

Munzar, Jiří

Das antifaschistische Drama in Dänemark

Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik. 1982, vol. 3, iss. 1, pp. [131]-136

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/105302>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIRÍ MUNZAR

DAS ANTIFASCHISTISCHE DRAMA IN DÄNEMARK

1

Eines der wichtigsten, wahrscheinlich sogar das wichtigste Thema der Literatur der 30er Jahre war der Problemkomplex Faschismus und Antifaschismus. In dieser Zeit entstehen überall Werke, die sich mit dem Faschismus intensiv beschäftigen und auseinandersetzen. Vor allem gilt das für die deutsche Literatur, aber nicht nur für sie. An dieser Auseinandersetzung sind alle literarischen Gattungen beteiligt. In folgenden Bemerkungen werden wir uns dem antifaschistischen Drama in Dänemark zuwenden.

In den 30er Jahren erlebte das dänische Drama eine erstaunliche Renaissance, nach vielen Jahrzehnten von Stagnation erreicht es das Weltniveau. Es knüpft in mancher Hinsicht an das antinaturalistische Drama der 20er Jahre an, für das eine lose Form charakteristisch war. In dieser Zeit gibt es drei bedeutende Dramatiker, von denen jeder eine weltanschauliche Richtung repräsentiert. Es sind dies ein Christ und Nationalist Kaj Munk, ein skeptischer Liberaler Soya und ein linksgerichteter Intellektueller Kjeld Abell. Die Dramen dieser Autoren unterscheiden sich voneinander nicht nur durch ihren ideellen Gehalt, sondern auch formal. Alle diese drei Autoren haben auf die Bedrohung durch den Faschismus unterschiedlich reagiert, jeder auf seine eigene Weise und aus verschiedenen Gründen. Das Herangehen dieser drei Autoren an diese Problematik versuchen wir an einigen Beispielen zu charakterisieren.

2

Eine komplizierte und widerspruchsvolle Entwicklung, was das Verhältnis zum Faschismus betrifft, hat Kaj Munk (1898—1944) durchgemacht, der als Dramatiker in den 20er Jahren erfolglos debütierte und der sich erst in den 30er Jahren durchsetzte. Charakteristisch für sein Frühwerk ist die Bewunderung großer, manchmal auch rücksichtsloser, Persönlichkeiten und die Abneigung gegenüber der parlamentarischen Demokratie, und ebenso ein gewisser Widerspruch zwischen seinem Christentum und der schon erwähnten Verehrung großer Helden. Erst in der zweiten Hälfte der 30er Jahre distanzierte er sich eindeutig vom Nazismus und ist allmählich einer

seiner schärfsten Gegner geworden. Im Jahre 1944 wurde er von den Nazis ermordet; in Dänemark wird er als Nationalheld angesehen.

Seit seiner Jugend glaubte Munk, daß er zu etwas Großem bestimmt war. Als seine Vorbilder betrachtete er Shakespeare und Oehlenschläger. Mit Vorliebe schrieb er historische und biographische Stücke, aber niemals hat er aktuelle Gegenwartsthemen vermieden: so hat er z. B. in den 20er Jahren ein Schlüsselstück *Vogel Phönix* (Fugl Fønix, 1926) geschrieben, in dem er die Verhandlungen um den Versailler Frieden kommentiert.

In den 30er Jahren setzt sich Munk endlich durch, insbesondere mit den Stücken *Cant* (1931) und *Die Auserwählten* (De udvalgte, 1933). Zugleich aber fängt er an, die „großen“ Männer dieser Jahre, Mussolini und Hitler, zu bewundern. Diese Überzeugung ist am deutlichsten in seiner Reisebeschreibung *Vedersø-Jerusalem und zurück* (Vedersø-Jerusalem Retur, 1934) sichtbar, wo er auch Eindrücke aus Deutschland schildert. „Wie viel hat es Hitler gekostet, sich selbst zu überwinden und das blutige Opfer (Beseitigung Röhms — J. M.) zu bringen. Er hat es für Deutschland gemacht. Er handelte stark und klug, er handelte christlich und groß.“¹ Die antisemitischen Maßnahmen und Stimmungen hält er für etwas Unwichtiges, was bald vorübergehen wird. In dramatischer Form entspricht diesen Ansichten die freie Shakespeare-Adaption *Hamlet* (1934), wo dem zögernden Hamlet der starke Mann Fortinbras entgegengesetzt wird, und das Stück *Sieg* (Sejren, 1936), dessen Hauptheld durch Mussolini inspiriert wurde.

