

Ovio Olaru

Ibsen importieren. Das deutsche Modell in der rumänischen Peripherie

Abstract: The present contribution discusses the way in which the Norwegian playwright Henrik Ibsen was imported, critically discussed, and staged in Romania in the late nineteenth and early twentieth century and argues that his influence in the Romanian periphery owes to the existence of a German model shaping cultural practices. His self-imposed European exile, most of which was spent in Germany, as well as the increasing exhaustion with the overbearing French influence, made his import partly attributable to his socially critic, yet not *naturalist* inflections, as the latter would find but difficult entry in Romanian literary circles. Rejected by German naturalist critics as being too liberal and taken with a generous grain of salt by bourgeois sensibilities, his entrance in the Romanian cultural sphere is the result of the two cultural models disputing their territory.

Keywords: Henrik Ibsen, Norwegian Literature, world-system, Dobrogeanu-Gherea

Ibsen in Deutschland

Der zukünftige norwegische Dramatiker Henrik Ibsen wurde am 20. März 1828 in Skien als zweiter Sohn von Marichen und Knud Ibsen, einem Kaufmann, geboren. Sein älterer Bruder starb im Alter von achtzehn Monaten und machte ihn damit zum ältesten von fünf Kindern. Zum Zeitpunkt seiner Geburt hatte Norwegen 1814 die erste Verfassung ausgearbeitet und die Unabhängigkeit vom Königreich Dänemark erlangt; allerdings wurde das Land zu einer Union mit Schweden gezwungen, die aber genügend Selbstbestimmung ermöglichte, um 1814 als *de facto* Moment seiner Geburt als unabhängige Nation zu rechtfertigen. Darüber hinaus haben Schweden und die schwedische Kultur nie den gleichen überwältigenden Einfluss auf Norwegen ausgeübt wie die vier Jahrhunderte dänischer Herrschaft; Dänisch – durch seine praktisch nicht zu unterscheidende norwegische Variation, *riksmaal* [Reichssprache] – war immer noch die Sprache der familiären Beziehungen, des kulturellen, kommerziellen und kosmopolitischen Austauschs, und fast die gesamte norwegische Literatur war auf Dänisch verfasst worden. Außerdem war der neu gegründete Staat mittellos: ohne Industrie und damit ohne industrielle Landwirtschaft, von Subsistenzwirtschaft aufgrund des Mangels an Ackerland abhängig, bestehend zumeist aus isolierten, schlecht besiedelten Landhäusern und Einzelhöfen.

Was Ibsens Beziehungen zu Deutschland betrifft, so hatte der zurückgezogene, geistesabwesende Dichter schon früh Deutsch gelernt. Im Alter von sechzehn Jahren begann er eine Apothekerlehre in Grimstad, hundert Meilen von Skien entfernt, wo er nicht länger als sechs Jahre bleiben sollte. Die 1848er Märzrevolution weckte in ihm den republikanischen Geist. Schon ein Jahr später, knapp einundzwanzig Jahre alt und noch Lehrling, schrieb er sein erstes Theaterstück, *Catilina*. Im Jahr 1850 ging er an die Universität nach Christiania, dem heutigen Oslo, einer bescheidenen und unterentwickelten Stadt mit lediglich 30.000 Einwohnern. Dort lernte er mehrere gleichgesinnte Intellektuelle kennen, darunter Paul Botten Hansen, dessen Kenntnisse der europäischen Kultur den jungen Ibsen inspirierten. Im Alter von dreiundzwanzig Jahren wurde er zum Direktor des neu gegründeten Nationaltheaters in Bergen berufen, was ihm dabei half, unschätzbare Regieerfahrung zu erwerben. Seine dramatische Vision führte jedoch bald dazu, dass er des norwegischen Publikums überdrüssig wurde, das er für zu konservativ und vor allem für zu stark vom französischen Theater beeinflusst hielt:¹

