

HAMBURGER  
**KAM  
MER**  
SPIELE

**HEDDA GABLER**



*von Henrik Ibsen*

„Endlich eine Tat! Eine Befreiung zu wissen, dass in der Welt doch noch etwas Mutiges aus freiem Willen möglich ist.“

HEDDA GABLER





# HEDDA GABLER

von *Henrik Ibsen*

*Fassung für die Hamburger Kammerspiele*

**Hedda Gabler**  
**Jörgen Tesman**  
**Richter Brack**  
**Thea Elvsted / Tante Julle**  
**Eilert Lövborg**

**TERESA WEIßBACH**  
**RON HELBIG**  
**MARKUS BOYSEN**  
**ALEXANDRA SINELNIKOVA**  
**PATRICK ABOZEN**

Regie  
Ausstattung  
Dramaturgie  
Regieassistentz  
Ausstattungsassistentz  
Regiehospitantz  
Ausstattungshospitantz

KAI WESSEL  
MAREN CHRISTENSEN  
ANJA DEL CARO  
PAULINA SEIBOLD  
KINGA ABIGÉL CSIKI  
LEA SCHRADER, EMELY WOJCIECHOWSKI  
NINA WUTTKE

Licht  
Ton

GERALD TIMMANN  
JAN MARK BEHRENS

Technischer Leiter  
Produktionsleiterin  
Bühnenmeister  
Requisite  
Maske

STEFFEN ROTTENKOLBER  
SANDRA ESSMANN  
FRANK SCHMIDT  
LILLI LESEMANN  
MARIA HEIDEMANN  
UND MASKENTEAM KAMMERSPIELE  
DANIELA DALVAI, DILARA GEMICIOGLU  
STEPHANIE MÜLLER, ERCAN UYSAL,  
CONNY WINTER  
DANIEL KUDLIK  
LAURA LOEHNING, JESSICA FREISE,  
mit Unterstützung von BRITTA ANDERSEN  
ROSE ALBERS, IRIS BETTINA KAISER

Inspizienz  
Bühnenbau

Stellwerk  
Kostümwerkstatt

Ankleider\*in

**PREMIERE AM 20. JANUAR 2023 IN DEN HAMBURGER KAMMERSPIELEN**

AUFFÜHRUNGSDAUER: ca. 2 Stunden 30 Minuten, inklusive Pause





## HENRIK IBSENS HEDDA GABLER – HISTORISCHE EINORDNUNG

Im Sommer 1889 begegnete Ibsen der zu diesem Zeitpunkt 18-Jährigen Emilie Bardach aus Wien. Laut Literaturhistoriker Julius Elias sagte Ibsen über sie „Es sei eine kleine dämonische Zerstörererin gewesen; manchmal sei sie ihm wie ein Raubtierchen vorgekommen, das sich auch ihn als Beute ausersehen hätte. Er habe sie studiert, sehr genau, ganz in der Nähe. Aber sonst habe sie nicht viel Glück mit ihm gehabt.“

Im August 1890 beginnt Ibsen mit der Ausarbeitung des zweiten Aktes von *Hedda Gabler* (zum ersten Akt finden sich keine Zeitangaben). Das Stück entsteht in München. Der erste Entwurf trägt den Titel *Hedda*.

Im September 1890 beginnt Ibsen mit der Arbeit an einem neuen Entwurf des zweiten Aktes. Am 22. Oktober 1890 liegt die Reinschrift des ersten Aktes vor. Am 16. November 1890 ist schließlich die Reinschrift des fertigen Stückes abgeschlossen und Ibsen macht eine Mitteilung an den Verlag Gyldendal in Kopenhagen.

Im Dezember 1890 ändert Ibsen den Titel von *Hedda* in *Hedda Gabler*. Er erklärt in einem Brief, warum er sich für den Mädchennamen Heddas als Titelnahmen entschieden hat: „Ich habe damit andeuten wollen, dass sie als Persönlichkeit mehr die Tochter ihres





Vaters ist als die Frau ihres Mannes.“ Ibsen sagt, er habe in diesem Drama „nicht eigentlich sogenannte Probleme behandeln wollen“, vielmehr sei es ihm darum gegangen „Menschen, menschliche Stimmungen und Schicksale auf Grund gültiger, sozialer Verhältnisse und Anschauungen zu schildern“.

Am 31. Januar 1891 findet die Uraufführung des Dramas im Königlichen Residenztheater zu München statt.

Am 26. Februar 1891 findet die norwegische Erstaufführung in Kristiania (Oslo) statt.

Seit Januar 1891 gibt es weltweit unzählige Inszenierungen von *Hedda Gabler*.

Ibsen hatte in den ersten 15 Jahren seiner schriftstellerischen Laufbahn mit einer Serie von Misserfolgen und finanziellen Nöten zu kämpfen.