Entscheidend für Munks Umkehr und für die Einnahme einer antifaschistischen Position war vor allem der wachsende und immer bedrohlichere Antisemitismus (seine Hoffnung, daß es sich um eine Kinderkrankheit handelte, mußte er nun aufgeben) und die Einschränkungen der Menschenrechte in Nazideutschland, und auch die Situation der evangelischen Kirche in Deutschland (insbesondere die sog. Deutschen Christen). Seine Bewunderung für die autoritären Regimes gerät in Konflikt mit seinem Christentum. Dieser früher nur latente Konflikt mußte jetzt, unter dem Einfluß der äußeren Umstände, geklärt werden.

Sehr deutlich hat er die Änderung seines Standpunktes gegenüber dem Nazismus im Stück *Er sitzt beim Schmelztiegel* (Han sidder ved Smeltediglen, 1938) zum Ausdruck gebracht, das im Januar 1938 während seines Aufenthaltes in Berlin entstanden ist. Im Zentrum des Stückes steht der Archäologe Professor Mensch, dem ein sensationeller Fund gelungen ist: er hat auf keramischen Scherben ein altes Porträt Jesu aus jener Zeit entdeckt. Das Gesicht Jesu weist klare semitische Züge auf, was bekanntlich im Widerspruch mit der Behauptung der Deutschen Christen stand, Jesus sei ein Arier gewesen. Mensch soll trotzdem direkt aus den Händen des Führers, der im Stück auch erscheint, den Deutschlandpreis übernehmen. Als Protestzeichen gegen die antisemitische Politik der Nazis und gegen die Unterdrückung der Wahrheit zerschlägt Mensch jedoch bei dieser Gelegenheit das Bild Jesu und macht öffentlich bekannt, daß er Kollegin Schmidt, eine Jüdin, heiratet. Eine Schlüsselstellung haben die folgenden Repliken: „Mensch: Und falls es dazu kommen sollte, daß die Wahrheit Ihnen im Wege steht? Führer: Für mich ist das Vaterland die Wahrheit. Falls mich auf dem Wege zu dieser Wahrheit diese oder jene Wahrheit aufhalten sollte, schlage ich sie nieder.“²

¹ Kaj Munk, *Vedersø-Jerusalem Retur*, in: Tekster fra 30'erne. En antologi ved Jens Kr. Andersen. København 1975, S. 63.

² Kaj Munk, *Han sidder ved Smeltediglen*, København 1969, S. 53.

Das Drama schildert den inneren Wandel Professor Menschs, der anfangs ein mehr oder weniger unpraktischer und unpolitischer Mann war, und dem erst die Konflikte, in die er gerät, die Augen öffnen. Seine Entwicklung ist der Entwicklung Munks in mancher Hinsicht ähnlich.

Antinazistisch ausgerichtet sind auch zwei Stücke Munks aus der Kriegszeit. *Niels Ebbesen* (1942) ist eine Allegorie, die die Befreiung der Dänen von der Herrschaft der Holsteiner Grafen durch eine Heldentat von Niels Ebbesen im Mittelalter schildert. Das Stück durfte damals in Dänemark nicht aufgeführt werden. Der Einakter *Vor Cannae* (*Før Cannae*, 1943), ein Dialog zwischen Hannibal und Fabius, ist ein Schlüsselstück, wo Hannibal die Ansichten Hitlers und Fabius die Churchills zum Ausdruck bringt. Die Sympathien des Autors für Churchill sind unmißverständlich.

3

Carl Erik Martin Soya (* 1896), der in den 30er Jahren vor allem experimentelle Komödien schrieb, hat auf die Machtergreifung der Nazis in Deutschland bald mit einer burlesken Posse *Umbabumba ändert die Verfassung* (*Umbabumba skifter Forfatning*) reagiert, die in den Jahren 1933—34 entstanden ist und die im Jahre 1935 auf der Bühne des Neuen Theaters in Kopenhagen aufgeführt wurde. Das Königliche Theater, das sie ursprünglich angenommen hatte, hat sich aus politischen Gründen gegen die Aufführung entschieden.