„Da sich unser Theaterrepertoire lange Zeit ausschließlich aus Frankreich und Kopenhagen rekrutierte, wurde kürzlich ein Stück der neuen deutschen Schule gezeigt. [...] Zwischen dem modernen französischen und dem modernen deutschen Drama gibt es wesentliche Unterschiede. Das französische Drama (wobei das Wort *Drama* im eigentlichen Sinne verwendet wird und das Schauspiel im Allgemeinen umfasst) kommt nur durch die Schauspieler mit dem Leben in Kontakt; Nur so entsteht es. Denn das Drama, wie es die Hand eines französischen Dramatikers verlässt, ist noch in den Kinderschuhen und wird seinem Namen erst dann gerecht, wenn es durch die tatsächliche Aufführung Wirklichkeit wird. Für einen Franzosen hat das neue Drama kein Recht, als Leseliteratur angesehen zu werden, so wenig wie unsere Bergbauern ein Notenblatt als solche betrachten würden. Der deutsche Dramatiker hingegen schreibt sein Stück, ohne es konkret in der Aufführung vorzusehen. Wenn es in der Form inszeniert werden kann, wie es seine Feder verlässt, schön und gut; wenn nicht, ist es lesbar, und er betrachtet es als gleichermaßen den Anforderungen des Dramas genügend, denn in Deutschland ist der Anspruch des Dramas, als Leseliteratur zu gelten, eins mit dem Anspruch, als dramatische Literatur angesehen zu werden.“²

-
- 1 Sein Biograf Michael Meyer erwähnte, dass das französische Theater in seiner Heimatstadt Skien während seiner Kindheit vorherrschend war und dass es sich um eine der wenigen Theaterarten handelte, mit denen er vertraut war, bevor er an die Universität ging.
 - 2 Michael Meyer, *Ibsen: a biography* (Garden City, NY: Doubleday, 1971), 71. [Alle Übersetzungen wurden vom Verfasser, Ovio Olaru, durchgeführt].

Nach seiner Enttäuschung über die norwegische Theaterinfrastruktur und das norwegische Theaterpublikum beantragte er ein staatliches Stipendium, erhielt es und reiste 1864 nach Italien. Den Rest seines Lebens verbrachte er im Ausland. Nach vier Jahren in Italien und einer engen Freundschaft mit Bjørnstjerne Bjørnson reiste er schließlich nach Deutschland. Dort lebte er zwischen 1868 und 1875 in Dresden, wo er bald zu großem Ruhm gelangte und seine Stücke mit großem Kritikerlob aufgeführt wurden. Ibsen entwickelte eine enge Brieffreundschaft mit dem dänischen Literaturkritiker Georg Brandes, der in einer Chronik zu *Der Jugendbund* die interessante Figur von Selma Brattsberg lobte, die Ibsen auch die Idee für ein Stück geben sollte, das sich um eine unabhängige Frau dreht, die sich gegen die Knechtschaft der Ehe widersetzt und die Strenge ihrer Normen auflehnt, nämlich Nora aus dem 1879 erschienenen Stück *Et Dukkehjem*. Es ist daher klar, dass sein Theaterverständnis einem deutschen Vorbild folgte, wonach Theater keine bloße Aufführung, sondern ein vollständiger Akt ist, der Aufführung und Lesung miteinander verbindet. Das heißt, Ibsen stellte sich Theater als Literatur vor. Aber er war nicht der Einzige, der – auch implizit – auf den grundlegenden Unterschied zwischen französischen und deutschen Kulturmustern hinwies, der ihn mehr oder weniger dazu veranlasste, die überwiegend französisch geprägte norwegische Peripherie zu verlassen.

Im Allgemeinen war die europäische Kultur des 19. Jahrhunderts eine Kultur der Nachahmung. Aus diesem Grund waren für die nordische Kulturszene die bekanntesten Symbole Paris und Berlin, beide mit ihren Besonderheiten und der Pflege bestimmter Künste gegenüber anderen, die die andere, gegensätzliche europäische Metropole nicht auf das gleiche Niveau bringen konnte. Während Paris die Vorzüge der Tradition genoss und das Pariser Kulturleben entscheidend für die Entwicklung eines kosmopolitischen literarischen Lebens auf dem gesamten Kontinent war, verfügte Berlin über eine neue Perspektive und das Geld, um in alle Aspekte des öffentlichen Lebens, einschließlich des Theaters, zu investieren: „Der Vergleich mit Paris ist ein Leitmotiv: Was technologische Entwicklungen und Weltoffenheit angeht, sei Berlin fortschrittlicher als Paris, konstatiert Brandes. Lediglich wenn es um Literatur und Kultur im Allgemeinen geht, liegt Paris immer noch an der Spitze. Berlin ist jung und natürlich, Paris alt und traditionell, eine oft allzu manierliche Kulturhauptstadt.“³

3 Thomas Mohnike, "The History Accumulator. Berlin as a Foreign Metropolis," in *Nordic Literature: A Comparative History. Volume I: Spatial Nodes*, eds. Steven P. Sondrup, Mark B. Sandberg, Thomas A. DuBois, and Dan Ringgaard (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2017), 262–274, 265.

