Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien

Band: 30 (2001)

Artikel: Magus und Rechenmeister : Henrik Ibsens Werk auf den Bühnen des Dritten Reiches

Autor: Englert, Uwe

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858253

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

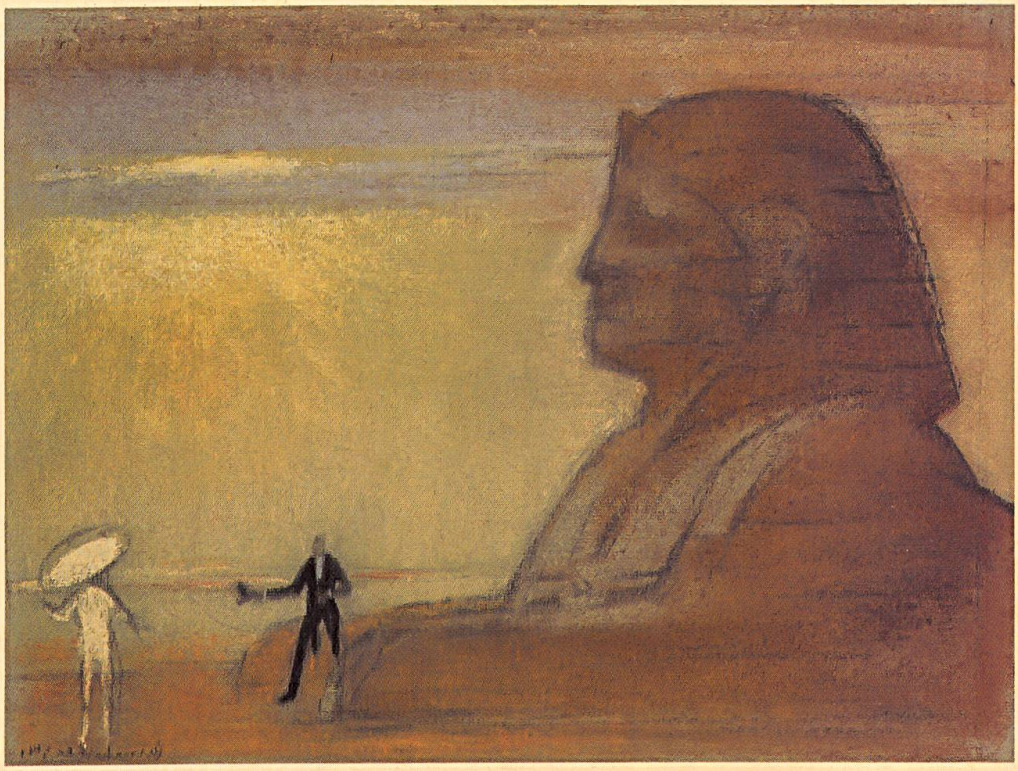
Download PDF: 02.03.2026

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

Uwe Englert

Magus und Rechenmeister

Henrik Ibsens Werk auf den Bühnen des Dritten Reiches



A. FRANCKE VERLAG TÜBINGEN UND BASEL

BEITRÄGE ZUR NORDISCHEN PHILOLOGIE 30

Magus und Rechenmeister

Beiträge zur Nordischen Philologie

Herausgegeben von der Schweizerischen Gesellschaft
für Skandinavische Studien

Redaktion:
Oskar Bandle, Jürg Glauser, Silvia Müller, Hans-Peter Naumann,
Barbara Sabel, Thomas Seiler

Beirat:
Michael Barnes, François-Xavier Dillmann,
Annegret Heitmann, Andreas C. Lombnæs, Stefanie Würth

Band 30 · 2001

A. FRANCKE VERLAG TÜBINGEN UND BASEL

Uwe Englert

Magus und Rechenmeister

Henrik Ibsens Werk auf den Bühnen des Dritten Reiches

A. FRANCKE VERLAG TÜBINGEN UND BASEL

Titelbild: Peer Gynt, Schauspielhaus Dresden 1934, 8. Bild (Sphinx). Regie: Rudolf Schröder, Bühnenbild: Adolf Mahnke (sen.). Mit freundlicher Genehmigung der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität Köln.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Englert, Uwe:
Magus und Rechenmeister: Henrik Ibsens Werk auf den Bühnen des Dritten Reiches / Uwe Englert. – Tübingen ; Basel : Francke, 2001
(Beiträge zur Nordischen Philologie ; 30)
ISBN 3-7720-3093-9

© 2001 · A. Francke Verlag Tübingen und Basel
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ausserhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Bandredaktion: Jürg Glauser und Christof Reiber
Druck: Gulde, Tübingen
Verarbeitung: Nädele, Nehren
Printed in Germany

ISBN 3-7720-3093-9

Inhalt

1. Einleitung 1
1.1. Thema und Abgrenzung der Arbeit 1
1.2. Der Stand der Forschung 3
1.2.1. Zur Rezeptions- und Bühnengeschichte Ibsens in Deutschland 6
1.2.2. Skandinavische Literatur im Dritten Reich 9
1.2.3. Zur Theatergeschichte des Dritten Reiches 10
1.3. Nationalsozialismus als Weg selektiver Modernisierung 12
1.4. Einige methodische Fragen 24
1.5. Zur Benutzung des Bandes 28

2. Ibsen-Rezeption in Deutschland vor 1933 31
2.1. Ibsen im deutschen Kaiserreich 31
2.2. Ibsen zur Zeit der Weimarer Republik 40

3. Dietrich Eckarts „arisch-christliche" Interpretation von Ibsens „Peer Gynt" 43
3.1. Eckart und der Nationalsozialismus 43
3.2. Vom Naturalismus zur Antimoderne 44
3.3. Konzeption und geistesgeschichtlicher Hintergrund in Eckarts „Peer-Gynt"-Nachdichtung 52
3.3.1. Kritik an der Übersetzung Morgensterns 56
3.3.2. Eckarts Hypothese vom „metaphysisch gedachten Erlösungsdrama" im Kontext der Deutungen 58
3.3.3. Exkurs: Asbjørn Aarseths Interpretation auf der Grundlage von Jungs Archetypen-Theorie 64
3.4. Zur Figurenkonzeption in Eckarts „Peer Gynt" 66
3.4.1. Mann, Christ, Übermensch 67
3.4.2. Frauen zwischen Sittlichkeit und Materialismus 76
3.4.3. Die Trolle und der große Krumme 79
3.4.4. Gewissen und Ironie 82
3.5. Eckarts Textrevision 83
3.6. Eckarts „Peer Gynt" als Beispiel antimoderner Kulturkritik 86

4. Aspekte der Ibsen-Rezeption im Dritten Reich 91
4.1. Ibsen 1939 und 1941 91
4.2. Ibsen im Urteil der Parteiprominenz 93
4.3. Ibsen, der „Magus des Nordens" 97
4.3.1. „Künder der nordischen Seele" 97
4.3.2. Die Tradition des Antimaterialismus 103
4.4. Ibsen, der Rechenmeister 106
4.4.1. Ibsen-Bilder aus dem Umkreis der Thingspielbewegung 108
4.5. Ibsen und die Spielplanpolitik der Reichsdramaturgie 111

4.6. Strategien der Polarisierung ... 123

5. Ibsen und das Theater I: Zur Aufführungsfrequenz seiner Dramen 1933-1944 ... 127
5.1. Ideologie und Pragmatik ... 127
5.2. Die Sonderstellung des „Peer Gynt" ... 133
5.3. Ibsen oder Eckart? ... 136
5.4. Die Bedeutung von Edvard Griegs Bühnenmusik ... 140
5.5. Statistische Übersichten zu Ibsen-Produktionen im Dritten Reich ... 143

6. Ibsen und das Theater II: Beispiele der Inszenierungspraxis 1933-1944 ... 149
6.1. Inszenierungen von Ibsens Frühwerk (1857-1863) ... 149
6.1.1. Führertum und Gefolgschaft: „Die Kronprätendenten" 1935 in Köln ... 150
6.1.2. Weitere Inszenierungen der „Kronprätendenten" ... 165
6.1.3. „Frau Inger auf Östrot" und „Nordische Heerfahrt" ... 167
6.2. Inszenierungen von „Peer Gynt" ... 178
6.2.1. Gemüt und Rasse: „Peer Gynt" 1938 im Naturtheater der Luisenburg ... 179
6.2.2. Tendenzen der „Peer-Gynt"-Inszenierungen ... 184
6.2.3. „Peer Gynt" im Dienst der Propaganda ... 189
6.2.4. Jenseits der Klischees: „Peer Gynt" in Baden-Baden und Mannheim ... 194
6.2.5. Zur Bühnenbildgeschichte des Dritten Reiches: „Peer Gynt" als Beispiel ... 198
6.2.6. Exkurs: Werner Egks Oper „Peer Gynt" ... 204
6.3. Inszenierungen von Ibsens Gegenwartsdramen ... 214
6.3.1. Propaganda gegen die demokratische Kultur der Weimarer Republik: „Ein Volksfeind" in Berlin und in der Provinz ... 215
6.3.2. „Ein Volksfeind" als Hörspiel und Film ... 229
6.3.3. Vom Problemstück zum Startheater: „Nora" ... 232
6.3.4. Vererbung und Mutterpflicht: „Gespenster" ... 243
6.3.5. Inszenierungen der übrigen Gegenwartsdramen Ibsens ... 254

7. Ibsen-Aufführungen des Jüdischen Kulturbundes in Berlin ... 267
7.1. Zur Theaterarbeit des Jüdischen Kulturbundes in Berlin ... 267
7.2. Ibsen und die deutschen Juden ... 272
7.3. „Die Wildente", 1934 ... 275
7.4. „Stützen der Gesellschaft", 1937 ... 288
7.5. „Gespenster", 1938 ... 295

8. Fazit ... 301

9. Anhang ... 311
9.1. Abkürzungen ... 311
9.2. Siglenverzeichnis ... 311
9.3. Archivmaterialien ... 315

9.4. Zeitungen, Zeitschriften, Periodika 319
9.5. Bibliographien und Nachschlagewerke 319
9.6. Primärliteratur 321
9.6.1. Henrik Ibsen 321
9.6.2. Dietrich Eckart 322
9.6.3. Übrige Autoren 323
9.7. Sekundärliteratur 323
9.8. Mündliche und schriftliche Mitteilungen 351

Register 353
1. Personen 353
2. Texte Ibsens 365
3. Theaterorte und ihre Bühnen 366

Bildnachweis 368

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde von der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaft II der Ludwig-Maximilians-Universität München als Dissertation angenommen. Für die Druckfassung habe ich das erste und das sechste Kapitel erheblich erweitert, außerdem alle anderen Teile überarbeitet. Nach zum Teil sehr zeitaufwendiger Recherche ist es mir außerdem gelungen, die dem Band beigefügten Bilddokumente ausfindig und verfügbar zu machen.

Das Thema der Arbeit, die Bühnenrezeption Ibsens im Dritten Reich, hätte ohne die Aufarbeitung umfassenden Archivmaterials nicht behandelt werden können. Insgesamt stellten etwa 120 Sammlungen (verschiedene Abteilungen des Bundesarchivs Koblenz, Staats-, Stadt- und Landesarchive, Theatersammlungen, Universitätsbibliotheken etc.) ihre Bestände zur Verfügung. Von einzelnen Ausnahmen abgesehen, überstieg die Kooperationsbereitschaft der einzelnen Institutionen jedes zu erwartende Maß. Das Interesse an meiner Arbeit, die engagierten und meistens unbürokratischen Hilfestellungen waren so umfassend, daß nach meinem Eindruck das inzwischen stereotype, gleichwohl berechtigte Gerede von der „Service-Wüste" Deutschland nicht auf die Archive appliziert werden kann. Herzlich bedanken möchte ich mich vor allem bei den folgenden Institutionen und Personen (alphabetisch nach Orten): Akademie der Künste, Berlin (Dr. Dagmar Wünsche, Jürgen Wittneben); Felsenstein-Archiv, Berlin (Ilse Kobán); Märkisches Museum, Berlin (Bärbel Reißmann); Staatstheater Cottbus (Hans-Hermann Liebrecht); Hessisches Staatsarchiv, Darmstadt (Eva Haberkorn); Dumont-Lindemann-Archiv, Düsseldorf (Dr. Winrich Meiszies, Ursula Zangerle); Stadtarchiv Flensburg (Dr. Broder Schwensen); Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main (Brigitte Klein); Theatersammlung der Universität Hamburg (Christel Benner); Neues Theater Halle (Margrit Lenk); Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität Köln (Dr. Roswitha Flatz, Gerold Köhler und sämtliche MitarbeiterInnen im Laufe vieler Jahre); Theatersammlung des Reiss-Museums, Mannheim (Liselotte Homering); Staatliche Museen Meiningen (Dana und Volker Kern); Deutsches Theatermuseum, München; Bibliothek des Mecklenburgischen Staatstheaters, Schwerin (Hannah Kuhnert); Österreichisches Theatermuseum, Wien (Haris Balic).

Mein besonderer Dank gilt auch Prof. Dr. Radko Kejzlar, bei dem die Arbeit entstanden ist, und Prof. Dr. Annegret Heitmann, die das Projekt mit Kritik und Aufmunterung begleitete. Viele weiterführende Gespräche konnte ich mit Prof. Dr. Bernd Henningsen und Prof. Dr. Hans-Peter Bayerdörfer führen. Ohne die großzügige Hilfe von Ilse Kroher, die auch schwierigste Handschriften zu dechiffrieren verstand, wäre der Arbeit manches Detail verloren gegangen.

Mein Dank gilt außerdem Kianush Andalib, Paul Berf, Meike Cattarius, Astrid Kjetså, Gernot Kroschel, Dr. Christiane Küster, Ortrun Rehm und Dr. Wilhelm Schmidt, die auf unterschiedliche Weise einen Beitrag zum Entstehen des Buches

leisteten. Es versteht sich jedoch von selbst, daß alle im Manuskript verbliebenen Mängel ausschließlich ich selbst zu verantworten habe.

Für ihre Geduld und ihre Bereitschaft, meine Dissertation großzügig zu fördern, danke ich nicht zuletzt der Schweizerischen Gesellschaft für skandinavische Studien und ihrem Präsidenten, Prof. Dr. Jürg Glauser. Bei lic.phil. Christof Reiber bedanke ich mich herzlich für die Einrichtung des Manuskriptes.

München, Sommer 1999 Uwe Englert

1. Einleitung

1.1. Thema und Abgrenzung der Arbeit

Mit der vorliegenden Arbeit wird der Versuch unternommen, Aspekte der Rezeption Henrik Ibsens in Deutschland während der Jahre 1933 bis 1945 darzustellen. Der genannte Zeitraum bildet in der Rezeptiongeschichte Ibsens in Deutschland eine auffallende Lücke, die es - wenigstens ein Stück weit - zu schließen gilt.

Dargestellt werden soll vor allem die Aufnahme von Ibsens Werk auf den *Bühnen* des Dritten Reiches. Die Rezeption Ibsens durch die Theater bzw. die Institutionen, die im Dritten Reich diesen Bereich der Kulturproduktion überwachten und steuerten, ist jedoch ausreichend nur zu erfassen, wenn sie aus ihren verschiedenen Kontexten erklärt wird. Einen Schwerpunkt der Arbeit bildet folglich der Versuch der Rekonstruktion der verschiedenen, keineswegs einheitlichen oder widerspruchslosen Ibsen-Bilder im Dritten Reich. Zu unterscheiden ist dabei zwischen den „offiziellen" Ibsen-Bildern, die sich nach außen hin z.B. in Form von Empfehlungen und Aufführungsverboten der maßgeblichen Stellen konstituierten, und einer Fülle „inoffizieller" Ibsen-Auffassungen, die in aller Regel jedoch nicht im krassen Widerspruch zu den ideologischen Vorgaben der Kultusbürokratie standen. Entsprechend umfangreich gestaltet sich das Material- und Quellenstudium: von Relevanz sind in diesem Zusammenhang nicht nur Aussagen prominenter Nationalsozialisten, sondern auch der Schriftverkehr zwischen den Theatern und dem Reichspropagandaministerium (RMVP), Rundschreiben und Erlässe aus den involvierten Institutionen, theater- und literaturgeschichtliche Beiträge in verschiedenen Büchern und Zeitschriften, Artikel in den Fachperiodika und Tageszeitungen, Theaterkritiken, Programmhefte und diverses Bildmaterial.

Dabei nimmt die Arbeit die unermüdlichen Hinweise der Historiker ernst, daß es sich bei dem Jahr 1933 weder um einen „Betriebsunfall" der deutschen Geschichte noch um eine wie auch immer definierte „Zäsur" handelt. So wie inzwischen längst akzeptiert wird, daß sich die nationalsozialistische Ideologie aus einem Konglomerat verschiedenster Auffassungen zusammensetzt, die sich in der Regel bis weit in das 19. Jahrhundert zurückverfolgen lassen, wird zumindest ansatzweise eine als „antimodern" beschriebene Ibsen-Rezeption im Dritten Reich auf Vorbilder der Vergangenheit bezogen. Insbesondere der Herausbildung entsprechender modernitätskritischer Ibsen-Klischees in der deutschen Kaiserzeit, die teilweise bis nach 1933 wirksam blieben, widmet die Arbeit Interesse (vgl. Abschnitt 2.1.). Auf diese Weise wird auch der einseitigen Auffassung entgegengearbeitet, daß Ibsen (wie die skandinavische Literatur des „Modernen Durchbruchs" generell) gewissermaßen in der Schuld eines Landes steht, das - wie immer wieder gern angeführt wird - die internationale Reputation des Autors erst begründet hat. Die Arbeit befaßt sich gleichsam mit der Kehrseite der Medaille: die Propagierung Ibsens, so wird zu

zeigen sein, ging eben nicht nur vom Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, Otto Brahm, Julius Elias[1], Paul Schlenther, Max Bernstein, Felix Philippi, Ludwig Fulda, Carl Heine, Gustav Lindemann und anderen in dieser Hinsicht verdienstvollen Literaten aus, sondern auch von antimodernen Ibsen-Bewunderern bis hin zu militanten „völkischen" Ideologen - und das schon weit vor 1933[2].

Unter den Autoren, die das antimoderne Ibsen-Bild wesentlich mitformten, nimmt Dietrich Eckart einen zentralen Platz ein. Nicht nur hatte er als Mentor Hitlers und Freund Rosenbergs engen Kontakt zur Parteispitze der NSDAP, der er bis zu seinem Tod 1923 angehörte. Auch stellte er mit seiner erstmals 1912 publizierten „Peer-Gynt"-Bearbeitung aus „arisch-christlichem" Geist ein Bindeglied zwischen der regressiven Ibsen-Rezeption in der Monarchie, ähnlichen Tendenzen in der Weimarer Republik und dem Dritten Reich her. Seine Fassung des Stückes, die mit der demokratischen Kultur Weimars nichts gemein zu haben scheint, trat nach 1918, vor allem aber unter der Protektion der Nationalsozialisten, einen regelrechten Siegeszug an (vgl. Kapitel 3). Eine intensive Beschäftigung mit seiner Nachdichtung ist allein schon deshalb angemessen, weil sie die wichtigste Vorgabe für die Rezeption des „Peer Gynt" im Dritten Reich darstellt. Die detaillierte Analyse seiner Bearbeitung ermöglicht dabei einen ersten Einblick auch in die Inszenierungspraxis des Stückes, denn Ibsens „Peer Gynt" wurde nach der „Machtergreifung" fast ausschließlich in Eckarts Version gespielt.

Die Auswertung der Sekundärliteratur, der amtlichen Verlautbarungen etc. läßt, um ein Ergebnis vorwegzunehmen, Strategien der Polarisierung in bezug auf Ibsens Dramatik erkennen. Während die heute bekanntesten Werke aus seiner Hand, die zwischen 1877 und 1899 erschienenen Gegenwartsdramen, oft recht kühl beurteilt wurden oder gar als „veraltet" galten, gab es ein starkes Interesse für seine frühen historischen Schauspiele (vgl. Kapitel 4). Es war daher zunächst zu untersuchen, inwieweit sich dieses von *ideologischen* Interessen vorgeformte Ibsen-Verständnis mit den *pragmatischen* Anforderungen des Theaterbetriebs vertrug. Die in Abschnitt 5.5. veröffentlichte statistische Übersicht birgt einige Überraschungen: „Peer Gynt" behielt nach 1933 seine Spitzenposition aus der Weimarer Republik, doch auch einige der am schärfsten kritisierten Dramen wie „Nora" oder „Gespenster" wurden verhältnismäßig oft gespielt. Die frühen Stücke spielten dagegen keine große Rolle auf den Repertoirelisten der Theater. Wer also undifferenziert behauptet, daß Ibsens Dramen während des Dritten Reiches kaum

---

1 Die Verdienste des heute fast vergessenen Übersetzers und Kulturhistorikers Julius Elias um das Werk Ibsens würdigt Gabriele Sokoll in einem gründlich recherchierten Artikel: Sokoll, Julius Elias, Halvdan Koht and their Joint Ibsen Projects, in: *Proceedings. VII International Ibsen Conference Grimstad 1993*, Hg. Center for Ibsen Studies, Oslo 1994, S. 419-434.

2 Hierauf verweist auch Walter Baumgartner in einer rezeptionsästhetischen Studie, die sich vor allem mit den Autoren Bjørnstjerne Bjørnson und Arne Garborg befaßt. Vgl. Baumgartner, Triumph des Irrealismus. Rezeption skandinavischer Literatur im ästhetischen Kontext Deutschlands 1860-1910, Neumünster 1979 (= Skandinavistische Studien, Bd. 10). Vgl. ferner Bandle, Mellom mystisisme og realisme. Tyskeres og sveitseres syn på nordisk litteratur, in: *Edda*, 86, 1986, H. 3, S. 239-260.

aufgeführt wurden - wie dies z.B. Marcel Reich-Ranicki in seinen Erinnerungen tut[3] -, sieht an den Tatsachen weitgehend vorbei.

Um über die rein *quantitativen* Resultate, die oft genug die Darstellungen zur Theatergeschichte im Dritten Reich dominieren, hinauszugelangen, wurden in größerem Umfang auch Regie-, Rollen- und Soufflierbücher untersucht, die sich auf Ibsen-Inszenierungen der damaligen Zeit beziehen lassen (vgl. Kapitel 6). Verläßliche *qualitative* Aussagen über ausgewählte Theateraufführungen sind nur auf diese Weise möglich.

Das siebte Kapitel befaßt sich mit dem Jüdischen Kulturbund in Berlin, einer Institution während des Dritten Reiches, deren Existenz vielen Menschen nach wie vor unbekannt ist. Nach der „Arisierung" der deutschen Bühnen fanden die Juden in den verschiedenen Kulturbünden des Reiches eine letzte Heimstatt und nutzten diese von der nationalsozialistischen Verwaltung im Laufe der Jahre kontinuierlich eingeschränkte Möglichkeit kultureller Entfaltung zu mutigen Theateraufführungen, in denen sie nicht zuletzt jüdische Vergangenheit und Gegenwart reflektierten. Zwischen 1934 und 1938 wurden im Theater des Jüdischen Kulturbundes in Berlin drei Ibsen-Produktionen gezeigt, die aufgrund der relativ umfassenden Dokumentation (Regie- und Rollenbücher, Theaterfotografien) eingehend beschrieben werden können.

Die immerhin fünf Ibsen-Verfilmungen[4] während des Dritten Reiches sowie die Oper „Peer Gynt" von Werner Egk[5] können, da in diesen Fällen grundsätzlich andere semiotische Fragestellungen zu erörtern wären, jeweils nur kursorisch oder punktuell behandelt werden. Die gelegentliche Miteinbeziehung dieses Materials kann aber wesentliche Befunde der Arbeit bestätigen und erweitern.

1.2. Der Stand der Forschung

Den Forschungshintergrund für die vorliegende Arbeit bilden neben philologischer Literatur zu Ibsen und Darstellungen zur Geschichte des Dritten Reiches zunächst Publikationen zur Rezeption Ibsens im allgemeinen sowie zu dessen Bühnengeschichte in Deutschland im besonderen. Zum weiteren Kontext dieser Thematik gehören auch einige Studien, die sich mit der Aufnahme skandinavischer Literatur im Dritten Reich beschäftigen. Ohne daß die inzwischen stark angewachsene Literatur zur nationalsozialistischen Theaterpraxis erschöpfend dargestellt werden könnte, sollen außerdem in einem kurzen Abschnitt zumindest einige Tendenzen der Forschung auf diesem Gebiet berührt werden.

Die Tradition des Antimodernismus in Deutschland, auf die in allen Kapiteln der Arbeit Bezug genommen wird, verdient eine etwas breitere Darstellung in einem eigenen Abschnitt. Im Dialog mit der aktuellen theoretischen Diskussion soll der

---

3 Vgl. Reich-Ranicki, *Mein Leben*, Stuttgart/München 1999, S. 111.

4 Es handelt sich um die Filme: „Das Meer ruft" (Verfilmung von „Terje Vigen", 1933), „Peer Gynt" (1934), „Stützen der Gesellschaft" (1935), „Ein Volksfeind" (1937) und „Nora" (1943).

5 Egk, *Peer Gynt. Oper in drei Akten in freier Neugestaltung nach Ibsen*, Mainz 1938.

Versuch unternommen werden, den ideologiegeschichtlichen Ort des deutschen Antimodernismus - und dessen Verhältnis zum Nationalsozialismus - näher zu bestimmen, wenn auch keineswegs im Sinne einer endgültigen Klärung. Bemerkungen über die Verwendungsweise des Begriffs im darauffolgenden Kapitel über methodische Fragen sollen zu größtmöglicher terminologischer Transparenz beitragen (vgl. Abschnitte 1.3. und 1.4.).

Nur recht wenige Veröffentlichungen können im engeren Sinne als Vorarbeiten bezeichnet werden. Obwohl Dietrich Eckart als zentrale Figur der Frühgeschichte der NSDAP von der Geschichtswissenschaft seit spätestens Anfang der sechziger Jahre durchaus ernstgenommen wird, fehlte lange ein substantieller Beitrag zu seiner Nachdichtung des „Peer Gynt". Diesen Mangel hat Christian Hennig mit einem 1985 erschienenen Artikel[6] größtenteils behoben. Im Abschnitt über Eckart kann teilweise auf ihn zurückgegriffen werden, doch erwiesen sich gleichzeitig einige Korrekturen als unumgänglich; beispielsweise engt Hennig die Nachdichtung zu sehr auf eine Opposition zwischen Judentum und Christentum ein. Im selben Jahr erschien Heiko Ueckers Kongreßbeitrag[7] zur Geschichte des „Peer Gynt" in Deutschland, der ebenfalls an Eckart nicht vorbeigeht. Er basiert hauptsächlich auf Rezensionsmaterial, zeichnet sich ansonsten jedoch dadurch aus, daß der vergleichsweise ausführlich dargestellte Zeitraum zwischen 1933 und 1945 nicht isoliert betrachtet wird. Allerdings zieht Uecker gelegentlich die falschen Schlüsse, etwa wenn er manche Kontinuitäten - auch in der Aufführungspraxis - unterschätzt. Eine gute Ergänzung zu Ueckers Beitrag stellt die Dissertation von Sylvia Rauer aus dem Jahre 1994 dar[8]. Rauer nahm sich konsequent eines Stiefkindes der Theaterforschung an, der Bühnenbildgeschichte, und demonstrierte am dankbaren Beispiel des „Peer Gynt" den Wandel der szenischen Ausdrucksmöglichkeiten vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ihr Kapitel über die Vereinnahmung des Stückes durch den Nationalsozialismus[9] belegt nachdrücklich, daß die nationalsozialistische Theaterästhetik mit den formalen Neuerungen der Avantgarde brach und einen stimmungsvollen Naturalismus aufleben ließ. Weit über 300 Abbildungen unterstützen und ergänzen ihre Argumentation, die in den Abschnitt 6.2.5. der vorliegenden Arbeit stark einfloß.