Doch seine frühen Werke *Brand* (1866) und *Peer Gynt* (1867), wie auch seine sogenannten Gegenwartsdramen ab 1877, zu denen nach *Nora oder Ein Puppenheim* (1879), *Die Wildente* (1884) oder *Die Frau vom Meer* (1888), auch *Hedda Gabler* zählt, verschafften ihm zunehmend Erfolg und Ruhm. *Hedda Gabler* ist Ibsens letztes Werk großer Frauenfiguren, seine späteren Gegenwartsdramen, wie *Baumeister Solness* (1892) und *John Gabriel Borkman* (1896) handeln von großen Männerfiguren.

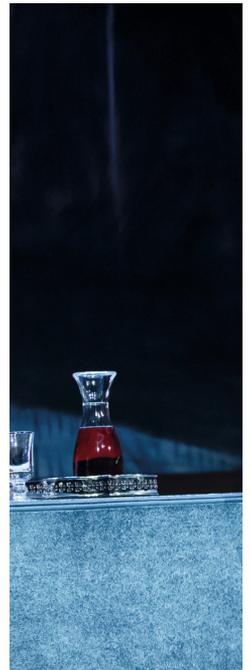
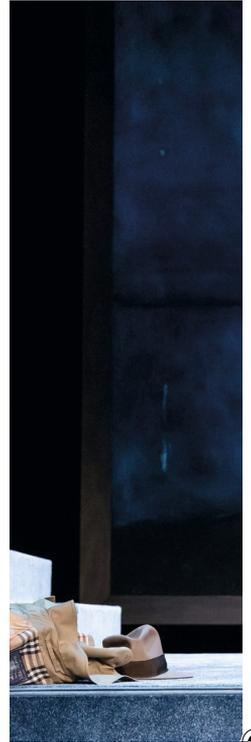


# KRISTIANIA-BOHÈME OSLO IN ZEITEN VON MUNCH, IBSEN, JÄGER, HAMSUN

In der skandinavischen Literatur war am Ende der siebziger Jahre eine Bewegung zum Durchbruch gelangt, die realistisch und kritisch das Leben der Menschen in der bürgerlichen Gesellschaftsordnung darzustellen suchte. Romane, Dramen und Gedichte beschäftigten sich mit den brennendsten Problemen einer brüchig gewordenen Welt. „Jene vergoldete und geschminkte Außenseite, die von der Gesellschaft in den großen Städten zur Schau getragen wird, was birgt sie eigentlich? Hohlheit und Fäulnis!“ heißt es in Ibsens Drama *Stützen der Gesellschaft*. In den verschiedensten Formen, naturalistisch beschreibend, resignierend, aber auch kritisch und anklagend, schildern die Dichter den Zwiespalt zwischen einem Leben in Freiheit und der Unnatur der bürgerlichen Gesellschaftsordnung mit ihren sittlichen Konventionen. Nicht selten wird hierbei das Verhältnis der Geschlechter zueinander zum Prüfstein, an dem die Unhaltbarkeit der herrschenden Zustände zutage tritt, und häufig bildet das Scheitern, das Zerbrecen an den gesellschaftlichen Gegebenheiten das tragische Ende.

Die Werke von Bjørnstjerne Bjørnson, Jens Peter Jacobson, Jonas Lie, Alexander Kielland, Henrik Ibsen, August Strindberg, Holger Drachmann, Arne Garborg, Hermann Bang, Gunnar Heiberg, der frühe Knut Hamsun lassen diese Tendenz erkennen.

Mit literarischen Kreisen war der junge Edvard Munch zum ersten Mal in engere Berührung gekommen, als er um 1884 Anschluss an die Kristiania-Bohème fand, die sich in Kristiania, dem heutigen Oslo, gebildet hatte. Mit ihrem Wortführer Hans Jäger, dem Seemann, Schriftsteller und Philosophen verband ihn eine langjährige Freundschaft. In einem Versuch über Munch charakterisiert Sigbjørn Obstfelder Jägers Bedeutung für den Künstler: „Munch hat ihn gemalt. Denn er war derjenige, der der Zeit ihre Lichtbrechung gab, ihre seltsame, ihre revolutionäre. Es muss in jener Zeit vieles für ein Malerauge gegeben haben – Zusammenkünfte zur Nachtzeit – in sonderbarer Beleuchtung, in mancherlei Cafés, – Lippen, die trotzende Worte ausstießen, ohne Schwanken und ohne Furcht, oft ungestüme mit norwegischer Brutalität, – unermessliche Schlagschatten von Elend, von Machtlosigkeit und Filzigkeit, Seelen, die sich weiten, die groß sein wollen, voll und eigen, es aber nicht können.“ Bei den leidenschaftlichen kritischen Auseinandersetzungen der Kristiania-Bohème mit aktuellen Zeitproblemen, mit der sozialen Lage, mit der Frauenfrage, der freien Liebe, mit der von ihr radikal abgelehnten bürgerlichen Gesellschaftsordnung überhaupt, musste Munch immer deutlicher die innere Brüchigkeit der Gesellschaft erkennen, in der er lebte. Das ausschweifende Leben, das Skandalereggen um jeden Preis, wie es in den neun Geboten der Kristiania-Bohème verlangt wurde, war bewusste