Als „die erreichbarste und nächstgelegene Metropole für nordische Reisende“⁴ und als „Verdensstad“ [eine Weltstadt], wie Georg Brandes sie selbst nannte, war Berlin auch die Verkörperung des deutschen Geistes und ein Symbol für „[Geistesverwandtschaft] zwischen Dänen und Deutschen, die mit den Franzosen nie möglich gewesen wäre: Während sich die nordischen Menschen beim Biertrinken mit ihren deutschen Verwandten leicht zu Hause fühlten, blieben sie in Frankreich immer „for dem som Dyrene i Jardin d’acclimatisation [sic] [für sie wie die Tiere im *Jardin d’acclimatisation*].“⁵ Ersetzt man „Dänen“ durch „Norweger“ und man stoßt auf das gleiche allgemeine Verständnis der Beziehungen im gesamten „teutonischen“ Raum, dessen Schwerpunkt angesichts des preußischen Militarismus und des Ethnozentrismus früher viel wichtiger war als heute. Deshalb ist Ibsens Exil kein Zufall und erklärt seinen Erfolg in Deutschland.

Ungeachtet Ibsens oben erwähnter Vorliebe für die deutsche Interpretation des Theaters als Werk der Literatur gibt es noch andere Punkte, an denen die beiden Kulturen kollidieren. Ibsen kannte beispielsweise Hegels Werke gut⁶ und baute die Figur von Peer Gynt auf die Hegelsche Idee der romantischen Subjektivität auf, – da Peer von sich selbst besessen ist, sowie von der Idee, eine individuelle Identität zu erlangen und den endlosen Kreislauf von Albernheit und Selbsttäuschung zu überwinden. Ein weiterer, von K. Gjesdal entdeckter Hinweis findet sich in Peer Gynts Abenteuer in Ägypten, als er sich der Sphinx gegenüber sieht und einem gewissen Herrn Begriffenfeldt (Hegel natürlich) begegnet.⁷ Hegel hatte über Ägypten geschrieben und war von der ägyptischen Kultur fasziniert, eine für Ibsen nicht unbekannte Tatsache. Ungeachtet des Zufalls, dass *Peer Gynt* und die erste Auflage von *Das Kapital* im selben Jahr 1867 erschienen sind, in dem Titu Maiorescu sein Werk *Rumänische Lyrik. Eine kritische Untersuchung im Jahre 1867* [O cercetare critică asupra poeziei române], das stark vom deutschen Idealismus beeinflusst war,⁸ veröffentlichte,

4 Ebd., 262.

5 Ebd., 266.

6 John C. Pearce, „Hegelian Ideas in Three Tragedies by Ibsen,” *Scandinavian Studies* 34, no. 4 (1962): 245–257.

7 Kristin Gjesdal, „Ibsen and Hegel on Egypt and the Beginning of Great Art,” *Hegel Bulletin* 28, no. 1–2 (2007): 67–86.

8 Wie Teodora Dumitru es in ihrem Beitrag im Rahmen dieses Bandes auch veranschaulicht. Siehe Teodora Dumitru, „About the mechanistic-scientist origins of the first theory of poetry in the history of Romanian literature. The influence of Schopenhauer and Herbart on Titu Maiorescu.”

wurde Ibsens Anerkennung in Deutschland durch seine deutsche Sammelausgabe, die 1898 erschien, gekrönt.⁹

Ibsens Rezeption in Rumänien

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts nahm die ansonsten frankophile rumänische Kultur den deutschen Einfluss voll und ganz auf und überwand den übermächtigen französischen Einfluss, dessen historisches Potenzial als erschöpft galt und langsam zu einem Stereotyp und einer Pastiche des kosmopolitischen Lebens wurde.

Bezieht man sich auf die rumänische Kultur, so ist in erster Linie die Walachei und Moldawien in Betracht zu ziehen, weil Siebenbürgen schon frühzeitig unter dem direkten Einfluss und der Souveränität der Österreicher, dann der Österreichisch-Ungarischen Monarchie gestanden hat, deren Philo-Germanismus unbestritten war und einigermaßen als verständlich galt.¹⁰ Zweifelsohne gibt es kulturelle Phänomene, Autoren und Trends, deren Eingang in die rumänische Kulturszene dem deutschen Einfluss zu verdanken sind. Wird jedoch nach einem *deutschen kulturellen Modell* gefragt, so ist es entscheidend, die genaue Zeitspanne zu bestimmen, welcher der betreffende Einfluss entspringt: Es besteht nämlich ein wesentlicher Unterschied zwischen Titu Maiorescu, dem Begründer der „Junimea“ — dessen Kunsttheorien auf Konzepte und Ansätze von Schopenhauer und Herbart bzw. auf theoretische Ansätze, die ihm mindestens ein halbes Jahrhundert vorausgingen¹¹ — und die deutschen Einflüsse der Gegenwart.¹² Zugleich sei gesagt, dass es schwierig ist, einen reinen, unverfälschten Einfluss Deutschlands (des „ursprünglichen“ deutschen Modells) auf Rumänien nachzuvollziehen, wenn man bedenkt, dass selbst ein großer Teil der deutschen Literatur des späten 19. Jahrhunderts unter starken