Wie bereits bemerkt, ist bei der Aufarbeitung der Rezeptionsgeschichte Ibsens in Deutschland das Dritte Reich bislang völlig ausgespart worden. Nicht ohne Grund regte deshalb Wilhelm Friese auf dem Münchener Ibsen-Kongreß 1983 eine Unter-

---

6 Hennig, Der 'deutsche' Peer Gynt, in: Wolfgang Butt / Bernhard Glienke (Hg.), *Der nahe Norden. Otto Oberholzer zum 65. Geburtstag. Eine Festschrift*, Frankfurt/Bern/New York 1985, S. 161-174.

7 Uecker, Peer Gynt in Deutschland. Vorläufige Bemerkungen und Marginalien zu einem vielleicht möglichen Projekt, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 5, Hg. Daniel Haakonsen, Oslo 1985, S. 154-179. Vgl. ferner Wermelskirch, Zur Rezeptions- und Aufführungsgeschichte des „Peer Gynt", in: Ellen Hammer / Karl Ernst Herrmann / Botho Strauß (Hg.), *Peer Gynt. Ein Schauspiel aus dem neunzehnten Jahrhundert. Dokumentation der Schaubühnen-Inszenierung*, Berlin 1971, S. 55-56; Thorstad, Peer Gynt-opførelser i Tyskland, in: *Aftenposten*, 3. November 1931.

8 Rauer, *Henrik Ibsens „Peer Gynt" als szenisches Problem. Zur Bühnenbildgeschichte eines „Lesedramas"*, 2 Bde., Regensburg 1994 (= Theorie und Forschung, Bd. 253; Theaterwissenschaft, Bd. 1).

9 Ebd., Bd. 1, S. 147 ff.

suchung über diesen Zeitraum an[10]. Erstaunlich ist daneben auch, daß kaum etwas über die norwegischen Ibsen-Aufführungen während der deutschen Besatzungszeit bekannt ist. In aller Regel ist man hier auf die knappen Angaben in den umfangreichen norwegischen Übersichtswerken angewiesen. Zu den wenigen Spezialstudien auf diesem Gebiet zählt die unveröffentlicht gebliebene Magisterarbeit von Carola Peckolt, die im Repertoire der vier größten öffentlichen Bühnen des Landes im Zeitraum zwischen 1940 und 1945 immerhin 17 Ibsen-Produktionen nachweisen konnte[11]. Peckolt stellt heraus, daß sich sowohl regimekritische Kräfte als auch Parteimitglieder gerne der norwegischen Klassiker annahmen: im ersteren Fall konnte die dezidiert nationale Haltung eines Theaters betont werden, im letzteren spielte das gerne bemühte Motiv des „gemeinsamen" (sprich: „germanisch-arischen") Kulturerbes eine entscheidende Rolle[12]. Wie interessant die Beschäftigung mit diesem Kapitel der Theatergeschichte sein könnte, zeigt ein längerer Aufsatz von Eric Samuelson, der drei Aufführungen von Ibsens dramatischem Gedicht „Brand" während der Okkupationsjahre (in Oslo, Bergen und Trondheim) analysierte. Nicht nur faschistische Kulturfunktionäre zeigten Interesse an dem Stück, sondern - so Samuelson - auch Theaterpraktiker mit engen Verbindungen zur norwegischen Widerstandsbewegung:

> Brand was, of course, a recognized classic by a Norwegian playwright, satisfying the Nazi requirements. However, by selecting Brand for production, directors were exploiting a loophole in those requirements. Ibsen's powerful depiction of an idealistic priest, Brand, who requires that his congregation give „intet eller allt" (all or nothing) in the fight against the forces of expediency and compromise was clearly a play with the potential to become the vehicle for a resistance message.[13]

Der Artikel wirft allerdings auch ein Licht auf die Probleme dieser Art von Studien: aufgrund der schwierigen Quellenlage - Regiebücher von den genannten Produktionen sind nicht überliefert - mußte sich Samuelson fast ausschließlich auf die Rezensionen einer von Zensur und Selbstzensur geprägten Tagespresse beschränken. Das akribische „Lesen zwischen den Zeilen" ist dabei von purer Spekulation nicht immer leicht zu unterscheiden.

---

10 Friese, Das deutsche Theater und Henrik Ibsen: ein historisches Panaroma, in: *Contemporary Approaches to Ibsen,* Bd. 5, Hg. Daniel Haakonsen, Oslo 1985, S. 132-142, hier: S. 138. - Zuvor schon bemängelte Tove Ellefsen in einer Rezension, daß das von Wilhelm Friese herausgegebene Buch *Ibsen auf der deutschen Bühne* eine riesige Leerstelle von ca. 50 Jahren aufweise und kaum ein Wort über die Zeit des Dritten Reiches verliere: Ellefsen, Wilhelm Friese: „Ibsen auf der deutschen Bühne. Texte zur Rezeption" [Rez.], in *Edda*, 77, 1977, S. 188-189.

11 Peckolt, Die Auswirkungen der deutschen Besetzung auf das norwegische Theater von 1940-1945, Magisterarbeit München 1987, S. 107 ff. - Dabei ist zu beachten, daß Det Norske Teatret in Oslo, das bis heute ausschließlich Produktionen auf *nynorsk* zeigt, erst nach dem Krieg dazu überging, auch Ibsen-Dramen ins Programm zu nehmen.

12 Vgl. Peckolt, Das norwegische Theater während der deutschen Besatzung 1940 bis 1945, in: *Skandinavistik*, 20, 1990, S. 24-39, hier: S. 31.

13 Samuelson, Occupation Theater: Ibsen's Brand in Performance in Norway, 1940-1942, in: *Scandinavian Studies*, 66, 1994, S. 488-520, hier: S. 491.

1.2.1. Zur Rezeptions- und Bühnengeschichte Ibsens in Deutschland

Im Gegensatz zu den Verhältnissen im Dritten Reich sind die Wechselbeziehungen zwischen Ibsen und der Generation der Naturalisten und Postnaturalisten in Deutschland ausführlich dargestellt worden (vgl. hierzu Kapitel 2). Die Dissertationen von Wolfgang Pasche[14], David George[15] sowie einige zeitgenössische Arbeiten, die zum 100. Geburtstag Ibsens 1928 erschienen[16], erfassen - mit unterschiedlicher Qualität - einzelne Aspekte der Ibsen-Rezeption während der Weimarer Republik, doch ein Versuch der systematischen Darstellung der Ibsen-Rezeption in dieser Zeit ist bislang unterblieben. Auch für die Zeit nach 1945 ist man größtenteils auf Darstellungen[17] und Dokumentationen[18] zu einzelnen spektakulären Theateraufführungen, auf unpublizierte Examensarbeiten[19] sowie auf gelegentliche Artikel[20] und Jahresüberblicke[21] angewiesen. Handelt es sich schon bei diesen Beispielen hauptsächlich um Studien zur Theaterrezeption[22], sind darüber hinaus Arbeiten zu nennen, die die Aufführungsgeschichte

---

14 Pasche, *Skandinavische Dramatik in Deutschland. Björnstjerne Björnson, Henrik Ibsen, August Strindberg auf der deutschen Bühne 1867-1932*, Basel/Stuttgart 1979 (= Beiträge zur Nordischen Philologie, Bd. 9).

15 George, *Henrik Ibsen in Deutschland. Rezeption und Revision*, Göttingen 1968 (= Palaestra, Bd. 251).

16 Hier ist vor allem die bekannte Arbeit Marianne Thalmanns zu nennen: Thalmann, *Henrik Ibsen, ein Erlebnis der Deutschen*, Marburg 1928.

17 Vgl. Heinrichs, Henrik Ibsen, Peer Gynt - ein Schauspiel aus dem 19. Jahrhundert. Die Inszenierung der Berliner Schaubühne, in: *Skandinavistik*, 1, 1971, S. 100-104; Storléer, Peer Gynt i Berlin, in: *Ibsenårbok 1972*, Oslo 1972, S. 151-154; Paul, Text - Translation - Performance. Observations on Placing Peter Stein's Berlin Production of Peer Gynt (1971) within Theatre History, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 7, Hg. Bjørn Hemmer / Vigdis Ystad, Oslo 1991, S. 75-83; Nagel, Geburt einer Truppe. Stein inszeniert „Peer Gynt", in: Ders., *Kortner-Zadek-Stein*, München 1989, S. 55-62.

18 Vgl. Hammer / Herrmann / Strauß (Hg.), *Peer Gynt. Ein Schauspiel aus dem neunzehnten Jahrhundert. Dokumentation der Schaubühnen-Inszenierung*, Berlin 1971.

19 Vgl. etwa Görlich, *Ibsen auf der Bühne der siebziger Jahre: Vier Regisseure inszenieren Hedda Gabler*, Magisterarbeit München 1989; Moen, *Hedda Gabler auf der Bühne. Analyse und Vergleich von sechs deutschsprachigen Inszenierungen*, Magisterarbeit München 1999.

20 Vgl. Oberholzer, Henrik Ibsen auf dem Theater und in der Forschung 1970-1975. Bundesrepublik Deutschland, Österreich, Schweiz, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 3, Hg. Harald Noreng u.a., Oslo 1977 [Oberholzer 1977a], S. 27-32.

21 Vgl. Lynge, Ibsen på tyske scener i 1968, in: *Ibsenårbok 1968/69*, Oslo 1969, S. 214-221; Lynge, Ibsen på vest-tyske scener i 1969, in: *Ibsenårbok 1972*, Oslo 1972, S. 144-151.

22 In Anbetracht der Tatsache, daß Ibsen neben Shakespeare zu den meistgespielten Theaterautoren der Welt zählt, haben sich bislang nicht übermäßig viele Arbeiten spezifisch mit der Bühnenrezeption seines Werkes auseinandergesetzt. Unter den einschlägigen Publikationen sind außer den in diesem Abschnitt genannten Titeln in überwiegend *historischer* Hinsicht interessant: Marker/Marker, *Ibsen's Lively Art. A Performance Study of the Major Plays*, Cambridge 1989; Wiingaard (Hg.), *Henrik Ibsen i scenisk belysning*, København 1978; Strømberg/Wiingaard (Hg.), *Den levende Ibsen. Analyser af udvalgte Ibsen-forestillinger 1973-78*, København 1978; Ackerman, *Ibsen and the English Stage 1889-1903*, New York/London 1987; Aarseth, *Peer Gynt and Ghosts. Text and Performance*, London 1989; Templeton, Nora on the American Stage, 1894-1975: Acting the Integral Text, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 7, Hg. Bjørn Hemmer / Vigdis Ystad, Oslo 1991, S. 121-130; Hoof, *„Peer Gynt" in Performance. Five Models of the Modern Theatre*, Ann Arbor 1994; Törnqvist, *Ibsen: A Doll's House*, Cambridge 1995 (= Plays in Production), S. 63 ff.; Shepherd-Barr, *Ibsen and Early Modernist Theatre, 1890-1900*, Westport/London 1997; Zalm, *Ibsen op de planken. Een ensceneringsgeschiedenis van het werk van Henrik Ibsen in Nederland 1880-1995*, Amsterdam 1999. - In überwiegend

der Dramen Ibsens im deutschsprachigen Raum oder an bestimmten Orten bzw. Theatern untersuchen. Das Verdienst, einen ersten Abriß über die Bühnengeschichte Ibsens in Deutschland gegeben zu haben, kommt dabei Philipp Stein zu, der sich allerdings fast ausschließlich auf Berliner Aufführungen vor der Jahrhundertwende konzentrierte und sich stark auf Theaterrezensionen stützte[23]. Einen Überblick über Wiener Ibsen-Aufführungen etwa desselben Zeitraumes bis hin zum Ersten Weltkrieg bietet Wilhelm Eisenthal in seiner Dissertation[24]. Den bislang umfassendsten Versuch, die Bühnenrezeption Ibsens in Deutschland darzustellen, unternahm Ruth Dzulko in ihrer 1952 vorgelegten Habilitationsschrift, die besonders die Erstaufführungen der Dramen Ibsens in Deutschland behandelt und ansonsten hauptsächlich auf die Ibsen-Produktionen des Düsseldorfer Schauspielhauses der großen Ära Dumont/Lindemann eingeht. Ihr Register der Ibsen-Aufführungen an dieser Bühne bricht 1932 ab[25]. Eine 1989 entstandene Magisterarbeit behandelt komplementär die Ibsen-Produktionen des Münchener Hoftheaters bis 1891 und zieht neben vielen Rezensionen vereinzelt auch Textbücher oder überlieferte Bühnenbildskizzen heran[26]. Hervorzuheben ist ansonsten Wilhelm Frieses kundig eingeleitete Anthologie von Texten deutscher Literaten, Kritiker und Theatermacher, die einen Eindruck von der wechselnden (Bühnen)-Rezeption Ibsens in Deutschland gibt[27]. Anhand von Theaterkritiken zu ausgewählten Ibsen-Inszenierungen in Deutschland, unter anderem von Brahm und Reinhardt, aber auch von Bergman und Zadek, würdigt Hans Georg Meyer wichtige Aufführungen im Zeitraum zwischen der Jahrhundertwende und etwa 1970[28]. Herbert A. Frenzels 1942 eingereichte Dissertation

---

semiotisch-methodischer Hinsicht verdienen vor allem die inzwischen zahlreichen Studien von Egil Törnqvist Interesse, die mit dem Instrumentarium der komparativen Theatersemiotik bestimmte Segmente einzelner Ibsen-Dramen in verschiedenenen Konkretisationen untersuchen; zu nennen sind z.B. Törnqvist, *Transposing Drama. Studies in Representation*, London 1991 (= New Directions in Theatre, Bd. 4), S. 62-94; Törnqvist, Comparative Performance Semiotics. The End of Ibsen's A Doll's House, in: *Theatre Research International*, 19, 1994, S. 156-164; Törnqvist, Page, Stage and Screen. The Opening of Ibsen's Gengangere (Ghosts), in: *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, 17, 1996, S. 27-52. Keld Hyldig ließ sich bei seiner Analyse zweier Produktionen von „Rosmersholm" in Oslo (1905, 1922) von Konzepten des „Symbols" und der „Allegorie" inspirieren, wie sie in der Tradition Goethes unter anderem von Paul de Man erarbeitet worden sind; vgl. Hyldig, Symbolic and Allegoric Approaches to Ibsen. Two „Golden Age" Productions of *Rosmersholm*, in: Svein Gladsø (Hg.), *Nordic Theatre Studies*, Bd. 10, København 1998, S. 51-73. Siehe ferner Jytte Wiingaards semiotisch inspirierte Analyse der Erstaufführung (1893) von Ibsens „Baumeister Solness", in: Wiingaard, *Teatersemiotik*, København 1987, S. 111 ff. Eine knappe Übersicht über die englischsprachige Literatur zur Aufführungsgeschichte Henrik Ibsens bietet Saari, Works of Reference, in: James McFarlane (Hg.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge 1994, S. 252-260.

23 Vgl. Stein, *Henrik Ibsen. Zur Bühnengeschichte seiner Dichtungen*, Berlin 1901.

24 Eisenthal, *Ibsen und das Wiener Theater*, Diss. Wien 1923.

25 Dzulko, *Ibsen und die deutsche Bühne*, Habilitationsschrift Jena 1952, S. 297 ff.

26 Stadelmann, *Ibsen in München. Die Rezeption Ibsens in München und die Aufführungen seiner Stücke am Hoftheater*, Magisterarbeit München 1989.

27 Friese (Hg.), *Ibsen auf der deutschen Bühne. Texte zur Rezeption*, Tübingen 1976 (= Deutsche Texte, Bd. 38).

28 Meyer, *Henrik Ibsen*. Ergänzte und überarbeitete Ausgabe, München 1977 (= Dramatiker des Welttheaters), S. 171 ff.

über die Aufnahme der „Nora“ durch Kritik und Theater ist weitgehend dem Positivismus verpflichtet, läßt bei der Besprechung von Autoren wie Lindau, Brahm, Fulda und anderen jedoch antisemitische Züge durchscheinen[29] und negiert den Wert der Dichtung für die (nationalsozialistische) Gegenwart, da es „die mütterlichen und die bewahrenden Typen [sind], die den Dichter der neuesten Zeit beschäftigen“[30]. Zwei neuere akademische Abhandlungen haben Frenzels problematische Darstellung inzwischen ergänzt: Margot Kuhn setzte sich mit den „Nora“-Aufführungen auf Wiener Bühnen (bis in die sechziger Jahre dieses Jahrhunderts) auseinander[31], während die Monographie von Werner Rieder exemplarische „Nora“-Inszenierungen der westdeutschen Nachkriegszeit analysiert und dabei unter anderem auf die Methodologie der modernen Publikumsforschung zurückgreift[32]. Ein Versuch, die Bühnengeschichte der „Gespenster“ in Deutschland darzustellen, muß als gescheitert bezeichnet werden; zwar hat die Monographie von Marc Boettcher[33] einige Verdienste aufzuweisen (z.B. wird im Zusammenhang mit der verbotenen Aufführung des Stükkes 1887 in Berlin ausführlich aus der Korrespondenz zwischen dem Residenztheater und den Zensurbehörden zitiert[34]), doch insgesamt geriet ihm seine Darstellung, gerade im Hinblick auf das Dritte Reich[35], zu oberflächlich und fehlerhaft.

---

29 Frenzel, *Ibsens „Puppenheim“ in Deutschland. Die Geschichte einer literarischen Sensation*, Diss. Berlin 1942, S. 81 ff. - Frenzel und seine Frau Elisabeth legten 1962 mit ihren inzwischen häufig nachgedruckten „Daten deutscher Dichtung“ einen Klassiker des Nachkriegspositivismus vor. Herbert A. Frenzel, zunächst Chef vom Dienst des Hetzblattes *Der Angriff*, war ab 1938 als Referent im Propagandaministerium maßgeblich an der Durchsetzung und Ausformung faschistischer Theaterpolitik beteiligt. Elisabeth Frenzel arbeitete als wissenschaftliche Angestellte im Amt für Kunstpflege der Reichsleitung Rosenberg und verfaßte eine klar antisemitische Dissertation unter dem Titel *Judengestalten auf der deutschen Bühne. Ein notwendiger Querschnitt durch 700 Jahre Rollengeschichte*. Vgl. zu diesem Thema Wicclair, Das fatale Loch in der Berliner Theatergeschichte, in: Marta Mierendorff / Walter Wicclair, *Im Rampenlicht der „dunklen Jahre“. Aufsätze zum Theater im „Dritten Reich, Exil und Nachkrieg,* Hg. Helmut G. Asper, Berlin 1989 [Wicclair 1989a] (= Sigma-Medienwissenschaft, Bd. 3), S. 17-42, besonders S. 30 ff.

30 Frenzel 1942, S. 161.

31 Kuhn, *Ibsens „Nora oder Ein Puppenheim“ auf den Wiener Bühnen*, Diss. Wien 1970. Vgl. auch ihre Kritikenauswahl zu Wiener „Nora“-Aufführungen: Kuhn, Ibsens „Nora“ auf den Wiener Bühnen (1881-1971), in: *Maske und Kothurn*, 24, 1978, S. 95-132.

32 Rieder, *Ibsens „Nora“ und das Publikum. Rezension und Kollusion in der Bundesrepublik Deutschland*, Diss. München 1984.

33 Boettcher, *Henrik Ibsen. Zur Bühnengeschichte seiner „Gespenster“*, Frankfurt/Bern/New York 1989 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe XXX. Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften, Bd. 34).

34 Vgl. ebd., S. 63 ff.

35 Boettcher teilt lediglich lapidar mit, daß er „genauere Fakten“ zur Aufführungsgeschichte der „Gespenster“ im nationalsozialistischen Deutschland nicht ermitteln konnte und speziell über Berliner „Gespenster“-Premieren „nichts in Erfahrung zu bringen“ war. Der Klappentext kündigt dagegen die Ibsen-Rezeption im Dritten Reich als „Schwerpunkt“ des Buches an! Vgl. ebd., S. 130.

1.2.2. Skandinavische Literatur im Dritten Reich

Sieht man von der unüberschaubaren Menge an Literatur über das oft genug willkürlich apostrophierte „Nordische" in der Kunst und Dichtung verschiedener Völker sowie von deren wissenschaftlicher Aufarbeitung ab[36], informieren im wesentlichen zwei Veröffentlichungen über die Rezeption der skandinavischen Literatur im Dritten Reich. An erster Stelle ist Karl-Rainer von der Ahés 1982 publizierte Doktorarbeit zu nennen, die die Aufnahme der *schwedischen* Literatur im genannten Zeitraum untersucht[37]. Ahé interessierte sich vor allem für die Beurteilung schwedischer Prosabücher durch die einschlägigen Institutionen (z.B. die „Nordische Gesellschaft" in Lübeck oder verschiedene Literaturzeitschriften). Er fragte nach den „Determinanten" der Rezeption, d.h. nach dem „Ideologie-Bodensatz im Bewußtsein großer Teile der Bevölkerung, der zum historischen Faktum des Faschismus führte"[38]. Der fast schon sprichwörtlichen „präkapitalistische[n] Idylle"[39] Skandinaviens maß er als „ideologische[r] Projektion" großes Gewicht bei. Sein eng ausgelegter Rezeptionsbegriff läßt ihn allerdings, da die Bühnenpraxis unberücksichtigt blieb, zu der irreführenden Aussage gelangen, daß dramatische Werke schwedischer Autoren im Dritten Reich „kaum rezipiert wurden"[40]. Neben August Strindberg, dem Ahé ein eigenes kurzes Kapitel widmet[41], waren jedoch Werke von Hjalmar Bergman und selbst von Selma Lagerlöf regelmäßig auf den Spielplänen der Theater zu finden. Daß sich Ahé für einen bestimmten Ausschnitt der Rezeptionsgeschichte entschied, ist ihm indes nicht anzulasten; seine Ergebnisse erlangt er mit Hilfe reichhaltigen Materials, das er zudem im Anhang gut dokumentiert[42].

Dank eines umfangreichen, detailgenauen Artikels von Hanns Grössel[43], der im Gegensatz zu Ahé auch Archivunterlagen aufarbeitete, sind nun auch wichtige Aspekte der Rezeption *dänischer* Literatur im nationalsozialistischen Deutschland bekannt. Die ideologischen Beweggründe und Argumentationslinien - Ahés „Determinanten" -, die Kritiker gegenüber Büchern aus Dänemark an den Tag legten, konvergieren dabei nicht selten mit Wertmaßstäben, die der Beurteilung des Norwegers Ibsen schon vor 1918 zugrunde lagen. Dem späteren Nobelpreisträger Johannes V. Jensen z.B., dessen streckenweise germanophiler Zyklus „Die lange

---

36 In diesem Zusammenhang dient Hans-Jürgen Lutzhöfts materialreiche Kieler Dissertation immer noch als unentbehrlicher Wegweiser. Vgl. Lutzhöft, *Der Nordische Gedanke in Deutschland 1920-1940*, Stuttgart 1971 (= Kieler Historische Studien, Bd. 14).

37 Ahé, *Rezeption schwedischer Literatur in Deutschland 1933-1945*, Hattingen 1982.

38 Ebd., S. 6.

39 Ebd., S. 78 ff. - Die Formulierung stammt von Barbara Gentikow (vgl. Kapitel 2).

40 Ebd., S. 12.

41 Ebd., S. 230 ff.

42 So enthält seine Arbeit eine Auflistung sämtlicher schwedischer Bücher, die zwischen 1933 und 1945 ins Deutsche übersetzt wurden.

43 Grössel, Nordische Hintergedanken - Nordische Aftergedanken. Die dänische Literatur und das Dritte Reich, in: *Text & Kontext*, 20, 1997 [Grössel 1997 a], S. 58-95; vgl. ferner Grössel, Hundert Jahre skandinavische Literatur in Deutschland. Ein Rückblick in Etappen, in: *Buch-Info* [Bonn], 10, 1997, H. 10 [Grössel 1997 b], S. 22-31.

Reise“ den Vereinnahmungsversuchen durch den Nationalsozialismus in manchen Punkten entgegenkam, wurden allzu freizügige erotische Darstellungen in seinem Roman „Dr. Renaults Versuchung“ zur Last gelegt. Auch Jensens „psychoanalytische Betrachtungen und die Gedanken über Liebe, über die Entstehung der Geschlechter und über die Fortpflanzung“ stießen bei den nationalsozialistischen Kunstrichtern nicht auf Gegenliebe[44]. Andererseits zeigt Grössel an einzelnen Beispielen auch, wie dänische Autoren (so etwa Svend Fleuron) das Regime bereitwillig unterstützten.

Eine Übersicht über die Rezeption der *norwegischen* Literatur im Dritten Reich existiert bislang nicht. Die Bemühungen vor allem der Literaturkritik um Knut Hamsun, der in jenen Jahren wie kaum ein anderer skandinavischer Autor verehrt wurde, dokumentiert jedoch Gabriele Schulte in einem eigenen Abschnitt ihrer Dissertation[45]. In „parteiamtlichen Rezensionen“, so ihr Fazit, sei der Versuch unternommen worden, „nationalsozialistische Wertkategorien wie ‘Rasse’, ‘Schicksal’, ‘Blut und Boden’“ im Werk Hamsuns nachzuweisen[46], obwohl die Protagonisten seiner Romane dem Idealbild eines „heroischen Realismus“ kaum entsprochen hätten[47].

1.2.3. Zur Theatergeschichte des Dritten Reiches

Galt das Theater im Dritten Reich im Einklang mit Thesen der Totalitarismusforschung lange ausschließlich als Instrument der Propaganda[48], gelangt man seit den achziger Jahren zu anderen Ergebnissen. Es ist in erster Linie der Dissertation Konrad Dussels von 1988[49] zu danken, daß die kultur- und theaterpolitischen Maßnahmen der Nationalsozialisten heute in mehrfacher Hinsicht differenzierter gesehen werden. So weist er in seiner Analyse der Spielpläne von fünf verschiedenen Provinzbühnen während des Dritten Reiches nach, daß von einer massiven Indoktrinierung des Publikums durch völkisch-konservative oder bekennend nationalsozialistische Bühnenliteratur kaum die Rede sein kann.

---

44 Vgl. Grössel 1997 a, S. 68 f.

45 Schulte, *Hamsun im Spiegel der deutschen Literaturkritik 1890 bis 1975*, Frankfurt/Main 1986 (= Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik, Bd. 15), S. 125 ff.