Wie schon erwähnt, handelt es sich um eine burleske Posse mit Musik und einigen Liedern, die die Vorbereitungen zu einem Staatsstreich im afrikanischen Königreich Umbabumba, das schlecht und schwach regiert wurde, schildert: Der Schilfrohrhauer Muhi hat zusammen mit dem Friseur Toto eine Partei der Muhisten gegründet, die eine radikale Besserung auf allen Gebieten verspricht und für alle Übel und Mißstände die Plattfüßigen im Lande verantwortlich macht. Bei einer Kundgebung sagt Muhi: „Es ist meine feste Überzeugung, daß eine neue Zeit für Umbabumba kommt an dem Tag, an dem ihr den Muhismus einführt. Eine neue Zeit, eine Regenzeit, mit Zuwachs in jedem gesunden Handelsunternehmen, mit niedriger Arbeitslosigkeit, mit weniger Sorgen, mit Sicherheit für die Zukunft, und zuletzt: die Zeit, in der wir wieder stark und mächtig werden und in der wir nicht vor Psinga, Nambusi oder den Weißen zu zittern brauchen.“³ Die Partei bereitet sich auf einen Staatsstreich vor, die neugeschaffenen MU-Garden werden von einem aus der Armee entlassenen Unteroffizier Taku geleitet. Alles aber endet mit einer allgemeinen Mummerei, mit einem Chaos, das durch die Streitigkeiten zwischen den führenden Persönlichkeiten der Muhisten verursacht wurde.

Die zahlreichen Anspielungen auf die Lage in Deutschland sind mehr als durchsichtig. Wie z. B. der muhistische Gruß: Es lebe Muhi!, wobei man die Nase mit dem Daumen und dem Mittelfinger berühren muß. Ziemlich ausführlich zeigt Soya die sozialen und ökonomischen Wurzeln des Nazismus und ebenso die Tatsache, was für eine Bedeutung die Unterstützung seitens des Großkapitals für die Nazis hatte. Der Ausblick des Stückes — die inneren Auseinandersetzungen in der Partei, die zu ihrer Zerstörung führen würden — hat sich leider als Utopie erwiesen. Das Stück hat einen revuehaften Charakter, die einzelnen Szenen reihen sich lose an-

³ Soya: *Umbabumba skifter Forfatning*, in: Soya, *Fire Komedier*, Fredericia 1946, S. 245.

einander. Besondere Effekte erzielt der Verfasser dadurch, daß er europäische Realitäten in ein anderes Milieu transponiert — sein Afrika allerdings erinnert eher an ein Panoptikum.

Nach dem Krieg hat sich Soya in dem Stück *Danach* (Efter, 1947) mit der Frage der mit den Nazis kollaborierenden dänischen Unternehmer beschäftigt.

4

Der dritte Autor, den wir in diesem Zusammenhang anführen, ist der linksgerichtete Dramatiker Kjeld Abell (1901—1961), der profilierteste Dramatiker der modernen dänischen Literatur, der um die Mitte der 30er Jahre Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Uns interessiert vor allem sein Stück *Anna Sophie Hedvig* (1939), das in Form einer Parabel zum Widerstand gegen den sich verbreitenden Faschismus aufruft.

Die Heldin des Stückes ist Anna Sophie Hedvig, eine ältere ledige Schulrätin, die Bedenken darum hat, daß ihre Kollegin, das autoritäre und boshafte, von allen Kollegen befürchtete Fräulein Møller die Direktorin des Gymnasiums wird. Alle bleiben aber dabei passiv und so entscheidet sich Anna Sophie Hedvig allein und ermordet das verhaßte Fräulein Møller (alles sieht wie ein Unfall aus). Das Stück endet mit einer für Abell typischen poetischen Vision: auf der Bühne erscheint ein Teilnehmer am spanischen Bürgerkrieg, der zum Tode verurteilt wurde und der eben hingerichtet werden soll, dessen Foto Anna Sophie Hedvig in der Zeitung gesehen hat. Mit ihm unterhält sich Anna Sophie Hedvig, und sie solidarisiert sich mit ihm.