9 Meyer, *Ibsen: a biography*, 113.

10 Siehe dazu Cristian Cercel, *Romania and the Quest for European Identity: Philo-Germanism without Germans* (London & New York: Routledge, 2019).

11 Die zeigt, wie der deutsche Idealismus die erste Poesietheorie in der rumänischen Kultur und damit die gesamte rumänische literaturkritische Tradition grundlegend prägte. Dumitru, „About the mechanistic-scientist origins.“

12 Wie es der Fall des Expressionismus und des Konstruktivismus (deutsche Kunstströmungen) war, die um symbolisches Territorium gegen den Surrealismus (eine französische Strömung) in der rumänischen Peripherie der Zwischenkriegszeit kämpften, wie Imre József Balázs in seinem Beitrag zum vorliegenden Band zeigt, „Expressionist Models in Interwar Romania.“

französischen Einfluss gestanden hat. Beispielsweise wurde der deutsche Naturalismus von Ibsen und Zola geprägt,¹³ offensichtlich so stark, dass sogar ein außenstehender Betrachter wie C. Dobrogeanu Gherea sich folgendermaßen ausdrücken konnte: dass „zeitgenössische deutsche Romanautoren von ihren russischen und französischen Zeitgenossen, von Zola und Maupassant usw. inspiriert wurden, und nicht von *Werther* oder *Wilhelm Meister* bzw. nicht von ihrem ultimativen literarischen Genie, Goethe; darüber hinaus sind *zeitgenössische* deutsche Dramatiker von *Ibsen* [Hervorhebung des Autors] und nicht von Schiller beeinflusst [worden].“¹⁴ Obwohl die Sympathie für die Arbeiterklasse, für das ausufernde, aggressive und manchmal asoziale Großstadtleben bei Zola stärker ausgeprägt war als bei Ibsen, dessen Konzentration auf die bürgerliche Sphäre ihn verständlicherweise für die sozialbewussten deutschen Theoretiker des Naturalismus, Otto Brahm und Heinrich Hart, unangenehm gemacht hatte, wurde seine Popularität durch den erhöhten Fokus auf das Individuum und auf „die Umwandlung eines ansonsten als streng ‚realistisch‘ verstandenen Credo in eine Kritik gegen die völlig subjektive Interpretation der Natur“¹⁵ gesteigert. Indem Ibsen die soziale Komponente in den Hintergrund rückte, wies seine Position eine enorme Anziehungskraft auf, die „dem großen Verfechter der Selbstbestimmung und der moralischen Pflicht gegenüber sich selbst, das heißt des Individualismus im ethischen und politischen Bereich“¹⁶ zu verdanken war. Interessant zu bemerken ist, dass im Rahmen eines Kommentars zu Ioan Al. Brătescu-Voinești, der renommierte rumänische Literaturkritiker G. Călinescu etwa zwanzig Jahre vor der obigen Beobachtung J. Osbourns im Wesentlichen die gleiche Bemerkung bezüglich Ibsen formulierte:

„Ibsens Helden tragen diesen falschen Anschein der Fehlanpassung. Aber sie sind in ihrem Fehlanpassungszustand überlegen und verfolgen entschlossen und nach einem klaren Plan die Verwirklichung ihrer Ideale in den folgenden Generationen und ziehen sich damit von der Gegenwart zurück. Können wir einen Märtyrer vielleicht als unangepasst bezeichnen? Im Märtyrertum gibt es eine Technik, durch die derjenige, der jahrhundertelangen Prüfungen standhält, unfehlbar sein Ziel erreicht.“¹⁷

13 John Osborne, „Zola, Ibsen and the Development of the Naturalist Movement in Germany,” *Arcadia – International Journal for Literary Studies* 2, no. 1–3 (1967): 196–203.