46 Ebd., S. 222.

47 Eine gute Ergänzung zu Schultes Buch stellen Aufsätze von Wilhelm Friese und Fritz Paul dar: Friese, Das deutsche Hamsun-Bild, in: *Edda*, 65, 1965, S. 257-270; Paul, Hamsun und der Faschismus, in: Jutta Kolkenbrock-Netz / Gerhard Plumpe / Hans Joachim Schrimpf (Hg.), *Wege der Literaturwissenschaft*, Bonn 1985, S. 303-314. - Über die gründlich fehlgeschlagenen Versuche, den späteren *isländischen* Nobelpreisträger Halldór Laxness auf Parteilinie zu bringen, informiert ebenfalls Wilhelm Friese in seinem Buch *Halldór Laxness. Die Romane. Eine Einführung*, Basel/Frankfurt 1995 (= Beiträge zur Nordischen Philologie, Bd. 24), S. 149 ff.

48 Ein Beispiel für diese Sichtweise bietet die Dissertation von Ilse Pitsch, die im übrigen zu dem Schluß gelangt, daß die Theaterpolitik Goebbels’ an der „spezifischen Beschaffenheit der Erscheinung Theater an sich“ gescheitert sei. Pitsch, *Das Theater als politisch-publizistisches Führungsmittel im Dritten Reich*, Diss. Münster 1952.

49 Dussel, *Ein neues heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der Provinz*, Bonn 1988 (= Literatur und Wirklichkeit, Bd. 26).

Nachdem das von Dussel so bezeichnete „Theater der Rechten" in der Saison 1933/34 in bezug auf den Aufführungsanteil „einen einmaligen Höhepunkt"[50] erlebte, machten in den darauffolgenden Jahren Theaterstücke dieser ideologischen Herkunft nur ca. 20% der Gesamtproduktion aus; nach Kriegsbeginn sank diese Zahl auf 13%. Gleichzeitig nahm die sogenannte „heitere Gebrauchsdramatik" im Laufe der Jahre einen immer bedeutenderen Platz ein und erreichte in der Zeit zwischen 1939 und 1944 einen Aufführungsanteil von 54 Prozent[51]. Allerdings lassen nicht erst Goebbels' bekannte Maximen („Die gute Laune ist ein Kriegsartikel"[52]) die politische Brisanz dieser auf den ersten Blick oft harmlos erscheinenden Theaterstücke erkennen. Sie dienten nicht zuletzt der Besänftigung eines durch die Kriegsereignisse zunehmend besorgten Publikums.

Zu den weiteren Vorzügen der Arbeit Dussels gehört es, daß sie, Ergebnisse der zeitgeschichtlichen Forschung aufgreifend, viel stärker die „Fraktionierung"[53] des Nationalsozialismus berücksichtigt und sorgfältig zwischen den theaterpolitischen Positionen Rosenbergs[54] und Goebbels' differenziert. Ein interessanter, weiterführender und inzwischen wiederholt aufgegriffener Ansatz[55] besteht ferner darin, ganz bewußt eine „Untersuchung des Durchschnittlichen, des Mittelmäßigen" vorzulegen, um Theaterpraxis in ihrer Alltäglichkeit, abseits von „einzelnen künstlerischen Spitzenproduktionen" beurteilen zu können. Denn gerade das durchschnittlich Verbreitete, so Dussel, spiegelt den „Geschmack und die Bedürfnisse breiter Schichten sowohl der Theaterangehörigen als auch des Publikums"[56].

Die von Dussel eröffneten Perspektiven können mit Gewinn auch auf die vorliegende Arbeit angewendet werden. Nicht nur ist bei der Darstellung der nationalsozialistischen Theaterpolitik sorgsam nach den jeweiligen Urhebern zu unterscheiden. Am Beispiel Ibsens ließe sich daneben verifizieren, daß die elf Spielzeiten nicht als erratischer Block anzusehen sind, sondern Schwankungen hinsichtlich ihrer direkten Propagandafunktion aufweisen. Alltägliche Theaterpraxis in bezug auf Ibsens Werk wird insofern Beachtung finden, als nicht nur Berliner oder Wie-

---

50 Ebd., S. 305.

51 Ebd., S. 319 ff.

52 Zit. nach Anonym, Unmerklich durchtränkt, in: *Der Spiegel*, 30. März 1987, S. 243.

53 Dussel 1988, S. 11. - Vgl. hierzu auch Ketelsen, Kulturpolitik im III. Reich und Ansätze zu ihrer Interpretation, in: *Text & Kontext*, 8, 1980, S. 217-242.

54 Vgl. Dussel 1988, S. 101 ff.

55 Ein ähnlicher Ansatz wird verfolgt in Papke, *„Wenns löfft, donn löffts": Die Geschichte des Theaters in Bamberg von 1860 bis 1978. Alltag einer Provinzbühne*, Bamberg 1985; vgl. ferner Vasold, Theater im Dritten Reich. Das Beispiel Hagen, in: *Geschichte im Westen*, 7, 1992, S. 69-86; Salb, *Trutzburg deutschen Geistes. Das Stadttheater Freiburg in der Zeit des Nationalsozialismus*, Freiburg 1993; Engle, Theatre in Detmold 1933-1939: A Case Study of Provincial Theatre During the Nazi Prewar Era, in: Glen Gadberry (Hg.), *Theatre in the Third Reich. The Prewar Years. Essays on Theatre in Nazi Germany*, Westport/London 1995, S. 33-45; Schültke, *Theater oder Propaganda? Die Städtischen Bühnen Frankfurt am Main 1933-1945*, Frankfurt/Main 1997 (= Studien zur Frankfurter Geschichte, Bd. 40); Schültke, The Municipal Theatre in Frankfurt-on-the-Main: A Provincial Theatre under National Socialism, in: Günter Berghaus (Hg.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence/Oxford 1996, S. 157-171.

56 Dussel 1988, S. 9. - Vgl. auch Dussel, Provinztheater in der NS-Zeit, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 38, 1990, S. 75-111.

ner Inszenierungen, sondern auch Aufführungen abseits der Zentren wahrgenommen werden, so etwa in Köln, Flensburg, Cottbus und Baden-Baden, aber auch auf der Naturbühne der Luisenburg[57].

Unter den übrigen Publikationen zur Theaterpraxis im Dritten Reich sind vor allem drei hervorzuheben. Boguslaw Drewniaks in einigen Punkten zwar kritikwürdige, gelegentlich aber über Gebühr gescholtene Untersuchung aus dem Jahr 1983 besticht durch ihren konkurrenzlosen Materialreichtum[58]. Im Sinne eines Gesamtüberblicks, bei dem manche Aspekte zu stichwortartig dargestellt werden, geht er unter anderem auch auf die Situation der Theater in Österreich und in den annektierten Gebieten ein. Im selben Jahr erschien in Berlin Jutta Wardetzkys Darstellung faschistischer Theaterpolitik[59], die aus marxistischer Sicht ausführlich den Lenkungsapparat der Hitlerdiktatur beschreibt, die Gründung der Reichskulturkammer und der ihr untergeordneten Reichstheaterkammer analysiert sowie die verschiedenen Erlasse im Zuge einer allerdings überstrapazierten „Instrumentalisierung" des Theaters kommentiert. Im Anhang sind einige dieser Verordnungen („Theatergesetz" etc.) und zahlreiche andere Dokumente abgedruckt. Den bislang gründlichsten Beitrag speziell zur nationalsozialistischen Repertoirepolitik legte Thomas Eicher mit seiner aus einem Berliner DFG-Projekt[60] hervorgegangenen Dissertation vor[61]. Er nahm eine umfassende Auswertung elektronisch gestützter Spielplandaten von über 40000 Inszenierungen vor, so daß nun erstmals verläßliches Zahlenmaterial zur Aufführungsfrequenz der im Dritten Reich gespielten Stücke zur Verfügung steht. Eicher verzichtet allerdings wie die übrigen genannten Arbeiten darauf, einzelne Inszenierungen textdramaturgisch und ästhetisch näher zu bestimmen.

Hans Daibers Buch über das NS-Theater, das immerhin mit dem Anspruch antritt, „die bisher umfassendste, farbigste Schilderung und freisinnigste Argumentation"[62] darzustellen, bringt sich durch einen äußerst sorglosen Umgang mit den Quellen, die kaum jemals präzise benannt werden, um einen beträchtlichen Teil seines Wertes.

1.3. Nationalsozialismus als Weg selektiver Modernisierung

Die nationalsozialistischen Ibsen-Bilder werden in dieser Untersuchung, wie erwähnt, auf bestimmte modernitätskritische Attitüden zurückgeführt, wie sie sich in Deutschland während des letzten Jahrhunderts, beschleunigt nicht zuletzt durch den Gründerkrach von 1873, herausgebildet hatten. Unter den Historikern

---

57 Zur weiteren, auch kritischen Auseinandersetzung mit der Arbeit Dussels vgl. Abschnitt 4.5.

58 Drewniak, *Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945*, Düsseldorf 1983.

59 Wardetzky, *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland. Studien und Dokumente*, Berlin 1983.

60 Im Rahmen des Projektes „Strukturgeschichte des deutschsprachigen Schauspieltheaters 1933 bis 1945", geleitet von Henning Rischbieter, entstanden unter anderem Monographien über einzelne Theater während der NS-Zeit, meistens in Form von Magisterarbeiten.

61 Eicher, *Theater im „Dritten Reich". Eine Spielplananalyse der deutschen Schauspieltheater 1929-1944*, Diss. Berlin 1992.

62 Daiber, *Schaufenster der Diktatur. Theater im Machtbereich Hitlers*, Stuttgart 1995, S. 7.

ist allerdings in den letzten drei Jahrzehnten ein Streit darüber entbrannt, inwieweit es tatsächlich statthaft ist, das Phänomen des Nationalsozialismus auf eine Abwehrbewegung gegen Manifestationen der modernen Industriegesellschaft zurückzuführen[63]. Die Auffassungen scheinen dabei erheblich zu divergieren, wie zwei Zitate veranschaulichen mögen:

> Hitler ließ sich keineswegs von rückwärtsgewandten Visionen einer mittelalterlichen Gesellschaftsordnung leiten. Sein Vorbild waren in vieler Hinsicht die Vereinigten Staaten. Obwohl er das kapitalistische Wirtschaftssystem und die demokratische Ordnung der USA ablehnte, bewunderte er doch den dortigen Stand der technisch-industriellen Entwicklung, die er häufig als vorbildlich auch für Deutschland darstellte.[64]

> For their precepts they [= die Nationalsozialisten, UE] looked to the early middle ages, but also to pre-Christian, even pre-civilized, times. As remedies for the problems of the industrial heartland of Europe in the twentieth century they prescribed a revival of the cults of soil and sword. They strove, that is, to free the bulk of the German people from the grip of industrial society and return them to the simple agrarian life.[65]

Die teilweise emotional geführte Diskussion über diesen Gegenstand erhält eine zusätzliche politische Dimension dadurch, daß das Schlagwort der „Historisierung" des deutschen Faschismus im Raume steht. Manchen Modernitätstheoretikern ist vorgeworfen worden, den Nationalsozialismus in eine kontinuierliche, „normale" westlich-zivilisatorische Entwicklung einbetten zu wollen, während umgekehrt die Verfechter der Antimodernitätsthese beschuldigt wurden, die Existenz von „Brüchen" in der historischen Dynamik, die ihr Konzept zur impliziten Voraussetzung habe, nicht hinreichend erklären zu können.

Seit etwa Mitte der achtziger Jahre läßt sich jedoch auch eine Tendenz zur Versachlichung und Differenzierung konstatieren. Breite Anerkennung findet nach wie vor die These, daß die Revolte gegen den Prozeß fortschreitender Rationalisierung und Säkularisierung *eine* Hauptquelle des Nationalsozialismus[66] darstellt. Den

---

63 Zum Stand der Diskussion vgl. unter anderem Kershaw, *The Nazi Dictatorship. Problems and Perspectives of Interpretation*, London 1985, S. 136 ff.; Schildt, NS-Regime, Modernisierung, Moderne. Anmerkungen zur Hochkonjunktur einer andauernden Diskussion, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte*, 23, 1994, S. 3-22; Wippermann, *Faschismustheorien. Die Entwicklung der Diskussion von den Anfängen bis heute*, 7. überarbeitete Aufl., Darmstadt 1997 (= Erträge der Forschung, Bd. 17), S. 80 ff.; Götz, Die Modernisierungstheorien schlagen zurück. Diskussionsstand, kulturwissenschaftliche Anwendung und das Beispiel des Nationalismus, in: Bernd Henningsen / Stephan Michael Schröder (Hg.), *Vom Ende der Humboldt-Kosmen. Konturen von Kulturwissenschaft*, Baden-Baden 1997, S. 151-173, besonders S. 168 ff.

64 Zitelmann, Die totalitäre Seite der Moderne, in: Ders. / Michael Prinz (Hg.), *Nationalsozialismus und Modernisierung*, Darmstadt 1991, S. 1-21, hier S. 16; ähnliche Formulierungen schon in Zitelmann, *Hitler. Selbstverständnis eines Revolutionärs*, 2. überarbeitete und ergänzte Aufl., Darmstadt 1989, S. 36 und S. 349 ff.

65 Turner, Fascism and Modernization, in: *World Politics*, 24, 1972 [Turner 1972 a], S. 547-564, hier: S. 551. Deutsche Fassung in: Turner, *Faschismus und Kapitalismus in Deutschland. Studien zum Verhältnis zwischen Nationalsozialismus und Wirtschaft*. Aus dem Amerikanischen von Gabriele Neizert, Göttingen 1972 [Turner 1972 b], S. 157-182.

66 Gewählt wird bewußt der Begriff „Nationalsozialismus", da sich die in diesem Kapitel erwähnten Studien vor allem auf die deutsche Variante des Faschismus beziehen - und sich also nicht einer „multikausalen Faschismustheorie" im Sinne Wolfgang Wippermanns bedienen, der generell eine Miteinbe-

Protest gegen eine Lebenswirklichkeit, die aufgrund umwälzender Industrie- und Infrastrukturmaßnahmen gegen Ende des letzten Jahrhunderts das Gepräge von Unübersichtlichkeit und Entfremdung erhalten hatte, nahm der Faschismus in Deutschland ernst und nutzte ihn für seine Zwecke. Nach diesem Verständnis traten die Nationalsozialisten das geistige Erbe von Ideologen an, die auf die Modernisierung der deutschen Gesellschaft mit dezidiert gegenläufigen Konzepten reagierten. Der sich solcherart herausschälende *idealism of antimodernity* einer „konservativen Revolution" wurde in einer einflußreichen Studie des amerikanischen Historikers Fritz Stern eingehend beschrieben:

> The conservative revolutionaries denounced every aspect of the capitalistic society and its putative materialism. They railed against the spiritual emptiness of life in an urban, commercial civilization, and lamented the decline of intellect and virtue in a mass society. They attacked the press as corrupt, the political parties as the agents of national dissension, and the new rulers as ineffectual mediocrities. The bleaker their picture of the present, the more attractive seemed the past, and they indulged in nostalgic recollections of the uncorrupted life of earlier rural communities, when men were peasants and kings true rulers. Most of them thought that this world had been destroyed by evil hands; consequently they firmly believed in a conspiratorial view of history and society. The villain usually was the Jew, who more and more frequently came to be depicted as the very incarnation of modernity. [...]
> The chief target of the conservative revolutionaries, however, was liberalism.[67]

Dem Alptraum der Moderne begegnete der Nationalsozialismus scheinbar mit umfassenden Abwehrmaßnahmen. Die oft beklagte „Zersetzung" des Volkskörpers durch den liberalistischen und individualistischen Geist des 19. Jahrhunderts, der sich unter anderem in der Herausbildung einer Parteienlandschaft manifestiert hatte, sollte in eine als „organisch" aufgefaßte „Volksgemeinschaft" verwandelt werden, der eine charismatische Führerpersönlichkeit vorstand. „Volksfremde" Elemente wie die Juden wurden in einem schnell sich eigendynamisch entwickelnden Prozeß aus dieser Gemeinschaft ausgeschlossen. Die „Reorganisation der Geschlechterverhältnisse"[68] zielte auf die „Rettung der deutschen Familie" als einer Keimzelle für neue, „gesunde" Strukturen. Als Gegengewicht zu den modernen, urbanen Lebensformen wiederum initiierte die nationalsozialistische Agrarpolitik eine Erneuerung des Volkstums auf der Grundlage der Elemente des Blutes und des Bodens.

Die Antimodernität der nationalsozialistischen Ideologie, die sich keineswegs nur auf die Ankündigung von Maßnahmen beschränkte, sondern als praktische Politik den Alltag der Menschen beeinflußte, machte sich dennoch nicht in jenem erschöpfenden Maße geltend, wie es im Gefolge der Publikation Sterns jahrzehntelang den Anschein hatte. Schon 1966, nur fünf Jahre nachdem Stern mit seinem

---

ziehung der faschistischen Bewegungen in Italien, Spanien, Osteuropa etc. empfiehlt. Vgl. Wippermann 1997, S. 107 ff.

67 Stern, *The Politics of Cultural Despair. A Study in the Rise of the Germanic Ideology*, Berkeley/Los Angeles 1961, S. XVIII f.

68 Vgl. hierzu der Aufsatz gleichen Titels von Szilvia Horváth in *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, Hg. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1987, S. 129-142.

Buch an die Öffentlichkeit getreten war, zog David Schoenbaum in einer inzwischen ebenfalls klassisch gewordenen Darstellung eine ganz andere Bilanz:

> Objective social reality, the measurable statistical consequences of National Socialism, was the very opposite of what Hitler had presumably promised and what the majority of his followers had expected him to fulfill. In 1939 the cities were larger, not smaller; the concentration of capital greater than before; the rural population reduced, not increased; women not at the fireside but in the office and the factory; the inequality of income and property distribution more, not less conspicious; industry's share of the gross national product up and agriculture's down, while industrial labor had it relatively good and small business increasingly bad. The East Elbian estates continued to be run by the gentry, the civil service by doctors, and the Army by generals whose names began with „von".[69]

Die hier offen zutage tretenden Widersprüche haben inzwischen eine ganze Reihe von Forschern zu Deutungsversuchen provoziert. Hans Mommsen sah im Nationalsozialismus z.B. ein Projekt der „vorgetäuschte[n] Modernisierung" und ortete „hinter der Fassade" einer eher inkonsequent betriebenen technischen und gesellschaftlichen Modernisierung „ausgeprägt rückständige Inhalte"[70]. Bei allen interessanten Details etwa über den Rückgang der technischen Patentanmeldungen im Dritten Reich nimmt Mommsen die Impulse der Modernisierung jedoch eher auf einer Ebene der Rhetorizität wahr, hinter der sich im Status der Eigentlichkeit eine „rückwärtsgewandte Utopie"[71] mit atavistischen Zügen verborgen haben soll. Dieser Befund ist schon mit Blick auf die tatsächlich feststellbaren sozialen Veränderungen während des Hitler-Regimes nicht sehr wahrscheinlich. Auch in der Argumentation der bereits zitierten Studie Henry A. Turners (s. Anm. 65) bleiben die kaum zu übersehenden modernen Effekte rein äußerlich. Die Nationalsozialisten hätten, so sein Fazit, bestimmte Aspekte der Modernisierung nur akzeptiert, um ihre grundsätzlich antimodernen Ziele verfolgen zu können[72].

Hiergegen ist überzeugend eingewendet worden, daß der massive und fortgesetzte Einsatz moderner Mittel „auf die Dauer nicht ohne Rückwirkung und Auswirkung auf das Wesen und die Ziele der antimodernen Opposition bleiben"[73] könne. Cornelia Klinger, die diese Bedenken erhob, schlug im Gegenzug eine Interpretation des deutschen Faschismus jenseits einer Zweck-Mittel-Relation vor. Unbestreitbar und nachweisbar sei, daß der Nationalsozialismus eine forcierte technologische Entwicklung begünstigt habe; genauso zweifelsfrei lasse sich aber auch ein „erbitterter Widerstand" gegen die Prozesse der Ausdifferenzierung, Plu-

---

69 Schoenbaum, *Hitler's Social Revolution. Class and Status in Nazi Germany 1933-1939,* New York 1966, S. 298.

70 Mommsen, Nationalsozialismus als vorgetäuschte Modernisierung, in: Walter H. Pehle (Hg.), *Der historische Ort des Nationalsozialismus*, Frankfurt/Main 1990 (= Fischer-Tb. 4445), S. 31-46, hier: S. 43.

71 Ebd.

72 Vgl. Turner 1972 a.

73 Klinger, Faschismus - der deutsche Fundamentalismus?, in: *Merkur*, 46, 1992, S. 782-798, hier: S. 785; eine erweiterte Fassung dieses Aufsatzes in Klinger, *Flucht-Trost-Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*, München 1995, S. 194 ff.

ralisierung, Autonomisierung und der individuellen wie kollektiven Emanzipation konstatieren:

> So ergibt sich das Bild einer geteilten Moderne; nicht antimoderne Ziele und moderne Mittel stehen sich gegenüber, sondern Modernisierung in den Bereichen von Technologie, Industrie, Militär, Ökonomie, Verwaltung einerseits, Blockierung der Demokratisierungs-, Liberalisierungs- und Emanzipationsprozesse andererseits.[74]

Diese Betrachtungsweise deckt sich mit den Diagnosen anderer Historiker, die ein „Doppelgesicht des Regimes" erkannten: einer „Sphäre von nationalsozialistischer Weltanschauung und Herrschaft" hätte eine „davon scheinbar unberührte Ebene moderner zivilisatorischer Lebensformen"[75] gegenübergestanden. Vielfache Zustimmung fand die in diesem Sinne von Jeffrey Herf geprägte Formel von der „reaktionären Modernität"[76] der deutschen Gesellschaft, die von Elementen des technischen Fortschritts, aber auch der politischen Reaktion durchdrungen gewesen sei. Angesichts dieser Analyse, schlußfolgert Klinger, müsse „mit der Annahme eines Junktims, einer sich von selbst ergebenden Konvergenz zwischen technisch-instrumenteller und gesellschaftlich-moralischer Moderne"[77] gebrochen werden.

Diese letzte Überlegung steht mit dem Konzept einer „reflexiven Modernisierung"[78] im Einklang, das sich seit knapp zwei Jahrzehnten entwickelt und den herkömmlichen, einsträngigen Moderne-Begriff allmählich in Frage stellt. Die Grundannahme dieser Theorie lautet, daß eine Epoche der Moderne verschwindet „und eine zweite, noch namenlose entsteht, und zwar nicht durch politische Wahlen, Regierungssturz oder Revolution, sondern als latente Nebenwirkung des Normalen"[79], als „Weitermodernisierung" in Form einer permanenten Auseinandersetzung mit den eigenen Grundlagen. Um ein Beispiel zu nennen: Während im 18. Jahrhundert theologische und mythische Weltbilder durch eine sich autonom setzende Vernunft entzaubert wurden, geriet in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts diese Vernunft ihrerseits in den Strudel der Entzauberung[80], unter anderem mit dem Ergebnis, daß die grundsätzliche Erkenntnisfähigkeit des Menschen in Zweifel gezogen wurde. Typisch für den Charakter der reflexiven Moderne ist

---

74 Klinger 1992, S. 786.

75 Thamer, *Verführung und Gewalt. Deutschland 1933-1945*, Berlin 1986, S. 376.

76 Herf, *Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge/London/New York 1984; eine Präsentation der wichtigsten Ergebnisse dieser Arbeit in Herf, Der nationalsozialistische Technikdiskurs, in: Wolfgang Emmerich / Carl Wege (Hg.), *Der Technikdiskurs in der Hitler-Stalin-Ära*, Stuttgart/Weimar 1995, S. 72-93. Inzwischen wurde davor gewarnt, den Modernisierungsschub durch die vermeintliche Technikbegeisterung der Nationalsozialisten zu überschätzen; vgl. Ludwig, Technik, in: Wolfgang Benz / Hermann Graml / Hermann Weiß (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, 2. Aufl., München 1998, S. 257-274.

77 Klinger 1992, S. 787.

78 Der Begriff wurde in Deutschland vom Münchener Soziologen Ulrich Beck geprägt; vgl. vor allem seine Arbeiten *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt/Main 1986 (= es 1365) und *Die Erfindung des Politischen. Zu einer Theorie reflexiver Modernisierung*, Frankfurt/Main 1993 (= es 1780).

79 Beck 1993, S. 57.

80 Vgl. Breuer, *Anatomie der konservativen Revolution*, Darmstadt 1993, S. 16.

dabei das Entstehen von Dilemmata und Ambivalenzen: die „Reflexivität" der Moderne steuert nicht notwendigerweise auf deren Selbstauflösung zu, sondern mündet in eine dynamische, widerspruchsvolle „Symbiose zwischen Moderne und Gegenmoderne"[81]. Das bereits berührte und für Ibsens Dramatik besonders relevante Beispiel der Konstruktion von Geschlechterrollen zeigt dies besonders anschaulich. Die moderne, auf den Grundgedanken von Gleichberechtigung und Individualismus basierende Emanzipation der Frau setzte, vor dem Hintergrund der häufig beklagten „Bindungslosigkeit" der Zeit, Gegenkonzepte frei. Die Sehnsucht nach alter und neuer Hierarchisierung, nach einer Festschreibung der Überlegenheit des Mannes versuchte sich dabei „nicht klammheimlich und unausgesprochen" ins Recht zu setzen. Mit einem Hinweis z.B. auf die Gebärfähigkeit der Frau sollte statt dessen deren untergeordnete Stellung „ausdrücklich und mit Zustimmung der begründungspflichtigen Reflexion" hergestellt werden. An diesem Prozeß waren verschiedene akademische Disziplinen, so etwa Medizin, Biologie, Jurisprudenz und Philosophie beteiligt. „Die Priester der einfachen Moderne" - nämlich die Wissenschaftler - entpuppten sich somit als „Akteure der Gegenmoderne"[82]. Anders gesagt: zum Zwecke der Fixierung der „natürlichen" Frau, einer Erfindung des 18. und 19. Jahrhunderts, wurden alle „Wahrheitsmittel" der Humanwissenschaften aufgeboten. Überhaupt bleibt die „Natur", nach einer Formulierung Ulrich Becks „ein Kunstwerk der Herstellung und Verewigung von Fraglosigkeit"[83], in der reflexiven Moderne ein wichtiger Faktor. Sie ist nicht nur in einem gleichsam unlösbaren Verhältnis von Gift und Gegengift der Moderne aufs engste verbunden; sie dient dem modernen, wissenschaftlichen Diskurs „im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit"[84] auch als Ausgangsgröße und Basismaterial. Gerade die Eugenik, die schon um die letzte Jahrhundertwende starkes Interesse hervorrief und in der nationalsozialistischen Diskussion über Ibsens „Gespenster" eine gewisse Rolle spielen sollte, liefert hierfür ein gutes Beispiel.

Zu den anregendsten Studien, die die einseitige Apostrophierung des Nationalsozialismus als entweder modern oder antimodern nachhaltig problematisierte, gehört Zygmunt Baumans Buch über die Tragödie des Holocaust[85]. Der Massenmord an den Juden wurde in der Geschichtsschreibung der Nachkriegszeit lange als grausames Produkt der Barbarei verbucht. Bauman zeigt jedoch, daß die Tötungsmaschinerie der Konzentrationslager als Ausdruck der Moderne anzusehen ist: in der Tradition des selbststeuernden und selbstorganisierenden „Gartenstaates", der die Gesellschaft als Feld der Planung, Veredelung und Unkrautvernichtung begriff,

---

81 Beck 1993, S. 97.

82 Ebd., S. 102 f. - In Skandinavien stellen August Strindbergs einschlägige Essays, z.B. die erstmals in „Likt och olikt" (1884) veröffentlichten Beiträge zur Frauenfrage, ein besonders plastisches Beispiel für die Tendenz dar, mit modernen wissenschaftlichen (d.h. in seinem Fall: sozialbiologischen) Mitteln die antimodern vorausgesetzte Inferiorität der Frau zu „beweisen". Vgl. Strindberg, *Samlade skrifter*, Hg. John Landquist, 55 Bde., Stockholm 1912-1920, Bd. 17, S. 81 ff.

