende Sache, sondern viel mehr ein „Erfahrungsbericht“. In einem Brief an Hansen heißt es: „Alles, was ich dichterisch geschaffen, hatte seinen Ursprung in einer Stimmung und in einer Lebenssituation; ich habe nie gedichtet, weil ich, wie man sagt, ein ‚gutes Sujet‘ gefunden hatte.“⁷⁰

Axel Garde beschreibt in in seinem Werk „Der Grundgedanke in Henrik Ibsens Dichtung“, die Intention Ibsens, sich mit zeitgeschichtlichem Material zu befassen und seine eigenen Werke durch dieses beeinflusst zu schaffen. Laut Garde flüchtete Ibsen vor dem Schmerz über die gesellschaftlichen Zustände seiner Zeit in längst vergangene Welten, in der Hoffnung dort etwas zu finden, was ihm in der Gegenwart gefehlt hat.⁷¹ Ibsen wollte Charaktere darstellen, die er in der Gegenwart nicht finden konnte und griff so in die Vergangenheit, in der er meinte die richtigen menschlichen Züge und Eigenschaften zu entdecken, die für seine dramatischen Gestalten nötig waren. Gegen Ende seiner ersten literarischen Schaffensphase, in der Ibsen sich das Wissen über die vergangenen Zeiten, sowie die Fähigkeit aus jenen dramatischen Stoffen seine Werke zu kreieren, angeeignet hatte, änderte sich sein Blickwinkel auf die Darstellung seiner inneren Werte.

In seiner zweiten Phase beschäftigte sich Ibsen nicht mehr mit der Vergangenheit und ihren starken Persönlichkeiten, sondern er suchte und fand das Potential für seine gesellschaftskritischen Darstellungen in der Gesellschaft selbst. Diesmal aber war es die Gesellschaft der Gegenwart. Bereits sein erstes Werk dieser Schaffensphase, „Die Komödie der Liebe“, ist ein satirisch-kritischer Blick auf das Gesellschaftsleben.⁷² Formell und in streng moderner Bedeutung gesehen ist das Werk „Der Bund der Jugend“ das erste Drama, das sich mit dem Gesellschaftsleben der Gegenwart beschäftigt.⁷³

Ibsen setzte sich hier mit falsch betriebenen Werten und Ideologien auseinander. Das Interesse seiner Figuren am Liberalismus wurzelt nicht in deren Überzeugung, sondern viel mehr in der damaligen Mode.

⁷⁰ Markowitz, Alfred: Die Weltanschauung Henrik Ibsens, S. 9

⁷¹ Garde, Axel: Der Grundgedanke in Henrik Ibsens Dichtung. Autorisierte Übertragung aus dem Dänischen von M. phil. Karl Küchler. Leipzig: Verlag von Walther Fiedler, 1898, S. 8f.

⁷² Ebd., S. 16

⁷³ Ebd., S. 29

Ibsens Werk „Die Stützen der Gesellschaft“ leitet die Phase ein, in der Ibsen sich auf einzelne Persönlichkeiten in ihrer Beziehung zur Gesellschaft konzentriert. Konsul Bernick, der seine gesamte Macht und sein gesellschaftliches Ansehen auf dem Konstrukt einer Lüge aufgebaut hat, erkennt gegen Ende des Werkes, dass nur die Wahrheit ihn aus diesem Lügengeflecht retten könne und nur die Erkenntnis, dass jene Wahrheit die Stütze der Gesellschaft sei, ihn vor weiteren Abgründen bewahren könne. Laut Brandes ist mit diesem Drama Ibsens Wendung zum „modernen“ Drama vollzogen und seine Tendenz zum Sozialismus unverkennbar.⁷⁴

Mit „Nora oder Ein Puppenheim“ schuf Ibsen ein Werk, welches missverstanden wurde. Nora wird nicht als gleichwertige Ehefrau, sondern viel mehr als ein Spielzeug, das dem Zeitvertreib und dem Aufputz des Mannes dient, behandelt. Wegen des Verlassens ihres Mannes und der drei Kinder, wurde Ibsen beschuldigt, sich mit diesem Werk an der Unantastbarkeit der Ehe vergangen zu haben.

Ibsen beantwortete diesen Angriff mit dem Werk „Gespenster“, in welchem der Protagonist durch die vom leichtsinnigen Vater geerbte Krankheit zu Schaden kommt. Doch auch die „Gespenster“ wurden falsch aufgefasst und so ließ Ibsen seinem Zorn und seiner Enttäuschung darüber in seinem Werk „Ein Volksfeind“ freien Lauf, in dem es um den einsamen Kampf eines Einzelnen gegen die Gesellschaft geht.

Die traurige Einsicht, dass Idealismus von der Gesellschaft feindselig beäugt wird, ließ Ibsen in seinem Werk „Die Wildente“ gipfeln.

Die drei Werke „Rosmersholm“, „Die Frau vom Meer“ und „Hedda Gabler“ vereinen Ibsens Anspruch an die moderne Frau, die selben Rechte, Bedingungen und Anforderungen wie der Mann zu haben, um einen Beitrag zur Verbesserung der Welt und der Gesellschaft leisten zu können.

Die letzte Phase des gealterten Ibsen wird eingeleitet durch den „Baumeister Solness“. In diesem Werk, wie auch in „Klein Eyolf“ befasst Ibsen sich hauptsächlich mit dem künstlerischen Aspekt der Schöpfung menschlicher Charaktere, sowie dem Verhältnis zwischen der Jugend und dem Alter.

In seinem vorletzten Werk „John Gabriel Borkman“ greift Ibsen erneut auf das Hauptthema seines Gesamtwerkes zurück. Borkmann scheitert am Leben, indem er die falschen Entscheidungen trifft und sich von den falschen Werten leiten lässt, was ihm

⁷⁴ Cowen, Roy C.: Der Naturalismus, S. 61

letztendlich zum Verhängnis wird.⁷⁵

Ibsen wurde immer wieder ein Hang zum Pessimismus und zur gewollten Einsamkeit nachgesagt. Dass dem nicht ausschließlich so war, bewies der Dichter immer wieder, indem er den Menschen nahelegte, dass nur die Findung und Darstellung der Wahrheit die Aufgabe eines jeden Künstlers und auch jedes anderen Menschen sei.

Brandes definiert Ibsens Sozialkritik als einen Pessimismus, der „nicht metaphysischer, sondern moralischer Natur, begründet in der Überzeugung, daß sehr wohl die Möglichkeit vorhanden, die Ideale in die Wirklichkeit zu überführen“ ist.⁷⁶

Garde schrieb über Ibsen, dass man ihn nicht als Pessimisten oder einen negativen Geist bezeichnen könne, da er sein ganzes Leben hindurch für das Recht der Persönlichkeit und die Konsequenz hiervon, die Selbstverantwortlichkeit der Persönlichkeit, gekämpft hat und somit einen festen und sicheren Geist und Glauben an die Zukunft besitzen muss.

Weiters meint Garde, dass Ibsen niemals seine Wirksamkeit aufgegeben und niemals sein Ziel aus den Augen verloren hat. Er hat nie an seiner Arbeit gezweifelt und nie durch Flucht darin Trost gesucht. Das, sowie der gesamte Inhalt seiner Dichtung beweist, dass hinter dem Kampfe ein Ideal steht und dass Ibsen Liebe zum Menschen und Glauben an seine Natur besitzt.⁷⁷

Auch Leo Berg sah in Ibsen weitaus mehr als seine meisten Rezipienten und Kritiker.

Rastlos in dialektischer Entwicklung, von Gegensatz zu Gegensatz, hat er sich vorwärts bewegt: von der Romantik zur Moderne, von der historischen zur aktuellen Auffassung der Dinge, vom extremsten Idealismus zum radikalsten Naturalismus, vom trotzigem Egoismus zum peinlichen Altruismus, von der biblischen zur naturwissenschaftlichen Betrachtung der menschlichen Verhältnisse, vom blauesten Optimismus zum schwärzesten Pessimismus, und wieder umgekehrt vom trostlosen Atavismus zum himmelweiten Evolutionismus, vom strengsten Determinismus bis zur frohen Anerkennung einer Freiheit unter Verantwortlichkeit und eines Ziels zur großen Stille über den Gipfeln zu den Sternen.⁷⁸

⁷⁵ Garde, Axel: Der Grundgedanke in Henrik Ibsens Dichtung, S. 34

⁷⁶ Cowen, Roy C.: Der Naturalismus, S. 61

⁷⁷ Ebd., S. 47f.

⁷⁸ Berg, Leo: Henrik Ibsen. Studien. Köln, Berlin, Leipzig, Verlag von Albert Ahn, 1901, S. 6f.

4. Ibsens Werk auf der Wiener Bühne

Bis 1857 wurden Ibsens Stücke nur in Norwegen aufgeführt.

Die Tatsache, dass Ibsen sich in seiner Heimat verkannt und als Literat nicht genügend gewürdigt und respektiert fühlte, sowie die Verweigerung der versprochenen Unterstützung Dänemarks seitens Norwegens im Krieg gegen Preußen war schließlich ausschlaggebend für seine Entscheidung, seine Heimat zu verlassen, um in anderen europäischen Ländern zu einem Durchbruch im Literatur- und Theaterwesen zu gelangen. Sein erster Weg führte ihn nach Italien, wo er sich vier Jahre aufhielt. Von dort aus zog es ihn weiter nach Deutschland, wo er mit seiner Familie einen großen Teil seines Lebens verbrachte und den Anfangspunkt seiner Karriere als einflussreicher Dramatiker startete.

Mit „Gildet på Solhaug“ („Das Fest auf Solhaug“) kam in Schweden am Stockholmer „Kungliga Dramatiska Teatern“ („Königlichen Dramen Theater“) zum ersten Mal eines seiner Werke außerhalb seiner Heimat auf die Bühne.

Seine ersten Erfolge abseits Skandinaviens feierte Ibsen in Deutschland, wo sein großer Erfolg 1878 mit „Samfundets støtter“ („Die Stützen der Gesellschaft“) begann und sich in anderen Ländern fortsetzte.

Obwohl Ibsen bereits 1852 bei einer Begegnung mit Hans Christian Andersen darauf hingewiesen wurde, Wien zu besuchen, um dort Aufführungen am Hofburgtheater beizuwohnen, reiste Ibsen erst Jahre später nach Wien.⁷⁹

1872 wurde „Brand“ als das erste Ibsensche Werk in die deutsche Sprache übersetzt. Sein Debut auf einer Wiener Bühne hatte Ibsen erst vier Jahre später mit dem Stück „Nordische Heerfahrt“, das später auch aus dem originalen „Hærmændene på Helgeland“ richtig als „Helden auf Helgeland“ übersetzt wurde.

Am 26. Oktober 1876 wurde die „Nordische Heerfahrt“, ein von den isländischen Sagas beeinflusstes Stück, unter dem damaligen Direktor des Hofburgtheaters Franz von Dingelstedt aufgeführt.

Leo Berg nannte die „Nordische Heerfahrt“ Ibsens

erstes Drama großen Stils, in mancher Hinsicht seine gewaltigste Tragödie, die

⁷⁹ Ferguson, Robert: Henrik Ibsen. Eine Biographie. München: Kindler Verlag GmbH., 1998, S. 71

noch nicht oder doch nur erst zum Schluß durch dialektische Tüftelei um die Unmittelbarkeit dämonischen Trotzes gekommen war; die einzige Dichtung, in der sich die Helden noch ausleben dürfen und zu ihrer reckenhaften Größe erheben, ein Stück, in dem die Worte wie schneidende Schwerter durch die Luft sausen, und dessen zweiter Act zum größten gehört, was das moderne Drama geschaffen hat.⁸⁰

Die Kritiken in Wien hingegen waren eher mittelmäßig, man wollte das Debut aus dem Norden wohl nicht schon zu Beginn verreißen und dem Publikum gefiel die „nordische Stimmung“.

In der Ausgabe des nächsten Tages der „Neuen Freien Presse“ heißt es:

[...] Charakter und Handlung sind nach ihren äußeren Umrissen aus den „Nibelungen“ bekannt, aber der Verfasser hat ihnen durchaus einen modernen Sinn untergelegt. Das Nordische ist nur Kostüm, das Heldenhafte bloß Maske; im Grunde ist es der Ehebruch im Bärenfell. Die rasche, lebendige Exposition schien anzusprechen, der wirkungsvolle zweite Act fand sogar großen Beifall, dann aber begann das Interesse zu sinken und war schließlich verschwunden.⁸¹

Der Versuch Ibsen in das Wiener Theater einzuführen hatte zu damaligem Zeitpunkt keinen Erfolg, denn „in Wien wehte eine andere Luft als in Berlin [...]“⁸²

Das Stück verschwand nach fünfmaliger Wiederholung wieder in der Versenkung und mit ihm vorerst auch sein Dichter.

Zweiundzwanzig Jahre später, am 20. Oktober 1898, wurde die „Nordische Heerfahrt“, wieder auf die Wiener Bühne geholt. Die Kritiken waren positiver als im Jahre 1876, dennoch konnte sich das Stück nicht ganz durchsetzen.

In der „Neuen Freien Presse“ des nächsten Tages heißt es über die Aufführung im Raimundtheater:

Die „Nordische Heerfahrt“ wurde vor zweiundzwanzig Jahren im Burgtheater ohne tieferen Erfolg mit Schauspielern gegeben, zu denen wir jetzt nicht ohne trauriges Sehnen blicken. Ibsen's literarische Physiognomie tritt noch nicht aus dieser Jugendtragödie hervor, in der moderne Züge sich mit Motiven alter nordischer Sagen verschlingen. Das Drama ist nun im Raimund-Theater

⁸⁰ Berg, Leo: Henrik Ibsen, S. 9

⁸¹ Neue Freie Presse, 27. 10. 1876, Nr. 4373, S. 5

⁸² Kohn, Hans: Karl Kraus – Arthur Schnitzler – Otto Weininger. Aus dem jüdischen Wien der Jahrhundertwende. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1962, S. 1

erschienen, dessen früheres Ensemble zerstört wurde und dessen Schauspieler in fortwährendem Wechsel sich ablösen. Trotzdem war der Eindruck des Schauspiels ein tiefer und mächtiger. Ibsen's „Nibelungen“ – so könnte man „Die Nordische Heerfahrt“ nennen – werden heute mit anderem Auge gesehen als früher, und auch das Fremdartige des Stoffes hat Wagner dem Publikum näher gerückt. [...] Im Uebrigen wurden die Schauspieler dem Dichter nicht gerecht, dennoch war der Erfolg ein starker, und nicht eine gläubige Gemeinde bereitete ihn, er war einmüthig und bis zum Schlusse dem Stücke treu. Es verdient gesehen zu werden und hinterläßt jedenfalls klarere Eindrücke, als manches spätere berühmte Werk des Dichters.⁸³

Trotz der etwas zaghaften Annahme des norwegischen Dramatikers in Wien war zumindest der erste Schritt getan. Man kannte Ibsen nun und das zweite Stück ließ nicht lange mit seiner Bühnenpremiere auf sich warten. Bereits am 22. Februar 1878 feierte Ibsen mit seinem Gesellschaftsdrama „Die Stützen der Gesellschaft“ im Wiener Stadttheater sein Debut. Das Drama war, wie Emil Reich bemerkte, eine „Kriegserklärung gegen die herrschenden Schichten“⁸⁴, das „die gesellschaftliche Moral als solche“ angegriffen und „sie im Zustande hochgradiger Fäulnis“⁸⁵ gezeigt hat. Reich stellte sich die Frage, ob es Ibsen überhaupt möglich sei, die Welt anders als tragisch und mit düsterem Ernst zu betrachten.

Wo er heiter sein möchte, zeigt er sich nicht als weltüberlegener Humorist, sondern als weltverachtender Satiriker. In dieser Mischung von beißender Satire und vernichtender Tragik besteht freilich die eigenartige Größe, die charakteristische Note Ibsenschen Geistes. Beide Eigenschaften vereinen sich auch in den „Stützen der Gesellschaft“, einer ungeschminkten, treuen Schilderung der modernen Gesellschaft.⁸⁶

Das Werk „Die Stützen der Gesellschaft“ war in Berlin bereits aufgeführt und als großer Erfolg gefeiert worden. In Düsseldorf und Hamburg wurden die Schauspielhäuser damit eröffnet und in England war es das erste von Ibsen aufgeführte Stück.

In Wien hatte Ibsen jedoch auch mit diesem Gesellschaftsdrama kein Glück. Er hatte zwar einige Anhänger gefunden, zum Teil wurde die Aufführung gelobt, im Großen und Ganzen wurde das Stück aber abgelehnt.

⁸³ Neue Freie Presse, 21. 10. 1898, Nr. 12271, S. 7

⁸⁴ Reich, Emil: Henrik Ibsens Dramen. Zwanzig Vorlesungen an der Universität Wien. Berlin: S. Fischer Verlag, 1918, S. 185

⁸⁵ Ebd., S. 187

⁸⁶ Ebd., S. 186

Die Kritiken zu „Die Stützen der Gesellschaft“ in den Zeitungen waren unterschiedlich. Von Verissen über mittelmäßige und einigermaßen neutrale bis hin zu erstaunlich positiven Kritiken musste das Stück jede erdenkliche Meinung über sich ergehen lassen. In der „Wiener Abendpost“ heißt es:

[...]Ein moralisches, ein wahres Schauspiel also! Ein herbes, strenges Stück, diese Tragödie der Lüge! In der Regel eine undankbare Aufgabe, den Leuten die Wahrheit zu sagen, ihnen die Maske von dem Antlitze zu reißen, im Leben wie auf dem Theater! Wie wurde nun dem norwegischen Autor Henrik Ibsen sein Feldzug gegen die Lüge gelohnt? Das Publicum erwies sich gestern immerhin dankbar. Allerdings brach der Beifall nicht allzu häufig und zumeist nur nach den dramatisch wirksamen Szenen am Schlusse der Acte hervor; allein er war doch stark und allgemein genug, daß man von einem guten Erfolge des Stückes reden kann. Es wäre auch recht traurig, wenn das Stück keinen Erfolg erzielt hätte. Denn es ist nicht nur sehr moralisch, sondern auch sehr gut gemacht, sinnreich erdacht, wirksam ausgeführt. [...]⁸⁷

In der „Neuen Freien Presse“ des 23. Februars 1878 erschien folgende Rezension:

[...] Im Grunde haben wir es da wieder mit einer Gründergeschichte zu thun, einer Gründergeschichte in greller Nordlichtbeleuchtung. Ibsen hat ein gewisses Talent für heftige Situationen, leider ein weit geringeres, dieselben sorgsam zu motiviren. Einige davon, z.B. die Angst des Vaters um den verloren geglaubten Sohn, kennen wir auch schon aus seiner „Nordischen Heerfahrt“. Das neue Stück ist etwas verworren; man hat sich namentlich durch ein Gestrüpp von Verwandtschaftsverhältnissen durchzuschlagen, wovon einem der Kopf müde wird. Ist man aber einmal in diesem Wirrsal von Vettern und Basen, Schwägern und Schwestern einigermaßen orientirt, so erwacht das Interesse, und das ist die Hauptsache. Nach der echt kleinstädtischen Langeweile des ersten Actes erwärmte sich auch das Publikum und hielt von da an tapfer aus, trotz der theilweise bedenklichen Darstellung.[...]⁸⁸

In der „Presse“ wird Ibsen in Bjørnsons Schatten gestellt. Zwar wird ihm Aufmerksamkeit zugesprochen, wirklich anerkannt wird sein Drama jedoch nicht.