antibürgerliche Provokation, Ausdruck des Protests, verlief sich jedoch letztlich in allzu subjektiven und anarchistischen Extremen, die ohne entscheidenden Einfluss auf die bestehenden bürgerlichen Konventionen bleiben mussten. Jägers verbotener Roman „Kristiania-Bohème“ (1885) vermittelt einen realistischen Eindruck von der Gedankenwelt dieser Gruppe.

1902 schuf Munch neben einem Gemälde die eindrucksvolle Lithographie „Ibsen im Café des Grand Hotel in Kristiania“. Vor dem dunklen Vorhang steht gewichtig der haarumlohte Kopf des Dichters, mächtig und zwingend in seiner Würde. Man vergisst, dass Ibsen klein von Statur war: vielleicht zeigt uns Munch deshalb auch nur sein Antlitz, seine geistige Größe. Das Café war Treffpunkt der Kristiania-Bohème, und im Ausblick aus dem Fenster gewahrt man lebhaften Straßenverkehr – es ist das pulsierende Leben, mit dem Munch Ibsen konfrontiert.

1906 war es Max Reinhardt gelungen, Munch für die szenische Gestaltung seiner berühmten Inszenierung der „Gespenster“ zu gewinnen. Arthur Kahane berichtet darüber als Augenzeuge: „Als Eröffnungstück (der eben fertiggestellten Kammerspiele) hatte man nach sorgfältiger Überlegung Ibsens ‚Gespenster‘-Drama gewählt. Die Besetzung stand fest. Der Maler fehlte noch: Nach Reinhardts Prinzip, für jedes Stück nicht bloß den besten, sondern den einzig möglichen zu finden, kam nur Edvard Munch infrage. Es war schwer, den Eigensinnigen zu gewinnen, aber es gelang schließlich.

Munch hat auch später noch einmal für eine Ibsen-Aufführung der Kammerspiele den dekorativen Teil übernommen: für Hermann Bahrs *Hedda Gabler* 1907.

WERNER TIMM





## WEIBLICHKEIT UND MACHT

Das, was Hedda will, ist „Macht“. Sie sagt „Ich möchte ein einziges Mal Macht über ein Menschenschicksal haben.“ Heddas Bruch mit ihrer weiblichen Rolle ist radikal. Es drückt sich in diesem Satz nicht nur lediglich der Wunsch Heddas nach einer anderen Identität aus, Hedda möchte Macht über andere Menschen ausüben – ein Verhalten, das Frauen in der patriarchalen Gesellschaft nicht zugestanden wird und als „unnatürlich“ bzw. „unweiblich“ gilt. Hedda leidet darunter, in ihrer Position als bürgerliche Ehefrau keinen Zugang zur Macht zu haben. Dass Hedda unglücklich ist, hängt eng mit ihrer konkreten gesellschaftlichen Situation zusammen. Ibsen schrieb über Hedda: „Eigentlich will sie des ganzen Mannes Leben leben. Aber dann kommen ihr Bedenken. Die ererbten und die anerzogenen.“ Das Leben, das Hedda lebt, ist weder das des „ganzen Mannes“ noch das der „ganzen Frau“. Hedda Gabler ist keine Gefangene „ihrer selbst“, sondern eine Gefangene ihrer Situation und der normativen Geschlechtsidentität, welche die bürgerliche Gesellschaft des späten 19. Jahrhunderts ihr zuschreibt und welche Frauen außerhalb von Ehe und Mutterschaft keinerlei Möglichkeiten des selbstbestimmten Lebens bietet. Ihre Situation ist die des Aus- bzw. Eingeschlosseneins. Als bürgerlicher Ehefrau ist ihr die Sphäre des *Privaten* zugewiesen, das *Innere* des Hauses – während sich ihr Ehemann, ihr Jugendfreund Lövborg und ihr Hausfreund Brack beim „Herrenabend“ vergnügen und danach in das Etablissement Fräulein Dianas gehen. Die Frauen, Hedda und Thea Elvsted, sind ausgeschlossen – sie warten zuhause bis in die frühen Morgenstunden auf die Rückkehr der Männer.