Das Stück ist unter dem Eindruck des spanischen Bürgerkrieges und der beschleunigten Aufrüstung Deutschlands entstanden. Es wendet sich vor allem gegen die Passivität des bürgerlichen Humanismus, für den ein reines Gewissen das Wichtigste ist. Die Heldin sagt programmatisch: „Esther, es genügt nicht all right zu sein — das ist fast das Schlimmste — die anderen kämpfen doch mit ganz anderen Mitteln — und man sitzt nur und ist all right — aber wem nützt das — nur dem eigenen Gewissen — hat man ein Recht darauf — während für einen die Welt zerstört wird — und es werden Methoden eingeführt und Dinge und Sachen, gegen die man sein ganzes Leben lang gekämpft hat —.“⁴

Dieses Thema — die Schwäche des bürgerlichen Humanismus — ist kennzeichnend auch für einige Nachkriegsstücke Abells, insbesondere für *Die Tage auf der Wolke* (Dage på en sky, 1947), wo das Problem des persönlichen Engagements in Erscheinung tritt, und ebenfalls für einige andere Dramen, die sich mit dem Faschismus beschäftigen (H. C. Branner, siehe weiter). Eines aber ist im Stück gewiß problematisch: die Gewalt wird angewandt als vorbeugende Maßnahme — man muß sich aber dessen bewußt sein, daß es sich hier um eine Parabel handelt. Die Komposition des Stückes ist sehr lose; es beginnt eigentlich am Ende der Handlung, dann kommt es zu Rekapitulation der wichtigsten Momente.

Als eine antifaschistische Allegorie kann man auch das Stück *Judith* (1940) verstehen, wo es wieder um einen Mord aus ähnlichen Gründen wie in *Anna Sophie Hedvig* geht.

⁴ Kjeld Abell, *Anna Sophie Hedvig*, København 1977, S. 60.

5

Von den dänischen Nachkriegsdramen, die den Faschismus und mit ihm verbundene Erscheinungen behandeln, sind am bedeutendsten die Stücke *Silkeborg* (1946) von Kjeld Abell und *Thermopylae* (1958) von H. C. Branner.

Das kurz nach dem Krieg entstandene Stück Abells verfolgt das Schicksal und die Entwicklung der Mitglieder der kaufmännischen Familie Martinsen—Smith während des Krieges. Besondere Aufmerksamkeit wird dem Problem der Kollaborateure aus den Reihen der Unternehmer und dem Verhältnis der einzelnen Schichten zum Widerstand gewidmet. Ausführlich untersucht der Autor, wie die Dänen auf die Anfänge des Nazismus reagiert haben. Eine sehr scharfe Verurteilung der Standpunkte des dänischen Kleinbürgers spricht der aus Dänemark stammende deutsche Offizier Carl-Otto aus: „Ihr bildet euch an, eure Weste sei blütenweiß. Ihr wurdet ja erst zu einem bestimmten Zeitpunkt ins Bild gezwungen. Aber vorher? Wo wart ihr denn vorher? Wart ihr nicht ganz genauso starblind wie wir? Euer Land war noch demokratisch, ihr hattet Religionsfreiheit, Redefreiheit und alle möglichen anderen Freiheiten. Und wie habt ihr sie genutzt? Habt ihr gegen das, was sich langsam, aber sicher von Süden her einschlich, ein Bollwerk errichtet? Nein! In euren Augen war das nur schlechtes Benehmen einer zufälligen Nachbarsfamilie, und allgemeiner Bildung zufolge, darf man sich in deren Privataffären nicht einmischen. Ihr habt immer weiter Touristenmark und Rundreisebillets gekauft und seid nach Hause gekommen und habt erzählt, ihr hättet kein einziges Konzentrationslager gesehen, also müßten diese Gerüchte wohl stark übertrieben sein, und ganz abgesehen davon war die Olympiade ein phantastisches und gewaltiges Erlebnis, mit Säulen und Feuer, das im wahrsten Sinne des Wortes aus dem alten Hellas kam. Ihr habt alles mitgemacht, mit Pauken und Trompeten. Aber das ist vergessen. Vergessen, weil ihr vergessen wollt. Weil ihr euch wie nach einer stillschweigender Übereinkunft gegenseitig erlaubt habt zu vergessen.“⁵