14 C. Dobrogeanu Gherea, *Studii Critice* (București: Editura pentru Literatură, 1967), 599.

15 Osborne, „Zola, Ibsen and the Development of the Naturalist Movement,” 201.

16 Ebd., 202.

17 G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [1941], vol. 2 (București: Minerva, 1986), 578.

In den 1940er-Jahren, als Călinescu sein umfangreiches Werk veröffentlichte, war „Ibsenian“ bereits Teil des kritischen Vokabulars. Rückblickend auf die Epoche der „Junimea“ und *Convorbiri literare* kann festgestellt werden, dass die erwähnte rumänische Bewegung den literarischen Strömungen, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Europa entfalteten, ebenbürtig, sowohl dem französischen Naturalismus als auch den Symbolismus eher gleichgültig gegenüberstanden. Alleine Ibsens Drama scheint eine lebhaftere Reaktion hervorgerufen zu haben — „natürlich wegen seines philosophischen Inhalts“ — angeführten Șerban Cioculescu, Tudor Vianu und Vladimir Streinu in ihrer *Istoria Literaturii Române Moderne*.¹⁸ Darüber hinaus – doch von entscheidender Bedeutung für die Begründung der Affinität zwischen dem „Junimea“-Kritiker und der deutschen Kultur – übersetzte Maiorescu 1895 *Klein Eyolf*, Ibsens 1894 erschienenes Stück nach einer deutschen Vorlage.

Auch C. Dobrogeanu Gherea wurde sich der Bedeutung Ibsens für die Literatur des 20. Jahrhunderts bewusst und stellte fest, indem er zwei äußerst einflussreiche nordische Persönlichkeiten zusammenbrachte, dass

„Die größten Dichter, die die skandinavischen Länder hervorgebracht haben, sind Ibsen und Björnson. [...] Ibsens ersten Werke wurden mit Ausbuchungen, Verleumdungen und Verfolgungen bedacht, und diese Verfolgungen nahmen nur noch zu. Diese gewalttätige Reaktion zwingt Ibsen dazu, sein Land zu verlassen und fast 25 Jahre lang im freiwilligen Exil zu leben. [...] Die Hauptideen von Ibsens gesamtem Werk sind: die völlige Emanzipation der Frau – er ist der erste starke Verfechter dieser Idee in den skandinavischen Ländern –, die uneingeschränkte Freiheit des Individuums in der Gesellschaft und der Verzicht, die Hingabe und die völlige Opferung, ohne so viel Zurückhaltung oder Zögern für eine Idee und für das Allgemeinwohl.“¹⁹

Anschließend beschreibt Dobrogeanu-Gherea die Reaktion, die Ibsens Stück *Nora oder Ein Puppenheim* in Dänemark hervorgerufen hatte, als Beweis dafür, dass der skandinavische Autor nicht nur einen nationalen Skandal verursacht, sondern auch, dass sein Ruf selbst die rumänische Peripherie erreicht hatte.

Aus dem obigen Zitat ist in meiner Sicht eine Bemerkung äußerst wichtig, nämlich: „die uneingeschränkte Freiheit des Individuums in der Gesellschaft und der Verzicht, die Hingabe und die völlige Opferung ohne so viel Zurückhaltung oder Zögern für eine Idee und für das Allgemeinwohl.“ *Für das Allgemeinwohl*: Mit anderen Worten ist hervorzuheben, dass das von Călinescu erwähnte

18 Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, and Tudor Vianu (Hrsg.), *Istoria literaturii române moderne* [1944] (București: Ed. Eminescu, 1985), 137.

19 Gherea, *Studii*, 514–515.

Martyrium und die von Gherea angeführte Opferung zwar gleich sind, allerdings sind die ihnen zugeschriebenen Interpretationen etwas unterschiedlich.

Călinescu betrachtet Ibsens Helden als „überlegen,“ wenn diese sich für ein zukünftiges größeres Wohl opfern, ein Wohl, an das sie alleine glauben und einen Grund für ihre Fehlanpassung an die zeitgenössische Gesellschaft darstellt; dabei sind zwischen den Zeilen Untertöne Nietzsches herauszulesen. Ghereas Interpretation meint jedoch mit *Opferung* eine aktuelle Idee für das größere Wohl *der Gegenwart* und nicht für ein zukünftiges Ideal. Seine unterschiedliche Haltung ist darauf zurückzuführen, dass er nicht nur mit Ibsen vertraut war (angesichts seines selbst gewählten Exils nach Deutschland, kannte er dessen europäischen Ruhm), sondern auch mit dem berühmten dänischen Kritiker Georg Brandes, den er nach deutschen Quellen zitierte.

Ibsen in Rumänien

Innerhalb der Untersuchung des deutschen Einflusses auf die Ibsen-Rezeption sind zwei wichtige Aspekte in Betracht zu ziehen: Einerseits ist Ibsens Rezeption in rumänischen Zeitschriften bzw. sein Widerhall in der Kulturpresse zu untersuchen, andererseits soll die Art und Weise, wie Ibsens persönliches Konzept von Theater als Literatur rezipiert wurde, verfolgt werden.