[...] Von Skandinavien weht jetzt ein scharfer, moralischer Nordwind herüber, so ganz besonders in diesem Stück. Seiner Besinnung nach ist es in der unmittelbaren Nachbarschaft von Björnson's Schauspiel „Ein Fallissement“ entstanden, steht aber hinter der eindringlichen, geistigen Kraft und energischen Charakteristik des letzteren eine gute Strecke zurück. Auch hier gilt es den Kampf gegen die sociale Lüge und Schein-Existenz: das moralisch wurmstichtige

⁸⁷ Wiener Abendpost, 23. 2. 1878, Nr. 45, S. 3

⁸⁸ Neue Freie Presse, 23. 2. 1878, Nr. 4847, S. 8

Ansehen gewisser „Stützen der Gesellschaft“ soll in seinem wahren Kern bloßgelegt werden. [...] Die erste Hälfte des vieractigen Stückes machte in ihrer Umständlichkeit keinen ausgesprochenen Eindruck; dann steigerte sich das Interesse im dritten Acte und hielt auch im letzten nach. Ein tiefer greifender, voller Erfolg schien es doch nicht zu sein. Kritische Aufmerksamkeit verdient die Novität jedenfalls und diese wollen wir derselben auch zukommen lassen.⁸⁹

Eine durchaus positive Kritik kann man dem „Vaterland“ entnehmen:

[...] Dem Stücke wohnt ein scharfer dramatischer Nerv inne; wir haben es endlich einmal wieder mit einer poetischen Erscheinung zu thun, welche durch die psychologisch wahre, folgerichtige Führung der Charaktere den Zuschauer fesselt, unbekümmert um Theatergeschmack und Mode[...].⁹⁰

Hugo Wittmann schrieb weniger positiv in der „Neuen Freien Presse“:

Die jüngste aus Norwegen gebürtige Novität des Stadttheaters ist ein interessantes, aber vom Standpunkt des künstlerischen Genusses wenig erfreuliches Stück. Es leidet zunächst an einem organischen Fehler, der auf der Bühne tödtlich wirkt: die Exposition ist von einer beinahe massiven Dunkelheit. [...] Wo man höchstens denken sollte, muß man grübeln, wo genießen, arbeiten.⁹¹

Weiters heißt es:

Mit nicht zu leugnender Kühnheit hat der Autor den Versuch gemacht, Zustände der Gegenwart auf der Bühne zu schildern und zu geißeln; das ist das Anziehende an dem Stück. Aber seine Gestalten sind schwankend nebelhaft, die grellen Situationen herbeigezerrt, die Konflikte schlecht gelöst, die Handlung verworren, die Atmosphäre des Schauspiels rau, derb, ohne Sonnenschein, unfreundlich, ungesund; das ist das Abstoßende an dem Stück.⁹²

Bereits hier äußert sich ein Problem, mit dem Ibsen auch künftig immer wieder konfrontiert werden soll: das Missverstehen seines Werkes.

Selbst für die Theaterschauspieler waren Ibsens Stücke eine Herausforderung.

Der an den Wiener Theatern oft aufgetretene Schauspieler Rudolf Tyrolt, der in „Die Stützen der Gesellschaft“ die Rolle des Schiffbaumeisters Aune inne hatte, äußerte sich wie folgt zu dem Stück, sowie zu der herausfordernden Tatsache, dass es nicht immer einfach sei, das Wesen der Menschen fremder Kulturen authentisch umzusetzen:

⁸⁹ Die Presse, 23. 2. 1878, Nr. 53, S. 10f.

⁹⁰ Das Vaterland, 23. 2. 1878, Nr. 53, S. 4

⁹¹ Neue Freie Presse, 26. 2. 1878, Nr. 4850, S. 6

⁹² Ebd., S. 6

In der Reihe gehaltloser Stücke, die Laube zu einer fieberhaften Anstrengung seines Personals veranlaßten, bilden Ibsens „Stützen der Gesellschaft“ eine vereinzelte Ausnahme. Anknüpfend an eine abfällige Kritik über unsere den nordischen Charakter der Figuren nicht treffende Darstellung des Ibsenschen Schauspiels, [...], möchte ich mir doch die Bemerkung erlauben, daß von uns deutschen Schauspielern, vielleicht infolge unseres rascheren Einlebens in die Kultur fremder Nationen, verlangt wird, Kosmopolit auf der Bühne zu sein.⁹³

Im Jahre 1894 widmete die „Neue Freie Presse“ den „Stützen der Gesellschaft“ Platz in ihrem Feuilleton. Ludwig Speidel rezensierte die Aufführung im Burgtheater und unterstellte Ibsen, zu jener Zeit noch nicht die nötige künstlerische Reife erlangt zu haben.

Die „Stützen der Gesellschaft“ gehören zu jenen Stücken Ibsen's, in denen sich der Dichter sucht, ohne sich noch ganz finden zu können. Wir fühlen den späteren Poeten stellenweise schon durch, eine Wendung, ein Satz, ein Spruch verräth ihn. Das Grundthema aller Ibsen'schen Dichtung ist ihnen mit den reiferen Stücken gemeinsam: der Kampf gegen die Lüge, sei es die Lüge gegen sich selbst, sei es die Lüge gegen Andere, sei es die Lüge gegen Conventionen und Institutionen. Ibsen hat aber noch nicht gelernt, seine Fragen scharf zu formuliren und sie in der künstlerischen Bühnenform, die er im Verlaufe seines Schaffens gefunden, zu beantworten. [...] Es ist kein Spaß, einer Ibsen'schen Handlung zu folgen, es ist vielmehr ein Geschäft, es ist eine Denkarbeit, die unsere volle Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt.⁹⁴

Dreizehn Jahre später erschien „Die Stützen der Gesellschaft“ erneut auf der Bühne des Burgtheaters. Der Rezensent der „Neuen Freien Presse“ hätte sich, wie seiner Kritik zu entnehmen ist, gewünscht, noch länger auf diese Vorstellung zu warten, da er mit der Besetzung der Rollen nicht zufrieden war. Während Ibsen und das Werk selbst positive Aufmerksamkeit zuteil wurde, bezeichnete der Kritiker die Inszenierung als „eine ziemlich spröde Masse“.⁹⁵

Mit den beiden Werken „Nordische Heerfahrt“ und „Die Stützen der Gesellschaft“ wurde Ibsen mehr oder minder in das Wiener Theaterleben eingeführt. Man wusste wer er war, man kannte seinen Stil und dachte, man könne auch in etwa wissen, was von dem nordischen Dichter zu erwarten sei.

⁹³ Tyrolt, Rudolf Dr.: Aus dem Tagebuch eines Wiener Schauspielers. 1848 – 1902. Erinnerungen und Betrachtungen. Wien und Leipzig: Wilhelm Braumüller, 1904, S. 134f.

⁹⁴ Neue Freie Presse, 11. 11. 1894, Nr. 10855, S. 1

⁹⁵ Neue Freie Presse, 1. 5. 1907, Nr. 15334, S. 11

Seinen Ruhm als Dramatiker konnte er in Wien aber erst 1890 mit „En folkefiende“ („Der Volksfeind“) der zum ersten Mal am Deutschen Volkstheater aufgeführt wurde und mit dem, einen Monat später gespielten Stück „Gengangere“ („Gespenster“), begründen.

Durch die Inszenierungen wurden dem durch Ibsen repräsentierten „zukunftsbürgenden Geist, dem Geist der Moderne“ die Pforten Wiens geöffnet und den Wünschen einer „ganz im Stillen“ entstandenen Wiener Ibsengemeinde entsprochen.⁹⁶

Während die breite Masse mit Ibsens Werk anfangs nicht viel anfangen konnte, gab es jedoch bereits zu Beginn, noch bevor er auf österreichischen Bühnen seine Stücke präsentierte, einige wenige, die das geniale Vorreitertum der Moderne in Ibsen erkannten. Zumeist selbst Literaten, Künstler oder künstlerisch Verständige huldigten dem Werk des Norwegers, seit sie das erste Mal in Berührung mit ihm und seinem Schaffen getreten sind.

So schreibt Julius Kulka 1891 in der „Modernen Rundschau“:

[...]die freudige Erkenntniß wird ihm jedenfalls werden, daß auch in Wien seine Stimme nicht mehr ungehört verhallt, daß er von Tag zu Tag an Boden gewinnt und an Macht über die Geister. Schon verstummen die, die ihn noch vor Kurzem geschmäht, und die über ihn vornehm geschwiegen, sehen sich zur Sprache und Anerkennung gezwungen.⁹⁷

Erst 1891 sicherte Ibsen seine Stellung beim Wiener Publikum und die wachsende Verehrung seiner Person mit den Aufführungen der „Kongs-Emnerne“ („Die Kronprätendenten“) und mit „Vildanden“ („Die Wildente“).

Ibsen war zu jener Zeit auf Einladung des damaligen Burgtheaterdirektors Max Burckhard zum ersten Mal in Wien und löste mit der Erstaufführung von „Die Kronprätendenten“ große Begeisterung beim Wiener Publikum aus. Mit der Aufführung der „Kronprätendenten“, die zu einem besonderen Ereignis der Theatergeschichte Wiens wurde, feierten junge Autoren und Kritiker den Durchbruch der Moderne in Wien.⁹⁸

Schon bald sah man in Ibsen einen literarischen Propheten, wenige Jahre später galt er

⁹⁶ Kulka, Julius: Wiener Theaterbriefe IV. Im Zeichen Henrik Ibsens, Moderne Dichtung, Bd. 2, Heft 6, Nr. 12, 1. 12.1890, S. 785-788, In: Wunberg, Gotthart (Hg.): Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887 – 1902, S. 140

⁹⁷ Kulka, Julius: Henrik Ibsen weilt in unserer Mitte..., Moderne Rundschau, Band 3, Heft 2, 15. April 1891, S. 69 – 71. In: Ebd., S. 200

⁹⁸ Sprengel, Peter; Streim, Gregor: Berliner und Wiener Moderne, S. 388

als einer der wichtigsten und einflussreichsten Dramatiker Europas.

Ihren Höhepunkt erreichte die Ibsen-Begeisterung in Wien im Jahre 1898.

4.1 Das Wiener Theaterleben

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war Wien die Hauptstadt des Theaters im deutschsprachigen Raum und wurde in der zweiten Hälfte von Berlin abgelöst. In der Zeit Hebbels, Grillparzers, Raimunds und Nestroys blühte das Theaterleben und war geistiges und kulturelles Zentrum in Wien. Die Ära nach dem Tod der großen Dichter beschreibt Adam Müller-Guttenbrunn folgendermaßen:

Die Wiener Dramatiker waren ausgestorben, die Dramaturgen desgleichen, Schauspieler gab es nur noch im Burgtheater. In Wien fallen jetzt keine Entscheidungen mehr, die Stücke, welche die Runde über die Bühne machen, nehmen nicht mehr, wie früher, von Wien ihren Ausgang.⁹⁹

Trotz der eher misslichen Zustände der Theaterlandschaft blieb es eine wichtige Institution für das Wiener Publikum. Im Laufe des 19. Jahrhunderts war es nicht mehr nur dem Adel vorbehalten das Theater zu besuchen. Auch das Bürgertum entdeckte es als gesellschaftlichen Mittelpunkt.

Das hauptsächliche Interesse lag in der Unterhaltung. Die Wiener Zuschauer wollten für wenige Stunden der Realität entfliehen und sich der Illusion des Schönen hingeben.

Theater bedeutete eine Schönmalerei der Realität. Man erwartete Amusement, Träumerei und Leichtigkeit.

Der Wiener Zuseher wollte nicht nachdenken, sondern das Gesehene auf sich wirken lassen und das Erfasste genießen.

Rudolph Lothar beschreibt es in seinem Buch „Das Wiener Burgtheater“ aus dem Jahre 1934 folgendermaßen:

Der österreichische Mensch besitzt die wundervolle Gabe, nicht das wirkliche Leben zu leben, sondern ein erträumtes Leben neben dem Leben. Der Österreicher verklärt den Alltag durch seine Phantastik, läßt sich von phantastischen Vorstellungen trösten, wenn er Trost im Elend braucht, flüchtet

⁹⁹ Kuhn, Margot: Ibsens „Nora oder ein Puppenheim“ auf den Wiener Bühnen. Theaterwissenschaftliche Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der Universität Wien. Wien, 1970, S. 73f.: Margot Kuhn geht in ihrer Dissertation näher auf das Wiener Theaterleben und das Theaterpublikum im 19. Jahrhundert ein. Während sie das Theaterleben dieser Zeit im Allgemeinen beschreibt, wird das Hauptaugenmerk in vorliegender Arbeit auf die Einführung von Ibsen am Wiener Theater gelegt.

sich, von der Phantasie beschützt und gejagt, in eine Traumexistenz, wenn ihm die Wirklichkeitsexistenz nicht behagt. Daher die Leidenschaft des Wiener für die Traumwelt des Theaters.¹⁰⁰

Doch abgesehen vom unterhaltenden Wert galt das Theater auch als Vorbild gewisser Lebenssituationen. Vor allem im Burgtheater lernte man durch die aufgeführten Stücke richtiges Benehmen kennen. Nur allzu oft wurden die Schauspieler in Gehaben, Kleidung und Stil kopiert. Selbst Gefühlsregungen in gesellschaftlichen Kreisen wurden vermittelt, vom Publikum aufgegriffen und in dementsprechenden Kreisen, wie in Salons, wiedergegeben.¹⁰¹

Das Wiener Theaterleben wurde 1872 durch die Entstehung des Wiener Stadttheaters und mit der Einführung von Bjørnstjerne Bjørnson und Henrik Ibsen durch den Direktor Laube bereichert.

Mit seinem unbeschönigten realistischen Stil brach Ibsen mit der Konvention des klassischen Theaters.

In der Anfangszeit Ibsens konnte das Publikum nur schwer diese plötzliche Demaskierung der nur allzu oft bekannten eigenen „Heucheleien“ und pseudomoralischen Werte ertragen, doch später scheint vor allem diese Darstellung der Realität zu Ibsens Erfolg beigetragen zu haben.

So hatte laut Emil Reich Ibsen die Konvention „niedergerissen“ und „zum Sturm gegen die übliche Moral und Lebensauffassung“ ermuntert.¹⁰²

Die moderne Zeit verlangte nach modernem Stoff. Längst war das -zugunsten der Ästhetik nach romantischem Vorbild- verklärte Bild der Realität, die Flucht in eine Scheinwelt mit paradiesischen Zuständen, Erheiterung und heuchlerisch-moralischen Wertvorstellungen nicht mehr zeitgemäß.

Doch die Wiener gingen, wie einst ein Burgschauspieler bemerkte, „mit der Moderne nicht mit, seien niemals mit der sogenannten Moderne mitgegangen und gingen am liebsten immer wieder nur in die klassischen Stücke.“¹⁰³

¹⁰⁰ Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. Ein Wahrzeichen österreichischer Kunst und Kultur. Wien: Augarten-Verlag, 1934, S. 13f.

¹⁰¹ Kuhn, Margot: Ibsens „Nora oder ein Puppenheim“ auf den Wiener Bühnen, S. 76

¹⁰² Brauneck, Manfred und Müller Christine (Hg.): Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880 – 1900, S. 639

¹⁰³ Der Burgschauspieler in Thomas Bernhards „Holzfällen“(58). In: Ibsenbrevier. Texte, Analysen,

Diese Einstellung des Wiener Publikums hielt bis zur Jahrhundertwende. In der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ liest man im Zuge eines Besuches des Raimundtheaters und der Erinnerung an Raimund eine Gegenüberstellung jener Zeit und Werke und der aktuellen „Nora“:

Damals der gemüthvolle, schlichte und unendlich liebenswürdige Poet, der mit einem einfachen Worte eine tiefe, ans Herz gehende Wahrheit zu sprechen vermochte ... und heute der complicirte, grübelnde und bei all seiner geistigen Riesenhaftigkeit so befremdende Mann, der 1000 Worte braucht, um doch nicht mehr sagen zu können, als Dinge, die den Verstand beschäftigen und unsere Nerven erregen.¹⁰⁴

4.2 Die Freie Bühne

1891 entwickelte sich aus der Absicht einiger Jungwiener, die neuen modernen literarischen Ideen publik zu machen, die „Freie Bühne“. Der Ibsen-Empfang im April 1891 hatte nicht unwesentlich seinen Teil dazu beigetragen, dass die jungen Literaten den Drang verspürten, den neuen modernen Ideen Luft zu machen. Der gegründete Verein „Freie Bühne, Verein für moderne Literatur“ sollte den Zweck der Förderung der „geistigen, literarischen und geselligen Interessen“ erfüllen, durch

Abhaltung von Vorträgen aus dem Gebiete der Literatur und der Wissenschaften, sowie durch Veranstaltung von dramatischen Aufführungen, durch Herausgabe und Subvention von Werken und Zeitschriften, durch Anlegung einer für die Mitglieder unentgeltlich benützbaren Bibliothek und eines Lesezimmers, durch Preisausschreibungen und durch Gewährung eines Rechtsbeistandes zur Vertretung der verletzten Interessen der Mitglieder.¹⁰⁵

Sowohl der Name des Vereins als auch das naturalistische Programm deutete auf Parallelen zu Otto Brahm's „Freier Bühne“ in Berlin hin.

Obmann der „Freien Bühne“ war Friedrich Michael Fels, der auch der eigentliche Gründer des Vereins war, im Ausschuss waren unter anderem Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal sowie Felix Salten. Julius Kulka wurde zum Bibliothekar erwählt und auf seine Anregung hin ernannte man Ibsen zum Ehrenmitglied.¹⁰⁶

Wortmeldungen und Gedankensplitter von und zu Henrik Ibsen. S. 32

¹⁰⁴ Wiener Allgemeine Zeitung, 4. 9. 1897

¹⁰⁵ Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne, S. 92

¹⁰⁶ Wunberg, Gotthart (Hg.): Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887 – 1902, S. LXXXV

Die ersten Gehversuche der „Freien Bühne“ waren nicht von Erfolg gekrönt. Man war bemüht, jedoch fehlte die Konsequenz, den Naturalismus auf einer Ebene weiterzuführen. Fels stand zu Beginn eindeutig unter dem Einfluss des Naturalismus, wie in seinen damaligen Arbeiten herauszulesen ist, unter anderem in einem Aufsatz über Ibsen in der „Wiener Literatur-Zeitung“. Seine naturalistische Tendenz uferete wenig später in eine andere Stilrichtung, den Impressionismus aus.

Bereits Ende des Jahres 1891 wurde in der „Modernen Rundschau“ das Aus der „Freien Bühne“ deklariert.