Die deutlichsten Zeichen dafür, dass Hedda aus ihrer Geschlechterrolle herausdrängt, sind ihr „männliches“ Hobby, das Schießen sowie ihre Ablehnung von Schwangerschaft und Mutterrolle. Letztere drückt sich auch darin aus, dass Hedda das Buch Lövborgs und Theas, welches diese als ihr „Kind“ ansehen, mit den Worten verbrennt: „Jetzt verbrenne ich, jetzt verbrenne ich euer Kind“. Ihre Umgebung jedoch gibt Hedda deutlich zu verstehen, für welche Art von Aufgaben sie als Frau vorgesehen ist: Es macht sowohl Tesmans Tante Julle mehrere Bemerkungen, die auf eine bevorstehende Schwangerschaft Heddas





hinweisen, als auch Brack, der über mögliche „verantwortungsvollere Pflichten“ an sie spricht. Letzterem antwortet Hedda wütend: „Ach hören Sie auf! Nie im Leben werden Sie das erleben!“. „Eine Aufgabe – die interessant sein könnte“ läge für Hedda hingegen im Bereich der Politik, aber da es ihr als Frau nicht offensteht, eine solche Laufbahn einzuschlagen, käme nur ihr Mann Tesman dafür infrage, dem dies – in Bracks Worten – allerdings nicht „liegt“. Auf die Frage hin, warum Hedda Tesman trotzdem dazu bringen wolle, in die Politik zu gehen, antwortet Hedda „Weil ich mich langweile, ganz einfach deshalb“.

Aufgrund ihres Mangels an gesellschaftlicher Macht ist eine der wenigen Handlungsmöglichkeiten, die bürgerlichen Frauen wie Hedda offenstehen, die Einflussnahme auf die Gedanken und Gefühle anderer Menschen. Ibsen sagte über die Situation der Frauen in seiner Gesellschaft: „Die Frauen haben keinen Einfluss auf die äußeren Staatsangelegenheiten. Deshalb wollen sie die Seelen beeinflussen.“ Die Ebene, auf der sich die Handlungsmöglichkeiten von Frauen entfalten, ist die der zwischenmenschlichen Beziehungen. Auch Heddas Versuch, trotz ihrer zu Passivität und Häuslichkeit verdamnten „weiblichen“ Rolle ein Quäntchen Macht zu erlangen und auszuüben, besteht darin, auf die sie umgebenden Personen Einfluss zu gewinnen und sie dazu zu bewegen, Dinge zu tun, die ihrem – Heddas – Willen entsprechen. In diesem Sinne ist Hedda trotz ihrer passiven „weiblichen“ Rolle als bürgerliche Ehefrau, die auf die häusliche Sphäre beschränkt bleibt, durchaus nicht handlungsunfähig. Ihre Handlungen haben konkrete Auswirkungen auf die sie umgebenden Personen. Die Macht, die Hedda trotz allem hat, liegt also nicht in ihrer angeblichen „Männlichkeit“, sondern realisiert sich innerhalb ihrer restriktiven Rolle als Frau, die ihr keinen anderen Handlungsspielraum lässt, als den des zwischenmenschlichen Machtspiels. Sie ist daher zu unterscheiden von jener Art Macht, zu welcher das männliche Personal des Stückes, Tesman, Lövborg und Brack, Zugang hat und die sich vor allem durch die Möglichkeit des öffentlichen Agierens auszeichnet.







## SIND WIR GEFANGEN IN GESCHLECHTERROLLEN?

Um diese Fragen zu beantworten, kann der sogenannte „Habitus“ herangezogen werden. Als Habitus definierte der französische Soziologe Pierre Bourdieu das „System von Dispositionen, die im Alltagsleben als Denk-, Wahrnehmungs-, und Beurteilungsschemata fungieren“. Damit umfasst der Habitus unsere Einstellungen und Verhaltensweisen, mit denen wir uns in unserem Alltag strukturieren und uns darin zurechtfinden. Bourdieu sieht den Habitus als Resultat einer „Inkorporation von gesellschaftlichen Strukturen“. Durch das soziale Umfeld, die Familie und die Medien lernen wir, wie wir uns in der Gesellschaft bewegen müssen und was von uns erwartet wird. Das so generierte System von Wahrnehmungs- und Denkmustern leitet unsere individuellen Handlungen wie ein unsichtbares Regelwerk an.

Die Geschlechterrollen, die in unserem Habitus verwurzelt sind, finden ihren Ursprung in der Verbürgerlichung der Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Als Verbürgerlichung kann die Bildung des städtischen Mittelstandes (das Bürgertum) verstanden werden, zu der es im Zuge der Industrialisierung kam. Die Industrialisierung ermöglichte es einem großen Teil der Bevölkerung, wirtschaftlich und sozial aufzusteigen. Anders als in der Ständegesellschaft definierte nicht mehr die Geburt das Lebensschicksal: Durch Fleiß und Mühe konnte man es „zu etwas bringen“ – zumindest als Mann.