Für die Untersuchung des ersten Aspektes gehe ich von *Arcanum* aus,²⁰ „einen Online-Verleger, der riesige strukturierte Datenbanken digitalisierter kultureller Inhalte erstellt,“ wie die Plattform selbst angibt, und umfasst im Grunde eine breite digitale Sammlung mit den relevantesten Zeitschriften Rumäniens aus dem 19. und 20. Jahrhundert.²¹ Auf der nächsten Ebene werde ich den chronologischen Verlauf der Ibsen-Aufführungen im heutigen Rumänien heranziehen, dabei werde ich auf Gianina Druță, eine der wenigen Wissenschaftlerinnen, die sich mit Ibsens Rezeption in Rumänien befasst hat, Bezug nehmen.

Fragt man sich nach der ersten Quelle, in der Ibsen in Rumänien Erwähnung findet, so stammt der erste erkennbare Hinweis auf den Dramatiker aus dem Jahr 1888 in der rumänischen Publikation *Familia* (Nr. 51). Da heißt es: „Ein norwegischer Schriftsteller, Henric Ibsen [sic], ... debütiert mit seinen Stücken auf deutschen Bühnen und erweist sich als beachtliches Talent.“²² Ein Jahr später kann folgende Anmerkung gelesen werden: dass

20 <https://adt.arcanum.com/en/>

21 Auf jeden Fall die zentralen Zeitschriften, die beispielhaft für Ibsens Rezeption in Rumänien stehen.

22 ***, „Teatre străine,“ *Familia* 24, no. 51 (1888): 598.

„Enrik Ibsen [sic], ein nordischer Dichter, in jüngster Zeit mit seinem Stück ‚Nora‘ in Österreich-Ungarn so großen Erfolg hatte, sodass Theaterdirektoren sich nun beeilen, weitere, bisher unbekannte, von ihm geschriebene Stücke in ihr Repertoire aufzunehmen. [...] In der rumänischen Öffentlichkeit [...] gibt es immer noch Kreise, in denen man weiter glaubt, es sei nicht ‚schick,‘ Rumänisch zu sprechen [...] Französische und englische Redewendungen sind eleganter und ahmen damit auch französische und ausländische Gewohnheiten nach.“²³

Anders gesagt, der germanophile Ibsen wird als doppeltes Argument herangezogen: einerseits gegen den französischen und englischen Einfluss, andererseits für die nationale, d.h. rumänische Spezifität.

Ungeachtet der Tatsache, dass bei den meisten Erwähnungen Ibsens tatsächlich die deutschen Interpretationen seiner Stücke benannt werden, beziehen sich die Kontexte, in denen er im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert besprochen wird, im Allgemeinen auf seine deutschen Wurzeln und die Art und Weise, wie er das Theater revolutionieren wird (vor dem impliziten oder expliziten Hintergrund des französischen Theaters):

„[...] Der französische Einfluss, gegen den die Deutschen immer noch kämpfen, bleibt bestehen. Und dieser Einfluss nimmt mit dem Erfolg von Emile Zola [sic] mit der Romanreihe „Die Familie Rougon-Marquart“ noch zu. Deutsche Autoren selbst hatten begonnen, in Zolas naturalistischer Manier zu schreiben, bis eines Tages unter Umständen, die niemand vorhersehen konnte, der norwegische Dramatiker Henrik Ibsen erschien.“²⁴

Daraus ist zu schließen, dass der französische Naturalismus in Deutschland eingedrungen war, doch entgegenwirken konnte bloß der Einfluss eines Sozialdramas Ibsens.

Und die rumänische Debatte um Ibsen folgt nach demselben Muster: Man geht davon aus, dass der skandinavische Autor sich gegen den „Pariser Geist“ „durchsetzen“ muss, der „alles, was schön, neu und fremd ist, auch aus Voreingenommenheit und Gewohnheit ablehnt.“²⁵

Greift man auf *Arcanum* zurück, so sei festgestellt, dass aus quantitativer Sicht Ibsen in der bedeutendsten deutschsprachigen Tageszeitung Ungarns, dem *Pester Lloyd* am häufigsten zu einem klaren Schwerpunkt, und zwar in Fragen zu Mittel- und Osteuropa erwähnt wurde. Dabei ist zu bemerken, dass ungeachtet