Dazu schreibt Fels im „Wiener Brief“:

[...] Über Mangel an gutem Willen aber konnte man sich kaum beklagen, damals als die Freie Bühne hier begründet wurde; und wenn die in jenen vorbereitenden Versammlungen gegebenen Versprechen überhaupt hätten in Erfüllung gehen können, besäße Wien jetzt ein Theater, auf dem neben der modernsten Dramatik, auch die modernste Schauspielkunst zuhause wäre. Begeisterung, Phantastik und Unkenntnis der tatsächlichen Verhältnisse – die kennzeichnen die damaligen Gründer. [...] Man währte, Hervorragendes leisten zu können, zu einer Zeit, da die in Berlin ihre Mission bereits erfüllt sahen, da Ibsen an zwei Wiener Theatern gespielt wurde[...]¹⁰⁷

Weiters meinte Fels, das Scheitern lag an der fehlenden Autorität innerhalb des Vereins, die Presse wartete nur darauf das Projekt in der Luft zu zerreißen und das Publikum interessierte sich eher wenig für die ganze Sache. Auch die Vermittlungsstrukturen wie Verlage, Zeitschriften, sowie eine unabhängige Bühne, welche die naturalistische Moderne in Berlin gefördert hatten, fehlten in Wien.¹⁰⁸

Die „Freie Bühne“ wurde nach nicht einmal einjährigem Bestehen in den „Verein für modernes Leben“ umgewandelt und nahm zusätzlich Musik und bildende Kunst in ihr Programm auf.

4.3 Kritik an Ibsens Werk durch Presse und Publikum

4.3.1 Nora oder Ein Puppenheim

Ibsen hatte das Stück 1878 erstmals in Angriff genommen. Die erste Fassung war im September 1879 fertig und erschien erstmals in einer Auflage von 8000 Exemplaren in

¹⁰⁷ Fels, Friedrich Michael. In: Wunberg, Gotthart (Hg.): Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887 – 1902, S. LXXVIII

¹⁰⁸ Sprengel, Peter; Streim, Gregor: Berliner und Wiener Moderne, S. 389f.

Skandinavien. Das Werk verkaufte sich so schnell, dass zwei weitere Auflagen von 4000 und folglich von 2500 Exemplaren gedruckt wurden.

Bereits in Kopenhagen, wo „Nora“ 1879 uraufgeführt wurde, war das Publikum entsetzt über die finale Wendung. Dass Nora die Familie verließ, passte nicht in das zeitgenössische Bild der Gesellschaft, was den Verkauf des Dramas jedoch nicht hemmte.

1880 wurde „Nora“ erstmals ins Deutsche übersetzt, wobei der Übersetzer Wilhelm Lange den Originaltitel „Et dukkehjem“, welcher auf deutsch soviel wie „Ein Puppenheim“ bedeutet, mit „Nora“ übersetzte.

In Wien wurde das Drama 1881 erstmals aufgeführt. Laube wollte bereits 1880 eine Aufführung des Stückes am Hofburgtheater in die Wege leiten, jedoch bat er Ibsen, den Schluss abzuändern.

Ein dermaßen skandalöses Verhalten einer Frau, die sämtliche häuslichen und mütterlichen Pflichten und Konventionen mit Füßen tritt, war auf der Wiener Bühne nicht akzeptabel.

Bereits am 17. Februar 1880 hatte Ibsen in einem Brief an die „Kopenhagener Zeitung“ erklärt, dass er selbst den „barbarischen Gewaltakt“ vollziehen würde, statt seine Arbeiten „der Behandlung weniger vorsichtiger und weniger kundiger Hände zu überlassen“¹⁰⁹ und verfasste ein zweites Ende, jedoch missfiel ihm dies selbstverständlich, was einem Brief an den Theaterdirektor zu entnehmen ist:

[...]Sie finden, daß das Stück des Schlusses wegen der Kategorie Schauspiel nicht entspricht. Aber, verehrter Herr Direktor, legen Sie denn wirklich den sogenannten Kategorien einen so großen Wert bei? Ich jedenfalls glaube, daß die dramatischen Kategorien dehnbar sind, und daß dieselben sich nach den vorhandenen Tatsachen in der Literatur richten müssen, nicht umgekehrt. [...] Ich stelle ihnen deshalb anheim, die Änderung nicht zu berücksichtigen, sondern das Stück in ursprünglicher Gestalt dem Publicum vorzuführen.¹¹⁰

Die originale Schlusszene von Ibsens „Nora“, die der Grund für die Ablehnung des ganzen Dramas war lautet wie folgt:

NORA. Daß ein Zusammenleben zwischen uns beiden eine Ehe werden könnte.

¹⁰⁹ Keel, Aldo: Henrik Ibsen. Nora (Ein Puppenheim). Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1990, S. 43

¹¹⁰ Landsberg, Hans (Hg.): Das Ibsenbuch. Ibsen in seinen Werken, Briefen, Reden und Aufsätzen. Berlin: S. Fischer Verlag, 1907, S. 93f.

Leb wohl. (*Geht durch den Flur hinaus.*)
HELMER (*sinkt neben der Tür auf einen Stuhl und schlägt die Hände vors Gesicht*). Nora! Nora! (*Er sieht sich um und steht auf.*) Leer. Sie ist nicht mehr hier. (*Eine Hoffnung zuckt in ihm auf.*) Das Wunderbarste – ?!
(*Man hört, wie unten eine Tür dröhnend ins Schloß fällt.*)¹¹¹

In der Fassung, in der Ibsen die Schlusszene geändert hat, um die Gemüter zu beruhigen, lautet der Dialog zwischen Nora und ihrem Mann:

NORA. „Daß ein Zusammenleben zwischen uns beiden eine Ehe werden könnte. Lebe wohl! (*Will gehen.*)
HELMER. Nun denn – gehe! (*Faßt sie am Arm.*) Aber erst sollst du deine Kinder zum letztenmale sehen!
NORA. Laß mich los. Ich *will* sie nicht sehen! Ich kann es nicht!
HELMER (*zieht sie gegen die Thüre links*). Du *sollst* sie sehen! (*Oeffnet die Thüre und sagt leise.*) Siehst du; dort schlafen sie so sorglos und ruhig. Morgen, wenn sie erwachen und rufen nach ihrer Mutter, dann sind sie – mutterlos.
NORA (*bebend*). Mutterlos – !
HELMER. Wie du es gewesen bist.
NORA. Mutterlos! (*Kämpft innerlich, läßt die Reisetasche fallen und sagt.*) O, ich versündige mich gegen mich selbst, aber ich kann sie nicht verlassen. (*Sinkt halb nieder vor die Thüre.*)
HELMER (*freudig, aber leise*). Nora!
(*Der Vorhang fällt.*)“¹¹²

Am 9. September 1881 wurde „Nora“ mit dem ursprünglichen Ende auf der Bühne des Stadttheaters aufgeführt.

„Das Vaterland“ äußerte sich folgendermaßen zu der Aufführung des Vorabends:

Henrik Ibsen's dreiactiges modern-sociales Drama „Nora“, welches in der letzten Saison bezüglich der Erwerbung und Aufführung das Object eines von drei Wiener Bühnen geführten Concurrenzstreites gebildet hatte, gelangte endlich gestern im Wiener Stadttheater zur ersten Aufführung. Während das Schauspiel unter seinem Originaltitel „Et Dukkehjem“ („Ein Puppenheim“) in des Dichters Heimatlande ungemeine Anerkennung fand und in den Hauptstädten der skandinavischen Reiche und Dänemarks zahlreiche Aufführungen erlebte, konnte „Nora“ bei den Aufführungen in Deutschland und ebenso gestern in Wien nur getheilte Erfolge erzielen. Das Schauspiel beginnt mit einer trefflichen Exposition, welche die herrvorrangende dramatische Befähigung des Autors documentirt, ist reich an poetischen Schönheiten, an psychologisch feinen Zügen und sorgfältig ausgearbeiteten Details, namentlich

¹¹¹ Ibsen, Henrik: Nora (Ein Puppenheim). Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1951, S. 94

¹¹² Ibsen, Henrik. In: Litterarisches Echo 2 (1899/1900) Sp. 969f. In: Keel, Aldo: Henrik Ibsen. Nora (Ein Puppenheim), S. 44

im zweiten Acte, leidet aber an einigen sehr unschönen und verletzenden Einzelheiten und gegen das Ende an dem Mangel eines sogenannten „befriedigenden“ Abschlusses eines harmonischen Ausklingens oder einer tragischen Erschütterung.[...] ¹¹³

In der „Neuen Freien Presse“ des 10. September 1881 heißt es:

Die Direction des Wiener Stadttheaters hat mit Rücksicht auf den peinlichen Einbruch, den der Schluß des dritten Actes von Ibsen's „Nora“ gestern auf das Publicum hervorbrachte, bei der heutigen zweiten Vorstellung die Schlußscenen geändert. Es wird sich nun erweisen müssen, ob diese Metamorphose dem Stücke eine längere Lebensdauer verleihen kann. ¹¹⁴

„Die Presse“ schrieb folgende Kritik:

Das Schauspiel „Nora“ von Henrik Ibsen erlitt einen harten Unfall von dem es sich kaum erholen wird. Das Interesse steht nur auf zwei Augen, nämlich jenen Nora's, in der übrigen kleinen Gruppe wetteifert eine Person mit der anderen in dem unerfreulichen Eindruck, den sie uns bereiten, der Gatte und der Hausfreund voran. Die Kollision ist so peinlich erbracht als möglich; wir sind Zeugen einer durch drei Acte sich steigernden, fieberhaft gespannten Angst einer jungen Frau, deren Naivetät in der Auffassung von Rechtsverhältnissen doch schwer glaublich ist. Am bedenklichsten wirkte der Schluß, die Trennung der Frau von ihrem Gemal; vor dem Ausgang wurden Aeüßerungen der Ablehnung laut. Was wir da gesehen, bedarf noch einer näheren kritischen Sichtung; das Stück ist mit vielem Talent verfehlt, es interessiert uns anfangs, um uns bald darauf zu irritiren und zu ärgern, weil wir einem Autor von solcher Begabung die mit Absicht und Eigensinn herbeigeführte dramatische Trennung nicht verzeihen können.[...] ¹¹⁵

Duchaus positiv hält die „Wiener Zeitung“ dagegen:

Das Wiener Stadttheater brachte, mit vollem Eifer das Theaterjahr beginnend, schon gestern die erste Novität. Man spielte das vielbesprochene dreiactige Schauspiel „Nora“ von Henrik Ibsen. Das Stück des hochbegabten nordischen Autors hat ein eigenthümliches Schicksal. In Berlin gefiel der Schluß nicht, weil er versöhnend war, und in Wien gefiel der Schluß nicht weil er mit einer Dissonanz endete. In Berlin mußte der ursprüngliche Schluß wiederhergestellt werden und in Wien ... nun wir wissen nicht, ob sich das Stück aus dem Repertoire halten wird.

„Nora“ ist trotz aller Bedenken, das Werk eines Dramatikers von großem Talente, von Geist und Geschick; eines originellen Autors, der eigenartige

¹¹³ Das Vaterland, 10. 9. 1881, Nr. 249, S. 7

¹¹⁴ Neue Freie Presse, 10. 9. 1881, Nr. 6119, S. 6

¹¹⁵ Die Presse, 9. 9. 1881, Nr. 218, S. 3

Konflikte erfindet und sie von eigenartigen Menschen durcharbeiten läßt; eines Psychologen, der mit dem ruhigen Blicke eines Arztes forscht, festhält, demonstriert; eines Stylisten, der für eigene Gedanken stets das eigene Wort findet. Aber die eigenthümliche Art Ibsens ist dem Dichter in der „Nora“ nicht zum Heile geworden. [...] Wenn eine feine, kundige Hand dem ursprünglichen Schlusse Ibsens Kürze gegeben, nur so viel Worte gelassen hätte, als zum vollen Lichte, zum Verständnisse des Entschlusses Nora's, Haus und Gatten zu verlassen, nöthig sind, das Stück hätte im Ganzen einen bessern Erfolg gehabt, einen Erfolg, wie ihn der hochbegabte Autor und auch dieses sein Werk verdienen. Stücke mit den Qualitäten Nora's wachsen heute nicht zahlreich, Stücke, in denen das Leben in so viel feinen, wahren Zügen geschildert wird. [...]¹¹⁶

Da „Nora“ ein Thema behandelt, welches in dieser Form noch nie dagewesen war, wurde das Publikum in der Ausgabe der „Montags-Revue“ vom 12. September 1881 „vorgewarnt“. Vor dem Besuch des Theaters wurde empfohlen „eine gute Jause zu nehmen; Damen sollten erinnert werden, ihr Riechsalz ja nicht zu Hause zu lassen, um allen unliebsamen Vorgängen möglichst gewachsen zu sein.“¹¹⁷

Paul Schlenther, der als Theaterkritiker arbeitete und das Burgtheater von 1898 bis 1910 leitete, warnt in seiner Einleitung in „Henrik Ibsens Sämtliche Werke in deutscher Sprache“ davor, den Schluss des Stückes wörtlich zu nehmen:

Am wenigsten darf die Nora der Schlußszene, wie es oft auf den Theatern vorkommt, als Sprachrohr des Dichters erscheinen. Sie ist ein Wesen für sich, dessen Gewissen geweckt wird durch die plötzliche Einsicht in eigene Schwachheit. Nora ist kein Typus mehr. Zahllose Frauen machen in der Ehe früher oder später Noras Erfahrungen, aber sie folgen nicht Noras Beispiele. Sie halten aus und halten Haus dem ‚fremden Mann‘. Und auch in diesem Aushalten liegt eine sittliche Pflichterfüllung. Aber gerade sie werden Noras Thun verstehen und im stillen Märtyrtum ihr den Mut, sich zu befreien, neiden. Man sei um der lieben Weltordnung willen froh, daß sich die anderen Frauen in gleicher Lage fügen, und sei um des ungeschriebenen Rechtes der freien und reinen Empfindung willen noch froher, daß eine einzige Frau es giebt, deren Gefühl sich über die Weltordnung erhebt. Sie ist eine Ausnahme und möge es bleiben. Aber diese Ausnahme ist so notwendig wie die Regel selbst.¹¹⁸

Im Feuilleton der „Neuen Freien Presse“ kritisiert Hugo Wittmann, der ein großer Gegner des Naturalismus war Ibsens Stück und zeigt damit, wie wenig die Theaterkritik

¹¹⁶ Wiener Zeitung/Abendpost, 9. 9. 1881, Nr. 205, S. 2

¹¹⁷ Montags-Review, 12. 9. 1881, In: Kuhn, Margot: Ibsens „Nora oder ein Puppenheim“ auf den Wiener Bühnen, S. 101

¹¹⁸ Schlenther, Paul: Einleitung. In: Henrik Ibsens sämtliche Werke in deutscher Sprache, S. XXII f.

Verständnis für Ibsens Thematik aufbringen konnte:

Wir haben im Laufe der Zeit schon viele mißrathene Frauengestalten über die Bühne hinken gesehen, aber so eine unausstehliche, verschrobene und geistig verkrüppelte Person wie diese Nora des norwegischen Dichters ist uns selten vorgekommen. Bei anderen Mißgeburten kann man es wenigstens errathen, was ihr unglückseliger Erzeuger eigentlich gemeint hat; die dramatische Absicht schlägt durch, wenn auch die dramatische Kunst versagt. Die arme Nora aber läßt uns vollständig im Unklaren, ob wir in ihr eine Verschwenderin oder eine haushälterische Frau, ein leichtsinniges Ding oder die Tugend selber, eine Puppe oder eine Heldin zu sehen haben. Ein Gewebe von Unmöglichkeiten und Unwahrheiten spinnt sich um dieses in das Nichts verpuffende Räthsel, und es ist wirklich der Mühe werth, die sogenannte Handlung zu erzählen und deren Wirrsal und Widersinn zu besprechen; auf das es zudringlichen Theaterdichtern zum abschreckenden Beispiel diene.¹¹⁹

Hier wird offensichtlich, dass Ibsens Intention, der Frau eine gleichberechtigte Stellung zuzusprechen, verfehlt wurde. Die Kritiker führten im Allgemeinen Noras Weggang auf ihren launischen und unsteten Charakter zurück, nicht auf die Tatsache, dass sie sich von ihrem Mann emanzipierte und von den Fesseln ihrer Ehe und den gängigen Konventionen löste.

Ibsen nahm die Kritiken mit Humor, wie man einer Stellungnahme seinerseits entnehmen kann. Am 18. September 1881 erschien in der „Bombe“ folgende Antwort:

Ich halte es für meine Dankespflicht, der „Neuen Freien Presse“, der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ und den anderen geehrten Journalen Wiens mein ironischestes Lächeln dafür auszudrücken, daß sie in einigen spaltenlangen Besprechungen meiner Wenigkeit den Beweis zu liefern suchten, daß über ein so mißrathenes Frauenzimmer, wie ich das Unglück zu sein habe, kein Wort zu verlieren ist. Bei der liebenswürdigen Gewohnheit der gemüthlichen, neugierigen Wiener, alles Abnorme zu bewundern, glaube ich für die für mich indirect gemachte Reclame bestens danken zu sollen.
Mit freundlichem Knixe, „Nora“, geborne Ibsen.¹²⁰

Weiters schreibt Prof. Dr. Leidesdorf in derselben Ausgabe der „Bombe“ eine negative Kritik von Ibsens „Nora“:

„Nora“ wurde begraben. Gleich nach dem ersten Acte gab der Dichter seinen Geist auf, nach dem zweiten der „Doctor Rank“, der übrigens auch ohne

¹¹⁹ Neue Freie Presse, 11. 9. 1881, Nr. 6120, S.1

¹²⁰ Die Bombe, 18. 9. 1881, Nr. 38, S. 319

Hinzuthun des Dichters von Herrn Ranzenberg allein umgebracht worden wäre, und nach dem dritten endlich das ganze Stück. Friede seiner Asche! Wie die „dreihundert Recensenten Wiens“ über „Nora“ denken, wissen unsere Leser bereits; wie Lessing sich zu der curiosen Dame stellt, ist deshalb weniger von Belang, weil „Nora“ weit eher von einem Doctor der Medicin als von einem der Philosophie und Aesthetik beurtheilt werden will. Wie haben uns an eine hervorragende Kapazität dieses Faches gewendet, und stehen nicht an, die gestellte Diagnose weiteren Kreisen zur Kenntniss zu bringen. Sie lautet: „Mit ‚Nora‘ durchaus nichts anzufangen. Dellirium tremens. Unrettbar verloren. Prof. Dr. Leidesdorf“¹²¹

Großteils waren sowohl die Presse als auch das Publikum entsetzt über die Ehefrau und Mutter, die Mann und Kinder verließ. Unter den weiblichen Zuseherinnen des Stückes machte sich Empörung breit, denn schließlich wäre keine Frau in der Lage drei kleine Kinder zurückzulassen. „Wieviele Noras saßen im Publikum! Und mit Verachtung und Hohn sahen sie auf ihr Spiegelbild auf der Bühne.“¹²² Die zweite Vorstellung wurde mit dem geänderten Schluss, an dem Nora ihre Familie nicht verlässt, aufgeführt. In einem Brief an Laube heißt es, er habe den Schluss „nicht aus Überzeugung geändert, sondern auf Wunsch eines norddeutschen Theateragenten und einer Schauspielerin, die als Nora in Norddeutschland auf Turnee gehen will“¹²³. Sie hatte abgelehnt, dem Stück mit dem ursprünglichen Schluss beizuwohnen, indem sie äußerte: „Ich würde nie meine Kinder verlassen!“¹²⁴

Trotz des anderen Ausgangs waren weder die Presse noch das Publikum versöhnt. Das Stück verschwand bereits nach der dritten Aufführung vorerst von der Bühne.