Für Frauen war das anders. Als Frau war man vor allem Mutter und Ehefrau. Das änderte sich auch mit der Industrialisierung nicht. Im Gegenteil: Weil sich durch die Industrialisierung Erwerbs- und Privatleben räumlich trennten, wurden auch die typischen Tätigkeiten von Männern und Frauen zu scheinbar unvereinbaren Gegensätzen.

Zwar gab es auch in der vorindustriellen Zeit unterschiedliche Tätigkeiten für verschiedene Familienmitglieder, aber grundsätzlich halfen alle Familienmitglieder mit, den Lebensunterhalt zu finanzieren. Mit der Industrialisierung löste sich das sogenannte



„Ganze Haus“ auf und das Berufs- wurde vom Familienleben getrennt. Der Mann war für das Einkommen und alles, was sich außerhalb des Hauses abspielte, verantwortlich. Die Frau bildete das Gegenstück zum Mann und war für den „ganzen Rest“ zuständig. Sie kümmerte sich um alles, was innerhalb der eigenen vier Wände stattfand: den Haushalt, die Kinder und den Ehemann, der am Abend müde von der Arbeit heimkehrte.

Durch die klare, räumlich markierte Aufgabenteilung der Geschlechter erhielt Arbeit einen neuen Charakter. In der vorindustriellen Zeit wurde nicht wertend zwischen Erwerbs- und Hausarbeit unterschieden. Grundsätzlich galt jede Tätigkeit, die dem Lebensunterhalt diente als Arbeit. Dies änderte sich in der neuen kapitalistischen Welt: Neu galten nur noch Tätigkeiten, die entlohnt wurden, als Arbeit. Hausarbeit bedeutete „Liebe, Aufopferung, Aufgehen in den Bedürfnissen der Familie“ und verlor den Charakter von Arbeit.

Diese Assoziierung der Geschlechter mit verschiedenen Aufgabenbereichen bedingte die Typisierung der „bürgerlichen“ Geschlechterideale. Diese Ideale prägten sich in die Gesellschaft ein und sind bis heute wirksam: Der Mann als Vernunftwesen und die Frau als Gefühlswesen. Diese Ideale wurden nicht bloß durch die Arbeitsteilung im Alltag gepflegt, sondern durch biologische Erklärungen zusätzlich legitimiert.

Beispielsweise wurden Frauen ausdrücklich davor gewarnt Rad zu fahren, da die starke Erschütterung des Unterleibes zu Geburtskomplikationen und die beim Radeln eingenommene Haltung zu einem hässlichen Katzenbuckel führe. Solche Vorurteile und Angstvisionen schreckten viele Frauen ab. Gerade solches Verhalten zeigt, wie die Geschlechterrollen den Habitus der Menschen prägen und dieser wiederum zu deren Bekräftigung und Erhaltung führt.

Heute, gut 150 Jahre später, fahre ich zwar selbstverständlich Fahrrad. Wenn ich aber automatisch davon ausgehe, dass zum Beispiel Fahrradpumpen keine „weibliche“ Tätigkeit sei und mein Freund das besser könne, zeigt das, wie stark die bürgerlichen Geschlechterideale heute noch in unserem Habitus verwurzelt sind, auch wenn sich die Umwelt stark verändert hat. Warum ist das so?

Die Ursache liegt in der Trägheit des Habitus. Durch Sozialisierung und Erziehung bleiben erworbene Einstellungen und Verhaltensweisen über die Zeit hinweg weitgehend stabil und leiten das individuelle Verhalten selbst dann noch an, wenn es eigentlich gar nicht mehr zur Umwelt passt.

Weil der Habitus so allgegenwärtig und selbstverständlich erscheint, wird teilweise vergessen, dass er nicht Schicksal, sondern Folge einer Gewohnheit ist. Einerseits prägt der Habitus, wie wir uns verhalten, andererseits formen wir den Habitus aktiv mit unserem Verhalten. Dass auch heute noch klare Vorstellungen darüber herrschen, was typisch männlich und was typisch weiblich ist, hängt damit zusammen, dass wir mit unserem Verhalten die bürgerlichen Geschlechterideale stets aufs Neue bestätigen und so über Generationen hinweg erhalten.

Möchten wir uns aus den bestehenden Geschlechterrollen befreien, müssen wir aktiv daran arbeiten, geschlechterspezifisches Verhalten aufzubrechen. Dies ist keine leichte Aufgabe, aber eine mögliche. Schwierig ist sie, weil die Geschlechterideale in unserem Habitus internalisiert sind und dadurch oft unbewusst und automatisch wirken. Möglich ist sie, weil sie durch unseren Habitus bedingt und nicht angeboren sind.