23 Sofia Vlad-Radulescu, „Convorbiri musicale și teatrale,“ *Familia* 25, no. 41 (1889): 488–489, 488.

24 Moise [pseudonym], „Scrisóre din Berlin,“ *Familia* 26, no. 18 (1890): 212–213, 212.

25 G.G. [pseudonym], „Tată!,“ *Adevărul* 7, no. 2071 (1894): 2.

der makropolitischen Veränderungen (vor allem des Ersten Weltkriegs)“, die im Hintergrund stattfanden, “ die Betrachtungen zu Ibsen konsistent sind. In Rumänien gehören *Die Woche*, *Hermannstädter Zeitung*, *Neue Literatur*, *Neuer Weg* und *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* zu den deutschsprachigen Publikationen, die sich regelmäßig mit Ibsen befassen.

Betrachtet man nun die Ibsen-Inszenierungen in Rumänien, ist der Konflikt zwischen einem französischen und einem deutschen Modell kaum noch sichtbar. Laut Gianina Druță war die französische Ibsen-Rezeption unter den naturalistischen Versionen und den symbolistisch-romantischen Interpretationen umstritten. Somit kämpften die französischen Theatergruppen, die mit Ibsen-Aufführungen nach Rumänien kamen, im Wesentlichen um den größeren Anteil der Theaterbesucher, „da das Land, ein kommerzieller Markt für die französischen Künstler war und ästhetische Entscheidungen gegenüber finanziellen Erwägungen zweitrangig waren.“²⁶

Ungeachtet der Kulturpolitik der ungarischen und deutschen Theaterproduktionen, die während des Ersten Weltkriegs in Bukarest aufgeführt wurden,²⁷ dominieren die deutschen Aufführungen im Vergleich zu den französischen (1906–1911) und italienischen (1907–1910) immer noch das breiteste Zeitsegment (1900–1917). Doch wie Druță kurz anmerkt, richteten sich die italienischen und französischen Aufführungen in der Regel an alle Segmente des Publikums, während die ungarischen, jiddischen und deutschen in erster Linie auf die jeweiligen ethnischen Minderheiten abzielten: „[i]n Sibiu/Nagyszeben/Hermannstadt oder Timisoara/Temesvar/Temeschwar, wo die Deutschen eine anerkannte Minderheit darstellten, besuchten sie die Aufführungen am häufigsten.“²⁸ Aber der vielleicht wichtigste Punkt besteht darin, dass die deutschsprachigen Produktionen, obwohl sie nur einer ethnischen Minderheit gewidmet wurden, sowohl die französischen als auch die italienischen zahlenmäßig übertrafen.²⁹

Schlussfolgerungen

Die rumänische Ibsen-Rezeption kann nicht gänzlich der deutschsprachigen Presse zugeschrieben werden, obwohl der Dramatiker auf diesen Weg in das

26 Gianina Druță, “Where Did Ibsen Come From? The Contribution of the Foreign Language Tours to the Emergence of Henrik Ibsen on the Romanian Stage,” *Ibsen Studies* 21, no. 1 (2021): 38–93, 51.

27 Ebd., 46.

28 Ebd.

29 Ebd., 64.

ungarische Kulturleben eingedrungen ist. Doch dominierten im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert die deutschen Inszenierungen, teilweise dank der neuen deutschen Heimat des Autors und dessen Affinität zur deutschen Literatur und Philosophie.

Während mehrere rumänische Literaturkritiker Ibsens naturalistische Abstammung feiern, gibt es auch Kontexte, in denen er von Kritikern und Kulturjournalisten gleichermaßen diskutiert wird. Diese machen sich aber auch ein dichotomisches Muster zu eigen, in dem das französische Theatermodell dem deutschen gegenübergestellt wird; dabei werden Ibsen, aber auch August Strindberg oder Bjørnstjerne Bjørnson als Neuheit des nordischen Theaters betrachtet und als *Alternative* zum französischen suggeriert.

Es soll auch betont werden, dass gelegentlich das deutsche Argument auch zu einem Beleg für erhöhte *rumänische* kulturelle Selbstverwaltung betrachtet werden kann. Obwohl der Naturalismus die inhärenten Ungleichheiten und Spannungen der europäischen Gesellschaften des späten 19. Jahrhunderts offengelegt hatte, hegte er in Deutschland und Frankreich gleichermaßen starke sozialistische Sympathien.³⁰ Ibsens schneller Erfolg eröffnete jedoch die Möglichkeit eines Mittelwegs zwischen einer Form, die die liberale Öffentlichkeit besänftigte und gleichzeitig ihre größten Mängel aufdeckte:

„Ibsen wäre der [...], der den Tod für eine bürgerliche Kultur des 19. Jahrhunderts inszeniert. Er zeigt, wie verrotten seine Fundamente sind, wie seine zentralen Konventionen in Bezug auf Ehe und Arbeit vom Grunde aus verfault sind, und beweist, dass Lügen – anderen gegenüber, sich selbst gegenüber – die Hauptart der Lebewesen in der Kultur ist.“³¹

30 In Deutschland, „[t]he contacts between socialists and the naturalist literary school in Germany in the 1880s and 1890s offer a case especially suited for such an investigation. Not only did these two movements share a number of assumptions about modern life, but for a few years their members also cooperated in endeavors of mutual interest. Contemporaries easily thought of them as similar in outlook. The author of one of the most successful histories of recent German literature, Albert Soergel, joined naturalism and socialism together as if they were intellectual twins-fraternal, if not identical. Certainly, socialism and naturalism could be viewed at the very least as siblings [...]“
Vernon L. Lidtke, “Naturalism and Socialism in Germany,” *The American Historical Review* 79, no. 1 (1974): 14–37, 14. Zum französischen Fall, insbesondere zum katalytischen Einfluss von Zola auf den französischen Anarchismus, siehe Kapitel 3 von Donald Drew Egbert, *Social Radicalism and the Arts: Western Europe: A Cultural History from the French Revolution to 1968* (New York: Knopf, 1970).

31 Arnold Weinstein, *Northern Arts: The Breakthrough of Scandinavian Literature and Art, from Ibsen to Bergman* (Princeton University Press, 2008), 42.

Dies konnte nur einer Nation gefallen, deren sozialen Grundlagen auf massive Ungleichheit, Heuchelei und der undurchsichtigen Strenge sozialer Normen beruhten und in der die Oberflächlichkeit französisch inspirierter Bräuche von einem anderen germanophilen Schriftsteller, – dem rumänischen Dramatiker Ion Luca Caragiale – gezeißelt wurden.

Acknowledgement: This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 101001710).



Bibliographie

- ***. "Teatre străine." *Familia* 24, no. 51 (1888): 598.
- Călinescu, G. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [1941], vol. 2. București: Minerva, 1986.
- Cercel, Cristian. *Romania and the Quest for European Identity: Philo-Germanism without Germans*. London & New York: Routledge, 2019.
- Cioculescu, Șerban, Vladimir Streinu, and Tudor Vianu, eds. *Istoria literaturii române moderne* [1944]. București: Ed. Eminescu, 1985.
- Druță, Gianina. "Where Did Ibsen Come From? The Contribution of the Foreign Language Tours to the Emergence of Henrik Ibsen on the Romanian Stage." *Ibsen Studies* 21, no. 1 (2021): 38–93.
- Egbert, Donald Drew. *Social Radicalism and the Arts: Western Europe: A Cultural History from the French Revolution to 1968*. New York: Knopf, 1970.
- G.G. [pseudonym]. "Tată!" *Adevărul* 7, no. 2071 (1894): 2.
- Gherea, C. Dobrogeanu. *Studii Critice*. București: Editura pentru Literatură, 1967.
- Gjesdal, Kristin. "Ibsen and Hegel on Egypt and the Beginning of Great Art." *Hegel Bulletin* 28, no. 1–2 (2007): 67–86.
- Lidtke, Vernon L. "Naturalism and socialism in Germany." *The American Historical Review* 79, no. 1 (1974): 14–37.
- Meyer, Michael. *Ibsen: A Biography*. Garden City, NY: Doubleday, 1971.
- Mohnike, Thomas. "The History Accumulator. Berlin as a Foreign Metropolis." In *Nordic Literature: A Comparative History. Volume I: Spatial Nodes*, edited

- by Steven P. Sondrup, Mark B. Sandberg, Thomas A. DuBois, and Dan Ringgaard. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2017.
- Moise [pseudonym]. "Scrisôre din Berlin." *Familia* 26, no. 18 (1890): 212-213.
- Osborne, John. "Zola, Ibsen and the Development of the Naturalist Movement in Germany." *Arcadia - International Journal for Literary Studies* 2, no. 1-3 (1967): 196-203.
- Pearce, John C. "Hegelian Ideas in Three Tragedies by Ibsen." *Scandinavian Studies* 34, no. 4 (1962): 245-257.
- Vlad-Radulescu, Sofia. "Convorbiri musicale și teatrale." *Familia* 25, no. 41 (1889): 488-489.
- Weinstein, Arnold. *Northern Arts: The Breakthrough of Scandinavian Literature and Art, from Ibsen to Bergman*. Princeton University Press, 2008.