Auch in den kommenden Jahren wurden die Aufführungen von „Nora“ kaum positiver aufgefasst. Nach wie vor fehlte das Verständnis für Ibsens Absicht. Einzig die Leistungen der Schauspielerinnen, welche die Rolle der Nora innehatten, wurden gewürdigt. Konnte man positive Rezensionen lesen, so lag dies weniger an Ibsen und an seinem Werk, sondern viel mehr an der allgemeinen Huldigung an die Darstellerinnen, die in Wien einen besonders hohen Status genossen. So wurden zum Beispiel im März 1888 die Aufführungen am Carltheater ein voller Erfolg, da jeder die berühmte Friederike Gossmann auf der Bühne miterleben wollte. Dass die damals bereits

¹²¹ Die Bombe, 18. 9. 1881, Nr. 38, S. 319

¹²² Eisenthal, Wilhelm: Ibsen und das Wiener Theater. Dissertation, Wien, S. 30

¹²³ Ferguson, Robert: Henrik Ibsen, S. 312f

Fünfzigjährige eine vollkommene Fehlbesetzung für die junge Nora war, blieb zwar nicht allen Kritikern verborgen, dem Erfolg der drei ausverkauften Vorführungen tat es dennoch keinen Abbruch.

In der „Neuen Freien Presse“ wurde die Gossmann als einziger Grund des Erfolgs der Aufführungen behandelt, während Ibsen und sein Stück nur negative Resonanz erhielten: „Er ist dieser Darstellerin seiner ‚Nora‘ zugleich zu größtem Danke verpflichtet, denn sein unheimliches und peinliches Stück wird nur durch deren wohlthuende Einfachheit und Natürlichkeit erträglich.“¹²⁵

Vom 26. Februar 1892 kann man folgende positive Kritik im „Wiener Fremdenblatt“ über eine Aufführung im Wiener Carltheater von „Nora“, bei der vor allem die schauspielerische Leistung der Italienerin Eleonora Duse mit großer Bewunderung beschrieben wird, lesen.

Im dritten Acte, da, wo Nora sich selbst über ihren Gatte klar wird, wo sie fühlt, daß sie über ihn hinauswächst, ist das Spiel der Künstlerin ein in seiner Naturwahrheit gewaltig an das Herz greifendes. Ergreifend ist hier der Ausdruck, mit dem sie vom Tanze zurückkehrt; man kann sich nichts verstörteres denken als dieses Antlitz, über das hie und da ein müdes Lächeln zieht, ein Lächeln für die Anderen, die von dem Selbstmordgedanken nichts wissen, [der] hinter der bleichen, von zerzausten Haaren umwehten Stirne sich festgesetzt hat. Ein Opfer zur Sühnung ihres in gutem Glauben begangenen Fehlers, steht sie da, von Hoffnung kaum noch angehaucht. Der Gatte öffnet das verhängnisvolle Schreiben, das diese Schuld ihm enthüllt, er überhäuft sie mit Vorwürfen, statt Mitleid mit ihr zu fühlen, und nun gehen nacheinander starre Enttäuschung, Hohn, Verachtung, Entfremdung über das zermarterte Angesicht. Eben noch ein Kind, das sich in den Tod retten wollte, wird Nora zum Charakter, der sein Recht vertritt. Der Dialog mit dem Gatten ist ein Meisterstück. Jedes Wort quillt aus der Tiefe eines kochenden Herzens, der ganze Mensch spricht, ein ganzes Menschenleben plaidirt in ungewollter Beredsamkeit für seine Geltung. Nachdem der Kampf ausgekämpft und entschieden ist, bleibt von dem stahlharten Entschlusse nur die Wehmut der von Haus und Kindern scheidenden Mutter schweben. Mit brechendem Herzen, aber mit festem Muthe verläßt Nora ihr Heim.¹²⁶

Erst diese Aufführung mit der Duse in der Rolle der Nora erschloss dem Publikum das

¹²⁴ Ebd., S. 313

¹²⁵ Neue Freie Presse, 20 .3. 1888, Nr. 8466, S. 6

¹²⁶ Fremdenblatt, 26. 2. 1892, In: Keel, Aldo: Henrik Ibsen. Nora (Ein Puppenheim). Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1990, S. 57f.

Stück und zollte Ibsen den verdienten Respekt. Duse, die auf der Bühne in der Rolle der Nora nicht mehr die berühmte Schauspielerinnen war, sondern eine Hausfrau und Mutter, die das wahre Problem ihrer Ehe und somit auch ihrer Zeit erkannte und davor flüchtete, hielt dem Publikum die eigentliche Intention des Dichters zum ersten Mal bewusst vor Augen. Das Publikum erkannte in dem Stück nun die Aussage, die Ibsen machen wollte.¹²⁷

In der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ vom 27. Februar 1892 heißt es: „Das Wiener Publikum hat gestern einen großen Erfolg davongetragen. Es hat den Dichter endlich verstanden. Es hat die Blamage von früher wenigstens theilweise gut gemacht.“¹²⁸

Das Verständnis für „Nora“ hielt allerdings nur an diesem Abend, bei weiteren Aufführungen konnte sich das Stück erneut nur schwer durchsetzen.

Am 15. Dezember 1894 brachte das Deutsche Volkstheater „Nora“ zum ersten Mal auf die Bühne und erzielte einen ziemlich guten Erfolg. Wieder waren es jedoch weder Ibsen noch das Stück, der das Publikum für sich gewinnen konnte, sondern viel eher die Schauspieler, die als Publikumsmagnet wirkten. Auch jetzt wurde „Nora“ noch missverstanden.

„Nora“ von Ibsen ist heute zum erstenmale an dieser Bühne erschienen. In Wien kennt man das „Puppenheim“ der nach dem „Rechte der Frau“ schon lange. Man sah es zuerst im Stadttheater. „Nora“, schrieb damals eine berufene und durchaus parteilose Feder in diesen Blättern, „zeigt die bekannten Motive des französischen Ehedramas im Rahmen einer kleinen und kleinlichen Welt.“ [...] Das Publicum von Paris hatte für „Nora“ dieselbe kühle Theilnahme, welche ihr Wien gezeigt. Die Absichten des Dramas blieben unverstanden. Wie haben auch heute keine tiefere Wirkung des Stückes beobachtet.[...]wenn diese keine bleibende Stätte im Repertoire erhält, so ist es nicht die Darstellung, die Schuld hieran trägt.¹²⁹

Trotz der ständigen Kritik, der ewigen Ablehnung und dem großen Unverständnis wurde „Nora“ immer wieder aufgeführt. Auch Felix Salten wunderte sich darüber und beantwortete die Frage nach dem Warum selbst in der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ vom 18. Dezember 1894: „Man ahnt in diesem Werk eine mächtige Frage der

¹²⁷ Kuhn, Margot: Ibsens „Nora oder ein Puppenheim“ auf den Wiener Bühnen, S. 114f.

¹²⁸ Wiener Allgemeine Zeitung, 27. 2. 1892, In: Ebd., S. 115

¹²⁹ Neue Freie Presse, 16. 12. 1894, Nr. 10889, S. 10

Menschheit, ahnt das große Symbol darin.“¹³⁰

1897 brachte das Raimundtheater, das damals hauptsächlich von der Mittelschicht besucht wurde, gleich zwei Stücke von Ibsen in Folge: „Ein Volksfeind“ und „Nora“. Auf Wunsch der Schauspielerin Lili Petri, die bereits in Berlin und Paris mit großem Erfolg die Nora gegeben hatte, wurde das Stück wieder in Wien aufgeführt. Da immer noch das nötige Verständnis für „Nora“ in Wien fehlte, konnte sie mit Ibsens Drama nicht an ihre vorhergegangenen Erfolge anknüpfen.

Dennoch huldigte man der Petri, während der bereits anerkannte Dichter das Publikum mit der Schlussversion verärgerte.

Das Stück wurde jedoch während jener Zeit gespielt, in der die Stellung der Frau und die Ehe besonders für Gesprächsstoff in Wien sorgten.¹³¹

Dem Publikumsverständnis brachte 1898 Dr. Carl Heine mit seiner wandernden Theatergruppe, die er mit Ibsens Einverständnis „Ibsentheater“ nannte, „Nora“ einen Schritt näher. Heine hatte es sich zur Aufgabe gemacht, das Publikum für Ibsens Werk zu sensibilisieren. Für Heine war Ibsen nicht Naturalist sondern Romantiker, der „seine revolutionäre und doch romantische Natur, auch als er unendlich viel vom französischen Sittendrama lernte, nicht änderte.“¹³²

Heine arbeitete nicht mit bekannten Darstellern, sondern mit Laien. Somit hing der Erfolg eines Stückes nicht vom Bekannt- und Beliebtheitsgrad seiner Darsteller, sondern viel mehr von ihrem Können und der Ausdrucksfähigkeit ab. Das Publikum jubelte am Schluss der Aufführung nicht den Schauspielern, sondern Ibsen zu. Zum ersten Mal besann man sich auf das Stück selbst, nahm auch die Nebenrollen wahr und konnte somit endlich das Stück und seine eigentliche Aussage besser begreifen.¹³³

Am 21. Dezember 1900 trat Agnes Sorma, die dem Wiener Publikum vorab als Stern am Theaterhimmel propagiert wurde, als Nora auf die Bühne des Carltheaters. Der

¹³⁰ Wiener Allgemeine Zeitung, 18. 12. 1894, In: Kuhn, Margot: Ibsens „Nora oder ein Puppenheim“ auf den Wiener Bühnen, S. 131

¹³¹ Kuhn, Margot: Ibsens „Nora oder ein Puppenheim“ auf den Wiener Bühnen, S. 134f.

¹³² Heine, Carl: Mein Ibsen-Theater. Erinnerungen von Carl Heine. In: Velhagen&Klasings Monatshefte, Berlin, Bielefeld, Leipzig, Wien: Verlag Velhagen & Klasing, 40. Jahrgang 1925/1926, 1. Band, S. 423

¹³³ Kuhn, Margot: Ibsens „Nora oder ein Puppenheim“ auf den Wiener Bühnen, S. 139f.

erwartete Erfolg blieb aus, Sorma hatte große Mühe die Rolle der Nora richtig zu interpretieren und wiederzugeben. Das Problem war die Unfähigkeit Sormas sich in Nora hineinzudenken und trotz schauspielerischer Höchstleistung hatte man eher das Gefühl Agnes Sorma sich selbst als Nora Helmer spielen zu sehen.¹³⁴

Im Burgtheater wurde „Nora“ zum ersten Mal am 27. September 1906, ganze sechszwanzig Jahre nachdem es ins Deutsche übersetzt wurde, aufgeführt. Paul Schlenther, der zu jener Zeit Direktor des Burgtheaters war, wurde bereits zu Beginn seiner Direktorenlaufbahn unterstellt, er sei eine Fehlbesetzung für dieses Amt, da er nie zuvor für die Inszenierung eines Stückes verantwortlich gewesen ist.

„Ein Puppenheim“, unter diesem Titel brachte Schlenther das Drama als erster auf die Bühne, wurde durch die misslungene Inszenierung vom Publikum eher negativ aufgenommen. Ibsen war zwar bereits bekannt und angesehen, dennoch vollzog sich der Wandel zur verständigen Ibsen-Rezeption nur schleichend, was sowohl auf die schauspielerischen Fehlinterpretationen, als auch auf die verfehlten Inszenierungen des Stückes zurückzuführen ist.

Auch im Burgtheater blieb dem Publikum der Sinn des Dramas unerschlossen.

In der „Neuen Freien Presse“ erschien folgende Rezension:

„Nora“ ist endlich auch auf unserer Hofbühne zum Vorschein gekommen, und zwar mit dem richtigen, dem Stücke angeborenen Titel: „Ein Puppenheim“. Endlich, sagen wir, und dieser Ausruf der Verwunderung darf unterstrichen werden. Das Schauspiel ist ja schon vor 27 Jahren auf die Welt gekommen. So lange hat das Burgtheater auf eine passende Darstellerin für die Titelrolle gewartet, bis man schließlich in Frau Albach-Rettig das Unfindbare glaubte gefunden zu haben. [...] Alle hübschen Aeußerlichkeiten bringt sie in feinsten Auswahl mit, und so blieb nur die Frage offen, ob sie sich auch dem Seelendrama, das sich mit der Rolle entwickelt, gewachsen zeigen würde. Diese Frage ist heute abends nicht eben im günstigen Sinne beantwortet worden. Es war eine höchst ehrenwerte Kunstleistung, aber das Salz fehlte, die Würze. Wir haben eine ziemlich farblose Nora gesehen, die auch in keiner besonders günstigen Umgebung stand. [...] Das schleppende Tempo der ersten Vorstellungen belastete auch diese verspätete Premiere, und die ganze Aufführung war auf einen matten Gesamtton heruntergedämpft, der kein rechtes Leben wollte aufkommen lassen. Nehmen wir an, daß es sich heute abends eher um eine halb verunglückte Hauptprobe handelte und daß das Stück in der Folge

¹³⁴ Ebd., S. 143f.

lebensvollere Gestalt gewinnen wird. Spät kam es, und beinahe zu spät.¹³⁵

Im Jahre 1909 hatte das Berliner Lessing-Theater ein Gastspiel im Johann Strauß-Theater. Endlich konnte man über „Nora“ eine durchgehend positive Rezension lesen. In der „Neuen Freien Presse“, die in der Vergangenheit mit negativer Kritik an dem Drama nicht gegeizt hat, heißt es:

Es war eine Aufführung, in welcher jeder Darsteller einen Höhepunkt schauspielerischer Intelligenz und Virtuosität bedeutete. Die Absichten des Dichters in diesem vielgedeuteten Drama sind wohl noch nie mit größerer, oft fast schon unangenehmer Deutlichkeit von der Bühne herab entwickelt worden. [...] Wie sie [Nora] den Uebergang von der zwitschernden Lerche, vom springenden Eichkätzchen, von diesem verliebten Weibchen, das in dem wohligen Liebesnest nie zum Bewußtsein ihrer selbst gekommen ist, zur sehenden und und verstehenden Frau in wundervollen Nuancen der Gebärde, in wundervoller Modulierung der Stimme, in wundervoller Veränderung ihres ganzen Wesens darstellte, das war wohl einer der seltensten Genüsse, die uns die moderne Schauspielkunst gewährte. ... Das Publikum des vollbesetzten Hauses spendete allen Darstellern den wärmsten Beifall.¹³⁶

„Nora“ wurde vor allem für die Frauenbewegung und die Emanzipation ein wichtiges Dokument.

Ganz im entgegengesetzten Sinne Friedrich Nietzsches und Otto Weiningers bekannte Ibsen sich zu der Meinung, dass Frauen die Fähigkeit besäßen, eine selbstständige Rolle in der Gesellschaft zu übernehmen.

Um zu vergleichen: Nietzsche hegte in „Jenseits von Gut und Böse“ folgende Meinung hinsichtlich des weiblichen Geschlechtes:

Das Weib will selbständig werden: und dazu fängt es an, die Männer über das “Weib an sich” aufzuklären – das gehört zu den schlimmsten Fortschritten der allgemeinen Verheimlichung Europas. [...] Das Weib hat so viel Grund zur Scham; im Weibe ist so viel Pedantisches, Oberflächliches, Schulmeisterliches, Kleinlich-Anmaßliches, Kleinlich-Zügelloses und – Unbescheidnes versteckt – [...], das im Grunde bisher durch die Furcht vor dem Manne am besten zurückgedrängt und gebändigt wurde.¹³⁷

Weiters heißt es: „Aber es will nicht Wahrheit: Was liegt dem Weibe an Wahrheit! Nichts

¹³⁵ Neue Freie Presse, 28. 9. 1906, Nr. 15123, S. 10

¹³⁶ Neue Freie Presse, 22. 5. 1909, Nr. 16074, S. 10

¹³⁷ Nietzsche, Friedrich: Gesammelte Werke. Hrsg. von Deninger, Wolfgang. Bindlach: Gondrom Verlag

ist von Anbeginn an dem Weibe fremder, widriger, feindlicher als die Wahrheit!“¹³⁸

Ibsen hingegen notierte während seiner Arbeit an „Nora“:

Eine Frau kann nicht sie selbst sein in der Gesellschaft der Gegenwart, einer ausschließlich männlichen Gesellschaft, mit von Männern geschriebenen Gesetzen und Anklägern und Richtern, die über das weibliche Verhalten vom männlichen Standpunkt aus urteilen.¹³⁹

Ibsen änderte sein Bild von der Frau erst allmählich. Ob er wirklich für die Rechte der Frauen kämpfte oder aber generell für Menschenrechte und Moral einstand, wird bis heute unterschiedlich aufgefasst.

Fakt ist, dass die starken Charaktere in seinen Dramen stets die Frauen sind, während die männlichen Protagonisten aus moralischer Sicht eher den Kürzeren ziehen. Die Frauen verkörpern Weitsichtigkeit, Moral, Zusammenhalt sowie das Auflösen der Lebenslügen, die meist von Männern gebildet und gehalten werden. So sagt zum Beispiel in „Die Stützen der Gesellschaft“ Konsul Bernick, der seine gesellschaftliche hohe Stellung aufgrund einer solchen „Lebenslüge“ über lange Zeit aufrecht halten konnte und die saubere Fassade durch den Anstoß seiner Schwägerin zu bröckeln begann, wobei sich zum Schluss dennoch alles in Wohlgefallen auflöst, am Ende des Dramas: „Ihr Frauen, ihr seid die Stützen der Gesellschaft.“¹⁴⁰

Seine Schwägerin Lona antwortet und schließt das Drama mit der Erkenntnis: „Der Geist der Wahrheit und der Geist der Freiheit – das sind die Stützen der Gesellschaft!“¹⁴¹

Ibsen sprach der Frau also Rechte zu, sah sie als eigenständig denkendes und handelndes Wesen. Seine patriarchale Familienführung verstand er aber nach damaliger Konvention als selbstverständlich, hatte er schließlich in seiner Ehefrau Suzannah eine fürsorgliche, verständnisvolle und aufopfernde Vertraute gefunden, die das literarische Schaffen ihres Mannes auch für sich persönlich als oberste Priorität sah. Suzannah unterstützte ihren Gatten in jeder Hinsicht und blieb bis an sein Lebensende treu und bescheiden an seiner Seite.

GmbH, 2005, S. 920

¹³⁸ Ebd. S. 921

¹³⁹ Keel, Aldo: Nachbemerkung. In: Ibsen, Henrik: Nora (Ein Puppenheim), S. 95

¹⁴⁰ Ibsen, Henrik: Die Dramen. Düsseldorf: Albatros Verlag, 2007, S. 238

¹⁴¹ Ebd., S. 238

4.3.2 Gespenster

Mit dem 1881 verfassten Werk „Gespenster“ hatte Ibsen großen Mut gezeigt und die Themen berührt, welche zu jener Zeit skandalträchtig und tabu waren: Ehebruch, Prostitution, Inzest, Syphilis und Euthanasie.