## WAS MACHT STÜCKE DAUERHAFT?

Mehr als jede andere Kunstform verlangt das Theater nach zeitgenössischer Relevanz. Einem Stück, das uns überzeugt, dass „die Situation jetzt wirklich so und nicht anders ist“, kann man viele Mängel verzeihen. Jeder Augenblick in zwischenmenschlichen Beziehungen wird von einer besonderen Gefühlsqualität beherrscht, einer Tonart, die das Heute vom Gestern unterscheidet, und wenn dieser Ton auf der Bühne getroffen wird, dann scheint das Theater wieder notwendig zu sein, so notwendig wie Selbsterkenntnis. Ohne diese wirkliche oder scheinbare Zeitgenossenschaft geraten viele gut geschriebene Stücke schnell in Vergessenheit, ihre anderen Qualitäten vermögen uns nicht von ihrer Bedeutung zu überzeugen.

Ehe ein Stück ein Kunstwerk ist, ist es erst einmal eine Art von psychischem Journalismus, ein Spiegel seiner Zeit, und genau diese Spiegelung gegenwärtigen Empfindens macht so viele Stücke irrelevant für spätere Zeiten. Denn die voraufgegangene Generation erscheint der gegenwärtigen immer naiv; alle starken Gefühle neigen dazu, mit der Zeit schließlich eingeebnet und eingeordnet zu werden.

Die „Bedingungen“ ändern sich ziemlich rasch, und nichts ist schwieriger, als sich an das besondere Lebensgefühl einer früheren Epoche zu erinnern, geschweige denn, es einer späteren Generation zu vermitteln. Was letztlich überlebt, sind archetypische Charaktere und Beziehungen, die mit in die neue Zeit hinübergenommen werden können.

Der Brennpunkt von Ibsens Kritik, seine Zeitgenossenschaft, bestand in seiner Rebellion gegen die kleinstädtische Engstirnigkeit, Spießigkeit und abgekapselte Moral, unter deren Zwängen der Geist erstarb. Aber wir können *Hedda Gabler* nicht mehr in *seinem* Kontext sehen. Die damalige Gesellschaft existiert nicht mehr, ihre Bedingungen sind dahingeschmolzen, und Hedda führt jetzt ein Eigenleben. Die journalistische Hülle eines Stückes, seine reflektierende Spiegel-Oberfläche, ist sein sterblicher Teil, ohne den es nicht geboren werden könnte. Aber seine Überzeitlichkeit ist eher auf die Blindheit des Autors als auf sein Sehvermögen zurückzuführen, eher darauf, dass er sich mit einer Figur oder einer Situation identifiziert hat, als darauf, dass er kritisch zu ihnen Stellung bezieht.

Erst die Zeit enthüllt also die schmerzhaft Ironie, jene Ironie, ohne die kein Stück weiterlebt: dass nämlich ohne eine gewisse Liebe des Autors für das, was er hasst, ohne Fühlungnahme mit seinem Gegner, sein Werk den notwendigen Journalismus, die sterbliche Hülle, nicht überdauern wird. Das ist vielleicht der Grund, warum sich bei der Begegnung mit alten Werken immer ein Gefühl des Trostes oder zumindest der Versöhnung einstellt. Es ist, wie wenn man von alten Kriegen liest, wo man den Heroismus des Feindes zu guter Letzt anerkennt und schließlich so etwas wie „Wahrheit“ ans Licht zu kommen scheint.

Die Beziehungen eines bestimmten Stückes zu seiner Zeit sind deshalb fließend und komplex. Ein Schriftsteller richtet sich, bewusst oder unbewusst, nicht nur an sein Publikum, er schreibt nicht nur unter dem Eindruck vergangener oder gegenwärtiger Qualen, sondern auch in Erinnerung an andere Stücke, die Stimmung seiner Frau, an einen Artikel in der Zeitung, eine verlorene Geliebte, an ein Gesicht, das er in der Menge sah.

ARTHUR MILLER





## EILERT LÖVBORG MIT WEINLAUB IM HAAR – IBSENS REALE VORBILDER

Wie aus Ibsens Grübeln über sonderbare persönliche Erfahrungen dichterische Gestalten entstanden, werde ich an einem Beispiel zeigen.

Ein junger Gelehrter, den ich Holm nenn will, war ein Ibsen-Schwärmer und betrachtete es als ein hohes Glück, den Meister persönlich zu kennen. Ibsen hatte den jungen Dänen gern. Eines Tages empfing er in München ein Paket; als er es öffnete, fiel ein Haufen alter Briefe, von ihm selbst an Holm geschrieben, heraus, und außerdem eine Fotografie von Ibsen, die er dem jungen Mann einmal geschenkt hatte. Kein erklärendes Wort war beigefügt. Ibsen fing an zu grübeln: Was in aller Welt bedeutet es, dass er mir die zurückschickt? – Er muss irrsinnig geworden sein. – Aber selbst, wenn er irrsinnig geworden wäre, weshalb schickt er mir Bild und Briefe zurück? Das tun doch nur Verlobte, die ihre Verbindung aufheben. – Er liebt mich sehr. Er muss mich mit jemandem verwechseln, den er auch sehr liebt, mit einem Mädchen. Mit welchem Mädchen? – Er hat mir einmal von einem Fräulein von Holzendorf vorgeschwärmt. – Er muss ihr nahe getreten sein, und sie muss einen Vater oder Bruder haben, der von Holm Briefe und Bilder zurückgefordert hat. – Aber weshalb und wie ist er irrsinnig geworden?