83 Beck 1993, S. 137.

84 Das Zitat geht auf einen Buchtitel von Gernot Böhme zurück: *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/Main 1991.

85 Bauman, *Modernity and the Holocaust*, Ithaca/New York 1989.

strebte das nationalsozialistische Regime eine Homogenisierung und Uniformierung des Volkskörpers an. Die Legitimation durch den Rassismus gab dieser Praxis eine medizinisch-wissenschaftliche Qualität, während die Organisation der Transporte in die Konzentrationslager ohne das Räderwerk einer bis ins Detail ausdifferenzierten Bürokratie nicht möglich gewesen wäre. Der moderne Genozid, konstatiert Bauman, ist ein Produkt des *social engineering*[86]. Konstruiert werden sollte eine künstliche soziale Ordnung, aus der diejenigen Elemente entfernt wurden, die dem erwünschten perfekten Erscheinungsbild nicht angepaßt werden konnten. Der „Makel" bestimmter Gruppen galt dabei im technischen Sinne als nicht korrigierbar; sie mußten nach dieser Logik ausgegrenzt werden. In der konsequent vorangetriebenen Segregation begegneten sich eine *moderne* Tendenz zur Vereinheitlichung und eine *antimoderne* Strategie der Differenzierung im Gewand der Ontologisierung: die Juden wurden aufgrund ihrer „Natur" für nicht reformierbar gehalten. Die Ironie der Geschichte wollte es, so Bauman, daß antimoderne Phobien Kanäle und Instrumente fanden, die allein die Moderne zu entwickeln imstande war[87].

Unter der Prämisse einer stärker zu berücksichtigenden Verzahnung von Moderne und Gegenmoderne ist inzwischen auch eine erneute Verortung jener Gruppe von Intellektuellen unternommen worden, die unter dem Label der „Konservativen Revolution" in Verbindung mit dem Nationalsozialismus gebracht worden ist. Galt ihre Ideologie früheren Darstellungen hauptsächlich als vergangenheitsbezogen[88], wird sie nun als „eine Erscheinungsform eigener Art" bewertet: als

> [...] Ensemble von Orientierungsversuchen und Suchbewegungen *in* der Moderne, die zwar dem von Aufklärung und Liberalismus geprägten *mainstream* opponieren, dabei aber so tief von dem für die Moderne typischen Voluntarismus und Ästhetizismus durchdrungen sind, daß von Konservatismus im historisch-spezifischen Sinne keine Rede mehr sein kann[89].

Legt schon ein differenziertes Verständnis von den dynamischen Prozessen der Moderne die Notwendigkeit auch einer nuancierten Faschismusanalyse nahe, ist in einem weiteren Schritt nach den spezifischen Funktionsweisen moderner und antimoderner Bestrebungen nach 1933 zu fragen. Cornelia Klinger begreift den Nationalsozialismus als „Weg der selektiven Modernisierung"[90]: ein Maximum an ökonomisch-technischem Fortschritt hätte sich mit einem Minimum an gesellschaftlichem Fortschritt sowie einem Interesse an der Aufrechterhaltung überkommener Welt- und Wertvorstellungen verbunden. Die Großindustrie, die Banken und die Rüstungswirtschaft - um nur drei Beispiele zu nennen - wurden

---

86 Ebd., S. 91.

87 Vgl. ebd., S. 46.

88 Vgl. vor allem die zum Standardwerk avancierte bio-bibliographische Darstellung von Armin Mohler: *Die Konservative Revolution in Deutschland 1918-1932. Ein Handbuch.* Haupt- und Ergänzungsband in einem Band, 4. Aufl., Darmstadt 1994 [erstmals 1950].

89 Breuer 1993, S. 5. - Der Autor dieser neuen Untersuchung hat seine „Vermessungsarbeiten im unübersichtlichen Gelände rechter Ideen und Ideologien" inzwischen fortgesetzt: Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt 1995.

90 Klinger 1992, S. 789.

von der in allen gesellschaftlichen Sphären rasch durchgeführten „Gleichschaltung" kaum erfaßt; allein schon aus Gründen des Krisenmanagements nach dem Ende der Weimarer Republik, später wegen der Kriegsvorhaben Hitlers, war der Staat auf die Effizienz und Mitarbeit dieser Bereiche angewiesen[91]. Machtpolitisches Kalkül dürfte letztlich auch moderne Initiativen und Entwicklungen wie den Autobahnbau und die Massenmotorisierung, die Förderung des Rennsports, die Massenproduktion von Radios, Fotoapparaten etc. und nicht zuletzt den Massentourismus eingeleitet haben[92]. Andererseits hatten die Nationalsozialisten ein ausgeprägtes Gespür dafür, daß die Menschen gerade in Deutschland besonders heftig „am Zerfall eines holistischen und organischen, Einheit, Ganzheit und Verbindlichkeit verbürgenden Weltbildes"[93] litten. Um diese Verluste auszugleichen, verlegten sich die Ideologen nach Klingers Auffassung darauf, die im Prozeß der Moderne verlorengegangene Totalität mit rein *ästhetischen* Mitteln wiederherzustellen. Sie erinnert dabei nicht nur an das bekannte Beispiel der Nürnberger Reichsparteitage, an das beeindruckende Zusammenspiel von Flakscheinwerfern, die faszinierende „Lichtdome" von scheinbar unermeßlichen Ausmaßen schufen und den Teilnehmern den Eindruck gaben, einer „Gemeinschaft" anzugehören. Mit Hinweis auf die Kunsthistorikerin Silke Wenk kann sie z.B. auch zeigen, daß die weibliche Skulptur im Kontext einer starken Polarisierung der Geschlechterrollen die Geschlossenheit, die Harmonie und die „Ganzheit" des Körpers betonte[94]. Diese neue Totalität stand dabei explizit im Kontrast zur Malerei und Skulptur der Moderne, die etwa in der berüchtigten Ausstellung zur „entarteten Kunst" 1937 in München ausschließlich in „Bilder[n] von aufgelösten Körpern, von durchbrochenen Körperpanzern"[95] dargeboten wurde. Der Blick, der nach Vereinheitlichung sucht, war von Grosz, Dix, Nolde und anderen bewußt in Frage gestellt worden. Das antimoderne Konzept der Nationalsozialisten begegnete dieser Provokation mit der von Ulrich Beck konstatierten Herstellung von Fraglosigkeit. Insgesamt, so kann Cornelia Klinger zusammenfassen, erfüllte der allerorten zu beobachtende Weg der Ästhetisierung im Dritten Reich dieselben Aufgaben, die ansonsten der *Religion* zufallen[96]: indem sie einen Eindruck von Einheit und Ganzheit erzeugte, stiftete sie

---

91 Vgl. Hildebrand, *Das Dritte Reich*, 2. Aufl., München/Wien 1980 (= Grundriß der Geschichte, Hg. Jochen Bleicken u.a., Bd. 17), S. 11 f.

92 Vgl. Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, München/Wien 1991, S. 106.

93 Klinger 1992, S. 789.

94 Ebd., S. 794 f.

95 Vgl. Wenk, Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus, in: *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, Hg. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1987, S. 103-118, hier: S. 111. - Zur Ausstellung „Entartete Kunst" vgl. Schuster (Hg.), *Nationalsozialismus und „Entartete Kunst". Die „Kunststadt" München 1937*, 5. vollständig überarbeitete und ergänzte Aufl., München 1998.

96 Klinger wendet sich jedoch mit gutem Grund dagegen, den Nationalsozialismus als politische Bewegung „auf religiöser Grundlage" anzuerkennen, da er trotz einer entsprechenden Rhetorik bestenfalls als „Pseudo- und Surrogatreligion" anzusehen sei; vgl. Klinger 1992, S. 789. – Den nationalsozialistischen Charakter einer Glaubenslehre betonte neben Klaus Vondung die österreichische Theaterwissenschaft-

Sinnhaftigkeit. Angesichts der vom Nationalsozialismus weiterbetriebenen industriellen Modernisierung wurden Bedürfnisse nach Sicherheit virulent; sie wurden im „Medium des Ästhetischen“[97] erfüllt. Ausdruck dieser Politik wurde im Dritten Reich die vielfach beschworene „Volksgemeinschaft“ und ihre zahlreichen Ableger im Bereich der Kulturproduktion.

Der Hamburger Politologe Peter Reichel hat die Doppelgesichtigkeit des deutschen Faschismus historisch darauf zurückgeführt, daß sich seit dem frühen 19. Jahrhundert eine *politische* Tendenz der Nationalisierung der Massen und eine gegenläufige *kulturelle* Tendenz einer antiaufklärerischen säkularen Religiosität in Koexistenz gegenüberstanden[98]. Eine prägnante klassisch-romantische Nationalkultur hätte sich in Deutschland, im Unterschied zu anderen Staaten, nicht in nationalstaatlicher Form niederschlagen können. Politik und Kultur drifteten aus diesem Grund zunehmend auseinander, wobei sich letztere allmählich zu einem „konflikt- und machtgeschützten Refugium für politik- und rationalitätsverdrossene Bürger“[99] entwickelte. Nach der Reichsgründung durch Bismarck setzte sich das antagonistische Verhältnis zwischen Politik und Kultur fort. Vor allem in den sich formierenden „völkischen“ Kreisen breitete sich Enttäuschung darüber aus, daß die administrative Einheit des deutschen Staates nicht auch eine größere Homogenisierung des Volksgebildes ermöglicht hatte. In der Weimarer Republik schließlich wurde vielfach der Versuch unternommen, die Kultur zu politisieren und zu demokratisieren. Erfolgreicher jedoch, so Peter Reichel, „war das gegenrevolutionäre Konzept der nationalen Rechten“[100], das eine umfassende Ästhetisierung der gesellschaftlichen Verhältnisse vorsah.

Schon diese letzte Formulierung läßt erkennen, daß die Deutungen von Reichel, Klinger und anderen mit einer undogmatisch marxistischen Faschismustheorie kompatibel sind, die erst weit nach 1945 wieder gebührend beachtet wurde. Schon Walter Benjamin hatte bekanntlich in der „Ästhetisierung des politischen Lebens“[101] ein Hauptkennzeichen der faschistischen Ideologie erkannt. Ernst Bloch erfaßte mit seiner „Theorie der Ungleichzeitigkeit“ die widerspruchsvolle Entwicklung der Moderne. In der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg sei das bäuerliche und städtische Kleinbürgertum sowie die arbeitslose bürgerliche Jugend ohne Zukunftsperspektive gewesen; diese „verelendeten“ Bevölkerungsgruppen hätten sich außerhalb des Produktionsprozesses in einem „zeitfremden“ Vakuum befunden und waren damit anfällig für Ideologie:

---

lerin Hilde Haider-Pregler. Vgl. Vondung, *Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus*, Göttingen 1971; Haider-Pregler, Das Dritte Reich und das Theater, in: *Maske und Kothurn*, 17, 1971, S. 203-214.

97 Klinger 1992, S. 791.

98 Vgl. Reichel 1991, S. 29; generell zu diesem Thema vgl. auch Stern 1961.

99 Reichel 1991, S. 31 f.; vgl. hierzu auch van der Loo / van Reijen, *Modernisierung. Projekt und Paradox*. Aus dem Niederländischen von Marga E. Baumer, 2. aktualisierte Aufl., München 1997 (= dtv 4573), S. 83 ff.

100 Reichel 1991, S. 30.

101 Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt/Main 1963 (= es 28), S. 42.

> [...] der Mittelstand nimmt (zum Unterschied vom Proletariat) überhaupt nicht unmittelbar an der Produktion teil, sondern geht in sie nur mit Zwischentätigkeiten ein, mit einer solchen Ferne von der gesellschaftlichen Kausalität, daß sich immer ungestörter ein alogischer Raum bilden kann, worin Wünsche und Romantizismen, Urtriebe und Mythizismen rezent werden. [...] Ebenso hält es der Mittelstand *ideologisch* in der „Rationalisierung" nicht aus und gibt die Ratio desto eher preis, je mehr sie ihm in seiner Welt nur feindlich, doppelt feindlich erschienen ist. Nämlich als bloße spätkapitalistische Rationalisierung und als ebenso spätkapitalistische, doch „marxistisch-jüdisch" verstandene Wertzersetzung überlieferter Gehalte. Der Übermensch, die blonde Bestie, der biographische Schrei nach dem großen Mann, die Witterung nach Hexenküche, nach einer längst vergangenen Zeit - all diese Fluchtzeichen aus Relativismus und Nihilismus, woraus im Salon der Oberschicht gebildete Diskussion geworden war, wurden in der Katastrophe der Mittelschicht echtes politisches Land.[102]

Ernst Blochs „Ungleichzeitigkeit", die das jeweilige Verhältnis zum Produktionsprozeß reflektiert - Teilnahme hier, Ausschluß dort -, weist zum Gedanken der Asynchronität von industriell-technischer Moderne und kultureller Anti-Moderne einige Berührungspunkte auf.

Die Kontroverse um den historischen Ort des Nationalsozialismus, gerade im Hinblick auf seine mögliche Modernisierungsleistung, ist alles andere als abgeschlossen. Nicht ohne Grund wurde der Debatte noch vor wenigen Jahren eine gewisse „Hochkonjunktur" bescheinigt[103]. In erstaunlich geringem Umfang sind die neuen Erkenntnisse und Konzepte allerdings bislang auf die verschiedenen Kulturbereiche im engeren Sinne angewandt worden. Der Bochumer Germanist Uwe-Karsten Ketelsen sprach mit Blick auf die Forschung zur „Literatur des Dritten Reiches" gar von Stagnation, die besonders daher rühre, daß eine politisch motivierte Grenzziehung zwischen abzulehnender und anzuerkennender Literatur („Innere Emigration", „Exil" etc.) immer noch die Diskussion blockiere. Ratsam sei es aber, den „Gesamtzusammenhang der Epoche in den Blick" zu bekommen und die zwischen 1933 und 1945 entstandende Literatur als spezifisches Modernisierungsphänomen zu lesen[104]. Ketelsen hat selbst vier Bereiche genannt, in denen NS-Literatur und Moderne Parallelen aufweisen: auf einer Ebene der Marktmechanismen, in bezug auf den Status des Literaturproduzenten sowie hinsichtlich von Stiltendenzen und Motivstrukturen[105]. Besonders das letzte Beispiel zeigt aber auch in aller Deutlichkeit die Problematik von (alternativen) Definitionsversuchen. Mit einiger Berechtigung kann Ketelsen anhand von politisch sehr unterschiedlichen Autoren wie Ernst Toller und Heinrich Lersch einwenden, daß eine Krisensituation, eine dissoziierte Alltagserfahrung, die Texte dieser Autoren jeweils ent-

---

102 Bloch, *Erbschaft dieser Zeit. Erweiterte Ausgabe*, Frankfurt/Main 1985 (= Werkausgabe, Bd. 4), S. 110.

103 Vgl. Schildt 1994.

104 Vgl. Ketelsen, Probleme einer gegenwärtigen Forschung zur „Literatur des Dritten Reichs", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 64, 1990, S. 707-725, hier: S. 725.

105 Vgl. Ketelsen, *Literatur und Drittes Reich*, 2. durchgesehene Aufl., Vierow bei Greifswald 1994 [Ketelsen 1994 a], S. 247 ff. Ketelsen publizierte diese Überlegungen erstmals 1984; vgl. Ketelsen, NS-Literatur und Modernität, in: Wulf Koepke / Michael Winkler (Hg.), *Deutschsprachige Exilliteratur. Studien zu ihrer Bestimmung im Kontext der Epoche 1930 bis 1960*, Bonn 1984 (= Studien zur Literatur der Moderne, Bd. 12), S. 37-55.

scheidend prägte. Toller habe die gewünschte „synthetisierende Orientierungshilfe" allerdings verweigert und diesbezügliche Erwartungen enttäuscht, während es Lersch bedeutend leichter gefallen sei, der Richtungslosigkeit der Zeit „höhere" Erfahrungen und eine harmonische soziale Welt entgegenzusetzen[106]. Das Fazit Ketelsens betont indes die Gemeinsamkeiten der Autoren:

> In der Sehnsucht nach Versöhnung dessen, was nicht zu versöhnen ist, schlägt sich die Erfahrung der objektiven historisch-gesellschaftlichen Situation in der gleichen Weise nieder wie in den Dissoziationsstrategien der „Modernen". [...] Die Gegenwart der industrialisierten Gesellschaft wird in beiden Literaturen sichtbar, der „modernen" und derjenigen des Dritten Reichs; auch dort, wo ihr Anblick durch den Schleier einer illusionären Welt verhängt ist, treffen wir auf die Zerrüttungen.[107]

So richtig und interessant es ist, ähnliche Diskursformationen in Texten heterogener Autoren hervorzuheben, darf ihre *Differenz* darüber jedoch nicht verleugnet werden. Zwar „verweisen" NS-Literatur und Moderne tatsächlich „aufeinander"[108], deren Produkte bleiben aber unterscheidbar. Daß der zeitweise dem expressionistischen Modernismus zuzurechnende Ernst Toller Sinnentwürfe *nicht* bereithält, kann gerade als Zeichen seiner Modernität erachtet werden[109]; umgekehrt wohnt dem auffallend konstruktiven Gestus vieler NS-Autoren angesichts der real existierenden Probleme mindestens ein Moment von Zeitflucht inne. Eine bestimmte gesellschaftliche Situation dürfte also kaum „in der gleichen Weise" literarische Resultate hervorgebracht haben. Bei allen Zuordnungen bleibt dabei der schillernde Begriff der literarischen Moderne (bzw. des Modernismus[110]) stets zu reflektieren. Er wird gelegentlich ganz konträr zur hier angedeuteten Verwendung mit dem Wunsch nach Überwindung der Rationalisierungstendenzen in der Industriegesellschaft assoziiert, bezeichnet somit eine Gruppe von Autoren, die Kunst und Lebenpraxis wieder stärker zueinander führen wollte[111]. Die „Moderne" und die „Avantgarde" im Sinne Peter Bürgers[112], solcherart ins Spiel gebracht, sind auf der Grundlage dieses Verständ-

---

106 Ketelsen 1994 a, S. 252 f.

107 Ebd., S. 253.

108 Ebd., S. 254 f.

109 Modernismus in diesem Sinne richtet sich unter anderem an Formulierungen von Henry James und William Butler Yeats aus: „If Modernism is the imaginative power in the chamber of consciousness that, as James puts it, 'converts the very pulses of the air into revelations', it is also often an awareness of contingency as a disaster in the world of time: Yeats's 'Things fall apart; the centre cannot hold.' [...] It is the art consequent on the dis-establishing of communal reality and conventional notions of causality, on the destruction of the wholeness of individual character, on the linguistic chaos that ensues when public notions of language have been discredited and when all realities have become subjective fictions." Bradbury/McFarlane (Hg.), *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, London 1976, S. 26 f.

110 Der Modernismus sei, klagen Bradbury und McFarlane, „subject to extreme semantic confusion". Ebd., S. 45.

111 „Hence the goal of modern writing was the establishment of a qualitatively new social relationship or new community within literature, between authors and readers, that would at the same time extend beyond litterature and generate a new social community." Berman, *The Rise of the Modern German Novel. Crisis and Charisma*, Cambridge/London 1986, S. 52.

112 Vgl. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1974 (= es 727).

nisses jedoch nicht mehr zu unterscheiden; Definitionen verlieren auf diese Weise ihre Distinktionskraft.

Zum ersten Mal umfassend ist dem Zusammenhang zwischen Modernisierungstheorie und NS-Literatur[113] in der Dissertation von Sebastian Graeb-Könneker nachgegangen worden, der die von nationalsozialistischen Institutionen geförderte Literatur untersuchte und sich vor allem für deren Verhältnis zu Technik, Verkehr etc. interessierte. Die verdienstvolle und materialreiche Arbeit leidet allerdings darunter, daß sie ihrem Anspruch eines „induktive[n] Verfahren[s]"[114] kaum gerecht wird. Die pro-moderne Einstellung des faschistischen Staates stand für Graeb-Könneker von vornherein fest:

> Da die Suche [nach Primärliteratur] von der Hypothese der 'Revisionisten' ausging, daß der Nationalsozialismus keine Flucht aus der modernen Welt im Sinn hatte, richtete sich das Perspektiv auf Quellen, die diese Annahme bestätigen könnten.[115]

Am Beispiel der Debatte um den nationalsozialistischen Großstadtroman kann Graeb-Könneker zeigen, daß Modernität durchaus intendiert, allerdings kaum realisiert wurde. Dennoch kann er eine Reihe von Sachbüchern und Romanen präsentieren, die sich grundsätzlich positiv zur modernen Technologie, zu den Naturwissenschaften oder zur fortschreitenden Motorisierung verhielten. Diese „Modernität" sei dabei als „autochthon" in dem Sinne zu begreifen, daß ein „Wunsch nach Retardierung, nach Rückbindung an alte Traditionen" ebenfalls deutlich zum Ausdruck kam und sich meistens mit einem Bekenntnis zum eigenen Volk, unter „Auslöschung alles 'Artfremden'"[116], verband. Die Ergebnisse dieser Arbeit können allerdings kaum als repräsentativ für die Gesamtheit der NS-Literaturpolitik bezeichnet werden. In Anbetracht einer Fülle von z.B. agrarromantischen Texten oder tendenziösen Geschichtswerken scheint es etwas gewagt, in Sinne einer vorgefaßten Grundannahme davon zu sprechen, daß sich der Nationalsozialismus schlankweg „modern gab", wie es auf dem Buchumschlag heißt[117].

Die Vorzüge der Arbeit dürfen bei aller Kritik indes nicht unterschlagen werden. Sie liegen nicht zuletzt darin, daß eine neue Theoriebildung systematisch auf einen

---

113 Zu nennen ist in diesem Zusammenhang auch Ketelsens Analyse von Ernst Jüngers Essay „Der Arbeiter" (1932); ferner eine Habilitationsschrift zur Jugendliteratur im Nationalsozialismus. Eine neue Publikation zur Literatur im Dritten Reich versucht die üblichen Territorialisierungen („links", „rechts") zu vermeiden; Aspekte der Modernisierungstheorie treten aber eher in den Hintergrund. Die repräsentativen Autoren des Regimes stufen die Herausgeber „als literarisch nachrangig und in der Regel antimodern" ein. Vgl. Ketelsen 1994 a, S. 258 ff.; Nassen, *Jugend, Buch und Konjunktur 1933-1945. Studien zum Ideologiepotential des genuin nationalsozialistischen und des konjunkturellen „Jugendschrifttums"*, München 1987; Caemmerer / Delabar (Hg.), *Dichtung im Dritten Reich? Zur Literatur in Deutschland 1933-1945*, Opladen 1996, S. 10.

114 Graeb-Könneker, *Autochthone Modernität. Eine Untersuchung der vom Nationalsozialismus geförderten Literatur*, Opladen 1996, S. 12.

115 Ebd., S. 59.

116 Ebd., S. 30.

117 Ähnlich apodiktisch heißt es an anderer Stelle, daß *die* Kunst „im Dienst der Technik" stand. Ebd., S. 47.

begrenzten Bereich der Kulturproduktion im Dritten Reich angewandt wurde. Die grundsätzliche Fruchtbarkeit dieses Ansatzes dürfte nach diesem Versuch nicht mehr in Frage stehen.

1.4. Einige methodische Fragen

Die Dissertation Graeb-Könnekers zeigt zweierlei: einerseits ist es sinnvoll, Phänomene auch der nationalsozialistischen Kulturpraxis unter der Fragestellung von Modernität und Antimodernität zu diskutieren; andererseits lassen sich Resultate, die anhand eines schmalen Ausschnitts der Kulturproduktion erzielt wurden, kaum verallgemeinern. So wie die im Dritten Reich erschienene Literatur in ganz unterschiedlicher Ausprägung moderne Züge - oder ihr genaues Gegenteil - annehmen konnte, ist auch in bezug auf das Theater sorgsam zu differenzieren. Das von den Nationalsozialisten einige Jahre favorisierte Thingspiel etwa kann in dieser Hinsicht als Mixtur aus modernen und antimodernen Elementen beschrieben werden. Der Rückbesinnung auf vermeintlich „kultische" Handlungen der germanischen Vorfahren stand auf der anderen Seite der Wunsch entgegen, ein modernes Massentheater (mit teilweise mehreren tausend Darstellern!) zu zelebrieren, wie es z.B. marxistische Sprechchorexperimente in der Weimarer Republik vorexerziert hatten[118]. Gleichzeitig lebte das von manchen Propagandisten des Regimes verurteilte bürgerliche Theater durchaus fort. Im Hinblick auf das Modernitätskriterium ist dabei eine Beschäftigung mit der Bühnenrezeption der Dramen Ibsens von höchstem Interesse. Ibsen, der in Deutschland bis in das Dritte Reich hinein sehr einseitig als eine Art Stammvater des Naturalismus angesehen wurde, gilt heute vielfach als wichtiger Vorläufer der Moderne und wird z.B. mit Namen wie Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Ezra Pound, T.S. Eliot, Virginia Woolf oder James Joyce in Verbindung gebracht[119]. Der Reiz der Aufgabe besteht also nicht zuletzt darin, die Rezeption eines *modernen*, teilweise sogar *modernistischen* Werkes in einer Zeit zu analysieren, deren Verhältnis zur Moderne, wie dargelegt, kompliziert und ambivalent war.

Die Untersuchung wird zeigen, daß die nationalsozialistische Aneignung der Dramen Ibsens deren modernes Potential in vielen Fällen nicht ausschöpfte. Oft wurden ganz im Gegenteil die progressiven Aspekte der Texte zurückgedrängt und durch Konzepte antimoderner Provenienz ersetzt. In Ibsens „Nora", um nur ein Beispiel anzudeuten, stieß die Emanzipierung der Titelheldin von den Rollenkli-

---

118 Zum Thingspiel siehe auch Abschnitt 4.4.1. (dort unter anderem einige Literaturhinweise) und Abschnitt 6.1.1.

119 Vgl. Sæther, „Ud i den jernhaarde drømmeløse virkelighed" - om Ibsens *John Gabriel Borkman*, in: Harald Bache-Wiig / Dies. (Hg.), *100 år etter. Om det litterære livet i Norge i 1890-åra*, Oslo 1993, S. 25-37, hier: S. 25; Durbach, The Modernist Malaise. „Nichts og Ingenting" at the Core of Ibsen's Onion, in: *Proceedings. VII International Ibsen Conference Grimstad 1993*, Hg. Center for Ibsen Studies, Oslo 1994, S. 108-120, hier: S. 108 f. - Zur Modernität Ibsens vgl. auch Kapitel 8.

schees der Zeit, so widerspruchsvoll sie sich auch darstellt, vielfach auf Unverständnis. In den Inszenierungen wurde suggeriert, daß Nora der Führung eines Mannes bedürfe oder ihre wahre Natur sich ausschließlich in der Mutterschaft entfalte. Ein Text in der Tradition aufklärerischer Ideale verwandelte sich damit nahezu in sein diametrales Gegenteil.