Ibsen kritisierte mit diesem Drama die geheuchelte Moral der bürgerlichen Gesellschaft und zeigte, was sich hinter der Fassade der Wertvorstellungen einer angesehenen Familie befindet.

Da Nora aufgrund des Verlassens von Mann und Kindern kritisiert wurde, zeigte Ibsen nun mit der Protagonistin Frau Alving eine Frau, die bereit war, trotz Schwierigkeiten bei ihrem Mann zu bleiben und was dies für Folgen hatte.

In seiner Heimat Norwegen war das Stück ein regelrechter Skandal. Einige Leser brachten das Werk nach der Lektüre in die Buchhandlungen zurück, da sie solch ein Buch nicht in ihren Regalen stehen haben wollten, und selbst viele Buchhändler weigerten sich, das Stück zu verkaufen, da sie um ihren guten Ruf fürchteten. Auch in den anderen skandinavischen Ländern verwehrten sämtliche Schauspielhäuser das Stück auf ihre Bühne zu bringen.

Aufgrund des großen Skandals und der allgemeinen Ablehnung wurde „Gespenster“ erst zwei Jahre später ins Deutsche übersetzt. Die wortwörtliche Übersetzung des norwegischen „gengangere“ müsste eigentlich „Wiedergänger“ lauten. Aufgrund der verspäteten Übersetzung kam es erst nach dem danach geschriebenen Werk „Der Volksfeind“ im deutschsprachigen Raum in den Handel sowie auf die Bühne.

In Berlin forderte Otto Brahm übrigens 1884 nach Erscheinen der Übersetzung der „Gespenster“, die Aufführung von diesem Stück, das er zu den „hervorragendsten Kunstwerken der letzten Jahre“¹⁴² zählte.

Nur ein paar Wochen später lobte er in einem Aufsatz über die „Gespenster“ Ibsens Fähigkeiten, obwohl er den Hang zur Dramatik, den Ibsen mit anderen skandinavischen Dichtern gemein hatte, kritisierte. An das Ende seines Aufsatzes fügte er eine Kritik über den „tendenziösen“ Schluss des Dramas, welcher der Gesellschaft das vorwirft, was für Brahm im Verschulden des Einzelnen liegt. Daher nannte er diese

¹⁴² Brahm, Otto: Kritiken und Essays. Ausgew. Einigel. u. Erl. v. Fritz Martini. Zürich und Stuttgart, 1964. In: Brauneck, Manfred und Müller, Christine: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1800 – 1900, S. 603

Schlusswendung „unkünstlerisch und sophistisch“¹⁴³.

Dennoch hieß es zuguterletzt: „[...] aber es bleibt bestehen, daß das Werk in der kühnen Größe des Wurfs, in der Lebendigkeit seiner Charaktere und der Kunst seines Bauens über die meisten neueren entscheidend hinauswächst.“¹⁴⁴

Die erste Aufführung der „Gespenster“ auf einer deutschen Bühne war im April 1886 im Augsburger Stadttheater zu sehen.

In Wien fand die Premiere am 21. November 1890 im Deutschen Volkstheater statt.

Henrik Ibsen sendete am nächsten Tag ein Telegramm an die Direktion des Deutschen Volkstheaters, in dem er sich für den angezeigten Erfolg bedankte: „Gestriger Aufführung mit großer Spannung entgegengesehen; Mittheilung mit noch größerer Freude erhalten. - Allen Betheiligten meinen herzlichsten Dank. Das Ereignis für mich hochbedeutend und unvergeßlich. Henrik Ibsen.“¹⁴⁵

Wie es beinahe zu erwarten war, konnte jedoch auch in Wien eine Zurschaustellung jener großen skandalösen Tabus, die hier gebrochen wurden, nicht toleriert werden. Das Publikum war größtenteils entsetzt über das noch nie Dagewesene, über die Darstellung der moralisch verwerflichsten Gegenstände einer gutbürgerlichen Familie. Trotz der Begeisterung und des lauten Applauses der Anhänger der Ibsengemeinde, konnte die negative Auffassung des Dramas seitens der meisten Zuschauer nicht überhört werden. In der „Neuen Freien Presse“ heißt es noch eher harmlos:

[...]Die „Gespenster“, also echter, unverfälschter Ibsen, erschienen zum erstenmale; man kennt dies Stück, auf das wir noch zurückkommen, als die Tragödie ererbten Unheils. Es hat nach dem ersten Acte lebhaften, ungetheilten Beifall gefunden, später wurde dieser dünner, und zum Schlusse mischte sich Opposition in die Zeichen der Zustimmung.[...]¹⁴⁶

„Die Presse“ ging mit Ibsens Drama bereits etwas härter ins Gericht:

Henrik Ibsen's Familien-Schauspiel „Gespenster“ bringt bekanntlich den Eintritt des ererbten paralytischen Wahnsinns auf die Bühne. Das ist kein Drama, sondern ein Unglück; hier gibt es keine Helden, sondern Patienten. Talent und

¹⁴³ Ebd., S. 603

¹⁴⁴ Ebd., S. 603

¹⁴⁵ Neue Freie Presse, 23. 11. 1890, Nr. 9428, S. 6

¹⁴⁶ Neue Freie Presse, 22. 11. 1890, Nr. 9427, S. 6

Geist treten einer Brutalität den Vorrang ab, die auf der Bühne ohne Gleichen ist. Das Stück wurde in den ersten zwei Acten mit Beifall aufgenommen; nach dem dritten Acte erfolgte eine energische Ablehnung von Seiten eines großen Bruchtheils der Anwesenden – umso lebhafter applaudirten die vielen Genossen der Ibsen-Gemeinde, welche sich eingefunden hatten. [...] ¹⁴⁷

„Das Vaterland“ widmete der Erstaufführung der „Gespenster“ sogar einen längeren Bericht in seinem Feuilleton. Auch hier wird mit negativer Resonanz nicht gespart:

Zum dritten Male innerhalb eines Jahres sind wir genöthigt, uns mit Ibsen zu beschäftigen, und wenn die Programme unserer beiden Schauspielhäuser halten was sie versprechen, wird die Ueberfütterung mit der gesundheitsschädlichen nordischen Kost in den nächsten Monaten nicht bloß eine Fortsetzung, sondern sogar noch eine Steigerung erfahren. Der Ibsen-Wahnsinn, der in Berlin seine tollsten Orgien feiert, hat uns angesteckt, und wie in manchen anderen Dingen, so sind wir gegenwärtig auch in theatralischen Angelegenheiten – wir wollen einen naheliegenden zoologischen Ausdruck vermeiden – die possierlichen Nachahmer der Berliner geworden.
[...] Das Stück ist erst kürzlich von Baron Berger [...] gründlich beleuchtet worden [...]. Ein „aus Koth und verdorbenem Menschenblut gemischtes Drama“ nennt Berger die „Gespenster“ und wir nehmen keinen Anstand seine treffende Bezeichnung ohne Rückhalt zu unterschreiben.

Weiters heißt es:

Wir haben es mit keiner dramatischen Entwicklung, sondern bloß mit Folgezuständen zu thun und sollen uns für eine Situation erwärmen, in der fünf moralisch kranke Menschen jede persönliche Verantwortung ablehnen und alle Schuld an ihrer eigenen Niederträchtigkeit ihren Vorfahren in die Schuhe schieben. Das mag ja für diese Leute recht bequem und im Sinne Darwin's auch „wissenschaftlich unanfechtbar“ sein; wir aber wünschen die liebe Descendenztheorie, die in Verbindung mit dem „Genius“ der Poesie so blutleere dramatische Wechselbälge erzeugt, aus tiefstem Herzensgrunde zu allen Teufeln.

Nach einer zynischen Beschreibung der Hauptcharaktere des Stückes folgt die vernichtende Aussage:

Mögen Ibsen und seine Geistesverwandten noch so viel Staub aufwirbeln, einmal wird doch wieder ein großer und echter Dichter erstehen, der die Wahrheit nicht allein im Munde, sondern auch im Herzen führt, ein Mann, der

¹⁴⁷ Die Presse, 22. 11. 1890, Nr. 320, S. 11

von der Bühne herab veredelnd und sittlich läuternd wirkt, ein Held, der uns die „Sonne“ der Ideale zurückbringt und die naturalistischen „Gespenster“, von denen unser Publicum jetzt das Gruseln lernt, in ihr nächtliches Dunkel zurückjagt!¹⁴⁸

In der „Abendpost“, der Beilage der „Wiener Zeitung“ heißt es nicht weniger negativ:

[...] Der Dichter verallgemeinert und übertreibt eben immer, das bringt sein Beruf mit sich und die Form des Werkes, das er schafft. Anziehen – oder abstoßen, welchen dieser zwei Wege die Dichter betreten, das unterscheidet sie. Der Eine strebt Auferbauung an, der Andere Abschreckung; der Eine will erheben, erfreuen, der Andere erniedrigen, entsetzen. Bessern aber wollen Beide. Nun Ibsen erschreckt, entsetzt oft, man braucht mit ihm nicht gleichen Weg zu gehen; aber keiner seiner Gegner hat so gute Argumente gegen die eine oder andere Lebensauffassung vorgebracht, keiner derselben so tief und so vornehm gedacht und geschrieben, das für und gegen einander so geistvoll gegenübergestellt als Ibsen selbst durch den Mund seiner Gestalten. Ibsen ist nicht sonnig; aber es fällt uns schwer, diesem Genie gegenüber ein Wort zu gebrauchen, das nicht respectvoll wäre. Man braucht die neue Gährung im Theater nicht mitzumachen, wer aber Ibsens Werke auf sich wirken läßt, muß zugeben, daß sie den ganzen Menschen packen und durchrütteln. Sie werden vielen nicht gefallen, Alle aber geistig beschäftigen. Wir wollen, es würde endlich gegen den auf der Bühne Fleisch gewordenen Pessimismus mit Werken gekämpft und nicht immer nur mit Worten. [...] Jedes Stück Ibsens arbeitet wochenlang in dem Zuschauer des einen Abends. [...] Man staunt den Mann Ibsen an, geht aber mit ihm nicht um. – Lieber mit ewiger Blindheit geschlagen sein, als die Welt in diesem Lichte zu sehen! – Es ist etwas wie das jüngste Gericht, das mit Ibsen hereinbricht. [...] Eines steht: Freude am Leben, Freude an der Kunst, gewinnt man nicht bei Ibsen. [...]¹⁴⁹

Auch Oskar Teuber kritisierte die „Gespenster“ scharf im „Fremdenblatt“:

Alles, was uns bisher heilig gewesen ist, wird hier in den Kot gezerrt. Es ist wohl das Schrecklichste, was die Bühne seit Jahrzehnten ertragen hat, dieses Familiendrama. Nur vom Standpunkt der Abrechnungstheorie aus wäre vielleicht das Drama zu erklären und zu verzeihen, mit dem sich ein großer Dichter versündigt hat.¹⁵⁰

Am 30. November 1890 erschien im Feuilleton der „Neuen Freien Presse“ eine längere, von Ludwig Speidel verfasste Abhandlung über die im Deutschen Volkstheater stattgefundene Aufführung der „Gespenster“:

¹⁴⁸ Das Vaterland, 22. 11. 1890, Nr. 320, S. 1f.

¹⁴⁹ Abendpost/Wiener Zeitung, 22. 11. 1890, Nr. 269, S. 1

¹⁵⁰ Fremdenblatt, 22. 11. 1890, In: Eisenthal, Wilhelm: Ibsen und das Wiener Theater, S. 46

Darin kommen wol die meisten Zuschauer, die der Aufführung von Ibsen's „Gespenstern“ angewohnt haben, überein, daß die Wirkung dieses Schauspiels eine unangenehme, ja eine entsetzliche und grauenhafte sei. Und man kann dies in einem gewissen Sinne auch zugeben. Aber man sagt verzweifelt wenig von einem Kunstwerke, wenn man nichts von ihm sagt, als daß es unangenehm wirkte. Es liegt dieser Aussage das eingewurzelte Vorurtheil zu Grunde, daß die Schönheit das Wesen der Kunst sei. [...] Man sieht, Ibsen ist ein Radicaler, ein Revolutionär, ein wurzelhafter Umstürzler, und in seinen Dramen sieht man ihn am Werke, bei der Arbeit. Er revolutionirt die Geister, kämpft gegen das, seiner Ansicht nach, Veraltete und Morsche. Ueber seinen Schauspielen wölbt sich kein Regenbogen, sie erglänzen nicht in lichter Schönheit, aber sie schlagen uns ins Blut und lassen einen Stachel in uns zurück; es sind Streit- und Kampf Dramen. Ibsen ist übrigens ferne davon, ein Pessimist zu sein, denn er findet die Welt zwar schlecht, aber nicht unheilbar, und gerade in dieser Anschauung liegt das große Pathos seiner Bühnenarbeiten, die scheinbar so nüchtern sind und im Grunde vor Leidenschaft zittern. [...] Ibsen's „Gespenster“ verletzen zunächst den Schönheitssinn durch die Vorführung eines gehirnweichen, jungen Menschen, der vor den Augen der Zuschauer an seiner Krankheit stirbt. [...] Das Deutsche Volkstheater hat den Muth gehabt, die „Gespenster“ aufzuführen, und die muthige That ist ihm gut gelungen.¹⁵¹

„Gespenster“ wurde für lange Zeit aus den Spielplänen der Wiener Theater genommen. Im April 1897 fand eine Aufführung des Stückes im Carltheater statt. Die Rolle des Oswald übernahm der bis dahin in Wien noch unbekannt Italiener Ermete Zacconi, der in seiner Heimat ein angesehener Schauspieler war. Er und seine Truppe ernteten für die Darstellung großes Lob, wenn auch Zacconi seine Kollegen -vor allem Signora Pieri, die Frau Alving gab- durch seine Spielart in den Hintergrund drängte und so in seiner Nebenrolle des Oskar wie die Hauptfigur wirkte.

In der „Neuen Freien Presse“ heißt es:

[...] Signora Pieri, welche die Frau Alving gab, sehr bemerkenswerth, und es ist zu vermuthen, daß sie auch von der Mitte des ersten Actes weiter gut spielte. Das sah man jedoch nicht mehr, weil da Signor Zacconi auftrat und von den Mitspielern überhaupt nicht mehr die Rede sein konnte. Er drängte sie vollkommen in den Hintergrund, was in diesem Stücke auch wider den Sinn der Dichtung ist. Frau Alving ist ja die Heldin des Trauerspieles. Daß Oswald Alving blödsinnig wird, wäre bloß eine traurige Geschichte. Tragisch ist das Los der Mutter, die nach Ibsen's harter Moral dafür büßt, daß sie nicht die energische Ehrlichkeit hatte, ihre faule Ehe aufzugeben und lieber die Lüge der Ehrbarkeit durch das Leben trug. Oswald Alving ist nicht die Hauptperson, er ist nur der Schmerz der Hauptperson. In der Darstellung des Signor Zacconi wurde er aber zur Hauptperson gemacht, und dabei ging alles Sonstige

¹⁵¹ Neue Freie Presse, 30. 11. 1890, Nr. 9435, S. 1f.

verloren, und wir wohnten nur einer zusehends fortschreitenden Gehirnerweichung bei. Es war ein schrecklicher Anblick. Details von denen man im Leben gern die Augen wewendet, wenn man kein Arzt ist, wurden mit klinischer Deutlichkeit vorgeführt. Die Erschütterung, die der Zuschauer dabei empfindet, liegt sicherlich außerhalb des Künstlerischen; man kann es in eine Analogie mit der Wirkung unzüchtiger Bücher setzen.[...] ¹⁵²

„Das Vaterland“ ließ kein gutes Haar an der Aufführung mit Zacconi und seinem italienischen Ensemble:

[...] Glänzender als dieser Mann der Praxis, kann man Ibsen gar nicht *ad absurdum* führen. [...] Deutsche Schauspieler pflegen den Oswald als einen normalen, etwas kränklichen Jungen darzustellen und die Paralyse erst bei den Worten: „Mutter, gib mir die Sonne“ eintreten zu lassen. Ganz anders unser Gast. Er beginnt schon *in extremis* und steigert das Leiden dann doch noch weiter bis an die äußerste Grenze menschlicher – nein, thierischer – Ausdrucksfähigkeit. Die Sprachwerkzeuge und die Gliedmaßen sind von der ersten Scene an unsicher, versagen immer mehr und mehr den Dienst und das oben erwähnte Zitat bildet nur mehr die letzte Fixirung des Krankheitsbildes, bei welcher das Sprechen ein unverständliches Lallen und jede Bewegung ein unbewußtes Tasten wird.[...] Einfach grauenhaft; aber das Stück erhält gerade durch diese unerhörte Technik den Todesstoß. Die anderen Figuren nämlich stehen herum, sehen dem Virtuosen zu und thun Alles was ihnen Ibsen vorschreibt, nur das Eine nicht, was sie thun müßten: sie vergessen, daß es Psychater und Irrenhäuser gibt, sie schicken den Verblödeten nicht dorthin wohin er gehört. Und so sehen wir uns schließlich vor der Alternative: wird Oswald nach deutschem Muster gespielt, so ist er selbst unmöglich, wird er nach italienischem Muster gespielt, so ist das Stück unmöglich. [...] Wer nicht Nerven wie Schiffstau besitzt, dem muß das, was er heute zu sehen bekam, für geraume Zeit den Schlaf rauben. Es ist offenbar das höchste Ziel der veristischen Kunst, die Menschen um ihre Nachtruhe zu bringen. ¹⁵³

Das Hofburgtheater war erst 1903 bereit die „Gespenster“ aufzuführen, was einem Briefwechsel zwischen Theaterdirektion und der Zensurbehörde zu entnehmen ist. Die Direktion des k.k.Hofburgtheaters hatte bereits 1889 an die Hohe Zensurbehörde der k.k. Hoftheater geschrieben:

[...] überreicht nunmehr die „Gespenster“ der Hohen Zensurbehörde mit der Anfrage, ob die Hohe Zensurbehörde geneigt sei, das genannte Drama zur Aufführung zum erwähnten Zwecke im k.k. Hofburgtheater zuzulassen. Die Direktion verkennt die Gründe nicht, welche die Hohe Zensurbehörde

¹⁵² Neue Freie Presse, 11. 4. 1897, Nr. 11723, S. 7

¹⁵³ Das Vaterland, 11. 4. 1897, Nr. 101, S. 4

bestimmen könnten, den „Gespenstern“ die Pforten des Burgtheaters bedingungslos zu verschließen. Wer die „Gespenster“ liest, wird sich zunächst gegen den Gedanken sträuben, sie im Burgtheater aufzuführen.[...] ¹⁵⁴

Die Antwort des Generalintendanten Baron Becezny lautet:

[...]Hier in Wien jedoch, wo das große Publikum den dramatischen Schriftsteller Ibsen meines Wissens nach kaum kennt, würde dem Dichter durch die Vorführung gerade dieses Stückes entschieden kein Dienst erwiesen werden. [...] ¹⁵⁵

Am 8. Februar 1903 kam es dennoch zu der Aufführung der „Gespenster“.