Eine Zeit geht hin. Eines Morgens tritt der junge Mann aus dem Norden bei Ibsen in München ein. Er ist wie immer. Nach einleitenden Bemerkungen fragt Ibsen: Warum haben Sie mir meine Briefe zurückgeschickt? – Das habe ich nie getan. – Standen Sie nicht in Korrespondenz mit einem Fräulein von Holzendorf? – Er (sehr erstaunt): Ja. – Hat man nicht deren Briefe zurückverlangt? – Woher wissen Sie das? – Sie haben uns miteinander verwechselt, weil Sie uns alle beide sehr liebhaben.

Der junge Mann sprach sonst völlig vernünftig. Aber es lässt Ibsen keine Ruhe; er will erfahren, was der Jüngling hat. Er geht ins Hotel und bittet den Portier, ihn über die Lebensgewohnheiten des Herrn Dr. Holm zu unterrichten. – Der Portier antwortet:



Grundsätzlich geben wir niemand Auskunft über unsere Gäste; Sie, Herr Doktor, haben aber als alter Münchener ein Recht zu fragen. Morgens wenn Dr. Holm erwacht, verlangt er eine Flasche Portwein, zum Frühstück eine Flasche Rheinwein, dann mittags eine Flasche Rotwein und abends wieder eine oder zwei Flaschen Portwein.

Eilert Lövborg keimt in Ibsens Fantasie. Wohlbegabt war der junge Mann, ein guter Gelehrter und kein Pedant, spirituell und selbständig; er wird Eilert Lövborg mit Weinlaub im Haar. Und so froh wurde er, als *Hedda Gabler* erschien, darüber, sich wiederzuerkennen, dass er künftig seine Zeitschriftenartikel so unterschrieb: Eilert Lövborg mit Weinlaub im Haar. – Ibsen erfuhr, Holm habe eines Abends in der Betrunkenheit das Manuskript zu einem Buche verloren. Der Zug ging in *Hedda Gabler* über.

Einige Zeit danach empfing der Dichter aufs Neue von Holm ein Paket; es war sein Testament. Ibsen war zum Executor testamenti und zugleich zum Universalerben ernannt. Nur gab es nicht wenige Kodizille, Verpflichtungen, die Ibsen auf sich nehmen musste. An alle die Mädchen, die dem Dr. Holm Liebesdienste erwiesen hatten, waren Legate ausgesetzt, darunter an recht anzügliche Damen: An Fräulein Alma Rothbart in Bremen so und so viel. An Fräulein Elise Kraushaar in Breslau so und so viel usw. Große Summen. Als praktischer Mann macht Ibsen die Addition und entdeckt, dass die Summe der Legate bei weitem die Summe des Vermögens übersteigt; er lehnt also freundlich die Erbschaft ab. Doch aus Fräulein Alma Rothbart dürfte die rote Diana in *Hedda Gabler* entstanden sein. Und Eilert Lövborgs Gestalt erhielt in seiner Fantasie bestimmtere Umrisse.

Wahrscheinlich hat Ibsen zu gleicher Zeit erfahren, dass die Frau eines norwegischen Komponisten in Kopenhagen eines Abends das Manuskript zu einer Symphonie verbrannte, aus wütender Eifersucht, weil ihr Gatte zu spät nach Hause kam. Hedda verbrennt aus anders gearteter Eifersucht Lövborgs verlorengegangene Handschrift.

Endlich wurde in jenen Tagen von einer hübschen Dame in Norwegen, deren begabter Mann einige Zeit dem Trunk verfallen gewesen, erzählt, dass sie, nachdem er sich diesen gänzlich abgewöhnt hatte, aus Lust, ihre Macht über ihn zu prüfen und Böses zu stiften, an seinem Geburtstag eine kleine Tonne Kognak als Geschenk zu ihm hineingerollt und sich dann zurückgezogen habe. Als sie wieder die Türe öffnete, lag er sinnlos betrunken auf dem Fußboden.

Vielleicht schuf Ibsen daraus den Auftritt, wo Hedda den früher dem Trunk verfallenen Lövborg zum Trinken bewegt, um ihre Herrschaft über ihn zu empfinden und diejenige Theas zu brechen.