Das Exempel der Ibsen-Inszenierungen im Dritten Reich belegt, daß in bestimmten Segmenten des Kulturlebens dezidiert antimoderne Attitüden dominieren konnten. Diese Haltungen, die sich im Fall der Rezeption des norwegischen Dramatikers in einer weit zurückreichenden Tradition befanden, schienen sich aus der sonst so kennzeichnenden Verkettung utopischer und reaktionärer Faktoren herauslösen zu können. Wenn die Arbeit im folgenden eine überwiegend *antimoderne* Behandlung der Texte Ibsens im Dritten Reich behauptet und nachweist, verschweigt sie dennoch nicht die Abhängigkeit dieser Reaktionen vom Gesamtprozeß der Moderne. In Übereinstimmung mit den Einsichten in eine *reflexive* Moderne ist immer daran zu erinnern, daß die Sehnsucht nach Ordnung und Ganzheit durch den Modernisierungsprozeß nicht eingelöst, sondern durch ihn erst virulent wurde[120]. Antimoderne Strategien stellen außerdem, worauf schon Jeffrey Herf und andere Forscher aufmerksam machten, den Versuch dar, den technisch-zivilisatorischen Fortschritt und dessen zum Teil unerwünschte soziale Folgen so zu überformen, daß mindestens der Eindruck von Sicherheit und Totalität entstehen konnte. Die bereits in Erinnerung gebrachte „Volksgemeinschaft", ein ideologischer Fixpunkt der Nationalsozialisten, spielte in diesem Zusammenhang eine überaus wichtige Rolle[121].

Der Begriff der Antimoderne fungiert in dieser Arbeit als eine Art Klammer[122] für im einzelnen sehr divergierende Erscheinungen wie Antirationalismus und Antipositivismus, Antimaterialismus und Antiamerikanismus, Abwehr von Emanzipation und Erotik. Einzelne dieser Aspekte werden im ausführlichen Kapitel über Dietrich Eckart exemplarisch in ihrem Entstehungszusammenhang dargestellt. Viele der dabei berührten Themen griffen die Nationalsozialisten nach 1933 wieder auf und machten sie zum Gegenstand ideologischer Auseinandersetzung.

Um dingfest machen zu können, welche qualitativen Eigenschaften den diversen Rezeptionsversuchen der Nationalsozialisten innewohnen, sollen - wie angedeutet - in größerem Stil auch Regie- und Rollenbücher ausgewertet werden. Allerdings dämpft die Quellenlage von vornherein allzu großen Optimismus. Schon Ian Kershaw wies darauf hin, daß zwar unermeßlich viel Material die NS-Zeit überdauert hat, die Dokumentation aber dennoch als lückenhaft bezeichnet werden muß:

---

120 Vgl. Klinger 1992, S. 793.

121 Die Verortung der „Volksgemeinschaft" in einem Koordinatensystem von Moderne und Antimoderne wird überzeugend geleistet in Peukert, *Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde. Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus*, Köln 1982.

122 Vgl. auch Ketelsen, *Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literatur in Deutschland 1890-1945*, Stuttgart 1976 (= Sammlung Metzler, Bd. 142), S. V.

> [...] despite the vastness of surviving archival relics of the Third Reich, the documentation is patchy in the extreme and serious problems of interpretation are in part linked to fundamental deficiencies in the nature of the sources.[123]

Erschweren diese Probleme die Beschäftigung mit dem Dritten Reich im allgemeinen, ist die Theatergeschichte der damaligen Zeit von ihnen besonders betroffen. Im speziellen Fall der vorliegenden Untersuchung erwies sich die Suche nach den Regiebüchern nicht nur als schwierig und mühselig. Auch stellte sich heraus, daß das überlieferte Material nicht in allen Fällen ergiebig genannt werden kann. Jeder Regisseur verfügt über sein eigenes System der Regiebuchführung; von einer allgemeinverbindlichen Inszenierungsnotation kann nicht im entferntesten die Rede sein[124]. Während z.B. Max Reinhardts Bearbeitungen von Genauigkeit und Detailfreude gekennzeichnet sind, beschränkten sich Zeitgenossen von ihm darauf, kaum mehr als Strichfassungen von den jeweiligen Texten herzustellen. Andere Regisseure, wie Jürgen Fehling oder Gustav Gründgens, verzichteten ganz auf ein Regiebuch[125]. Neben dieses Problem der unterschiedlichen Qualität der Regiebücher tritt ein spezifisch methodisches: es wäre mindestens fahrlässig, vom Regiebuch auf das fertige Produkt der Inszenierung schließen zu wollen. In den Worten Wilfried Passows, der eine mustergültige Analyse eines Reinhardt-Buches[126] vorgelegt hat:

> Regiebuch und endgültige Inszenierung gleichzusetzen heißt, die Probenarbeit mißachten und im Regisseur nur einen Dompteur sehen, der seine Schauspieler zu Vollzugsbeamten degradiert.[127]

Es ist demnach zwischen der *intendierten* und *realisierten* Theateraufführung stets strikt zu differenzieren. Wo immer die Möglichkeit bestand, einzelne Details der Regie- und Rollenbücher mit übrigen Quellen zu vergleichen - unter anderem um die Verwirklichung von Regievorhaben zu überprüfen - wurde dieser Schritt nicht gescheut. Die angesprochene Lückenhaftigkeit der Dokumentation behindert allerdings in entmutigend vielen Fällen eben diese Verifizierung. Die schwierige Materiallage gebietet daher in bezug auf Aussagen zur Inszenierungspraxis eine gewisse Zurückhaltung. Wenn die Realisierung bestimmter Entscheidungen der Regie, sei es im Hinblick auf Text, Licht, Kostüm, Bühnenbild oder Proxemik, nicht zweifelsfrei nachgewiesen werden kann, können diese Aspekte der Inszenierung auch nicht behauptet werden.

---

123 Kershaw 1985, S. 4.

124 Vgl. Passow, Probleme der Regiebuchforschung, in: Margret Dietrich (Hg.), *Regie in Dokumentation, Forschung und Lehre.* Festschrift für Heinz Kindermann zum 80. Geburtstag 1974, Salzburg 1975, S. 149-155, hier: S. 153.

125 Ebd., S. 150 f.

126 Passow, *Max Reinhardts Regiebuch zu Faust I. Untersuchungen zum Inszenierungsstil auf der Grundlage einer kritischen Edition*, 2 Bde., München 1971 (= Münchener Beiträge zur Theaterwissenschaft, Bd. 1).

127 Passow 1975, S. 154.

Die Recherche nach Regie- und Inspizientenbüchern, Rollenheften etc. förderte Quellenmaterial zu etwa 25 Ibsen-Inszenierungen im Dritten Reich zutage. Diese Dokumente werden zur Bestimmung qualitativer Merkmale der nationalsozialistischen Bühnenpraxis in Kapitel 6 in unterschiedlichem Umfang herangezogen. Es ist indes aus verschiedenen Gründen nicht möglich, von klassischen *Aufführungsanalysen* zu sprechen. Zum einen sind, wie dargelegt, häufig nur die „schöpferischen Intentionen der Urheber eines Theaterkunstwerks", nicht jedoch die „diesem selbst innewohnenden [...] Intentionen"[128] zu ermitteln. Zum anderen gehört die „absolute Gegenwärtigkeit" zu den wichtigsten Kennzeichen des Theaters[129], woraus Erika Fischer-Lichte den zwar apodiktischen, aber auch zutreffenden Schluß zieht: „Eine Analyse von Aufführungen der Vergangenheit ist [...] prinzipiell ausgeschlossen."[130]

Angestrebt wird daher eher eine Aufarbeitung der intentionalen Schemata der Inszenierungen, wie sie aus Regie- und Rollenbüchern zu deduzieren sind. Diese Vorgehensweise ermöglicht in der Regel eine Aussage über das den Aufführungen zugrundeliegende *dramaturgische* Konzept. Gelegentlich können diese Resultate durch Berücksichtigung weiteren Materials wie Bühnenbildskizzen, Figurinen etc. gestützt oder erweitert werden. Besonders im Fall von Rollenbüchern finden die durch die Textbuchanalyse gewonnenen Ergebnisse mitunter jedoch eine Begrenzung darin, daß sie sich nur auf wenige Gesichtspunkte, z.B. auf einzelne Figuren, beziehen lassen. Dennoch ist es vielfach möglich, die dramaturgischen Leitlinien einer Inszenierung vor dem Hintergrund des zeitgeschichtlichen und ideologischen Kontextes zu diskutieren.

Die Auswahl der analysierten Inszenierungen wurde zum Teil vom Umfang und der Qualität des überlieferten Materials diktiert. Als nicht allzu ergiebig erwiesen sich z.B. die Quellen zu den recht zahlreichen Aufführungen von „Nora", „Gespenster" oder „Hedda Gabler". Gleichwohl lassen sich bestimmte Spezifika der Aufführungsgeschichte dieser Schauspiele benennen. Ansonsten wurden vor allem jenen Stücken Aufmerksamkeit geschenkt, denen die Nationalsozialisten aus politischen Gründen starkes Interesse entgegengebrachten. Bestätigt werden kann Drewniaks Beobachtung, daß Stücke wie „Nordische Heerfahrt", „Ein Volksfeind" oder „Stützen der Gesellschaft" mehrfach „für NS-Propagandazwecke mißbraucht"[131] wurden; dies trifft allerdings mindestens genauso sehr für „Peer Gynt" und das historische Drama „Die Kronprätendenten" (bedingt auch für „Nora" oder „Gespenster") zu. Sobald es die Überlieferung zuließ, wurden einzelne Inszenierungen ausführlicher behandelt, um exemplarisch zu differenzierteren Resultaten gelangen zu können. Die Reihenfolge der Darstellung folgt dabei nicht immer der Chronologie der Entstehung, sondern richtet sich vor allem nach der Aussagekraft des überlieferten Materials.

---

128 Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970, S. 156 f.

129 Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 3 Bde., Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 1983, S. 15.

130 Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 3 Bde., Bd. 3: *Die Aufführung als Text*, Tübingen 1983, S. 8.

131 Drewniak 1983, S. 269.

Wie repräsentativ die Ergebnisse dieser vertiefenden Textbuchanalysen sind, läßt sich allerdings nur ermessen, wenn auch allgemeine Trends und Tendenzen der Inszenierungspraxis nicht gänzlich aus dem Blickwinkel verschwinden. Aus diesem Grund sind mehrere hundert Theaterkritiken in die Argumentation eingeflossen. Die Rezensionen werden allerdings nicht, wie es lange üblich war, zur „Rekonstruktion" ganzer Aufführungen herangezogen. Sie können aber wertvolle Hinweise über dramaturgische Details geben, etwa darüber, ob bestimmte Szenen gespielt wurden oder nicht. Abgesehen von diesem deskriptiven Moment ist stets zu beachten, daß einzelne Berichterstatter *ihren* Eindruck wiedergeben, von objektiven Befunden also nicht automatisch ausgegangen werden darf.

1.5. Zur Benutzung des Bandes

Die in relativ großem Umfang hinzugezogenen Theaterrezensionen und Zeitungsartikel stammen häufig aus privaten Archiven (z.B. *Sammlung Steinfeld* in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität Köln, *Sammlung Werber* in der Theatersammlung der Universität Hamburg), die später Spezialmuseen einverleibt wurden. Die Herkunftsangaben dieses Materials sind teilweise unvollständig und auch nicht immer zuverlässig, konnten aber in den meisten Fällen durch Recherchen ermittelt werden. Wenn der Name der Zeitung oder das Erscheinungsdatum nicht festzustellen waren, werden in den Fußnoten jeweils alle verfügbaren Informationen (Name/Kürzel des Autors, Titel der Artikel, Datum etc.) genannt, und es wird auf den Fundort verwiesen.

Der ursprünglich gefaßte Plan, im Anhang der Arbeit sämtliche Ibsen-Inszenierungen des untersuchten Zeitraumes zu dokumentieren, wurde in Anbetracht von weit über 200 Inszenierungen und vieler Informationslücken fallen gelassen. Statt dessen werden die wichtigsten Produktionsdaten zu allen im Text näher behandelten Inszenierungen ebenfalls in den Fußnoten aufgelistet. Im Anhang findet sich dagegen ein Siglenverzeichnis, mit dessen Hilfe man die in der Arbeit verwendeten theatereigenen Materialien (Regie-, Rollen-, Inspizientenbücher etc.) auf die entsprechenden Inszenierungen beziehen kann. Der Fundort der Textbücher läßt sich im Literaturverzeichnis unter dem Stichwort „Archivmaterialien" ermitteln.

Wie inzwischen allgemein üblich, werden Ibsens Texte im Original nach der sogenannten „Hundreårsutgave" unter Verwendung der Sigle **HU** zitiert[132]. Textauszüge aus deutschen Übersetzungen stammen in der Regel aus der „Volksausgabe" und werden unter Verwendung der Sigle **SWV** nachgewiesen[133]. Zitate aus der skandinavischen Sekundärliteratur sind vom Autor dieser Untersuchung übersetzt worden; um den Lesefluß nicht zu stören, ist an einigen wenigen Stellen auf eine Übertragung (mitunter auch des Ibsenschen Originaltextes) verzichtet worden.

---

132 Ibsen, *Samlede verker. Hundreårsutgave*, Hg. Francis Bull / Halvdan Koht / Didrik Arup Seip, 21 Bde., Oslo 1928-1957.

133 Ibsen, *Sämtliche Werke. Volksausgabe in fünf Bänden*, Hg. Julius Elias / Paul Schlenther, Berlin 1916.

Die im Text- und Bildteil sowie in den Fußnoten verwendeten Abkürzungen erschließen sich über ein eigenes Verzeichnis im Anhang.

2. Ibsen-Rezeption in Deutschland vor 1933

2.1. Ibsen im deutschen Kaiserreich

Die große Wirkung der Dramen Ibsens auf die zeitgenössische Literatur in Deutschland ist immer wieder betont worden. In zahlreichen Abhandlungen wurde inzwischen dargelegt[1], in welcher Weise vor allem der deutsche Naturalismus von Ibsen profitierte. Dabei fehlt es nicht an Spezialuntersuchungen, die Ibsens Einfluß auf das Werk einzelner Autoren wie Hauptmann[2], Sudermann[3], Halbe oder Bahr[4] nachweisen.

Bekannt sind auch die einschlägigen Daten. Nachdem Ibsen sein Exil in Rom verlassen hatte und sich in Dresden niederließ, erschienen 1868 die ersten Texte Ibsens in deutscher Sprache. Es handelte sich um die beiden Gedichte „Mit einer Wasserlilie" und „Lichtscheu", die in der von Edmund Lobedanz redigierten Anthologie „Album nordgermanischer Dichtung" zu finden waren[5].

Ibsens Dramatik setzte sich dagegen zunächst nur zögernd durch. Einer häufig zitierten Klassifizierung Ludwig Marcuses[6] zufolge ging der stürmischen „Ibsen-Mode" sogar eine regelrechte „Ibsen-Feindschaft" voraus. Richtiger ist eher, von einer Koinzidenz der Ereignisse zu sprechen: die endgültige Hinwendung Ibsens zu einer zunächst angekündigten („Komödie der Liebe", „Bund der Jugend"), schließlich konsequent vollzogenen Gegenwartsdramatik fiel exakt in eine Zeit der literarischen Neuorientierung in Deutschland, die in die Programmatik des Frühnaturalismus münden sollte. So entwickelte sich Ibsen ab Ende der siebziger Jahre zu

---

1 Am gründlichsten behandelten Vera Ingunn Moe und Rüdiger Bernhardt dieses Thema. Vgl. Moe, *Deutscher Naturalismus und ausländische Literatur. Zur Rezeption der Werke von Zola, Ibsen und Dostojewski durch die deutsche naturalistische Bewegung (1880-1895)*, Frankfurt/Bern/New York 1983; Bernhardt, *Die Herausbildung des naturalistischen deutschen Theaters und der Einfluß Henrik Ibsens*, Diss. Halle/Saale 1968; Bernhardt, *Henrik Ibsen und die Deutschen*, Berlin 1989. - Zu beachten sind in diesem Zusammenhang auch die rezeptionsästhetischen Arbeiten der siebziger Jahre, die an der Universität Kiel entstanden: Bruns, *Übersetzung als Rezeption. Deutsche Übersetzer skandinavischer Literatur von 1860 bis 1900*, Neumünster 1977 (= Skandinavistische Studien, Bd. 8); Gentikow, *Skandinavien als präkapitalistische Idylle. Rezeption gesellschaftskritischer Literatur in deutschen Zeitschriften 1870 bis 1914*, Neumünster 1978 (= Skandinavistische Studien, Bd. 9); Baumgartner 1979.

2 Zander, *Der junge Gerhart Hauptmann und Henrik Ibsen*, Limburg 1947; Hurum, *Henrik Ibsens Einfluß auf Gerhart Hauptmann*, Diss. Oslo 1960; McFarlane, Ibsen and the Concept of Naturalism, in: *Hauptmann Centenary Studies*, Hg. University of London, London 1964, S. 31-60; Campignier, *Henrik Ibsen und sein Einfluß auf den jungen Gerhart Hauptmann*, Magisterarbeit Berlin 1984; Blankenburg, Betrachtungen über die Beziehungen zwischen Gerhart Hauptmann und Henrik Ibsen, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 10, 1989, S. 586-589.

3 Jürgensen, *Henrik Ibsens Einfluß auf Hermann Sudermann*, Heilbronn 1903; Faßbänder, *Ibsen-Sudermann-Hauptmann*, 2. Aufl., Münster 1926.

4 Vgl. auch Ellehauge, Ibsens Indflydelse paa de moderne tysk-østrigske Dramatikere, in: *Tilskueren*, 45, 1928, S. 131-144.

5 Ibsen, Mit einer Wasserlilie, in: Edmund Lobedanz (Hg.), *Album nordgermanischer Dichtung*, Band 1, *Album Dänisch-Norwegischer Dichtung*, Leipzig 1868, S. 275 f.; Ibsen, Lichtscheu, *ebd.*, S. 276 f.

6 Marcuse, Ibsen-Renaissance?, in: *Blätter des deutschen Theaters*, 9, 1922/23, H. 3, S. 21-24, hier S. 21.

einem der großen Vorbilder für die junge literarische Generation in Deutschland. Doch auch schon zuvor, in der Zeit der vermeintlichen „Ibsen-Feindschaft", ist das Werk des Norwegers in Deutschland zur Kenntnis genommen worden, wenn auch in zunächst recht bescheidenem Umfang. Festzuhalten bleibt immerhin, daß bereits im Jahre 1872 die ersten Dramen Ibsens in deutscher Übersetzung vorlagen[7]. Die ersten Übersetzer Ibsens, Siebold und Strodtmann, traten auch mit frühen Monographien[8] über den Dichter an die Öffentlichkeit, die allerdings ohne großen Nachhall blieben. Bereits 1876 wird zum ersten Mal ein Stück Ibsens auf einer deutschen Bühne gespielt[9], nämlich „Die Kronprätendenten" am Hoftheater in Meiningen, das später zur Popularisierung Ibsens in Deutschland maßgeblich beitrug[10].

Seinen Durchbruch in Deutschland erlebte Ibsen 1878, als sein kurz zuvor bei Frederik Hegel in Kopenhagen erschienenes Schauspiel „Die Stützen der Gesellschaft" gleichzeitig von nicht weniger als fünf Bühnen in Berlin (Belle-Alliance-, National-, Ostend-, Réunion-, und Stadttheater) aufgeführt wurde[11]. Noch viele Jahre später gab Paul Schlenther einen Eindruck davon, welche Sogwirkung von Ibsens Drama auf die junge Generation ausging:

> Wir bebten und jauchzten. Anders als im Sinne Fausts riefen wir denen um Konsul Bernick zu: „Das ist eine Welt! Das heißt eine Welt!" Wir gingen immer wieder ins Theater; tagsüber lasen wir in Wilhelm Langes scheußlichem Deutsch das Stück. Weder die poesielose, papierne Übersetzung noch die bretternen Seelen der Vorstadtschauspieler konn-

---

7 Es handelt sich um Siebolds Übersetzung des „Brand" (Kassel 1872) sowie um Strodtmanns Übersetzungen der „Kronprätendenten" (Berlin 1872) und des „Bundes der Jugend" (Berlin 1872). Die im Winter 1864/65 vom Norweger John Grieg besorgte Blankvers-Übersetzung der „Kronprätendenten" kam nie auf den Markt. Vgl. hierzu Eller, *Ibsen in Germany 1870-1900*, Boston 1918, S. 29 f.; Bing, Den eldste tyske Ibsenoversættelse. Die Thronprätendenten, oversatt av John Grieg, in: *Edda*, 28, 1928, S. 115-128; Bruns 1977, S. 120.

8 Anonym [i.e. Siebold], Ein deutsches Urteil über Henrik Ibsen aus dem Jahre 1870, in: *Bühne und Welt*, 8, 1905/06, Bd. 2 [ursprünglich in der *Illustrierten Zeitung* vom 19. März 1870]; Strodtmann, *Das geistige Leben in Dänemark. Streifzüge auf den Gebieten der Kunst, Literatur, Politik und Journalistik des skandinavischen Nordens*, Berlin 1873.

9 Die Aufführung fand am 30.1.1876 statt. - In der Sekundärliteratur differieren die Angaben über die erste Ibsen-Aufführung sehr. Während Haakonsen und Pasche das obengenannte Datum nennen, geht Eller - wohl irrtümlich - vom Jahr 1875 aus. Fleischhacker dagegen wendet ein, daß es sich bei der Aufführung im Januar 1876 nur um eine Generalprobe handelte und die Produktion der „Nordischen Heerfahrt" am Münchener Hoftheater am 10.4.1876 als erste Ibsen-Aufführung in Deutschland gelten müsse. Dieses Datum nennt auch Friese. Vgl. dazu Haakonsen, *Henrik Ibsen. Mennesket og kunstneren*, Oslo 1981, S. 288; Pasche 1979, S. 188; Eller 1918, S. 31; Fleischhacker, Ibsen im Lichte der Münchner Presse (1876-1891), in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 5, Hg. Daniel Haakonsen, Oslo 1985, S. 113-131, hier S. 118; Friese 1985, S. 132.

10 Vgl. zu diesem Thema Nilsen / Reznicek, *Ibsen in Meiningen*, Kiel 1992. [Zusammen mit dem *Tagebuch für Norwegen* des Herzogs Georg II. von Sachsen-Meiningen aus dem Jahre 1849].

11 Vgl. hierzu auch die abwehrende Kritik von Karl Frenzel: Frenzel, Berliner Chronik, in: *Deutsche Rundschau*, 4, 1878, S. 484-496, hier: S. 485 ff. - Bernhardt datiert den Erfolg der „Stützen der Gesellschaft" auf das Jahr 1877, doch zu diesem Zeitpunkt lagen die verschiedenen deutschen Übersetzungen des Stückes, u.a. von Klingenfeld, noch gar nicht vor. Haakonsen und Pasche meinen, daß sich Ibsen endgültig erst ab 1887 (Aufführung der „Gespenster" in Berlin) auf dem deutschen Theater durchsetzen konnte. Vgl. Bernhardt 1989, S. 206; Haakonsen 1981, S. 288 f.; Pasche 1979, S. 192.

ten gegen die Gewalten dieser Dichtung an. [...] Bis dahin war uns Ibsen ein bloßer Name gewesen. Durch dieses Stück erst lernten wir ihn lieben, fürs Leben lieben.[12]

Zwei Jahre später hatte auch Ibsens nächstes Stück, das durch den Übersetzer Wilhelm Lange den Titel „Nora" erhielt, in Deutschland Premiere. Es wurde in Flensburg zunächst mit einem Ibsen aufgenötigten versöhnlichen Schluß gespielt, so daß es kurz darauf dem Residenztheater in München vorbehalten blieb, als erste Bühne in Deutschland den Originalschluß zu zeigen. Spätestens hier zeichnete sich eine eindeutige Polarisierung in der Rezeptionshaltung des deutschen Publikums ab. Während Ibsen von modernen Literaten wie Schlenther, Brahm und anderen gefeiert wurde, stieß er in konservativen Kreisen auf Ablehnung.

Nach dem Erscheinen der „Gespenster" verhärteten sich die Fronten. Während wiederum eine Minderheit radikalliberaler Intellektueller, zu der auch der zu dieser Zeit in Berlin ansässige Georg Brandes und sein Landsmann Julius Hoffory[13] zählten, das Stück verteidigten, reagierten die Behörden mit einem langjährigen Aufführungsverbot. Diese faktische Zensur konnte nur durch Theaterabende unterlaufen werden, die den Charakter einer geschlossenen Veranstaltung hatten. Auf diese Weise gelangte das Stück mit einiger Verspätung zunächst 1886 in Augsburg[14], kurz darauf dann im Berliner Residenztheater zur Aufführung[15].

Generell läßt sich sagen, daß zunächst eine kleine Gruppe von Literaten, die sich der Moderne zuwandte und die Auseinandersetzung mit ihr suchte, in Ibsen einen Verbündeten und Vorkämpfer sah. Diese Autoren, die sich zum Teil mit dem Programm des sich allmählich etablierenden Naturalismus identifizierten, nahmen in ästhetischen Fragen eine anti-romantische bzw. anti-idealistische Position ein und reflektierten kritisch die politische und soziale Realität des gerade erst geeinten Deutschen Reiches. Brandes, der auch in Berlin als Literaturvermittler wirkte und sich nicht zuletzt für Ibsen einsetzte[16], dürfte einer der ersten gewesen sein, der im

---

12 Schlenther, Einleitung, in: Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke in deutscher Sprache*, durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes, Julius Elias und Paul Schlenther, 10 Bde., 1898-1904, Bd. 6, [1900], S. IX-XXIV, hier S. XVII.

13 Hoffory, Professor für Nordische Philologie in Berlin, war „so etwas wie Ibsens Prophet in Deutschland". See, *Barbar, Germane, Arier. Die Suche nach der Identität der Deutschen*, Heidelberg 1994, S. 216; vgl. auch Grössel, Vor hundert Jahren, in: *Buch-Info* [Bonn], 10, 1997, H. 10 [Grössel 1997 c], S. 20-21.

14 Vgl. Kejzlar, Ibsen in Augsburg. Two German Premieres in a Provincial Theatre, in: *Litteraria Pragensia*, 1, 1991, H. 2, S. 98-102.

15 Die einmalige Berliner Aufführung erfolgte im Rahmen einer „Vormittags-Wohltätigkeits-Vorstellung". Vgl. Boettcher 1989, S. 63 ff.

16 Erik M. Christensen hat in mehreren Arbeiten die These aufgestellt, daß Brandes Ibsen in Wirklichkeit „sabotiert" oder sogar „mißhandelt" hätte. Diese Behauptung ist aber von verschiedenen Seiten zurückgewiesen worden. Vgl. Christensen, *Henrik Ibsens realisme: illusion, katastrofe, anarki*, 2 Bde., København 1985 [Christensen 1985 a]. Vgl. auch Christensen, Why Should Brandes Sabotage Ibsen in Germany?, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 5, Hg. Daniel Haakonsen, Oslo 1985 [Christensen 1985 b], S. 81-98. - Edvard Beyer kommentierte: „It may be well true, as Christensen suggests, that Brandes in his battle with the Church was too un-dialectical for Ibsen, too egocentric in his liberalism and too élitist as a critic. [...] But that Brandes should therefore hate and counteract Ibsen with every means possible is, to put it mildly, hard to believe." Beyer, Henrik Ibsen the Anarchist - a Review, in:

Werk des Norwegers jene Sozialkritik aufspürte, die er von einer gesellschaftlich engagierten Literatur forderte und die nun auch in Deutschland stärker Fuß zu fassen begann. Ludwig Fulda, der maßgeblich am Gelingen der „Gespenster"-Aufführung in Augsburg beteiligt war und später als Übersetzer des „Peer Gynt" in Erscheinung trat, sah - wie viele seiner Freunde - in Ibsens Werk „politische, soziale, religiöse und sexuelle Konflikte"[17] dargestellt, die er in der zeitgenössischen deutschen Literatur noch kaum berücksichtigt fand.