In der „Neuen Freien Presse“ des nächsten Tages ist eine unerwartet positive Kritik zu finden:

Das Unerwartete, oder soll man besser sagen, das Längsterwartete ist endlich geschehen: Ibsens „Gespenster“ haben gestern auch im Hoftheater Eingang gefunden. [...] Nach dem bedeuteten Erfolg der Aufführung läßt sich aber vermuthen, daß die Hofbühne bald engere Beziehungen mit dem Stücke anknüpfen wird. Nach jedem Act erbrauste ein Beifallsturm und pflanzte sich unbehindert in den nächsten Act hinein fort. Das Orchester fehlte diesmal, der Applaus war es, der die Zwischenactsmusik besorgte.[...] Die Darstellung verdient fast uneingeschränkte Anerkennung. Es war auserlesene Burgtheaterarbeit [...]. ¹⁵⁶

Am 4. Oktober 1906 hatte das neu gegründete Kleine Schauspielhaus seine zweite Aufführung mit „Gespenster“. In der Kritik der „Neuen Freien Presse“ konnte es nicht bestehen, hatte das Theater schließlich ein gefährliches Experiment gewagt, sich nach dem Erfolg der „Gespenster“ im Burgtheater an eben diesem Stück zu versuchen.

Am 23. Mai 1909 wurde „Gespenster“ vom Ensemble des Berliner Lessing-Theaters im Johann Strauß-Theater aufgeführt. In der „Wiener Zeitung“ erschien folgende positive Rezension:

In wunderbarer Aufführung, deren Wirkung bis zur Erschütterung und nervösen Beunruhigung des Publikums ging, brachten gestern die Berliner Gäste im Strauß-Theater Ibsens Tragödie „Gespenster“. Die Tönung und Abstimmung ist

¹⁵⁴ Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. Ein Wahrzeichen österreichischer Kunst und Kultur, S. 280

¹⁵⁵ Ebd., S. 283

¹⁵⁶ Neue Freie Presse, 9. 2. 1903, Nr. 13813, S. 6

hierin zur höchsten Vollendung gelangt, die Realität der auf der Bühne erscheinenden Charaktere restlos erzeugt. Keine Spur mehr von Fiktion! Das Leben in seiner nüchternsten Wahrheit zieht vorüber.¹⁵⁷

Bei den „Gespenstern“ ist wie bei „Nora“ eine Veränderung der Auffassung des Stückes bei seinem Publikum und der Presse zu beobachten. Beide Stücke waren anfangs ein Skandal und mussten hauptsächlich vernichtende Kritiken über sich ergehen lassen. Doch der Wandel der Zeit brachte beide Dramen sowohl dem Publikum als auch seinen Kritikern näher.

4.3.3 Die Wildente

Das Werk „Die Wildente“, dessen Originaltitel „Vildanden“ lautet, schrieb Ibsen 1884, obwohl er bereits zwei Jahre zuvor Pläne dazu gefasst hatte.

„Die Wildente“ ist ein einheitliches und geschlossenes Stück, welches bereits durch die Lektüre viele Bewunderer gefunden hatte.

Ibsen selbst sagte zu diesem Stück: „[es] nimmt in meiner dramatischen Produktion gewissermaßen einen Platz für sich ein; das Verfahren weicht in mancher Hinsicht von meiner früheren Methode ab.“¹⁵⁸

Im Sommer 1884 schickte Ibsen seinem Verleger die Reinschrift mit der Bemerkung, dass „Die Wildente“ ihn „in den letzten vier Monaten Tag für Tag beschäftigt“ habe.

„Die Menschen dieses Stückes sind mir trotz ihrer mannigfachen Gebrechen durch den andauernden täglichen Umgang doch lieb geworden.“¹⁵⁹

„Die Wildente“ wurde 1885 erfolgreich im norwegischen Bergen uraufgeführt. In Deutschland kam das Stück erst 1888 auf die Bühne und in Wien war Ibsen gleich mit zwei seiner Dramen vertreten. Das k.u.k. Burgtheater spielte „Die Kronprätendenten“ während die Premiere von „Die Wildente“ am 16. April 1891 im Deutschen Volkstheater stattfand. Ibsen war bei der Aufführung anwesend. Das Stück war restlos ausverkauft, da die Zeitungen bereits im Vorfeld gut Wind für das Stück gemacht hatten. In Wien ließ der große Erfolg allerdings erstmals auf sich warten.

¹⁵⁷ Wiener Zeitung/Wiener Abendpost, 24. 5. 1909, Nr. 117, S. 5

¹⁵⁸ Ibsen, Henrik. In: Reich, Emil: Henrik Ibsens Dramen. Zwanzig Vorlesungen an der Universität Wien. Berlin: S. Fischer Verlag, 1918, S. 281

¹⁵⁹ Ebd., S. 281

Das Stück wurde nur durch den Schauspieler Friedrich Mitterwurzer, der die Rolle des Hjalmar übernahm getragen, sonst konnte „Die Wildente“ das Publikum nicht begeistern und das Stück wurde nach nur zweimaliger Wiederholung abgesetzt.¹⁶⁰

Das Publikum war von dem Stück ziemlich verwirrt, was nicht verwunderlich ist, da es bereits einige symbolistische Einflüsse zu vermerken hat und somit zu dieser Zeit etwas Neues war.

Dies drückt auch Oskar Teuber kritisierend im „Fremdenblatt“ aus:

Die Wildente plätschert herum in dem wachsenden Strom der neuen Richtung, und im langen Zuge schwimmt, flattert und schnattert es hinterdrein, das junge Literaturgeflügel, das so gerne wild wäre wie sie und doch nur verwildert ist in unverdienter Freiheit. Die Wildente kam unter guten Schutz und wird von dannen ziehen mit ihrem Schöpfer. Wir sind noch nicht reif für die neue Lehre.¹⁶¹

In der „Neue Freien Presse“ heißt es:

[...]Man gab in Gegenwart des Dichters eines seiner eigenthümlichsten Werke: „Die Wildente“.

Es weckte anfangs Beifall, an dem freilich das Parquet nicht theilnahm. Der Autor, der in der Directions-Loge der Aufführung folgte, mußte jedoch nach dem zweiten Acte drei- oder viermal erscheinen, später wurde kräftiger Widerspruch laut, der sich bis zum Schlusse mit gesteigerter Heftigkeit äußerte. Die Anhänger Ibsen's applaudirten nun um so wilder. Der Dichter machte der peinlichen Scene ein Ende, indem er, den Hut gegen seine Getreuen schwenkend, das Theater verließ.[...]¹⁶²

Aber natürlich konnte man in der Presse auch positive Stimmen vernehmen, die für Ibsen sprachen.

So verteidigte Adam Müller-Guttenbrunn Ibsen in der „Deutschen Zeitung“. Er sprach davon, dass eine Zeit kommen würde in der Ibsens Werk

eines der größten literarischen Ereignisse sein wird, welches eine Bühne von Bedeutung zu inszenieren vermag. Noch ist diese Zeit nicht gekommen.[...] Wir glauben noch an die große Lüge, dass das Theater da sei, um uns zu unterhalten, uns zu schmeicheln und zu streicheln [...]. Noch haben wir uns nicht für jenen Lebensernst erzogen, den der neue große Dichter von uns fordert.¹⁶³

¹⁶⁰ Eisenthal, Wilhelm: Ibsen und das Wiener Theater, S. 60

¹⁶¹ Fremdenblatt, 17. 4. 1891, In: Ebd., S. 62

¹⁶² Neue Freie Presse, 17. 4. 1891, Nr. 9569, S. 6

¹⁶³ Deutsche Zeitung, 17. 4. 1891, In: Eisenthal, Wilhelm: Ibsen und das Wiener Theater, S. 64

Auch im Feuilletonteil der „Wiener Zeitung“ wurde „Die Wildente“ gelobt. Der Kritiker bezieht sich auf Ibsens eigentlich erlernten Beruf des Apothekers und vergleicht sein künstlerisches Schaffen mit der analysierenden Arbeit des Chemikers.

[...] Er lernte zersetzen und zusammensetzen, die Stoffe in ihre Bestandtheile auflösen und diese neue Verbindungen eingehen lassen. Ibsen kennt den Sauerstoff und den Stickstoff. Später wurde er Theaterdirector und Dichter; trieb also verwandte Gewerbe. Vom Chemiker hatte er die Methode des Analysirens mitgebracht.[...] Der analysirende Dichter-Chemiker löste den Stoff auch hier in die Bestandtheile auf und setzte dann das Stück: „Die Wildente“ zusammen. Man kann das die auf den Geist angewandte Chemie nennen.[...]

Weiters heißt es:

Ibsen kann mit der Wirkung, welche seine „Wildente“ in Wien fand, ganz zufrieden sein. Bewußt oder unbewußt verhielt sich das Publicum gerade so, wie Ibsen es wohl erwartet haben mochte. Wenn man für oder gegen Partei ergriff, so ist dieser Kampf nur das Abbild dessen, was ja auf der Bühne geschieht. Der Dichter spricht aus keiner Gestalt, jede ist halb im Unrechten. Ibsen ist in dem Stücke ganz objectiv. Er giebt ein Bild, das der Wirklichkeit gleichen soll; nun denket nach, sagt er, hört, urtheilt, richtet. Ibsen will nur, daß man nachdenke – und weiß der Himmel, er zwingt uns alle mehr als irgend ein Dichter von heute zum Nachdenken! – dass man nachdenke über die Welt, sich selbst, dass man in sich gehe.¹⁶⁴

Auch in „Die Wildente“ kommt das Thema der Lebenslüge vor. Ibsen will in diesem Werk darstellen, was passieren kann, wenn lebensfeindliche „Wahrheit“ an Stelle lebensfreundlicher „Lüge“ tritt.¹⁶⁵

Das Stück ist voll von Pessimismus und hat laut Emil Reich eine beklemmende Atmosphäre der Ungewissheit, welche nervenaufreibend und depremierend wirkt. „Alles ist grau und düster, kein Lichtblick kann die schweren, die Sonne verhüllenden Wolkenmassen durchdringen.“ Zudem nennt er es eines der am schwersten verständlichen Dramen Ibsens.¹⁶⁶ Weiters merkt Reich an:

Trotz allem bleibt die „Wildente“, schon durch die erschreckende Naturwahrheit vieler ihrer Personen, ein höchst interessantes und bedeutendes Werk, das zwar nicht zu den Formeln einer überkommenen Ästhetik paßt, aber neue Formen des

¹⁶⁴ Abendpost/Wiener Zeitung, 17. 4. 1891, Nr. 87, S. 1f.

¹⁶⁵ Hamburger, Käte: Ibsens Drama in seiner Zeit. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1989, S. 108

¹⁶⁶ Reich, Emil: Henrik Ibsens Dramen, S. 282f.

Schauspiels schaffen hilft. Es entsprang einer nihilistischen Periode, einer trostlosen Gemütsstimmung des Dichters und diese nihilistische Trostlosigkeit spiegelt es getreu wieder, eben deshalb fehlt ihm der stete Untergrund einer einheitlichen Weltanschauung, deren jedes Drama denn doch bedarf, um voll zu wirken. Aber mit der Lust der Selbstgeißelung hört das moderne bürgerliche Theaterpublikum dies Stück am liebsten.¹⁶⁷

Am 26. April 1891 schrieb Ludwig Speidel im Feuilletonteil der „Neuen Freien Presse“ eine Rezension über Ibsens „Wildente“, in der er das Stück als ein Drama ganz im Sinne des Naturalismus beschreibt und weist auf Ibsens Intention hin, die Realität mit all ihrer Wahrheit und ohne Rücksicht auf den ästhetisch-künstlerischen Aspekt darzustellen.

„Freilich bin ich euch nicht angenehm,“ sagte einmal Friedrich Hebbel, als von seinem Trauerspiel „Julia“ die Rede war; „ihr zecht und tafelt, ich aber lege euch den Totenkopf auf den Tisch und mahne ans Ende.“ Aehnlich, aber nicht so feierlich – denn das liegt nicht in seiner Natur – hätte Henrik Ibsen sprechen können, als letzthin seine „Wildente“, die gewiß das traurigste aller Trauerspiele ist, vom Publicum geradezu ausgelacht wurde. Dieses Lachen war allerdings kein gewöhnliches Lachen; es hatte etwas Nervöses an sich. Wenn ich nicht lache – mochte man sich insgeheim sagen – so muß ich weinen; ich bin aber ein Wiener, und so lache ich lieber. Die ersten Acte fanden ein ernstes, aufmerksames Publicum, aber mitten im Stücke vollzog sich unter den Zuschauern eine Wendung zur Heiterkeit, die nichts Anderes sagen wollte, als daß man des Ernstes satt und durchaus nicht gesonnen sei, den Dichter seine grausamen Folgerungen aus dem angeschlagenen Thema unbehelligt ziehen zu lassen. Man lachte, weil man wehleidig war. Nun ist es freilich kein Spaß, sich dem Eindruck der „Wildente“ mit voller Seele hinzugeben; wir haben nach der Aufführung des Stückes Zuschauer gesprochen, die sich wund und krank fühlten. Sie gingen aus dem Theater – nicht als ob sie etwas geschaut, sondern etwas erlebt hätten. Etwas Wirkliches, Trauriges, Niederschlagendes. Das Stück ließ einen Stachel zurück, der im Fleisch zu schwären begann. Das ist ein Triumph des Naturalismus, und wer dieser Richtung künstlerische Berechtigung zuspricht, muß die „Wildente“ als das künstlerisch vollendetste von Ibsen's Schauspielen bezeichnen.¹⁶⁸

Das Burgtheater verspätete sich auch bei diesem Werk von Ibsen und brachte „Die Wildente“ erst 1897 auf seine Bühne. Dafür behielt es sie dauerhaft im Repertoire. Hermann Bahr schreibt zur ersten Aufführung von „Die Wildente“ im Burgtheater, sechs Jahre später, am 16. Jänner 1897 in „Die Zeit“:

Ich kann mich nicht entsinnen, daß jemals in diesem Hause ein Stück der

¹⁶⁷ Ebd., S. 284

¹⁶⁸ Neue Freie Presse, 26. 4. 1891, Nr. 9578, S. 1

heutigen Literatur mit solcher Macht, so vehement eingedrungen wäre. Man hatte das Gefühl, da hört das Theater auf, es ist kein Spiel mehr, sondern jetzt wird vor uns über das Wesen unserer ganzen Zeit verhandelt, ja es wird Gericht gehalten, unser Schicksal ist angeklagt, das Schicksal von uns allen. Denn das ist das Unheimliche an diesem Stück: jeder Zuschauer muß glauben, es sei von ihm die Rede; jeder muß sich getroffen fühlen.¹⁶⁹

Auch 1897 widmet die „Wiener Zeitung“ dem Stück Platz im Feuilletonteil. Die Kritik wurde eins zu eins aus dem Jahre 1891 übernommen, zusätzlich heißt es am Ende: „[...]Ibsens Lebensbild wurde im Burgtheater wärmer als im Jahre 1891 im Volkstheater aufgenommen. Der Regisseur konnte nach den Acten wiederholt im Namen des Dichters danken.[...]“¹⁷⁰

„Die Wildente“ wurde bis zu diesem Zeitpunkt im Großen und Ganzen abgelehnt, nur die Ibsengemeinde blieb auch diesmal ihrem großen Meister treu, rühmte das Werk und huldigte seinem Schöpfer.

Zwei Tage nach der Erstaufführung von „Die Wildente“ im April 1891 fand im Festsaal des Hotel Continental ein „Ibsen-Abend“, zu dem der Journalisten- und Schriftstellerverein „Concordia“ geladen hatte, mit Lobreden und Huldigungen an Ibsen statt.

Ibsen, der mit der allgemeinen Ablehnung seines Stückes gerechnet hatte, bedankte sich während seiner Ansprache für das Lob, aber auch für die Ehrlichkeit der Wiener. Auch der Dichter Ludwig Ganghofer huldigte dem Dichter, kritisierte jedoch jene, die versuchten Ibsen nachzuahmen:

Was Ibsen will und glaubt, ist gänzlich verschieden von dem, was seine Nachäffer als Postulat einer neuen Kunst emporheben. Ibsen hat in keiner seiner Dichtungen erwiesen, daß der Dichter in die Niederungen des Daseins tauchen muß, um Schmutz zu suchen. Was er geschaffen, ist im innersten Kern sittlich vornehm und rein; er kann nicht anders schildern als wahr, er benützt aber die Wahrheit als Mittel zu einem besseren, edlen Zweck, nicht als Selbstzweck. Seine Wege führen immer aus der Tiefe und Finsternis des Lebens zur Höhe, an das Licht empor. Ibsen hat sein wahres Wesen manchmal allzusehr hinter einem Wald von abschreckenden Äußerlichkeiten verbarricadirt, und dabei ist es ihm gar oft geschehen, daß er die Wahrheit übersehen hat, daß alles Schlimme und Häßliche schon beim ersten Wort und Blick wirkt, daß man aber das Gute, Reine

¹⁶⁹ Die Zeit, 16. 1. 1897, In: Wunberg, Gotthart (Hg.): Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887 – 1902. Bd.II 1897 – 1902, S. 673

¹⁷⁰ Wiener Zeitung, 17. 1. 1897, Nr. 13, S. 5

und Edle immer und immer wieder sagen muß.¹⁷¹

Die Vorstellung der „Wildente“ am 15. Mai 1906 im Lustspieltheater wurde von der Presse weniger positiv rezipiert als vom Publikum, das den Darstellern am Schluss der Aufführung lebhaften Beifall entgegenbrachte. Der Rezensent der „Neuen Freien Presse“ bezeichnete die Vorstellung als wenig nuanciert, wenn er auch die Leistung der meisten Schauspieler lobte.¹⁷²

Das Johann Strauß-Theater brachte am 30. Mai 1909 „Die Wildente“ auf seine Bühne und diesmal waren sowohl das Publikum, als auch die Presse zufrieden. Zwar wurde dem Darsteller des Hjalmar, Albert Bassermann, nicht das selbe Lob zuteil wie vor ihm bereits Friedrich Mitterwurzer, der auf der Bühne des Deutschen Volkstheaters und später im Burgtheater, die selbe Rolle innehatte, aber immerhin nannte der Kritiker der „Neuen Freien Presse“ seine Leistung ein „Meisterstück schauspielerischer Technik.“¹⁷³

„Die Wildente“ wurde oft als das tragischste von Ibsens Werken bezeichnet. Auch dieses Stück wurde in der Zeit der Wiener Moderne zu Beginn weniger positiv aufgefasst als gegen Ende dieser Epoche. Emil Reich nannte „Die Wildente“ eine Tragikkomödie, da sie seines Erachtens für eine Satire zu tragisch und für eine Tragödie zu satirisch sei. Nie habe Ibsen die Welt trauriger geschildert. „Unser Dasein ist eine Tragikomödie wie dies Drama.“ Reich sah in „Die Wildente“ Ibsens Eingeständnis, dass seine idealistischen Anforderungen an die Menschen und die Gesellschaft zu hoch gespannt seien und er es in diesem Fall nicht fertig brachte, über seinem Stoff zu stehen.¹⁷⁴

4.4 Parodien

Seit dem 18. Jahrhundert waren in Wien Theater und Parodien eng miteinander verbunden und wurden vor allem am Wiener Volkstheater aufgeführt.¹⁷⁵

Eine dieser Parodien ist von Karl Kraus und bezieht sich auf Ibsens Drama „Baumeister

¹⁷¹ Ganghofer, Ludwig. In: Eppel, Peter : „Concordia soll ihr Name sein...“. 125 Jahre Journalisten- und Schriftstellerverein „Concordia“. Eine Dokumentation zur Presse- und Zeitgeschichte Österreichs. Wien, Köln, Graz: Hermann Böhlau GmbH, 1984, S. 108f.