H. C. Branner (1903—1966), der vorwiegend als Prosaist bekannt ist, hat in dem Drama *Thermopylae* (1958) die Gestalt des humanistischen Historikers und liberalen Professors Stefan geschaffen, dessen Schicksal und das Schicksal seiner Familie vom Münchner Abkommen bis zum letzten Kriegsjahr er schildert. Stefan spricht ständig von Freiheit, seine drei Kinder distanzieren sich aber allmählich von seinem abstrakten und wirklichkeitsfremden Humanismus und suchen ihre eigene Wege. Der ältere Sohn Kai wird Kommunist, der jüngere Axel neigt zum Faschismus und die Tochter Helene geht eine konventionelle Ehe ein. „Stefan repräsentiert den besiegten, zur Niederlage verurteilten Humanismus.“⁶ Sonst ist das Drama stark psychologisierend; es steht unter dem Einfluß der Psychoanalyse.

6

Die einzelnen Autoren gehen an diese Problematik unterschiedlich heran, was auch ihre Schaffensmethode anbetrifft. Auch ihre Zielstellungen sind nicht dieselben. Während Soya und Munk auf die unmittelbare Gefahr des Faschismus aufmerksam

⁵ Kjeld Abell, *Silkeborg*, in: Dänische Dramen, Berlin 1977, S. 53.

⁶ Jean Kistrup, *Det moderne drama (1945—1970'erne)*, in: Dansk litteratur historie, Bind 6, København 1977, S. 284.

machen, konzentriert sich Abell schon seit den 30er Jahren auf die Tatsache, wie die dänische Öffentlichkeit, insbesondere das Bürgertum und Kleinbürgertum, auf diese Bedrohung reagiert. Vereinfachend ist es möglich zu sagen, daß man vom Gegensatz Faschismus versus Demokratie auf der internationalen Ebene zur Analyse der Spannungen und Gegensätze innerhalb der dänischen Gesellschaft übergeht. Branner schließlich schildert den Bankrott des abstrakten Humanismus und Liberalismus. Die gesellschaftspolitischen beziehungsweise ökonomischen Wurzeln des Faschismus werden am klarsten bei Soya gezeigt. Während es sich bei den älteren Stücken fast ausschließlich um Parabeln handelt, haben die Nachkriegsdramen den Charakter von Familienchroniken. In den Nachkriegswerken wird natürlich auch die berühmte dänische Widerstandsbewegung geschildert.

DÁNSKÉ ANTIFAŠISTICKÉ DRAMA

Na hrozbu fašismu v celoevropském měřítku reagovali ve 30. letech také dánští dramatikové. Ze tří předních dánských dramatických autorů tohoto období prošel nejsložitějším vývojem pokud jde o vztah k fašismu Kaj Munk (1898—1944), který se z původního obdivovatele silných mužů stal v druhé polovině 30. let a za války jedním z nejostřejších odpůrců nacismu. Nejkonkrétněji dává Munk svůj odsudek nacismu najevo ve hře *Sedl u tavícího keltmku* (1938). Skeptický liberál a experimentující dramatik Soya (* 1896) reagoval na nástup nacistů k moci burkleskní fraškou *Umbabumba mění ústavu* (1933—34), v níž parodii na skutečné události v Německu zasadil do smyšleného afrického království. Levicový intelektuál Kjeld Abell (1901—1961) vyzývá k odporu proti fašismu formou podobenství ve hře *Anna Sophie Hedvig* (1939), k níž dala bezprostřední podnět občanská válka ve Španělsku. Z poválečných děl, bilančujících v retrospektivě válečná léta a vztah Dánů k nacismu a k nacistickým okupantům, jsou nejpronikavější hry *Silkeborg* (1946) K. Abella, popisující osudy jedné podnikatelské rodiny, a *Thermopylae* (1958) H. C. Branner, líčící na postavě historika Stefana selhání nekonkrétního liberalismu tvář v tvář fašistickému nebezpečí.

Všeobecně lze říci, že dánské antifašistické drama přechází postupně od přímé konfrontace s nacismem k analýze pasivity a slabosti abstraktního humanismu.