Das Profil der Ibsen-Bewunderer wurde vor allem dadurch bestimmt, daß sie einerseits die wissenschaftliche und gesellschaftliche Dimension der Moderne akzeptierten oder als Herausforderung betrachteten, andererseits die negativen Folgen der umwälzenden Prozesse nicht beschönigten. Der Ruf der neuen Generation nach der „Wahrheit" korrespondierte dabei mit einer Absage an jede Art der metaphysischen Verklärung oder gar der weltfremden Idyllik. Insofern befanden sich diese Autoren in der Tradition der Aufklärung und des Rationalismus, nicht nur insofern, als sie Anschluß fanden an die positivistischen Strömungen der Zeit, sondern auch darin, daß sie ihre Kritikfähigkeit gerade im Aufdecken sozialer Probleme erwiesen.

Die Gegner dieser Autoren rekrutierten sich nicht nur aus den verschiedensten gesellschaftlichen Gruppierungen, sondern waren auch in bezug auf zentrale politische, soziale und ästhetische Fragen kaum durch Homogenität gekennzeichnet. Immerhin trafen sich die Vorstellungen der unterschiedlichen Schriftsteller, Übersetzer, Redakteure oder Wissenschaftler darin, daß sie die Moderne mit Skepsis betrachteten und nach Wegen suchten, gegen deren dissoziierende Begleiterscheinungen eine alte oder neue Totalität aufzubieten. Diese Teilnehmer an der öffentlichen Diskussion wiesen sich unter anderem dadurch aus, daß sie den Naturalismus heftig attackierten. In bezug auf Ibsen bedeutete dies, daß sie ihm gegenüber ebenfalls eine ablehnende Haltung an den Tag legten oder aber eine Zweiteilung seines Werkes vornahmen, wie sie dann auch für das Dritte Reich charakteristisch werden sollte: bestimmte Texte wie die frühen „nationalromantischen" oder historischen Stücke bis hin zum „Peer Gynt" wurden angenommen, die Gegenwartsdramen dagegen scharf verurteilt.

Die Motive konnten dabei äußerst unterschiedlich sein. So wurde von der Position eines entweder nie aufgegebenen oder aber wieder etablierten Idealismus aus argumentiert, daß eine rein „materialistische" (sprich: positivistische) Weltsicht zu destruktiv sei bzw. sogar pathologischen Charakter annehmen könne. Entsprechend konnte das Werk Ibsens negativ beurteilt werden, weil es eben diesem Materialismus zu sehr verhaftet gewesen sei oder es konnte auch positiv als eine Literatur betrachtet werden, in der trotz des starken Realitätsbezuges die Idee immer über die Empirie dominiert habe[18].

Contemporary Approaches to Ibsen, Bd. 7, Hg. Bjørn Hemmer/Vigdis Ystad, Oslo 1991, S. 255-260, hier: S. 256.

17 Fulda, Henrik Ibsen und das deutsche Drama, in: *Die Nation,* 4, 1885/86, H. 52, S. 775-777, hier: S. 775.

18 Ein Repräsentant dieser Sichtweise ist etwa Adalbert von Hanstein. Vgl. Hanstein, *Ibsen als Idealist.*

Eine andere, nicht minder virulente antimoderne Variante bestand darin, in der Kunst eine Ersatzreligion zu sehen, die in der Lage sein sollte, den vielfach empfundenen Verlust einer inter- wie intrasubjektiven „Ganzheit" zu kompensieren. Unter diesen Vorzeichen wurde den Dichtern in einer Art Renaissance der antiken „vates"-Vorstellung die Rolle eines Priesters, Propheten oder Sehers zugewiesen[19]. Entsprechend sah man auch in Ibsen einen Autoren, der „der Zukunft prophetisch ihre großen Wege"[20] vorzeichne, wie es der Nietzsche-Anhänger Eugen Heinrich Schmitt in einer 1908 publizierten Studie formulierte. Ibsen wird direkt auf die altgriechischen Sophisten bezogen[21], die ebenso wie der Norweger an der Zerstörung der autoritär feststehenden Wahrheiten gearbeitet hätten. Daß Schmitt darunter aber nicht eine kritisch-rationale Auseinandersetzung mit überkommenen Ansichten verstand - etwa im Sinne Ibsens, demzufolge „eine normal gebaute Wahrheit [...] in der Regel siebzehn bis achtzehn, höchstens zwanzig Jahre alt"[22] wird -, geht unmißverständlich aus dem Kontext seiner These hervor. Die Kunst habe ihre vornehmste Aufgabe darin, „zum Heiligtum des geistig gereiften Menschen" hinzuführen und dessen Gemüt zu veredeln. Vom Naturalismus sei dieser Prozeß der Elevation „aus dem Halbtierischen" - wie es in signifikanter Rhetorik heißt - am allerwenigsten zu erwarten; statt einer neuen Religion biete er „das dürre Skelett der modernen geistigen Leichenanatomie an"[23] und versündige sich deshalb am Menschen. Ibsen wird in seiner Arbeit nicht etwa unter den Naturalismus subsumiert, sondern ganz im Gegenteil positiv von ihm abgesetzt. Er ist exakt jener „Seher", der in seinen Stücken und Gestalten „die lebendigen Quellen religiösen Bewußtseins"[24] erschließe und über die Gegenwart hinausweise. So wie etwa der neunjährige Titelheld im Drama „Klein Eyolf" als „'höhere[r] Mensch' der modernen Welt [...], als 'Krüppel' Nietzsches 'an der Brücke zum Übermenschen'"[25] gedeutet wird, wird Ibsens Werk generell als Vehikel mißbraucht, mit dessen Hilfe die Resakralisierung der als leer aufgefaßten Welt betrieben wird. Zwar grenzt sich Schmitt von einem als obsolet empfundenen Idealismus alter Tage ab, doch ist seine Ästhetik ansonsten von dem Versuch bestimmt, der diskreditierten Gegenwart eine bessere und „höhere" Zukunft gegenüberzustellen.

Antimoderne Züge wiesen auch die verschiedenen Versuche auf, der Konturlosigkeit und der Anonymität der urbanen Gesellschaft ein Konzept der großen, geschichtsprägenden Persönlichkeit entgegenzustellen. Häufig waren diese Ansätze von einer Krankheits-Metaphorik begleitet, die die ingeniöse Autorität als „gesund" feierte, die konturlose Masse jedoch als „krank" und „ansteckend" charakterisierte.

Vorträge über Henrik Ibsens Dramen, Leipzig 1897.

19 Zur antimodernen Engführung von Priestermythos und Autorbild vgl. auch Haß, *Militante Pastorale. Zur Literatur der antimodernen Bewegungen im frühen 20. Jahrhundert*, München 1993, S. 154 ff.

20 Schmitt, *Ibsen als Prophet. Grundlagen zu einer neuen Ästhetik*, Leipzig 1908, S. 39.

21 Vgl. hierzu auch Schmitt, *Henrik Ibsen als psychologischer Sophist*, Berlin 1888.

22 Diese Aussage macht der Badearzt Stockmann im „Volksfeind": „En normalt bygget sandhed lever - lad mig sige - i regelen en 17-18, højst 20 år..." HU, IX, S. 281; SWV, IV, S. 265.

23 Schmitt 1908, S. 2 f.

24 Ebd., S. 6.

25 Ebd., S. 360.

In diesem Sinne verstand Heinrich Bulthaupt Ibsens Dramen als „Geltendmachung der Persönlichkeit gegen die Allgemeinheit“[26], wobei er allerdings im wesentlichen von den „Kronprätendenten“ und besonders von „Brand“ angezogen wurde, während er „die übrigen Schöpfungen Ibsens mit den niederen Interessen des Tages und ihren eigenen pathologischen Makeln“[27] deutlich abqualifizierte. In Abwandlung dieses Motives konnten andere Interpreten, wie z.B. der Zola-Übersetzer Leo Berg, in vitalistischer Terminologie vom „Stolz“ und vom „Mannesbewußtsein“[28] Ibsens reden, der sich anschicke, zum Klassiker zu werden.

Weitere Varianten der antimodernen Kulturkritik steuerte der bekannte jüdische Intellektuelle Max Nordau bei, der paradoxerweise mit dem Titel seines Buches „Entartung“[29] eine spätere Leitvokabel der nationalsozialistischen Rassenideologie popularisierte. Nordau hatte zwei Jahre nach George Bernard Shaw[30] den Begriff des „Ibsenismus“ in die deutsche Sprache eingeführt. Während Shaw jedoch in Ibsen den Kritiker bürgerlicher Saturiertheit und Konventionalität erkannte, sah Nordau in den Texten Ibsens mit wenig Begeisterung „zukunftsschwangere Modernität“[31] am Werk. Bei ihm stellt sich der Sachverhalt allerdings komplizierter dar. Der Arzt, Autor und Kritiker Nordau bezog nach Auffassung seines Biographen Christoph Schulte durchaus einen „Standpunkt fortschrittlicher Liberalität“, urteilte aber auch aus „gekränkter Männlichkeit“[32] heraus. So konnte es geschehen, daß Nordau im Namen moderner Wissenschaft Ibsens angeblich sorglose Behandlung der Krankheit Osvalds in den „Gespenstern“ tadelte, bei der es sich seiner Auffassung nach keinesfalls um die diagnostizierte „Erweichung“ des Gehirns handeln konnte, sondern ganz im Gegenteil nur um eine „Verhornung“ bzw. eine „Sklerose“[33]. Gleichzeitig jedoch brachte Nordau dem perspektivischen Schreiben Ibsens, das auf wissenschaftliche oder moralische Instanzen zunehmend verzichtete, keinerlei Verständnis entgegen. Er hielt es für eine unverzeihliche Nachlässigkeit des Dramatikers, daß Osvald von seiner Mutter als Bild männlicher Kraft geschildert wird, am Ende des Stückes aber einen Zusammenbruch erleidet. Die Entität einer verbürgten „Wahrhaftigkeit“, die er bei Ibsen zu Recht desavouiert sieht, wollte Nordau nicht auf dem Altar der Moderne geopfert wissen[34]. Nordau argumentierte teilweise durchaus von einer modernen, positivistischen Grundlage aus, mochte dabei aber nicht so weit gehen wie einige seiner Zeitgenossen, die dieses Wissenschaftsverständnis allmählich als obsolet erachteten und eher von einer Relativität der Werte gerade im Hinblick auf die „Wahrheit“ überzeugt

---

26 Bulthaupt, *Dramaturgie des Schauspiels*, Oldenburg/ Leipzig 1897, S. 68.
27 Ebd., S. 39.
28 Berg, *Henrik Ibsen und das Germanenthum in der modernen Litteratur*, Berlin 1888 (= Litterarische Volkshefte, Bd. 2), S. 5.
29 Nordau, *Entartung*, 2 Bde., Berlin 1892-93.
30 Shaw, *The Quintessence of Ibsenism*, London 1891.
31 Nordau 1892-93, Bd. 2, S. 177.
32 Schulte, *Psychopathologie des Fin de Siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau*, Frankfurt/Main 1997 (= Fischer-Tb. 13611), S. 241.
33 Nordau 1892-93, Bd. 2, S. 179.
34 Ebd., S. 194 ff.

waren. In anderen Fällen bezog Nordau die Position einer dezidiert *einseitigen* Antimoderne. Die Emanzipationsbestrebungen der Zeit, die Ibsen unterstützt hätte, kritisierte er heftig, und vor allem an „Nora" ließ er kein gutes Haar:

> Das Weib hat bei Ibsen keine Pflicht und alle Rechte. Das Band der Ehe fesselt es nicht. Es geht, wenn es nach Freiheit verlangt [...]. Das Weib braucht nur für sich selbst zu leben. Sogar seine ursprünglichsten Triebe, die der Mutterschaft, hat es bei Ibsen überwunden und es verläßt ohne Wimpernzucken seine Brut, wenn es die Laune hat, sich anderweitig Befriedigungen zu suchen.[35]

Die antimodernen Schreckensvisionen von der Zerrüttung der Ordnungen, familiärer wie gesamtgesellschaftlicher Art, führten auch Nordau zu schrillen Formulierungen. Die Protagonistin des moderne Tiefenpsychologie antizipierenden Stückes „Rosmersholm" (1886), Rebekka West, zählte er mit Hinweis auf Krafft-Ebings „Psychopathia sexualis" zu den „erotomanisch Gestörte[n]" und denunzierte sie in ständigen Wiederholungen als „Nymphomanin"[36]. Für Nordau stand fest, daß sich Ibsen mit Frauengestalten wie Nora und Rebekka auf unverantwortliche Weise gegen das bestehende Sittengesetz aufgelehnt hatte.

Kennzeichnend für diese zuletzt vorgestellten Ibsen-Deutungen ist, daß die Dynamik der Gründerzeit, mit ihren rasch wechselnden sozialen Rahmenbedingungen, sowohl Unbehagen als auch Abwehrhaltungen hervorrief. Das in Auflösung geratene Stützwerk eines verbindlichen Weltbildes setzte antimoderne Sehnsüchte frei. Teilweise atavistisch anmutende Werte wie „Männlichkeit", „Autorität", „Kraft", „Persönlichkeit", „Sitte" oder „Idealismus" begannen in den Diskursen Fuß zu fassen. Mitunter wurde der dynamische Charakter der Geschichte auch gänzlich geleugnet und statischen Konzepten wie nicht zuletzt der „Rasse" oder dem „Wesen" eines Volkes bei der Interpretation historischer Abläufe große Aufmerksamkeit geschenkt. Diese Vorgehensweise läßt sich auch in der Literaturgeschichtsschreibung oder im alltäglichen Geschäft der Literaturkritik immer wieder beobachten. Mit Vorliebe wurden bestimmte Autoren als typisch „deutsch" oder gar „germanisch" charakterisiert, weil deren Werke oder einzelne Figuren eine Reihe von Eigenschaften aufwiesen, wie sie angeblich nur in einer bestimmten Nation oder einer bestimmten Landschaft anzutreffen waren.

So verwundert es nicht, daß auch Ibsen regelmäßig als „deutscher" oder zumindest „nordischer" Autor rubriziert wurde und seine Werke in diesem Sinne gelesen wurden[37]. Dabei bedienten sich die Interpreten entweder einer direkt rassentheoretischen Argumentation oder sie beteiligten sich an den damals schon gängigen Ontologisierungen, mit deren Hilfe dargelegt wurde, daß Kulturprodukte aus „deutschem Wesen" oder „deutscher Seele" hervorgegangen seien. Wilhelm Friese[38] und Radko Kejzlar[39] haben zutreffend darauf hingewiesen, daß Ibsens Werk in Deutschland schon sehr früh in den Strudel der „Nord"-Begeisterung geriet. Ein

---

35 Ebd., S. 295 f.
36 Ebd., S. 186 f.
37 Ausführlich zu diesem Thema siehe Kapitel 4 dieser Arbeit.
38 Friese 1985, S. 132 f.; vgl. auch Friese 1976, S. X f.
39 Vgl. Kejzlar 1991, S. 98.

erstes Zeugnis dafür sind die Reaktionen auf die Premiere des bezeichnenderweise auf deutsch so genannten Schauspiels „Nordische Heerfahrt" („Hærmændene på Helgeland") am Münchener Hoftheater, die im sogenannten „Nibelungenjahr" 1876 stattfand. Der Naturalist Richard Voß nannte Ibsen noch Jahre später seinen „nordischen Geisterhelden"[40], und Leo Berg meinte, daß „das spezifisch Nordische in Ibsen [...] seine Art von Mystik"[41] sei. Ludwig Passarge, der lange in Briefkontakt mit Ibsen stand und Stücke von ihm übersetzte, sah in Peer Gynt eine Gestalt, die aus demselben „nationalen Boden" hervorgegangen sei, „der [auch] die phantastischen Züge der Wikinger"[42] erzeugt habe.

Beispiele dieser Art, die durchaus auch gegenteilige Auffassungen provozierten[43], ließen sich fast beliebig fortsetzen. Zu dieser Zeit, vor allem aber später im Dritten Reich, glaubten sich die Autoren, die der antimodernen Rezeptionshaltung nahestanden oder sie gar offen verkörperten, auf Ibsen selbst beziehen zu können, der etwa in einem Brief an Hoffory bekundete, daß „die Universalität des germanischen Wesens [...] zu einer künftigen Weltherrschaft"[44] prädestiniere („det germanniske væsens og den germanniske ånds universalitet [...] predestinerer til et vordende verdensherredømme"[45]). Noch 1938 sprach für den frisch promovierten Germanisten Fritz Martini, der nach dem Krieg ein einflußreicher Vertreter seines Faches werden sollte, aus diesen Zeilen „nordisches Schicksals- und Lebensgefühl"[46]. Rüdiger Bernhardt hat jedoch plausibel herausgearbeitet, daß Ibsen hier keineswegs in naiv-affirmativer Weise dem Imperialismus das Wort redete. Mit der „künftigen Weltherrschaft" habe Ibsen im Gegenteil ein Regime des Geistes ins Auge gefaßt, das sich signifikant von der politischen Herrschaft insbesondere Bismarcks unterschied und für ihn eine kaum jemals zu verwirklichende Utopie darstellte[47]. Ibsen nahm damit in der Tat eine Position ein, die sich vom Nationalismus jener Jahre weit entfernte und die eher als aufgeklärter Kosmopolitismus bezeichnet werden könnte.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß sich während der „Ibsen-Mode" des Kaiserreiches zwei verschiedene Rezeptionshaltungen herauskristallisierten, die hier als „moderne" und „antimoderne" Orientierung beschrieben wurden. Da sie Resultat geschichtlich-dynamischer Entwicklungen waren, erwiesen sich die differierenden Standpunkte nicht als unverrückbar und die Grenzen zwischen den Lagern nicht als starr; dennoch markierten diese Haltungen zwei in Opposition

---

40 Unveröffentlichter Brief von Richard Voß an Georg Brandes, datiert vom 16.11.1883. Zit. nach Bernhardt 1989, S. 252.

41 Berg, *Henrik Ibsen*, Köln/Berlin/Leipzig 1901, S. 34.

42 Passarge, Vorwort zur ersten Auflage (1881), in: Ibsen, *Peer Gynt*, übersetzt von Ludwig Passarge, 2. Aufl., Leipzig 1887, S. 3-7, hier S. 4.

43 Eugen Zabel sah z.B. in Ibsen einen Mann, der jenseits vom engen Begriff des Nationalen „die Resultate der europäischen Bildung" verteidigte. Vgl. Zabel, Henrik Ibsen. Ein literarisches Porträt, in: *Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart*, Hg. Rudolf von Gottschall, Leipzig 1881, S. 513-531, hier S. 513.

44 Zit. nach Woerner, *Henrik Ibsen*, 2 Bde., 3. Aufl., München 1923, Bd. 2, S. 206.

45 HU, XVIII, S. 205.

46 Martini, Henrik Ibsen - Rufer ohne Gnade, in: *Hamburger Tageblatt*, 13. Oktober 1938.

47 Vgl. Bernhardt 1989, S. 71 f.

zueinander stehende Auffassungen. Hervorzuheben bleibt, daß beide Gruppen durchaus mit Ibsen sympathisieren konnten, sich dabei aber jeweils nur auf einen *Teil* seines Oeuvres bezogen, andere Werkteile aber vernachlässigten oder sogar diffamierten. Bernhardt formulierte es folgendermaßen:

> Es entwickelten sich [...] zwei Rezeptionsmöglichkeiten, die den Dichter der historischen Stücke in eine konservative Kunstgeschichtsentwicklung, den Dichter der gesellschaftskritischen Stücke in eine materialistische einfügten[48].

Und an anderer Stelle:

> Es ist die Trennung des Ibsenschen Gesamtwerkes, die bis in die Gegenwart die unterschiedlichen, zumeist gegensätzlichen politischen Programme bedient.[49]

Zunächst waren die Vertreter der „modernen" Rezeptionshaltung weitgehend identisch mit den Naturalisten der frühen, programmatischen Jahre, während die antimoderne Richtung ihr Zentrum im konservativen Bürgertum hatte, das den Naturalismus anfeindete. Später standen sich die Fronten nicht mehr so eindeutig gegenüber, was unter anderem damit zusammenhängt, daß die anfangs progressive Gesellschaftskritik der Naturalisten bald von allerlei nationalistischen Bekenntnissen übertönt wurde. Nachdem sich immer deutlicher abzeichnete, daß die politisch-administrative Einheit Deutschlands keineswegs eine kulturelle Einheit nach sich zog und die sozialen Differenzen vor allem nach dem „Gründerkrach" 1873 ein immer größeres Problem darstellten, reagierten die Autoren auf unterschiedliche Weise: manche begannen mit der Arbeiterklasse und dem Marxismus zu sympathisieren, manche gaben ihren einstigen reformatorischen Anspruch auf und öffneten sich - hier und da wohl in einem Akt der Resignation - deutschnationalen Tendenzen und neuen romantischen Spekulationen. David George ist sogar der Meinung, daß neben der Modernität und dem Realismus nicht zuletzt der Nationalismus die deutsche naturalistische Bewegung kennzeichnete und prägte[50]. In der Tat plädierten etwa Heinrich und Julius Hart in ihren *Kritischen Waffengängen* für die Erneuerung der Dichtung „aus der germanischen Volksseele heraus"[51].

Die hier angedeuteten Entwicklungen, die schließlich zum Ende des Naturalismus führten und den Neoklassizismus und die Neuromantik ankündigten, spiegeln sich im Ibsen-Bild einiger führender Kritiker wider. Ein gutes Beispiel hierfür ist Hermann Bahr, der zunächst scharfsinnig bestimmte anti-bürgerliche und sozialkritische Elemente selbst in Ibsens Stücken „Brand" und „Peer Gynt" entdeckte[52], nach der Jahrhundertwende aber am realistischen Ibsen nicht mehr interessiert war

---

48 Ebd., S. 220.

49 Ebd., S. 245.

50 Vgl. George 1968, S. 23.

51 Hart / Hart, Wozu, wogegen, wofür?, in: *Kritische Waffengänge*, 1882, H. 1, S. 3-8, hier S. 7.

52 Vgl. Bahr, *Zur Kritik der Moderne*, Zürich 1890, S. 66 f. - Über „Peer Gynt" heißt es an dieser Stelle u.a.: „Er [= Peer Gynt, UE] ist ein Protest gegen jenen romantischen Geist, der, indem er das thätige Leben verschmäht und sich an erträumtem Wahne berauscht, die Praxis der bürgerlichen Feigheit zur Theorie alles menschheitlichen Daseins macht."

und z.B. „Peer Gynt" nun ausschließlich als romantisches Werk wahrnahm[53]. Etwas anders liegt der Fall bei Leo Berg, der Ibsen schon 1888 dem von ihm inaugurierten „Germanenthum in der modernen Litteratur" zuschlug, dabei aber vor allem an die Gesellschaftskritik des Autors sowie an dessen Hang zum Individualismus dachte[54].

Die Widersprüchlichkeit der Rezeption, von der eingangs die Rede war, konnte sich also auch in den heterogenen Äußerungen von Kritikern niederschlagen, die das Werk Ibsens über einen längeren Zeitraum begleiteten und dabei ihr Urteil mehrfach revidierten. Außerdem manifestierte diese Gegensätzlichkeit sich darin, daß die Hoftheater in Deutschland eher die frühen, historischen Schauspiele pflegten, das Interesse der Stadttheater und privaten Bühnen hingegen fast ausschließlich Ibsens späteren, realistischen Stücken galt[55]. Besonders drastisch machte sich die kulturelle Zerrissenheit Deutschlands, die an solchen Details ablesbar ist, 1880 in Berlin bemerkbar, als die zum Zankapfel avancierte „Nora" abwechselnd in der provozierenden Originalversion und mit versöhnlichem Schluß zu sehen war. Immerhin fand das Stück auf diese Weise sein Publikum; „progressive" und „konservative" Theaterbesucher durften sich gleichermaßen angesprochen fühlen.

Von Bedeutung für die Ibsen-Rezeption im Dritten Reich ist die hier skizzierte Polarität vor allem deshalb, weil sie indiziert, wie sehr eine antimoderne Ibsen-Kritik, die ihren Ursprung durchaus in den unterschiedlichsten Ideologien haben konnte, schon in der Zeit vor der Jahrhundertwende ausgebildet war.

2.2. Ibsen zur Zeit der Weimarer Republik

Bereits gegen Ende des Kaiserreiches schien die „Ibsen-Mode" allmählich in eine immer wieder konstatierte „Ibsen-Dämmerung"[56] oder „Ibsen-Krise"[57] hineinzugleiten. Pasche erklärt das nachlassende Interesse am Werk des Norwegers mit den Erfolgen August Strindbergs, dessen Stern um 1912 zu leuchten begann und Ibsen bald überstrahlte[58]. Allerdings räumt auch Pasche ein, daß der Einfluß Ibsens nicht in dem Maße abnahm, wie es in der öffentlichen Diskussion den Anschein hatte. Dies zeigt schon ein Blick auf die Bühnenstatistiken, die ein

---

53 Vgl. Bahr, *Rezensionen. Wiener Theater 1901 bis 1903*, Berlin 1903, S. 134 ff.

54 Vgl. Berg 1888, passim.

55 Vgl. hierzu Bernhardt 1989, S. 221.

56 Vgl. etwa Eckart, Ibsen-Dämmerung, in: *Die Ähre*, 1, 1913, H. 18, S. 2-5, H. 19, S. 3-8, H. 20, S. 4-8; Grossmann, Ibsen-Dämmerung, in: *Der Friede*, 2, 1919, H. 50, S. 573-575.

57 Erich Holm [= Mathilde Prager] beklagte in einem 1915 erschienenen Artikel den nachlassenden Enthusiasmus für die Werke Ibsens und verwies in diesem Zusammenhang vor allem auf eine Studie von Oskar Walzel. Vgl. Holm, Ibsenkrise?, in: *Die schöne Literatur*, 16, 1915, S. 241-246 und 253-258; Walzel, *Henrik Ibsen*, Leipzig 1912; vgl. außerdem Dresdner, Ibsen i våre dagers Tyskland, in: *Samtiden*, 43, 1932, S. 511-518.

58 Vgl. Pasche 1979, S. 200.

Stück wie „Peer Gynt" als ausgesprochenen Kassenschlager ausweisen[59]. Richtig ist indes, daß die realistischen Dramen Ibsens schon ab 1910 nur noch eine recht untergeordnete Rolle spielten.