¹⁷² Neue Freie Presse, 16. 5. 1906, Nr. 15710, S. 12f.

¹⁷³ Neue Freie Presse, 1. 6. 1909, Nr. 16083, S. 9

¹⁷⁴ Reich, Emil: Henrik Ibsens Dramen, S. 285f.

¹⁷⁵ Roßbach, Nikola (Hg.): Wien parodiert. Theatertexte um 1900. Wien: Praesens Verlag, 2007, S. 312

Solness“.

Karl Kraus benannte seine Parodie „Baumeister Solness oder Die verhängnisvolle Ritze oder Das Unmögliche“ mit dem Untertitel „Eine sehr symbolistische Fragezeichenkomödie aus dem Norwegischen des Henrik Ibsen von Karl Kraus“. Er parodierte Ibsens Stück nach Vorlage der deutschen Übersetzung durch Ibsens Sohn Sigurd Ibsen.¹⁷⁶

Ein weiteres Werk, das auf mehrere Arten parodiert wurde ist „Nora“, um genau zu sein, die Schlusszene, in der Nora ihren Mann und ihre Kinder verlässt. In der von Frank Wedekind, Maurice Maeterlinck, Georg Hirschfeld, Alexandre Bisson und Josef Lauff bearbeiteten Nora-Parodie wird das Stück mit verschiedenen Schlussakten verfasst. Hier handelt es sich jedoch nicht um eine Parodie des originalen Endes von Ibsen, sondern um die bereits erwähnte, von Ibsen vorgenommene Umarbeitung, in der Nora ihr Heim nicht verlässt. Bevor jeder der oben genannten Autoren sein eigenes Ende darstellt, leitet der „Conférencier“ die parodistische Aufführung mit folgenden Worten ein:

Geehrte Damen und Herren!

Sie alle kennen ja Ibsens Nora. Auf Sie wird ebenso wie auf uns der merkwürdige Schluß unbefriedigend gewirkt haben. Da schien es uns eine litterarische Großthat, Wandel zu schaffen, und wir wandten uns an eine Reihe eben so lebender wie bedeutender Dramatiker mit der Bitte, uns den Schluß dieses immerhin doch nicht ganz untalentierten Dramas zu verbessern und menschlich näher zu bringen. Wir sagen auch von dieser Stelle aus den betreffenden Herren Autoren für ihr freundliches Entgegenkommen unsern Dank und werden nunmehr ihre Arbeiten der Reihe nach vorführen. Zuerst Frank Wedekind.¹⁷⁷

In einer weiteren Parodie mit dem Titel „Ibsen Parodie“ von einem anonymen Verfasser wird einleitend ebenfalls auf das unbefriedigende Ende verwiesen und auch hier benutzt der Verfasser die Namen bekannter Schriftsteller, die stellvertretend für ihn, ihre Versionen der Schlusszene abliefern. Den Beginn macht erneut Frank Wedekind. Der anonyme Verfasser der Parodie schreibt einleitend:

Meine Herrschaften! Meine Kollegin – und ich werden Ihnen einige Ibsen-Parodien bringen und zwar auf den Schluss seines bekanntesten Schauspiels

¹⁷⁶ Ebd., S. 136f.

¹⁷⁷ Roßbach, Nikola (Hg.): Ibsen-Parodien in der frühen Moderne. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2005, S. 209

„Nora“. Sie wissen alle, dass dasselbe sehr unbefriedigend ist. Nora, als moderne, unverstandene Frau, verlässt das Haus ihres Gatten, des Robert Helmer, kein Mensch weiss, was aus ihr wird. Um diesem Uebel abzuhelpfen, habe ich mich an verschiedene tote und scheinotote Dichter gewendet und sie gebeten mir ihrer Eigenart entsprechend, die letzte Nora-Szene zu übersenden und bringen wir Ihnen nun das, was sie uns geschickt.
Zuerst der modernste, der modernen: F r a n k W e d e k i n d – Der Dichter aus der „Rückenmärkischen Schweiz“.¹⁷⁸

Als Autoren der folgenden umgearbeiteten Schlusszenen nennt der Autor Josef Lauff, Hugo von Hofmannsthal, Xaver Perofol und Leo Fall.

In der Parodie kommen Wortspiele und etliche intertextuelle Verweise vor.

So lautet es an einer Textstelle: „In Necht und Nabel“, statt: „In Nacht und Nebel“, wird aber prompt korrigiert.¹⁷⁹

In Anlehnung an Shakespears „Hamlet“ heißt es: „Und wo steht das Thor und ich steh davor – wie der Ochs am Berge -“

In einer Aufzählung von Plato, Damokles und Sophokles liest man: „Damoklös, Sophoklös und Leberklöß“.¹⁸⁰

In der „Nora“-Parodie, in der der Verfasser Hugo von Hofmannsthal zum Parodisten macht, wird auf das von ihm verfasste Textbuch der gleichnamigen Oper „Elektra“ von Richard Strauss verwiesen.¹⁸¹

In der Schlusszene, die laut Autor von dem Schauspieler Xaver Terofal, dem Gründer des Schlierseer Bauerntheaters in Bayern, der auch sehr erfolgreich in Österreich aufgetreten ist, verfasst wurde, wird in bayrischer Mundart Noras Abschied erlebt.

Auf die Frage des Helmerbauern warum sie denn gehe, antwortet das Noral: „Weil der narrische Malefiz – Sakra Ibsen so haben will.“

Die Erwiderung lautet: „Lass den dummen Stadtfrack reden, was er will und bleib bei mir.“

Doch gerade als das Noral -nach Klage über die vorhandene Armut- gehen will, kommt der Briefträger und bringt dem Ehepaar 100 Gulden, die ihnen Kaiser Josef gespendet hat. So endet diese Parodie mit einem Schuhplattler tanzenden und singenden Paar.¹⁸²

Der Schlussakt, den der Verfasser dem Wiener Operettenkomponist Leo Fall

¹⁷⁸ Roßbach, Nikola (Hg.): Ibsen-Parodien in der frühen Moderne, S. 219

¹⁷⁹ Ebd., S. 222

¹⁸⁰ Ebd., S. 223

¹⁸¹ Ebd., S. 222

angedichtet hat, ist Falls musikalischem Werk gewidmet.

Hier verweist er auf die Operetten „Die Dollarprinzessin“ und „Der fidele Bauer“ sowie auf „Die geschiedene Frau“.¹⁸³

Während es in Deutschland Ibsen-Parodien in Hülle und Fülle gab, unter anderem „Gespenster oder: Das kommt noch so von Vatern her. Ein Trauerspiel zum Gehirnerweichen von Ibsen“ , „Die Frau von Mehreren“, beide von einem anonymen Verfasser, Otto Erich Hartlebens „Der Frosch. Familiendrama in einem Akt“ oder Theodor von Sosnoskys „Die Gans“, sowie „Nora“-Parodien von z.B. Frank Wedekind, waren in Wien Parodien damals nicht so erfolgreich, da der humoristische Markt kleiner war und sich das Kabarett noch nicht ganz durchgesetzt hatte.

5. Das Recht der Frau

Die Stellung der Frau war in Bezug auf ihre rechtlichen Ansprüche und Pflichten seit 1811 im Allgemeinen Bürgerlichen Gesetzbuch (ABGB) geregelt. Die Frau galt als ebenbürtige Partnerin des Mannes, war aber gleichzeitig von ihrem Gatten abhängig. Der Mann besaß eine „Directorialstellung nach innen und außen“. Nur die Kindererziehung betreffend waren beide Elternteile gleichberechtigt.

Vor allem die eheliche Pflicht, die Treue und die anständige Begegnung wird vom ABGB hervorgehoben. Der Mann musste seine Gattin schützen, vertreten und alimentieren, während die Frau dem Gatten zu Gehorsam und Wohnsichtsfolge verpflichtet war. Der Mann war das Oberhaupt der Familie und hatte das Recht das Hauswesen zu leiten, er musste der Frau jedoch einen angemessenen Unterhalt bieten und sie in allen Vorfällen vertreten.¹⁸⁴

Eine Scheidung der Ehe war für die Frau in der Folge schwerwiegend, nicht zuletzt, weil sie finanziell von ihrem Mann abhängig war. Weiters wurden Frauen nach einer Scheidung bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts von der Gesellschaft diskriminiert.

Wie bereits erwähnt, war für Ibsen das höchste Ziel der Individualität das Recht der

¹⁸² Roßbach, Nikola (Hg.): Wien parodiert, S. 267f.

¹⁸³ Ebd., S. 269

¹⁸⁴ Kuhn, Margot: Ibsens „Nora oder ein Puppenheim“ auf den Wiener Bühnen, S. 50f.

Persönlichkeit. Selbstverantwortlichkeit, Selbstbestimmung und die eigene Wertfindung waren für den Dichter das unangefochtene oberste Gebot des „Selbstseins“ jedes Menschen. Somit ließ Ibsen auch die Frauen nicht außen vor. Er sprach ihnen das Recht auf Selbstbestimmung und Persönlichkeit zu. Nicht in seinem Sinne war die traditionelle Form der Ehe, in der die Frau dem Mann komplett untergeordnet war. Ibsen gestand beiden Ehepartnern das Recht auf Gleichstellung und Gleichberechtigung zu. Während der Zeit, in der er „Nora“ schrieb stellte er fest, dass die „eheliche Liebe der Keim der allumfassenden Menschenliebe [ist] und insofern ist nur diejenige Ehe eine wahre, die sich auf eine bedingungslose Aufopferungsbereitschaft beider Teile füreinander gründet.“¹⁸⁵

Die Rolle des feminismusbejahenden Vorreiters der weiblichen Emanzipation hefteten jedoch andere Ibsen an. Er selbst sah sich nicht als solcher, da einzig das Recht auf Freiheit und Selbstbestimmung eines jeden Individuums für ihn geltend war. Wird Ibsen bis heute als Fürsprecher der Emanzipation der Frau gesehen, so sah er selbst nur die Aufgabe der Gleichberechtigung in Bezug auf die Erfüllung des eigenen Ich eines jeden Menschen im Vordergrund.

Auch durch die eher positive Darstellung der Frau in seinem Werk, als Gegenüber des meist negativ betonten Mannes, verfolgte Ibsen keinerlei Abgrenzung der Frau von zeitgenössischen allgemeinen Ansichten über das weibliche Geschlecht. Viel mehr war seine Absicht Charaktere zu schaffen, die als Antagonisten zu den Protagonisten standen, um durch Handlung und Gegenhandlung Lösungen zu erzielen, welche durch die Eigenverantwortung jener nicht zu schlussendlichen Auflösungen oder zur oft erreichten Katharsis geführt hätten.

Auf eine ihm gegenüber geäußerte Huldigung beim Fest des norwegischen „Vereins für die Sache der Frau“ am 26. Mai 1898, antwortete er:

Ich bin nicht Mitglied des „Vereins für die Sache der Frau“. Alles, was ich gedichtet habe, ist ohne bewußte Tendenz gewesen. Ich bin mehr Dichter und weniger Sozialphilosoph gewesen, als man im allgemeinen geneigt ist anzunehmen. Ich bin mir nicht einmal klar darüber, was das eigentlich ist: die „Sache der Frau“. Mir hat sie sich als eine Sache des Menschen dargestellt... Es ist wohl wünschenswert, die Frauenfrage zu lösen, so nebenher. Aber das war nicht der hauptsächlichste Zweck. Meine Aufgabe ist die Menschenschilderung

¹⁸⁵ Ibsen, Henrik. In: Markowitz, Alfred: Die Weltanschauung Henrik Ibsens, S. 249

gewesen...¹⁸⁶

Liest man jedoch folgende Auszüge einer Rede, die vierzehn Jahre zuvor im „Skandinavischen Verein“ in Rom gehalten wurde, lässt es sich nur schwer vermeiden, Ibsen nicht doch zu unterstellen, sich gewaltig für die „Sache der Frau“ eingesetzt zu haben. In dieser Rede machte sich Ibsen für die Förderung der berufstätigen Frau stark. Er wollte den Posten des Bibliothekars mit einer Frau besetzen und war dafür, den Frauen das Stimmrecht in Vereinsangelegenheiten zuzugestehen.

Es wird dieser Versammlung kaum unbekannt sein, welchen Aufschwung die weibliche Ausbildung während der letzten Jahre in unserem Heimatlande genommen hat und in wie ungemein viel Stellungen Frauen, gebildete Damen, jetzt Verwendung finden. Damen sind es, die den schwedischen Volksschulunterricht zu dem ersten Europas gemacht haben; in Christiania sind die meisten Posten der großen Versicherungsgesellschaften, auch die Buchhalter- und Kassiererposten mit Damen besetzt; im Telegraphenwesen ebenso – nicht minder in den großen Handelshäusern und anderen Geschäften, und überall, wo der Versuch gemacht wurde, herrscht nur eine Stimme der Zufriedenheit.

Weiters heißt es:

Die meisten Damen verlangen das Stimmrecht nicht, um praktischen Gebrauch davon zu machen, sondern weil sie den jetzigen Stand der Dinge als eine Demütigung empfinden. Und in Wirklichkeit ist es das auch – eine unverdiente und unberechtigte Demütigung. Weshalb schließen wir sie auch aus? Wagt in dieser Versammlung einer zu behaupten, daß unsere Damen an Bildung und Intelligenz oder an Kenntnissen oder an künstlerischer Begabung hinter uns zurückstehen müssen? Ich nehme an, daß die Zahl derer, die sich zu solcher Behauptung aufschwingen, nicht groß ist. Wovor fürchtet man sich? Ich höre, hier geht die Sage um, daß die Damen sehr viel intrigieren sollen, und deshalb will man sie fernhalten. Na, ich bin im Laufe meines Lebens vielen männlichen Intrigen auf die Spur gekommen und nicht zum wenigsten in der letzten Zeit.¹⁸⁷

Auch ein Jahr später, 1885, hielt Ibsen im norwegischen Trondheim im Zuge der politischen Umbrüche und des Aufkommens des Sozialismus eine Rede vor einer Arbeiterversammlung, in der er die Arbeiter und die Frauen gesellschaftlich gesehen und auf ihre Rechte bezogen, auf eine Ebene stellte.

¹⁸⁶ Ibsen, Henrik. In: Markowitz, Alfred: Die Weltanschauung Henrik Ibsens, S. 8f.

¹⁸⁷ Ibsen, Henrik: Nachgelassene Schriften, I, Berlin, 1903, S. 213f. und 218. In: Kuhn, Margot: Ibsens

Die Umformung der sozialen Verhältnisse, die man jetzt draußen in Europa vorbereitet, beschäftigt sich wesentlich mit der zukünftigen Stellung der Arbeiter und der Frauen. Sie ist es, auf die ich hoffe und warte, und für sie will ich wirken und werde ich wirken mein ganzes Leben lang, so viel ich vermag.¹⁸⁸

Ibsen sah in der optimalen Stellung der Frau eine Person, die ihre Rechte gegenüber dem Mann und der Gesellschaft geltend macht. In Anbetracht seiner Vorstellung des selbstbestimmten und selbstverantwortlichen Menschen, sah er die Frau nicht als ein dem Mann unterworfenen und seinem Wohlwollen ausgesetzten Wesen.

Durch den Ausgang seines Dramas „Nora“ zeigte er genau dies auf. Während Nora während dem ganzen Stück offensichtlich unter ihrem Mann steht, emanzipiert sie sich am Ende vollends von ihm. Diese Emanzipation war es, welche für Ibsen der Inbegriff der Befreiung der weiblichen Identität und somit eine Schaffung der persönlichen Freiheit und der Individualität war. Dass Ibsen mit dieser Vorstellung den meisten seiner Zeit voraus war, erklärt auch die großteils, vor allem von männlicher Seite ausgehende, Ablehnung und das Missverstehen seines Dramas.

Ibsens Einstellung der Frau gegenüber war nicht immer so. Erst seine Gattin und die Schriftstellerin Camilla Collett übten Einfluss auf seine Ansichten aus.

„Frau Ibsen hat auf ihren Mann eingewirkt, weniger durch Worte, als durch die Macht des Beispiels, durch ihre Charaktergröße, die an die alten Saga-Frauen und zugleich an eine so moderne Gestalt, wie die Frau Alving, gemahnt.“¹⁸⁹

Emil Reich sah auch die Arbeit an „Die Stützen der Gesellschaft“ als Auslöser für Ibsens verändertes Bild. In seiner Vorlesung über das Drama sagte er:

Ibsens begann gleichfalls erst die Frau im Geiste moderner Weltbetrachtung zu sehen. Lange hatte er das Prinzip der Persönlichkeit, des Rechtes der Individualität verfochten, ohne die Inkonsequenz klar zu erfassen, die darin lag, die Hälfte der Menschheit hierbei *a priori* auszuschließen. Jetzt erkennt er, auch die Frau sei nicht bloß da, um völlig in ihrem Manne aufzugehen. Dies Stück steht im Stadium des Überganges zu den neuen Anschauungen; [...].¹⁹⁰

„Nora oder ein Puppenheim auf den Wiener Bühnen, S. 43f.

¹⁸⁸ Ibsen, Henrik. In: Reich, Emil: Henrik Ibsens Dramen, S. 207

¹⁸⁹ Neue Deutsche Rundschau, 1898. In: Kuhn, Margot: Ibsens „Nora oder ein Puppenheim“ auf den Wiener Bühnen, S. 43

¹⁹⁰ Reich, Emil: Henrik Ibsens Dramen, S. 201

Ob Ibsen tatsächlich ein Vorreiter der weiblichen Emanzipation war ist fraglich und bedarf einer ausführlicheren Untersuchung. Zweifellos war er aber zu seiner Zeit einer der wenigen Männer, die der Frau das Recht auf Selbstbestimmung und die Fähigkeit, ein vollwertiges Mitglied der Gesellschaft zu sein und als solches behandelt und wertgeschätzt zu werden, zugesprochen hat.

6. Schlussbetrachtung

Wie ein roter Faden zieht sich die sozial-kritische Tendenz Ibsens durch sein gesamtes dramatisches Werk. Wo andere Dichter seiner Zeit Wert auf Ästhetik und Unterhaltung legten, nahm sich der norwegische Dichter der Darstellung zeitgenössischer gesellschaftlicher Gegebenheiten an und schilderte die Realität oftmals mit brutaler Ehrlichkeit. Doch genau das war Ibsens Absicht. Er sah es als seine Lebensaufgabe, der Nachwelt sein Werk als ein Relikt seiner Zeit zu hinterlassen, ohne die Tatsachen zu verklären. Denn nur die Wahrheit war in Ibsens Augen erwähnenswert und nur durch die Aufzeichnung wahrer Begebenheiten sollte ein Dichter dem Volk als Sprachrohr dienen.