So wurde aus kleinen zerstreuten Wirklichkeitszügen ein ideales und unsterbliches Ganzes

GEORG BRANDES





## EIN GROSSES UNSITTliches DRAMA

Henschen setzte sich an den Tisch am Fenster, zog das Manuskript hervor und las. Es war ein langes Gedicht, in passablen Versen geschrieben, dessen Inhalt folgender war: Ein junger Mann, natürlich ein Student, ist drauf aufmerksam geworden, wie heutzutage Schriftsteller dadurch berühmt werden, dass sie unsittliche Bücher schreiben. Er will auch berühmt werden, und so setzt er sich denn hin und schreibt ein großes unsittliches Drama. Am Neujahrsabend sitzt er in seiner Dachkammer und legt die letzte Hand an sein Werk, während unter ihm Eltern und Geschwister mit andächtigem Gesang Weihnachten feiern. Endlich ist er fertig. Guter Dinge lehnt er sich in seinen Schaukelstuhl zurück, schaukelt ein paarmal auf und ab und verfällt dann in Schlaf. --- Es klopft an die Tür, und ins Zimmer tritt eine vermummte Gestalt. Sie sagt: Komm mit! Er kann nicht widerstehen, er muss gehorchen. Sie gehen hinaus, durchwandern verschiedene Straßen und gelangen endlich ins Theater. Sie treten ein und nehmen in der ersten Reihe der Proszeniumsloge Platz. Der Vorhang ist noch nicht in die Höhe gegangen. Während sie warten, betrachtet er das Publikum. Das Haus ist bis auf den letzten Platz gefüllt, – aber alle Zuschauer sind Skelette! Entsetzt sieht er seinen Begleiter an und fragt, was das zu bedeuten habe. „Das sind alles“, antwortet die Gestalt „Leute, die du durch dein unsittliches Stück auf Abwege gebracht hast und die seither gestorben und in die Hölle hinabgefahren sind. Jeden Neujahrsabend kommen sie hierher und sehen sich das Stück wieder an, das sie ins Verderben gestürzt hat.“ In demselben Augenblicke wenden alle die Toten ihre Augen nach der Loge: Sie haben ihn entdeckt. Sie heulen, stehen auf und recken ihre Knochenarme mit den gekrümmten Fingern zu ihm empor, als ob sie ihn packen wollten. Er fährt auf und will hinaus. Die Gestalt hält ihn aber zurück. Verzweifelt kämpft er, um sich loszureißen; er schreit – und da erwacht er, schweißbedeckt, in seinem Schaukelstuhle. Er fährt empor, reibt sich die Augen, ergreift das fertige Drama und wirft es in den Ofen. Nachdem er sich davon überzeugt hatte, dass es die Flammen bis auf den letzten Rest verzehrt haben, geht er zu den Eltern und Geschwistern hinunter und umarmt sie – Ende.

Jarmann war begeistert. „So muss es ihnen gegeben werden!“ rief er. „Solche Bücher müssen in unseren Tagen geschrieben werden.“

HANS JÄGER

Auszug aus: *Kristiania-Bohème* (1885)





## Literaturhinweise

- Andrea von Kameke: „Hab’ ich gar keine Macht über dich?“ *Die Szene als Schauplatz der Geschlechter-Darstellung in Hedda Gabler*, in: Ortrud Gutjahr (Hg.): *Nora und Hedda Gabler von Henrik Ibsen. Geschlechterszenen in Stephan Kimmigs Inszenierung am Thalia Theater Hamburg*, Reihe: Theater und Universität im Gespräch Band 2, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005
- Arthur Miller: *Theateressays*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1981
- Georg Brandes: *Die Literatur. Henrik Ibsen. Sammlung Illustrierter Einzeldarstellungen*, Band 32, Berlin: Bard-Marquard, um 1910
- Hans Jäger: *Kristiania-Bohème*, Hamburg: Tredition Classics, 2012
- Lena Greil auf: <https://www.studienstiftung.ch/blog/2020/02/01/blog-sind-wir-gefangen-in-geschlechterrollen/> (abgerufen am 12.01.23)
- Werner Timm: *Edvard Munch Graphik*, Berlin: Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft, 1969

*Einige Texte und Überschriften wurden aus redaktionellen Gründen gekürzt, bearbeitet und der neuen Rechtschreibung angepasst.*

## Impressum

HERAUSGEBER: Hamburger Kammerspiele  
INTENDANZ & GESCHÄFTSFÜHRUNG: Axel Schneider  
KAUFMÄNNISCHE GESCHÄFTSFÜHRUNG: Dietrich Wersich  
REDAKTION: Anja Del Caro MITARBEIT: Edith Löbbert  
TITELFOTO: Anatol Kotte PROBEFOTOS: Bo Lahola  
GESTALTUNG: Jana Klüssendorf  
DRUCK: kleinkariert medien





HAMBURGER KAMMERSPIELE  
HARTUNGSTRASSE 9-11 | 20146 HAMBURG  
040 - 41 33 440 | WWW.HAMBURGER-KAMMERSPIELE.DE