In bezug auf die Ibsen-Rezeption in der Weimarer Republik ist man jedoch bis heute weitgehend auf Spekulationen angewiesen. Zwar verspricht z.B. Pasche im Untertitel seiner Arbeit eine Untersuchung der Bühnenpräsenz Ibsens (sowie Bjørnsons und Strindbergs) bis zum Jahre 1932, doch genau genommen erstreckt sich seine detaillierte Analyse - inklusive tabellarischer Spielplanübersichten[60] - nur bis zum Jahre 1912. Für die ersten Jahre der Weimarer Republik kann er immerhin auf eine Untersuchung des Wiener Philologen Emil Reich verweisen, der in einer späten Auflage seines Buches „Henrik Ibsens Dramen" Aufführungszahlen für den Zeitraum von 1917-1924 vorlegte. Diesen Angaben zufolge wurden Ibsens Dramen auf der Grundlage autorisierter deutscher Übersetzungen innerhalb dieser sieben Jahre nicht weniger als 6831 mal gespielt[61]. Es ist allerdings zu bedenken, daß Reich auch Inszenierungen in anderen Ländern (Österreich, Schweiz, USA, Skandinavien etc.) berücksichtigt, sein Zahlenmaterial somit schwer einzuordnen ist. Die Richtigkeit der Angaben Reichs scheint ansonsten keineswegs über jeden Zweifel erhaben zu sein, denn selbst wenn man von den möglicherweise nicht allzu stark ins Gewicht fallenden ausländischen Ibsen-Produktionen zu abstrahieren versuchte, wäre die von Reich ermittelte Aufführungsfrequenz noch so hoch, daß sie kaum realistisch genannt werden kann. Ibsens „Peer Gynt" etwa soll während des untersuchten siebenjährigen Zeitraumes 1357 mal über die Bühne gegangen sein. Diese Zahl ließe aber selbst das Ergebnis der elf Spielzeiten des Dritten Reiches verblassen, als kaum ein öffentliches Theater in Deutschland auf eine Produktion des „Peer Gynt" verzichten mochte[62]. Genaueren Aufschluß über die Bühnenpräsenz Ibsens während der Weimarer Republik ergäbe erst eine statistische Übersicht auf der Basis des *Deutschen Bühnenspielplans*.

Es ist das Verdienst David Georges[63], daß wir zumindest über den Einfluß Ibsens auf die Generation der Expressionisten einige Angaben machen können. Geistesgeschichtlich läßt sich der Expressionismus als heftige, kurzlebige Reaktion auf den Naturalismus verstehen, dessen naturwissenschaftlich-materielles Weltbild unverhohlen in Frage gestellt wurde. Viele Autoren der neuen Dichtergeneration bekannten sich zu diversen religiösen und mystizistischen Ansätzen, die sie zum Teil (Jahnn[64], Brust, Werfel[65]) zu regelrechten Privatmythologien ausarbeiteten. In

---

59 Wolfgang Poensgen, der die Bühnenspielpläne der Kriegsjahre auswertete, macht dazu folgende Angaben: „Die Aufführungszahlen für 'Peer Gynt' schnellen ... in wenigen Jahren um das Zehnfache, von 1909:16, 1910:7, 1911:11 auf 1916:119 [!] Wiederholungen empor." Poensgen, *Der deutsche Buehnenspielplan im Weltkriege*, Berlin 1934 (= Schriften der Gesellschaft fuer Theatergeschichte, Bd. 45), S. 60.

60 Vgl. ebd., S. 204 ff.

61 Vgl. Reich, *Henrik Ibsens Dramen. 20 Vorlesungen, gehalten an der Universität Wien*, 13. und 14. Aufl., Berlin 1925, S. 550.

62 Zu den Aufführungszahlen im Dritten Reich vgl. Abschnitt 5.5.

63 Vgl. George 1968, S. 75 ff.

64 Knut Brynhildsvoll untersucht in einer interessanten Monographie die Bezüge zwischen Jahnns Roman

diesem Kontext stießen der soziale Realismus und die „Wissenschaftlichkeit" Ibsens auf breite Ablehnung; Werfel etwa konnte der „psycho-moralischen"[66] Wüste seiner Gegenwartsdramen nichts mehr abgewinnen. Ein milderes Urteil provozierten in dieser Zeit allenfalls jene Stücke, die trotz ihrer sozialen Thematik angeblich ein „Geheimnis" offenbarten. Vor allem das symbolistische Spätwerk Ibsens zog nun einige Aufmerksamkeit auf sich. Im allgemeinen jedoch geriet namentlich die Psychologie Ibsens in den Verdacht, der allseits verhaßten „Mechanisierung"[67] des Lebens Vorschub zu leisten. Mit dieser Einschätzung war auch der im Dritten Reich so virulent werdende Topos vom „Rechenmeister" Ibsen berührt: während man zunächst - und vereinzelt auch in der Folgezeit - die filigrane Figurencharakterisierung und die meisterhafte Komposition der Schauspiele Ibsens lobte, distanzierte man sich nun zusehends von der als „seelenlos" empfundenen analytischen Technik Ibsens. Der Ausgangspunkt für diese Kritik der expressionistischen Autoren lag in einer dezidiert antimaterialistischen Ästhetik; insofern schrieben sie die antimoderne Tradition des Kaiserrreichs zumindest partiell fort.

„Perrudja" und Ibsens „Peer Gynt". - Vgl. Brynhildsvoll, *Hans Henny Jahnn und Henrik Ibsen. Eine Studie zu Hans Henny Jahnns Roman „Perrudja"*, Bonn 1982.

65 George weist auf die engen Parallelen zwischen Werfels „Spiegelmensch" und Ibsens „Peer Gynt" hin. Vgl. George 1968, S. 89 f.

66 Werfel, Theater. Aus einem noch unveröffentlichten dramaturgischen Buche über das Zauberspiel „Spiegelmensch", in: *Die neue Rundschau*, 32, 1921, S. 571-577, hier S. 576.

67 Vgl. George 1968, S. 79.

3. Dietrich Eckarts „arisch-christliche“ Interpretation von Ibsens „Peer Gynt“

3.1. Eckart und der Nationalsozialismus

Wenn ich an die Musik von Grieg denke, wird mir ganz seltsam zu Mute, es ist, als wäre ich Peer Gynt selbst - mein Leben hat [...] so viel Ähnlichkeit mit dem seinen - und alles stürzte in dem „grauen Nebel des Nichts“ zusammen, was mir noch eben so schön und wertvoll erschien.[1]

Dietrich Eckart

Dietrich Eckart (1868-1923) ist gut neun Jahre vor der „Machtergreifung“ durch Adolf Hitler gestorben; dennoch ist sein Name mit der Geschichte des Nationalsozialismus eng verbunden. In nach 1933 erschienenen Huldigungsschriften wurde er als „Wegbahner des Dritten Reiches“[2], als „sinnbildhafter Träger und Künder der deutschen Selbstbestimmung und Auferstehung“[3] und immer wieder als Deutschlands erster Nationalsozialist gefeiert. Wie weit die umfassende Mythisierung Eckarts nach 1933 ging, beweist selbst der ansonsten seriöse Hitler-Biograph Konrad Heiden, der Eckart als „Gründer Hitlers“ bezeichnete[4]. Der „Führer“ selbst hatte dem persönlichen Freund Eckart schon 1927 einen bemerkenswerten Dank für gemeinsame Parteijahre abgestattet, als er den zweiten Band von „Mein Kampf“ mit den Worten ausklingen ließ, daß Eckart „als der Besten einer sein Leben dem Erwachen seines, unseres Volkes gewidmet“ habe[5]. Alfred Rosenberg, lange Zeit Mitstreiter Eckarts und Mitarbeiter von dessen Zeitschrift *Auf gut deutsch*, nennt ihn nicht minder überschwenglich „ein originales Selbst, leidenschaftlich, kraus, vornehm und brutal, voll drängender Kräfte, und deshalb bis an sein Ende von echter Wut erfüllt [...]“[6].

Noch im Jahr der „Machtergreifung“ wurde eine Dietrich-Eckart-Gesellschaft gegründet, die sich zum Ziel setzte, den Nachlaß des „Ahnherr[en] der nationalsozialistischen Lyrik“[7] zu sammeln und sein Werk zu pflegen. Ferner wurde eine „Abteilung Sonderforschung“ des NSDAP-Hauptarchivs gegründet, die unter ande-

---

1 Brief von Eckart an Paul Lindau vom 20. Mai 1911. Deutsches Literaturarchiv Marbach, Bestands-Nr.: Lindau 59.765 a.

2 Stilke, *Dietrich Eckart, ein Dichter und Kämpfer*, Donauwörth 1936, S. 63.

3 Wiedeburg, *Dietrich Eckart. Ein lebens- und geistesgeschichtlicher Beitrag zum Werden des neuen Deutschland*, Hamburg 1939, S. 6.

4 Heiden, *Adolf Hitler. Eine Biographie*, 2 Bde., Zürich 1936-37, Bd. 1, S. 373.

5 Hitler, *Mein Kampf*, 10. Aufl., München 1932, S. 781.

6 Rosenberg, *Dietrich Eckart. Ein Vermächtnis*, München 1928, S. 12.

7 Mulot, *Die deutsche Dichtung unserer Zeit*, Teil 2, Band 1, *Das Reich in der deutschen Dichtung unserer Zeit*, Stuttgart 1940, S. 82.

rem biographisches Material zusammentrug und Ausstellungen über Eckart organisierte. Die nationalsozialistische Forschung hat es dabei nicht unterlassen, eine bis 1285 zurückreichende Ahnentafel des Dichters zu erstellen. Will man den Angaben Glauben schenken, stammte Eckart mütterlicherseits vom Geschlecht der Welser in Augsburg ab[8]. Der Personenkult, der um Eckart betrieben wurde, fand auch darin Ausdruck, daß es in fast jeder größeren Stadt eine Dietrich-Eckart-Straße gab. In Berlin wurde zur Olympiade 1936 die Dietrich-Eckart-Bühne (die heutige „Waldbühne") eröffnet, die, wie die ebenfalls nach ihm benannte Freilichtbühne in Berchtesgaden, unter anderem für Thingspielaufführungen genutzt wurde[9]. Adolf Hitler selbst ließ es sich nicht nehmen, im bayerischen Heimatort Eckarts ein Ehrenmal aus Alabaster für seinen früheren Freund einzuweihen[10]; Parteigliederungen machten in alljährlich wiederkehrenden, pompösen Gedenkveranstaltungen auf die „Schöpfungen des unvergeßlichen Vorkämpfers"[11] aufmerksam. Zum 70. Geburtstag im Jahre 1938 wurde reichsweit an Eckart erinnert, u.a. in Form von „Morgenfeiern" an den Theatern[12]. Die Zeitschrift *Bausteine zum deutschen Nationaltheater*, die vom Rosenberg-Freund Walter Stang herausgegeben wurde, rühmte Eckarts dramatisches Werk als genuin nationalsozialistische Literatur und nahm einzelne Stücke wie die Tragödie „Lorenzaccio" in den musterhaften „Deutschen Spielplan" auf[13].

Hier wird jedoch einer der vielen Widersprüche in der nationalsozialistischen Kulturpolitik sichtbar. Zwar wurde den Theatern fast gebetsmühlenartig angetragen, sich um das Werk Eckarts zu kümmern, doch waren die eilfertigen Zusagen von Theaterleitern meistens Lippenbekenntnisse. Kaum jemals gelangte ein Schauspiel Eckarts während des Dritten Reiches zur Aufführung. Die große Ausnahme bildete seine Nachdichtung von Ibsens „Peer Gynt", die triumphale Erfolge feierte - zunächst während des Ersten Weltkrieges, später in der Weimarer Republik und vor allem nach 1933.

3.2. Vom Naturalismus zur Antimoderne

Eckarts literarischer und publizistischer Werdegang mutet über weite Strecken wie der Modellfall eines resignierten und gescheiterten Naturalisten an, der sich schrittweise von seinen Überzeugungen entfernte, um schließlich als exponierter Repräsentant antimoderner Kulturkritik zu enden. Nach einem wenig glücklich

---

8 Vgl. Grün, *Dietrich Eckart als Publizist. Erster Teil: Einführung. Mit einer Ahnentafel bis 1285 und einer Dietrich-Eckart-Bibliographie von 1868 bis 1938*, München 1941, S. 75 ff.

9 Vgl. Merker, *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion*, Köln 1983, S. 183 f.

10 Anonym, Der Führer grüßt den toten Dichter, in: *Deutsche Bühnenkorrespondenz*, 2, 1933, Folge 33, S. 1.

11 Anonym, Zum Gedächtnis Dietrich Eckarts, in: *Deutsche Bühnenkorrespondenz,* 3, 1934, Folge 25, S. 1.

12 Vgl. Plewnia, *Auf dem Weg zu Hitler. Der „völkische" Publizist Dietrich Eckart*, Bremen 1970, S. 9.

13 Vgl. *Bausteine zum deutschen Nationaltheater*, 2, 1934, H. 3, S. 87.

verlaufenen Medizinstudium, das er wegen einer schweren Trunk- und Morphiumsucht[14] nicht zielstrebig betreiben konnte, fand er zunächst eine Anstellung bei der *München-Augsburger Abendzeitung*, wo allmählich auch literarische Arbeiten von ihm erschienen. Seinen ideologischen Standort in diesen ersten Jahren belletristischer Produktion veranschaulicht eine Reihe von literarisch zumeist anspruchslosen Skizzen, Briefen und Tagebuchblättern, die er 1895 unter dem Titel „Tannhäuser auf Urlaub" herausgab. Dezidiert den Idealen der Aufklärung und der Humanität verpflichtet, hält Eckart hier den unverbesserlichen deutschnationalen Patrioten eine „Brüderlichkeit"[15] der Nationen entgegen, der allein die Zukunft gehöre. Gleichzeitig jedoch manifestiert sich in „Tannhäuser auf Urlaub" in aufschlußreicher Weise die Ambivalenz des Postnaturalismus, in dem moderne und antimoderne Elemente unvermittelt aufeinandertrafen. Zwar geißelt der sich kosmopolitisch gebende Eckart jeden „Nationalhaß" und erhebt sich über den „Sumpf des Rassenhasses"[16], doch im selben Atemzuge phantasiert er von der welterlösenden Mission des deutschen Geistes. Schon in dieser frühen Publikation macht sich Eckarts Antisemitismus, wenn auch noch nicht in der fanatischen Ausprägung späterer Jahre, bemerkbar, z.B. indem sich eine auf Wanderschaft befindliche, zeitgenössische Tannhäuser-Gestalt über die angeblich in Nürnberg und Berlin grassierende jüdische Geldherrschaft ereifert:

Die Jesuiten, Gott sei Dank,
Man hat sie fortgetrieben;
Als würdiger Ersatz dafür
Sind uns die Juden geblieben.

Ein Märchen ist es, was man sagt
Von ihrer schnöden Gemeinheit,
Arbeiten sie doch immerfort
An Deutschlands innerer Einheit.

Das baare [sic] Geld der Gegenwart
Zerfließt in ihre Kassen:
Wir sind dann durch die Armut schon
Verbunden gewissermaßen.

Und leicht verschwindet später dann
Der Unterschied der Rassen
Wenn wir Germanen feierlich
Uns alle beschneiden lassen.[17]

---

14 Über diese Krankheit gibt Alfred Rosenberg in seiner Monographie über Eckart freimütig Auskunft (Rosenberg 1928, S. 13 f.), doch im Dritten Reich konnte über derartige Schattenseiten der Existenz Eckarts, die der Legendenbildung im Wege standen, kaum berichtet werden. Vgl. Plewnia 1970, S. 8. - Gelegentlich allerdings wurden Eckarts Ausschweifungen als antibürgerlicher Lebenswandel verklärt. Vgl. Weiser, *Dietrich Eckart. Ein Bild vom Wesen und Wirken des ersten nationalsozialistischen Kämpferdichters*, Leipzig 1934, S. 4.

15 Eckart, *Tannhäuser auf Urlaub. Ein Sommermärchen*, Leipzig 1895, S. 10.

16 Ebd.

17 Ebd., S. 24 f.

Daß Eckart der modernen Literatur anfänglich keineswegs ablehnend gegenüberstand, beweist seine 1899 veröffentlichte Arbeit „Die Kunst des 19. Jahrhunderts“, die an manchen Stellen wie ein Destillat der Ideen Georg Brandes' erscheint. So echauffierte er sich in dem Essay über die „Sandwüste der europäischen Reaktion“ und hielt die „christlich-romantischen Ideen“ in Deutschland und Frankreich für „Verirrungen“[18] der Zeit. Eckart zeigt einiges Verständnis - und ohne Zweifel auch Sympathie - für die Naturalisten in Literatur (Anzengruber, Sudermann, Hauptmann), Musik und Malerei und redet der „unerbittliche[n] Kritik der herrschenden Zustände“[19] durchaus das Wort. Seine Nähe zum Naturalismus während dieser Zeit dokumentiert sich auch darin, daß er neben Heine und Balzac vor allem das Werk Henrik Ibsens nachdrücklich hervorhebt:

> Die ausgeprägteste Individualität dieser Richtung [= des Naturalismus, UE] ist der Norweger Ibsen, entschieden der größte Dramatiker der modernen Zeit. Im Gegensatz zu den französischen Vorbildern verlegte er das Schwergewicht seiner Handlungen aus der Beleuchtung einzelner Charaktere auf die Zergliederung ganzer Menschentypen, also der Gesellschaft überhaupt, deren Schwäche und Unnatur er mit unerreichter Meisterschaft vor Augen führt.[20]

Ibsen blieb für Eckart zeit seines Lebens ein Vorbild - auch dann noch, als er längst mit dem Naturalismus gebrochen hatte.

Seit 1903 versuchte sich Eckart als Dramatiker. In rascher Folge erschienen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges - einschließlich seiner „Peer Gynt“-Bearbeitung - neun Theaterstücke, darunter fünf Komödien, die in bezug auf Dramentechnik und zum Teil auch Thematik den naturalistischen Einfluß noch erkennen lassen. In diesen frühen literarischen Arbeiten ist die später fast monoman vorgetragene Kritik an einer übersteigerten materialistischen Haltung bereits deutlich anzutreffen; sie ergießt sich nach Auffassung von Paul Wilhelm Becker jedoch leicht in „Klischeevorstellungen“, z.B. in der oft kolportierten Annahme, Theater und Presse seien vom Judentum gesteuerte Interessengemeinschaften zur alleinigen Hebung persönlichen Wohlstandes[21]. In Schauspielen wie „Familienväter“[22], „Der Erbgraf“[23] oder „Ein Kerl, der spekuliert“[24] bildet sich allmählich das Weltbild Eckarts heraus, das Errungenschaften und Begleiterscheinungen der Moderne immer kompromißloser ablehnt. Den Materialismus etwa, der geistesgeschichtlich auch als Reaktion auf metaphysische Spekulation und auf verschiedene idealistische Konzepte in Literatur- und Kunstästhetik zu verstehen ist, reduziert er auf

---

18 Eckart, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Ein Schattenriß, in: *Der Sammler. Belletristische Beilage zur „Augsburger Abendzeitung“*, 68, 1899, H. 111, S. 2-5, hier: S. 3.

19 Ebd., S. 4.

20 Ebd., S. 3 f.

21 Vgl. Becker, *Der Dramatiker Dietrich Eckart. Ein Beitrag zur Dramatik des Dritten Reiches*, Diss. Köln 1969, S. 5 ff.

22 Eckart, *Familienväter. Romantische Komödie in drei Aufzügen*, Leipzig/Berlin 1904.

23 Eckart, *Der Erbgraf. Schauspiel in drei Aufzügen*, Berlin 1907.

24 Eckart, *Ein Kerl, der spekuliert. Komödie in drei Aufzügen*, Berlin 1909.

Egoismus, Geschäftstüchtigkeit und Oberflächlichkeit[25]. Ähnlich pauschal verwirft er jede Form von Rationalismus und Wissenschaftlichkeit zum Vorteil von Gefühl und männlicher Charakterstärke. Die einige Jahre später einsetzende notorische Überbetonung alles „Seelischen" kündigt sich hier bereits an.

Da ihm lange kein Erfolg für seine Stücke beschieden war, sah sich Eckart immer stärker in die Rolle des Außenseiters gedrängt. Ihm lag zunehmend daran, diese Rolle zu stilisieren, etwa indem er eine Feindseligkeit der Gesellschaft ihm gegenüber konstruierte, die er selbst nicht verschuldet habe. In einem Brief vom Dezember 1908 heißt es:

> An meinem Talent kann es nicht liegen, daß ich dem Abgrund immer näher treibe [...] Auch an meinem Fleiß kann es nicht liegen [...] Es muß also an meiner Weltanschauung liegen, an meiner Feindschaft gegen alles Flache, Angefressene unserer Zeit, und an der Schärfe, mit der ich unwillkürlich meiner Gesinnung den plastischen Ausdruck gebe.[26]

Der Gedanke von der Verschwörung gegen seine Person, der diesen Worten zugrundeliegt, sollte sich nach dem Ersten Weltkrieg zu einer regelrechten Obsession auswachsen. Fortan sah Eckart in den Juden das Grundübel der Zeit verkörpert.

Kurz vor dem Krieg, nicht zuletzt als ein Resultat seiner langjährigen Beschäftigung mit Ibsens „Peer Gynt", hatte sich damit seine antimoderne Position gefestigt. Diese ideologische Entwicklung liegt teilweise in der Vita Eckarts begründet, der in unterschiedlichen Metiers Fuß zu fassen versuchte, aber aufgrund mangelnder Konstanz und Ausdauer jeweils scheiterte. Die aggressiv und antisemitisch vorgetragene Pressekritik in „Familienväter" ist z.B. auf Eckarts negative Erfahrungen in einigen Zeitungsredaktionen zurückzuführen[27]. Neben dieses biographische Moment[28] tritt ein sozialhistorisches, denn wie viele andere ehemalige Naturalisten, die - wie dargelegt - die „Nation" zu einem ihrer Leitbegriffe gemacht hatten, war Eckart tief enttäuscht darüber, daß durch die deutsche Reichseinheit Partikularismus und Interessenpolitik nicht überwunden werden konnten. Der entstehenden Konkurrenzgesellschaft stand er unsicher und ablehnend gegenüber. Schon im „Tannhäuser auf Urlaub" hatte er zynisch-ironisch die Juden dafür verantwortlich gemacht, daß die „innere Einheit"[29] Deutschlands nicht verwirklicht worden war. In einem seiner späteren Schauspiele, dem 1914 als Auftragswerk des deutschen Kaisers Wilhelm II. entstandenen „Heinrich der Hohenstaufe"[30], wandte er sich wieder der (verpaßten) Einheit zu, diesmal in Form einer regressiven Utopie. Der gewählte Stoff, die Beilegung des Zwistes zwischen den Welfen und Staufern im Jahre 1194, diente ihm gleichermaßen als historisches Beispiel und als aktuelle

---

25 Zur Tradition des Antimaterialismus in der deutschen Antimoderne vgl. Breuer 1995, S. 196 ff.

26 Brief von Eckart an Georg von Hülsen-Haeseler vom 17. Dezember 1908. BA, Kl. Erw. 124, Bl. 23.

27 Vgl. Plewnia 1970, S. 16 f.

28 Christian Hennig schreibt zutreffend, Eckart „habe die Erfahrung seiner sozialen Deklassierung in Bedeutsamkeit kleiden wollen". Hennig 1985, S. 161.

29 Eckart 1895, S. 24.

30 Vgl. hierzu auch Goetschmann-Ravestrat, Heinrich der Hohenstaufe. Zum Gedächtnis Dietrich Eckarts, in: *Deutsche Dramaturgie*, 2, 1943, S. 54-58.

Mahnung. Das Stück belegt aber auch Eckarts Gespür für die Konjunkturen und Möglichkeiten des Marktes. Nach Kriegsbeginn sah er eine Welle patriotischer Dramen auf die Theater zuströmen; in Briefen, etwa an das Königliche Schauspielhaus in Berlin, versuchte er, sich in eine günstige Position zu bringen und den aktuellen Trend anzuführen[31]. Hemmungslos gab er sich der Verklärung der nationalen Geschichte hin, die inzwischen so weit ging, daß er gängigen Klischees imperialistischer Politik bedenkenlos das Wort redete:

> [...] Das deutsche [= Volk, UE] aber
> Verkörpert ihre [= der Menschheit, UE]
> Sehnsucht nach dem Licht,
> Und wie von uns ein jeder dieses Drangs
> Bedarf, der Gottheit sich zu nähern, also
> Bedarf es auch der *deutschen* Kraft und Macht,
> Und Herrlichkeit, auf daß die Welt genese.[32]
> [Hervorhebung im Original]

Die letzten dramatischen Versuche Eckarts während des Ersten Weltkrieges und seine parallel wieder einsetzende publizistische Tätigkeit spiegeln die Radikalisierung seiner Ansichten wider. Immer deutlicher treten fortan die Konturen eines Denkens zutage, das krasse Polarisierungen einer differenzierten Betrachtungsweise vorzieht. Den Hauptgegensatz sah Eckart, dessen Standpunkt man als metaphysischen Antisemitismus rubrizieren könnte, zwischen den Deutschen (bzw. „Ariern“ oder auch „Germanen“) und den Juden verkörpert, die er allerdings nicht - wie viele - nach der Qualität von Blut oder Rasse unterschied. Kriterium für ihn war allein die Affinität zu Idealismus, Metaphysik und Jenseitsgerichtetheit, positiv besetzten Werten, die er den Deutschen zuschrieb, den Juden dagegen absprach. Zwar benutzte Eckart gelegentlich Ausdrücke wie „Vollblutjude“[33], doch die These, daß die „germanische“ oder „nordische Rasse“ aufgrund ihres geringeren Grades an Vermischung anderen Völkern überlegen sei, billigte er nicht. Vertretern dieser Theorie hat er, insbesondere in seiner Zeitschrift *Auf gut deutsch* mehrfach vehement widersprochen. Dem Apologeten eines rassischen Antisemitismus, Otto Hauser[34], hielt er gar vor, daß er „aus Mangel an Empfinden für das Seelische als Rassengrundlage [...] immer wieder der ärgerlichsten Judentzerei [sic]“[35] verfallen sei.

In Anlehnung an Schopenhauer verstand Eckart unter Metaphysik „jede [...] Erkenntnis, welche über die Möglichkeit der Erfahrung, also über die Natur, über

---

31 Vgl. Brief von Eckart an Georg von Hülsen-Haeseler vom 19. Oktober 1914. BA, Kl. Erw. 124, Bl. 110 a.

32 Eckart, *Heinrich der Hohenstaufe. Deutsche Historie in vier Vorgängen*, 2. Aufl., Berlin-Steglitz 1915 [Eckart 1915 a], S. 12 f.

33 Eckart, Das ist der Jude! Laienpredigt über Juden- und Christentum, in: *Auf gut deutsch,* 2, 1920 [Eckart 1920 b], S. 337-398, hier: S. 379.

34 Den Wiener Rassenkundler Otto Hauser - nicht zu verwechseln mit dem Berliner Prähistoriker gleichen Namens - zählte Armin Mohler zu den „Unseriösesten“ seines Faches; selbst von vielen Völkischen sei er abgelehnt worden. Vgl. Mohler 1994, S. 369 f.