Wenn Ibsen auch sein Leben lang mit Ablehnung und Unverständnis konfrontiert war, so blieb er sich dennoch immer treu und änderte nie seine Richtung. Trotz immer wieder aufkommender Schwierigkeiten, sei es der Verkauf seiner Dramen, die Aufführungen seiner Stücke auf großen Bühnen oder die Einschätzung seiner Person, hielt Ibsen Zeit seines Lebens an seinen Idealen fest. Nie brachte die teils große Ablehnung bezüglich seines Schaffens, seine Weltanschauung und sein Bekenntnis zur Wichtigkeit der Selbstbestimmung und der Selbstverantwortung eines jeden Menschen ins Wanken. Während Ibsen von anderen stets als Pessimist beäugt wurde, so war er eigentlich nichts anderes als ein Realist und ein großer Menschenfreund. Denn anders wäre es kaum möglich gewesen, ein Werk zu schaffen, welches zwar nie belehrend, aber dennoch aufrüttelnd und skeptisch war und in eine bestimmte Richtung wies, sowie zum Nachdenken und zur Selbstreflexion animierte.

Ibsens Vorreiterrolle der naturalistischen Epoche gilt weiterhin als umstritten, genau wie sein Bekenntnis zur Gleichstellung der Frau. Aber allein die Tatsache, dass er sich zu jener Zeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit Dingen beschäftigte, die bis dato ihren festen Platz in der Ordnung der damals gängigen Traditionen und Konventionen eingenommen hatten, machten ihn zu einer Ausnahmeerscheinung und zu einem besonderen Mann und räumen ihm wohl bis in alle Ewigkeit einen besonderen Platz in der Geschichte der Weltliteratur ein.

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- Ibsen, Henrik: Die Dramen. Düsseldorf: Albatros Verlag, 2007
- Ibsen, Henrik: Nora (Ein Puppenheim). Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag, 1988

Sekundärliteratur:

- Bahr, Hermann: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887 – 1904. Hrsg. von Gotthart Wunberg. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: W. Kohlhammer Verlag, 1968
- Benesch, Kurt: Ibsen am Wiener Theater (1906 – 1949). Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der Universität Wien. Wien, 1949
- Berg, Leo: Henrik Ibsen. Studien. Köln, Berlin, Leipzig: Verlag von Albert Ahn, 1901
- Berthold, Siegwart: Der sogenannte “Konsequente Naturalismus” von Arno Holz und Johannes Schlaf. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Bonn, 1967
- Bienenstock, M. Dr.: Henrik Ibsens Kunstanschauungen. Leipzig: Xenienverlag, 1913
- Brandes, Heinz-Georg: Theorie und Stil des sogenannten “Konsequenten Naturalismus” von Arno Holz und Johannes Schlaf. Bonn: Bouvier Verlag

Herbert Grundmann, 1978

- Brauneck, Manfred und Müller, Christine (Hg.): Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880 – 1900. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1987
- Collin, Josef: Henrik Ibsen. Sein Werk – seine Weltanschauung – sein Leben. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1910
- Cowen, Roy C.: Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler Verlag, 1973
- Deppermann, Maria; Burtscher-Bechter, Beate; Mühlegger, Christiane und Sexl, Martin (Hg.): Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. Kongreßakten der 8. Internationalen Ibsen-Konferenz, Gossensaß, 23. – 28.6.1997. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag GmbH., 1998
- Dittrich, Rainer: Die literarische Moderne der Jahrhundertwende im Urteil der österreichischen Kritik. Untersuchungen zu Karl Kraus, Hermann Bahr und Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH., 1988
- Eisenthal, Wilhelm: Ibsen und das Wiener Theater. Dissertation. Wien, 1923
- Elias, Julius und Schlenker, Paul (Hg.): Henrik Ibsen. Sämtliche Werke. Berlin: S. Fischer Verlag, 1903
- Engert, Rolf: Der Grundgedanke in Ibsens Weltanschauung nach Ibsens eigenen Hinweisen an seinen Werken gewonnen und entwickelt. Leipzig: R. Voigtländers Verlag, 1917
- Eppel, Peter : „Concordia soll ihr Name sein...“. 125 Jahre Journalisten- und

Schriftstellerverein „Concordia“. Eine Dokumentation zur Presse- und Zeitgeschichte Österreichs. Wien, Köln, Graz: Hermann Böhlaus GmbH, 1984

- Ferguson, Robert: Henrik Ibsen. Eine Biographie. München: Kindler Verlag GmbH., 1998
- Friese, Wilhelm (Hg.): Ibsen auf der deutschen Bühne. Texte zur Rezeption. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1976
- Garde, Axel: Der Grundgedanke in Henrik Ibsens Dichtung. Autorisierte Übertragung aus dem Dänischen von M. phil. Karl Küchler. Leipzig: Verlag von Walther Fiedler, 1898
- Golec, Verena: Rezension und Zensur norwegischer Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie aus der Studienrichtung Skandinavistik eingereicht an der Universität Wien. Wien, 2006
- Grimm, Reinhold: Nach dem Naturalismus. Essays zur modernen Dramatik. Kronberg: Athenäum Verlag, 1978
- Günther, Irmgard: Die Einwirkung des skandinavischen Romans auf den deutschen Naturalismus. Nordische Studien. Hrsg. von den Nordischen Auslandsinstituten der Universität Greifswald. Greifswald: Universitätsverlag Ratbuchhandlung L. Bamberg, 1934
- Hamann, Richard und Hermand, Jost: Naturalismus. Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart. Bd.2. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1977
- Hamburger, Käte: Ibsens Drama in seiner Zeit. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1989

- Hofmannsthal, Hugo von: Aufzeichnungen. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. von Herbert Steiner. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1959
- Hofmannsthal, Hugo von: Prosa I. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. von Herbert Steiner. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1956
- Ibsenbrevier. Texte, Analysen, Wortmeldungen und Gedankensplitter von und zu Henrik Ibsen.
- Kauermann, Walther: Das Vererbungsproblem im Drama des Naturalismus. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Bochum-Langendreer: Heinrich Pöppinghaus o. H. G., 1933
- Keel, Aldo: Henrik Ibsen. Nora (Ein Puppenheim). Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1990
- Keil, Geert: Kritik des Naturalismus. Quellen und Studien zur Philosophie. Hrsg. von Jürgen Mittelstraß, Günther Patzig, Wolfgang Wieland. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1993
- Kerr, Alfred: Das neue Drama. Die Welt im Drama I. Berlin: S. Fischer Verlag, 1917
- Kohn, Hans: Karl Kraus – Arthur Schnitzler – Otto Weininger. Aus dem jüdischen Wien der Jahrhundertwende. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1962
- Kuhn, Margot: Ibsens „Nora oder ein Puppenheim“ auf den Wiener Bühnen. Theaterwissenschaftliche Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der

philosophischen Fakultät der Universität Wien. Wien, 1970

- Kühne, Lena: Ibsen im Spiegelkabinett. Verfremdung der Gesellschaftsdramen Henrik Ibsens in Parodien und verwandten Rezeptionsformen im deutschen und skandinavischen Sprachraum. Wiener Studien zur Skandinavistik, Band 10. Hrsg. von Robert Nedoma und Sven Kakon Rossel. Wien: Edition Praesens, Verlag für Literatur-und Sprachwissenschaften, 2004
- Landsberg, Hans (Hg.): Das Ibsenbuch. Ibsen in seinen Werken, Briefen, Reden und Aufsätzen. Berlin: S. Fischer Verlag, 1907
- Linden, Walther (Hg.): Naturalismus. Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen. Reihe: Vom Naturalismus zur neuen Volksdichtung. Erster Band. Leipzig: Verlag von Philipp Reclam jun., 1936
- Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1998
- Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. Ein Wahrzeichen österreichischer Kunst und Kultur. Wien: Augarten Verlag, 1934
- Lublinski, Samuel: Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition. Hrsg. von Gotthart Wunberg. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1976
- Lublinski, Samuel: Die Bilanz der Moderne. Berlin: Verlag Siegfried Cronbach, 1904
- Markowitz, Alfred: Die Weltanschauung Henrik Ibsens. Leipzig: Xenien-Verlag, 1913
- Meyer-Benfey, Heinrich: Henrik Ibsen und die Weltanschauung in seiner Kunst. Hamburg: Deutscher Literatur-Verlag, 1946

- Meyer, Theo (Hg.): Theorie des Naturalismus. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1973

- Moe, Vera Ingunn: Deutscher Naturalismus und ausländische Literatur. Zur Rezeption der Werke von Zola, Ibsen und Dostojewski durch die deutsche naturalistische Bewegung (1880 – 1895). Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH., 1983

- Münchow, Ursula: Deutscher Naturalismus. Berlin: Akademie Verlag, 1968

- Nam, Sang Sik: Der Faktor “Publikum” in den Theatertheorien der europäischen Avantgarde zwischen 1890 und 1930. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag GmbH., 1997

- Nietzsche, Friedrich: Gesammelte Werke. Hrsg. von Deninger, Wolfgang. Bindlach: Gondrom Verlag GmbH, 2005

- Oedl, Ulrike: Naturalismus in Wien. Wirklichkeitserfahrung im österreichischen Drama der Jahrhundertwende. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Grund- und Integrativwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien, 1993

- Paul, Fritz: Henrik Ibsen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977

- Petta, Franc: Die Rezeption des gemeineuropäischen Naturalismus in der Neuen Freien Presse von 1870 – 1894. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien, 1986

- Reich, Emil: Henrik Ibsens Dramen. Zwanzig Vorlesungen an der Universität Wien. Berlin: S. Fischer Verlag, 1918

- Rieger, Gerd Enno: Henrik Ibsen in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten,

Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH., 1981

- Roßbach, Nikola (Hg.): Ibsen-Parodien in der frühen Moderne. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2005
- Roßbach, Nikola (Hg.): Wien parodiert. Theatertexte um 1900. Wien: Praesens Verlag, 2007
- Saalfeld, Lerke von; Kreidt, Dietrich; Rothe, Friedrich: Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. München: Droemersch Verlag, 1993
- Scheuer, Helmut: Arno Holz im literarischen Leben des ausgehenden 19. Jahrhunderts (1883 – 1896). Eine biographische Studie. München: Winkler Verlag, 1971
- Schlenker, Paul, Elias und Julius: Henrik Ibsens sämtliche Werke in deutscher Sprache. Durchges. und eingel. Von Georg Brandes, Julius Elias, Paul Schlenker. Bd. 6, Berlin: S.Fischer, 1990
- Schmid, Martin E. (Hg.): Hugo von Hofmannsthal. Briefchronik. Regest-Ausgabe. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH., 2003
- Schröghendorfer, Konrad: Schicksal Burgtheater. Alfred Freiherr von Berger und der Aufbruch der Moderne. Graz: Stiasny Verlag, 1966
- Sprengel, Peter; Streim, Gregor: Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 1998
- Thalmann, Marianne: Henrik Ibsen, ein Erlebnis der Deutschen. Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Dr. Ernst Elster. Marburg a. L.: N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, G. Braun, 1928

- Tyrolt, Rudolf Dr.: Aus dem Tagebuch eines Wiener Schauspielers. 1848 – 1902. Erinnerungen und Betrachtungen. Wien und Leipzig: Wilhelm Braumüller Verlag, 1904
- Velhagen&Klasings Monatshefte, Berlin, Bielefeld, Leipzig, Wien: Verlag Velhagen&Klasing, 40. Jahrgang 1925/1926, 1. Band
- Wunberg, Gotthart (Hg.): Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887 – 1902. Band I 1887 – 1896. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 1976
- Wunberg, Gotthart (Hg.): Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887 – 1902. Band II 1897 – 1902. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 1976
- Wunberg, Gotthart (Hg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1981
- Zucker, Katharina: Marie Herzfeld als Vermittlerin skandinavischer Literatur im Wien der Jahrhundertwende. Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Magistra der Philosophie eingereicht an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien, 2001

Zeitungen und Zeitschriften:

- Moderne Rundschau, 15. 4. 1891, Bd. 3, Heft 2
- Neue Freie Presse, 27. 10. 1876, Nr. 4373
- Neue Freie Presse, 23. 2. 1878, Nr. 4847

- Neue Freie Presse, 26. 2. 1878, Nr. 4850

- Neue Freie Presse, 10. 9. 1881, Nr. 6119

- Neue Freie Presse, 22. 11. 1890, Nr. 9427

- Neue Freie Presse, 23. 11. 1890, Nr. 9428

- Neue Freie Presse, 30. 11. 1890, Nr. 9435

- Neue Freie Presse, 17. 4. 1891, Nr. 9569

- Neue Freie Presse, 26. 4. 1891, Nr. 9578

- Neue Freie Presse, 11. 11. 1894, Nr. 10855

- Neue Freie Presse, 16. 12. 1894, Nr. 10889

- Neue Freie Presse, 11. 4. 1897, Nr. 11723

- Neue Freie Presse, 21. 10. 1898, Nr. 12271

- Neue Freie Presse, 9. 2. 1903, Nr. 13813

- Neue Freie Presse, 16. 5. 1906, Nr. 15710

- Neue Freie Presse, 28. 9. 1906, Nr. 15123

- Neue Freie Presse, 1. 5. 1907, Nr. 15334

- Neue Freie Presse, 22. 5. 1909, Nr. 16074

- Neue Freie Presse, 1. 6. 1909, Nr. 16083
- Die Presse, 23. 2. 1878, Nr. 53
- Die Presse, 9. 9. 1881, Nr. 218
- Die Presse, 22. 11. 1890, Nr. 320
- Wiener Zeitung, 17. 1. 1897, Nr. 13
- Wiener Zeitung/Abendpost, 17. 4. 1891, Nr. 87
- Wiener Zeitung/Abendpost, 9. 9. 1881, Nr. 205
- Wiener Zeitung/Abendpost, 23. 2. 1878, Nr. 45
- Wiener Zeitung/Abendpost, 22.11.1890
- Wiener Zeitung/Abendpost, 24. 5. 1909, Nr. 117
- Das Vaterland, 23. 2. 1878, Nr. 53
- Das Vaterland, 10. 9. 1881, Nr. 249
- Das Vaterland, 22. 11. 1890, Nr. 320
- Das Vaterland, 11. 4. 1897, Nr. 101

Zusammenfassung

Vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit dem Thema „Die Rezeption von Henrik Ibsens Werk in der Wiener Moderne“.

Die Zeit der Jahrhundertwende um 1900 war eine Zeit des Umbruchs und der Neuorientierung. Besonders im Bereich der Kunst wurde mit althergebrachten Konventionen gebrochen und die aufkommende naturalistische Tendenz veranlasste vor allem Literaten zu neuen Stilen. Bereits Zola hatte seine Leser mit seinen realistischen Darstellungen der Gesellschaft schockiert und auch der norwegische Dramatiker Henrik Ibsen war Vorreiter dieser Epoche. Zwar sah er selbst sich nicht als solchen, dass sein Werk aber einen eigenen Charakter und eine neue inhaltliche Form hatte, konnte nicht geleugnet werden. Da Ibsens Werk auf Wertvorstellungen basierte, die zu jener Zeit nicht gängig waren, hatte er es anfangs nicht leicht als Dramatiker angenommen zu werden. Vor allem in Wien waren Publikum und Presse irritiert von Ibsens literarischer Zurschaustellung der gesellschaftlichen und moralischen Realität. Seine unbeschönigende und tabubrechende Art der Darstellung ging nicht konform mit dem Anspruch seiner Rezipienten, die ins Theater gingen um nach klassischer Manier für ein paar Stunden in eine Scheinwelt abtauchen zu können und die Qualen und Sorgen des Alltags und ihres eigenen sozialen Standes zu vergessen.

In einer Zeit der Klassengesellschaft und der Stellung der Frau unter ihrem Ehemann war die Einstellung Ibsens nicht überall willkommen. Es dauerte Jahre bis sein Werk sich in Wien etablieren konnte und das Verständnis für seine Welt- und Wertanschauung verstanden und anerkannt wurde.

Vor allem Ibsens Drama „Nora oder Ein Puppenheim“, das sich mit der Emanzipation einer jungen Ehefrau und Mutter von ihrem Ehemann und den häuslichen Pflichten befasst, sowie das Drama „Gespenster“, das Themen wie Inzucht, Ehebruch und Euthanasie behandelt, verursachte einen Aufschrei in den Reihen des zeitgenössischen Publikums und der Presse. In Wien war man noch nicht reif für Ibsens schonungslose Darstellung der sozialen Begebenheiten. Seine Antwort auf diese Ablehnung war stets das Schaffen eines neuen Dramas, das den Menschen die Realität vor Augen hielt. Ibsen blieb sich immer treu und ließ sich von der Ablehnung seiner Rezipienten nie verunsichern. Seine Wertvorstellungen ließen ihn kontinuierlich für „seine Sache“ Stellung beziehen.

Doch nicht jeder nahm Ibsens Schaffen negativ auf. Vor allem in Literatenkreisen wurde Ibsens Talent und sein geniales Vorreitertum erkannt und gewürdigt. So versuchte zum Beispiel Hermann Bahr den Kritikern Ibsens dessen Werk und seine dahinterstehende Weltanschauung nahezubringen. Vor allem junge Dichter versuchten Ibsen nachzueifern und ließen sich durch sein Werk beeinflussen.

Im Laufe der Jahre konnte man eine positive Entwicklung der Rezeption von Ibsens Werk beobachten und auch in Wien erkannte man nach anfänglichen Schwierigkeiten die Größe von Henrik Ibsens Werk sowie die Intention die dahinter stand. Zwar wird bezweifelt, ob Ibsen im literaturgeschichtlichen Kontext tatsächlich als Erneuerer einer literarischen Dramenform gilt, dennoch muss ihm eine wichtige Rolle als Dramatiker zugesprochen werden, da sein Werk andere Literaten und seine Weltanschauung und Vorkämpferrolle für die Gleichstellung aller Menschen das zeitgenössische Publikum beeinflusst hat.

Lebenslauf

Name: Kathrin Sonntag

Adresse: Stumpergasse 22/23-24, 1060 Wien

Geburtsdatum: 05.11.1978

Staatsangehörigkeit: Österreich

Schulbildung:

1985-1989 Volksschule Biedermannsdorf

1989-1997 AHS Mödling

Auslandsaufenthalt:

1997-1998 Montreal/Kanada

Berufserfahrung:

1998-2006 Tätigkeit in Verkauf und Kundendienst, -beratung

2006-2010 Tätigkeit im Gastgewerbe

Studium:

Seit 2004 Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaften an der Universität Wien

Praktikum:

Oktober 2008-Jänner 2009 Praktikum im Verlag edition exil

Sprachkenntnisse:

sehr gute Kenntnisse in Deutsch, Englisch

Kenntnisse in Französisch, Rumänisch, Norwegisch