35 Eckart, Kuckuckseier, in: *Auf gut deutsch*, 3, 1921 [Eckart 1921 b], S. 177-198, hier: S. 183.

die gegebene Erscheinung der Dinge, hinausgeht [...]"[36]. Da in den Evangelien „und den auf ihren Geist fußenden Religionsbüchern"[37] diese Art von Weltweisheit vorgestellt und gelehrt werde, sieht sich Eckart in der Lage, den Ursprung der Metaphysik im Christentum zu sehen. Zu einer „arisch-christlichen" Weltanschauung verschmelzen diese Ansatzpunkte dadurch, daß Eckart die „Arier" bzw. die Deutschen, „das wesentlichste unter allen Völkern"[38], am ehesten für geeignet hält, der „Erscheinung der Dinge" aus dem Weg zu gehen. Zu den deutschen Charaktereigenschaften gehöre der Kampf gegen den puren Materialismus, an dessen Stelle eine ideale Symbiose von Beschaulichkeit und Tat trete. Der Jude dagegen sei der ewige Kontrahent des Deutschen, der im Gegensatz zu diesem nicht über die Mittel verfüge, seine Diesseitsorientierung zugunsten einer religiösen Jenseitsgerichtetheit aufzugeben. Diese grundsätzliche, unabänderliche Disposition führe den Juden zu Weltverstrickung, Macht- und Geldgier. Als geschichtstreibende Kraft stelle er ein ständiges Gefahrenmoment für das Deutschtum dar.

Dieses Gedankengut verbreitete Eckart gegen Kriegsende zunächst in verschiedenen Publikationen wie etwa der in Hamburg erscheinenden Zeitschrift *Deutsches Volkstum*[39]. Sein immer stärker ausgeprägtes Denken in Antinomien, das in der Gegenüberstellung von arischer Kontemplation und jüdischer Machtbesessenheit gipfelte, applizierte er auf philosophische, historische wie auch auf tagesaktuelle Gegenstände. Zu seinen Lieblingsthemen gehörte etwa die Emanzipation der Frau, die er in typisch modernitätskritischer Misogynie schroff ablehnte:

> Auf der Hochachtung des Weibes, insondertheit der Mutter, beruht seit jeher ein gut Teil Eigenart des Germanen. Wem es gelänge, diese (im Metaphysischen wurzelnde) Verehrung in Verruf zu bringen, der hätte nicht umsonst den Mephisto gespielt. - Wozu der Nichtarier das Weib machen will, indem er dessen „Emanzipation" mit allen Mitteln zu erlisten sucht, merkt wohl bald der Blödeste: zu seinem fürchterlichsten Werkzeug im Kampf um die Macht.[40]

Eckarts Kritik an der Moderne verbindet sich früh mit einem teilweise desperat artikulierten Bedürfnis nach geordneten Strukturen. So wie er während seines Studiums in Erlangen dem „Corps Onoldia" angehörte[41], in Berlin regelmäßig die „Tafelrunde der Kommenden" frequentierte[42], lassen auch seine Münchener Jahre (ab 1915) einen Hang zu quasi-organischem, hierarchischem Gefüge erkennen. So besuchte er Versammlungen der rechtsradikalen „Thule-Gesellschaft"[43], wo er viele Gleichgesinnte - etwa Gottfried Feder, Alfred Rosenberg

---

36 Ebd., S. 184.
37 Eckart 1920 b, S. 386.
38 Eckart, Männer, in: *Auf gut deutsch*, 1, 1919 [Eckart 1919 b], S. 1-3, hier: S.2.
39 Nähere Informationen (und weitere Sekundärliteratur) zur Zeitschrift *Deutsches Volkstum* in Mohler 1994, S. 228 und S. 293.
40 Eckart, Merkmale der Zeit I-IV, in: *Deutsches Volkstum*, 20, 1918, S. 120-124, 154-160, 180-185 und 215-219, hier: S. 158.
41 Vgl. Engelman, *Dietrich Eckart and the Genesis of Nazism*, Ann Arbor 1971, S. 5.
42 Vgl. Plewnia 1970, S. 15.
43 Vgl. hierzu Goodrick-Clarke, *The Occult Roots of Nazism. The Ariosophists of Austria and Germany 1890-1935*, Wellingborough 1985, S. 149.

und andere Theoretiker des Nationalsozialismus - antreffen konnte. Einige dieser Männer gehörten zum Autorenkreis seines 1918 ins Leben gerufenen Blattes *Auf gut deutsch* (Untertitel: *Wochenschrift für Ordnung und Recht*)[44], das dank der großzügigen Unterstützung durch das Großbürgertum und die Industrie[45] drei Jahre lang erscheinen konnte. In Dutzenden von Artikeln erhitzte sich seine früh virulent werdende private Paranoia hier zu einer abstrusen Theorie von der Weltverschwörung des Judentums. Sowohl den Kapitalismus als auch den Bolschewismus bezeichnete er als Früchte jüdischen Denkens, das seiner Meinung nach auf die Errichtung der Weltherrschaft zielte. Analog zu den Vorstellungen Feders war Eckart vor allem von einem internationalen Komplott der angeblich mit dem Judentum verbundenen Großbanken überzeugt. Er zeigte sich angewidert von den multilateralen, immer komplexer werdenden Wirtschaftsbeziehungen, die eine kontrollierbare, transparente und autarke (d.h. vom Ausland unabhängige) ökonomische Ordnung unmöglich machten[46].

1920 unterstützte Eckart Wolfgang Kapp bei dessen Putschversuch in Berlin. Ein Jahr darauf - inzwischen war die später in NSDAP umbenannte Deutsche Arbeiterpartei (DAP) gegründet worden, dessen Mitglied er wurde - schlichtete er den parteiinternen Streit zwischen Anton Drexler und Adolf Hitler. Ab etwa 1921 setzte er sich für den zukünftigen „Führer“ ein - früh sah er in ihm den idealen Mann für die „Bewegung“[47]. Auf Initiative Eckarts erwarb die NSDAP die Zeitung *Völkischer Beobachter*, deren Chefredakteur („Hauptschriftleiter“) er im Juli 1921 wurde. Im März 1923 löste ihn Alfred Rosenberg in dieser Position ab.

Vielen Parteigenossen in der NSDAP war Eckart schnell als schlagfertiger Erfinder von Parolen und Reimen bekannt. Aus Eckarts Feder stammte beispielsweise das rüde „Sturmlied“[48], das mit den berüchtigten Worten „Deutschland, erwache“ endet. Der Wortlaut der ersten Strophe dokumentiert den inzwischen militanten Antisemitismus Eckarts:

---

44 Das Blatt wurde nach 1933 als „erste Zeitschrift des Nationalsozialismus“ bezeichnet. Goebel, *Dietrich Eckart und das Christentum*, Darmstadt 1936, S. 3.

45 Zu den finanzkräftigen Gönnern der Wochenschrift gehörte seit Anfang der zwanziger Jahre die Familie des Klavierfabrikanten Bechstein. Vgl. Plewnia 1970, S. 69.

46 Vgl. Eckart, Der große Krumme, in: *Auf gut deutsch*, 1, 1919 [Eckart 1919 c], S. 3-8, hier: S. 6 ff.

47 Vgl. Engelman 1971, S. 179 ff.

48 Vgl. hierzu Hartung, *Literatur und Ästhetik des deutschen Faschismus. Drei Studien*, Berlin 1984, S. 199 ff.

Sturm, Sturm, Sturm!
Läutet die Glocken von Turm zu Turm!
Läutet, daß Funken zu sprühen beginnen,
Judas erscheint, das Reich zu gewinnen,
Läutet, daß blutig die Seile sich röten,
Rings lauter Brennen und Martern und Töten.
Läutet Sturm, daß die Erde sich bäumt
Unter dem Donner der rettenden Rache.
Wehe dem Volk, das heute noch träumt,
Deutschland, erwache![49]

Eckarts publizistische Tätigkeit beschäftigte mehrfach die Justiz. Eine Verunglimpfung des Reichspräsidenten Ebert löste im April 1923 eine landesweite Fahndung nach ihm aus. Eckart versteckte sich in den Berchtesgadener Alpen[50] und kehrte erst Monate später nach München zurück. Am 13. November desselben Jahres konnte er einer Verhaftung[51] jedoch nicht mehr entgehen. Diesmal beschuldigten die Behörden ihn, am Hitler-Putsch („Marsch auf die Feldherrenhalle" am 9. November) beteiligt gewesen zu sein. Ob Eckart tatsächlich in die November-Vorfälle verstrickt war, läßt sich allerdings - trotz eigener positiver Aussage – bis heute nicht nachweisen[52]. Nach einer plötzlich ausgebrochenen Krankheit beantragte Eckart einige Wochen später seine Haftentlassung; sechs Tage darauf, am 26. Dezember 1923, starb er in Berchtesgaden.

1924 erschien postum die letzte, Fragment gebliebene Schrift Eckarts unter dem Titel „Der Bolschewismus von Moses bis Lenin"[53]. Eckart wählt darin den fiktiven Rahmen einer Unterhaltung zwischen dem späteren „Führer" und ihm selbst, um in „rüder Biertisch-Diktion"[54] einige Kernpunkte seiner antisemitischen Ideologie neu zu formulieren. Über den Talmud heißt es beispielsweise: „[...] wer nicht den Schüttelfrost bekommt, und das Kotzen dazu, wenn er nähere Bekanntschaft mit dem Talmud macht, der kann sich im Panoptikum sehen lassen."[55]

In den frühen sechziger Jahren wurde Eckarts Schrift zum Gegenstand historischer Forschung, da man in dem Pamphlet vorübergehend „eine frühe Quelle zu

---

49 Zit. nach Rosenberg 1928, S. 66.

50 Einzelheiten der Flucht teilte viel später Adolf Hitler mit, der seinem Freund half und bei dieser Gelegenheit auch einen Bauplatz für seinen „Berghof" auf dem Obersalzberg fand. Vgl. Hitler, *Monologe im Führerhauptquartier 1941-1944*. Die Aufzeichnungen Heinrich Heims, herausgegeben von Werner Jochmann, Hamburg 1980, S. 202 ff.

51 Im Jahre 1934 reichte der ansonsten wenig in Erscheinung getretene Breslauer Autor Oskar Flemming bei der Reichsdramaturgie in Berlin ein Schauspiel mit dem Titel „Dietrich Eckart wird verhaftet" ein, das sich offenbar auf die Münchener Vorfälle bezieht. Rainer Schlösser lehnte das Werk jedoch, „bei vollster Anerkennung der Absichten und der Gesinnung", aus künstlerischen Überlegungen ab. Vgl. BA, Akte R 55/20168, Bl. 32 f.

52 Vgl. Plewnia 1970, S. 92.

53 Eckart, *Der Bolschewismus von Moses bis Lenin. Zwiegespräch zwischen Adolf Hitler und mir*, München 1924.

54 Maser, *Hitlers Mein Kampf. Entstehung, Aufbau, Stil, Änderungen, Quellen, Quellenwert*, München/ Esslingen 1966, S. 80.

55 Eckart 1924, S. 41.

Hitlers Antisemitismus“[56] sah. Vergleiche zwischen Eckarts Publikation und manchen Passagen in Hitlers „Mein Kampf“ lassen in der Tat deutliche Parallelen erkennen[57]. Andererseits ist argumentiert worden[58], daß Hitlers Einstellung zum Judentum bei Eintritt in die Partei bereits gefestigt war und er von Eckart nur die historische Perspektive übernommen hat.

3.3. Konzeption und geistesgeschichtlicher Hintergrund in Eckarts „Peer-Gynt“-Nachdichtung

Dieser Peer Gynt in der vollständigen wie in der gekürzten Bühnenausgabe mit allen Richtlinien und Randbemerkungen ist die glänzendste Beute, die deutscher Geist und deutsche Formkunst aus der Schatzkammer einer fremden Volksliteratur heimgeholt - der Sieg eines göttlichen Barbaren im Weltkrieg![59]

Michael Georg Conrad

Im September 1911 beendete Eckart seine Nachdichtung des „Peer Gynt“, die ihn fast ein Jahr in Anspruch genommen hatte. Um sein Werk, das er selbst „freie Übertragung für die deutsche Bühne“ nannte, publizieren zu können, gründete er den Herold Verlag mit Sitz in Berlin-Steglitz. Dort erschien seine Version des Ibsen-Schauspieles im Jahre 1912[60]. Dieser ersten Ausgabe waren zwei theoretische Schriften beigefügt: der sogenannte „Epilog“[61] und die „Randbemerkungen“[62]. Während er im „Epilog“, den er nach eigenen Angaben nicht weniger als sechsmal umgeschrieben hatte[63], zum „Peer Gynt“ explizit überhaupt nicht Stellung bezieht, enthalten die „Randbemerkungen“ Hinweise zur Interpretation einzelner Figuren, vor allem der drei Sennerinnen, des großen Krummen, der Sphinx, Anitra und der Trolle. Im über 30 Seiten langen „Epilog“

---

56 Nolte, Eine frühe Quelle zu Hitlers Antisemitismus, in: *Historische Zeitschrift*, 1961, H. 192, S. 584-606, hier: S. 584.

57 Vgl. Friedländer, *Nazi Germany and the Jews. The Years of Persecution, 1933-1939*, New York 1997, S. 98.

58 Vgl. Plewnia 1970, S. 94 ff.

59 Conrad, Dietrich Eckart, in: *Deutsches Volkstum*, 19, 1917, S. 62-65, hier: S. 63 f.

60 Eckart, *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne gestaltet,* mit Epilog und Randbemerkungen von D.E., Berlin-Steglitz 1912 [Eckart 1912 a]. - Diese Edition wurde später von den Nationalsozialisten zur „Liebhaberausgabe“ verklärt.

61 Eckart, Epilog, in: Ders., *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne gestaltet*, mit Epilog und Randbemerkungen von D.E., Berlin-Steglitz 1912 [Eckart 1912 b], S. 231-262.

62 Eckart, Randbemerkungen, in: Ders., *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne gestaltet*, mit Epilog und Randbemerkungen von D.E., Berlin-Steglitz 1912 [Eckart 1912 c], S. 263-278.

63 Vgl. Brief von Eckart an Georg von Hülsen-Haeseler vom 7. Juli 1912. BA, Kl. Erw. 124, Bl. 55 a.

breitet Eckart seine von Schopenhauer, Angelus Silesius und Otto Weininger beeinflußte Philosophie aus, die ihren Ausgangspunkt in der Idee vom „unermeßlichen Schein des Irdischen“[64] nimmt. Die 227 Seiten lange Übertragung diente zunächst als Manuskript für die auf zwei Abende verteilte Aufführung des Kgl. Schauspielhauses in Berlin, die am 18. und 19. Februar 1914 ihre Premiere erlebte.

Die Bearbeitung von Ibsens „Peer Gynt“ trug Eckart die Sympathien von Kaiser Wilhelm II.[65] ein, der die Aufführungen gleich mehrfach besuchte. Eckart selbst identifizierte sich zwischenzeitlich so sehr mit der Gestalt Peers, daß er sich ein halbes Jahr nach der ersten Veröffentlichung seiner Nachdichtung Briefpapier auf den Namen „Peer Gynt“ herstellen ließ[66]. Auch trug er sich vorübergehend mit dem Gedanken, seine Wochenschrift *Auf gut deutsch* zu einer Tageszeitung auszubauen, die dann den Titel *Mitten hindurch* (anolog zum norwegischen „tvers igjennem“[67], dem Wahlspruch Peers in der Schlußszene) erhalten hätte[68].

Später entschloß sich Eckart, den Text so weit zu kürzen, daß das Stück an einem Abend gegeben werden konnte. So legte er 1916 in dem ebenfalls von ihm gegründeten Hoheneichen-Verlag (München-Schwabing und Wolfratshausen) eine revidierte, nun 193 Seiten lange Fassung seiner Nachdichtung vor[69]. Der in den Jahren des Weltkrieges sich entladende Fanatismus seiner Anschauungen drückt sich sowohl in einem neuverfaßten „Vorwort“[70] als auch in den ausführlichen „Richtlinien“[71] aus, die an Stelle von „Epilog“ und „Randbemerkungen“ traten. Gerade das Vorwort läßt deutlich werden, warum Eckarts Ibsen-Adaption in modernitätskritischen Kreisen für „streng völkisch“[72] erachtet wurde:

> Der „Peer Gynt“ gehört eben seinem innersten Wesen nach zum deutschen Volk, was man auch dagegen sagen möge. Man gebe sich nur die Mühe, meine „Richtlinien“ (samt den Fußnoten!) *aufmerksam* durchzulesen, und man wird das bestätigt finden; ja man

---

64 Eckart 1912 b, S. 244.

65 Einer Information Siegfried Jacobsohns zufolge hat Kaiser Wilhelm II. persönlich Eckarts „Peer-Gynt“-Bearbeitung und die Aufführung im Berliner Schauspielhaus angeregt. Während der Enthüllung des Frithjof-Denkmals in Norwegen habe ihn die Witwe Griegs angesprochen und sich beklagt, wie selten der „Peer Gynt“ außerhalb Skandinaviens gespielt werde. Wilhelm II. habe daraufhin Abhilfe versprochen. Jacobsohn, Antworten, in: *Schaubühne*, 10, 1914 [Jacobsohn 1914 b], S. 257-260, hier: S. 257; vgl. auch Marschall, *Reisen und Regieren. Die Nordlandfahrten Kaiser Wilhelm II.*, Heidelberg 1991 (= Skandinavistische Arbeiten, Bd. 9), S. 37.

66 Vgl. Grün 1941, S. 50.

67 HU, VI, S. 239.

68 Vgl. Dresler, *Dietrich Eckart*, München 1938, S. 21.

69 Eckart, *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne gestaltet*, mit Vorwort und Richtlinien von D.E., nebst neun Szenenbildern nach Originalradierungen von Otto Sager, München 1916 [Eckart 1916 a].

70 Eckart, Vorwort, in: Ders., *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne gestaltet*, mit Vorwort und Richtlinien von D.E., nebst neun Szenenbildern nach Originalradierungen von Otto Sager, München 1916 [Eckart 1916 b], S. 5-7.

71 Eckart, Richtlinien, in: Ders., *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne gestaltet*, mit Vorwort und Richtlinien von D.E., nebst neun Szenenbildern nach Originalradierungen von Otto Sager, München 1916 [Eckart 1916 c], S. 9-60.

72 Conrad 1917, S. 63.

> wird sogar fühlen, daß die gerade jetzt so starke und immer wieder wachsende Anteilnahme unseres Volkes am „Peer Gynt“ *mit dem Weltkrieg in seelischer Verbindung steht.*[73] [Hervorhebung im Original]

Der Ausgabe von 1916 waren auch neun Szenenbilder nach Originalradierungen des Eckart-Freundes Otto Sager beigegeben, die einen großen Einfluß auf die Raumsprache der Berliner Uraufführung durch den jungen Regisseur Reinhard Bruck ausüben sollten.

Eckarts für einen Abend berechnete „Peer-Gynt“-Version, die im März 1914 ebenfalls am Königlichen Schauspielhaus in Berlin Premiere hatte[74], wurde bis zum Ende der Spielzeit nicht weniger als 48 mal gegeben. 1920 war sie bereits 190 mal[75] über die Bühne gegangen, 1925 kletterte die Zahl der Aufführungen auf etwa 280[76]. Gleichzeitig wurde der „Peer Gynt“ in der Version Eckarts an vielen anderen Theatern in Deutschland gespielt, so z.B. in Hannover, Kiel, Magdeburg, Stettin, Bremen, Elberfeld, Rostock und Halle[77]; einer Information Hennigs zufolge ist das Stück in dieser Bearbeitung bis 1933 knapp 750 mal aufgeführt worden[78]. Auch Eckarts chronische Geldnöte wurden durch den Erfolg vorübergehend gedämpft. Tantiemenabrechnungen Eckarts - 2% der Einnahmen gingen übrigens an die Witwe Edvard Griegs - dokumentieren, daß der „Peer Gynt“ für ihn zu einem einträglichen Geschäft geworden war. Bis Ende April 1914, d.h. erst zehn Wochen nach der Premiere, hatte ihm allein die Berliner Aufführung die respektable Summe von 7946.- RM eingebracht[79].

Bemerkenswert ist vor allem, daß sich Eckarts „Peer Gynt“, ein Produkt noch der ausgehenden Kaiserzeit, trotz veränderter politischer und ökonomischer Rahmenbedingungen auch in der Weimarer Republik zu einem Kassenschlager entwickelte. Erst 1931 entschloß sich Leopold Jessner, der zwischen 1919 und 1930 als Intendant des Schauspielhauses Eckarts „Peer Gynt“ toleriert hatte, die inzwischen siebzehn Jahre alte Inszenierung gegen eine eigene Produktion des Stückes zu ersetzen[80], die nun auf Morgensterns bekannter Übersetzung basierte. Wenn

---

73 Eckart 1916 b, S. 7.

74 Barbara Gentikow gibt irrtümlich Eckart selbst als Regisseur dieser Uraufführung an. Vgl. Gentikow 1978, S. 81. Kaum wahrscheinlich ist wohl auch, daß Kaiser Wilhelm II. höchstpersönlich in das Regiekonzept eingegriffen hat, wie er allerdings selbst in einem Interview behauptet haben soll; vgl. Thorstad 1931.

75 Vgl. Reichel, *Das Königliche Schauspielhaus unter Georg Graf von Hülsen-Haeseler (1903-1918). Mit besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Tagespresse*, Diss. Berlin 1962, S. 63.

76 Vgl. Becker 1969, S. 113.

77 Selbst in der Schweiz ist Eckarts „Peer-Gynt“-Nachdichtung offenbar aufgeführt worden. Vgl. Reich, *Dietrich Eckart - ein deutscher Dichter und der Vorkämpfer der völkischen Bewegung*, München 1933, S. 61.

78 Vgl. Hennig 1985, S. 163. - Dem steht in anderen Publikationen die Zahl von nicht weniger als 716 Aufführungen allein in Berlin zwischen 1914 und 1930 entgegen; vgl. Droescher, *Die vormals Königlichen, jetzt Preußischen Staatstheater zu Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit und die Personalverhältnisse während der Zeit vom 1. Januar 1886 bis zum 31. Dezember 1935*, Berlin 1936, S. 94.

79 Vgl. Brief von Eckart an Wolfgang von Gersdorff vom 30. Mai 1914. BA, Kl. Erw. 124, Bl. 102 a.

80 Jessner inszenierte „Peer Gynt“ zwischen 1910 und 1931 insgesamt viermal. Seine Produktion 1910 am Hamburger Thalia-Theater brach erstmals in Deutschland mit dem damals gängigen szenographischen

Heiko Uecker konstatiert, daß die Bruck-Inszenierung von 1914 für die Popularität des Stückes beim deutschen Publikum den entscheidenden Durchbruch bedeutete, ist ihm darin uneingeschränkt zuzustimmen[81]. Mehr noch: von dieser „Peer-Gynt"-Aufführung ging eine Sogwirkung aus, die bis 1944 praktisch ungebrochen anhalten sollte. Interessant dabei ist, daß Eckart den verschiedenen Provinztheatern mehrfach Kopien von Brucks Regiebuch überließ[82]. Eine sich auf diesem Wege einstellende Kompatibilität der Aufführungen untereinander führte sogar dazu, daß der Berliner Darsteller des Peer Gynt, Carl Clewing, ohne größeren Probenaufwand Gastspiele an mehreren anderen Bühnen geben konnte. Die Konzeption der Inszenierung des Königlichen Schauspielhauses wurde auf diese Weise vielfach exportiert und dürfte Einfluß noch auf die Aufführungspraxis der Weimarer Republik genommen haben. Nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ wurde damit der Grundstein zu einer spezifischen „Peer-Gynt"-Tradition in Deutschland gelegt.

Eine dritte Auflage des „Peer Gynt"[83], die 1922 von dem ebenfalls in München ansässigen „Deutschen Volksverlag" herausgegeben wurde, weist keine weiteren textlichen Veränderungen auf. Aus Gründen der nach dem Krieg herrschenden Papiernot verzichtete Eckart nun jedoch auf den Abdruck der „Richtlinien" wie auch der Szenenbilder. Statt dessen konfrontierte er seine Leser mit einer „Einführung in Ibsens 'Peer Gynt' und in Griegs Musik zu der Dichtung", die als selbständiger Titel erstmals 1919 erschienen war[84]. Im Vorwort zur dritten Ausgabe des „Peer Gynt" bekennt sich Eckart ausdrücklich zu seiner „arisch-christlichen Weltanschauung"[85]. Gegenüber der ersten Auflage sind die Regieanweisungen in den Ausgaben von 1916 und 1922 erheblich erweitert; teilweise emanzipieren sie sich von ihrer primär deskriptiven Funktion und liefern Interpretationsansätze zu den jeweiligen Szenen.

Bereits 1914 war das 100 Seiten starke Pamphlet „Ibsen, Peer Gynt, der große Krumme und ich" erschienen, in dem sich Eckart vehement mit den Berliner Kritikern auseinandersetzte, die anläßlich der Uraufführung seine Nachdichtung heftig kritisiert und teilweise regelrecht verhöhnt hatten. In einer beispiellosen Aktion verschickte Eckart 5000 Exemplare seines Pamphlets an Redakteure und Buchhändler im ganzen Land[86], damit sich diese ein Bild von der „vielleicht beste[n] Deutung des 'Peer Gynt'"[87] machen konnten. Die ein Jahr später entstandene schmale Schrift „Abermals vor der Höhle des großen Krummen" bezieht sich in

---

Naturillusionismus. Siehe hierzu Abschnitt 6.2.5., ferner Abschnitt 5.3. und 5.4.

81 Vgl. Uecker 1985, S. 163.

82 Vgl. Brief von Eckart an Georg von Hülsen-Haeseler vom 28. Juli 1914. BA, Kl. Erw., Bl. 104, 104 a.

83 Eckart, *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne eingerichtet,* mit Vorwort und Einführung von D.E., München 1922 [Eckart 1922 a].

84 Eckart, *Einführung in Ibsens „Peer Gynt" und in Griegs Musik zu der Dichtung*, Wolfratshausen 1919 [Eckart 1919 a].

85 Eckart, Vorwort zur 3. Auflage, in: Ders., *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne eingerichtet,* mit Vorwort und Einführung von D.E., München 1922 [Eckart 1922 b], S. 6.

86 Vgl. Eckart, *Abermals vor der Höhle des großen Krummen. Eine Aussprache über Theaterkritik*, Berlin-Steglitz 1915 [Eckart 1915 b], S. 9.

87 Eckart, *Ibsen, Peer Gynt, der große Krumme und ich*, Berlin-Steglitz 1914, S. 79.

erster Linie auf sein Schauspiel „Heinrich der Hohenstaufe“, ist aber durchgängig ein weiterer Beleg für die bereits erwähnte Identifikation Eckarts mit der Gestalt Peer Gynts.

Wie sehr Ibsens Dichtung auf Denken und Schaffen Eckarts einwirkte, zeigt nicht zuletzt seine 1918 nach zwanzigjähriger Arbeit beendete Tragödie „Lorenzaccio“[88], die im Dritten Reich einen besonders hohen Stellenwert innehatte[89]. Der durch Alfred de Musset bekannte Mediceer-Stoff aus den Jahren um 1530 diente ihm zu einer neuerlichen Kritik an der materialistischen Geisteshaltung, die er in erster Linie am Mulatten Alessandro und dem „ewigen Juden“ Ahasver festmachte. Diese beiden Figuren erscheinen ebenso wie der Herzog von Florenz als Repräsentanten von purer Machtgier und Selbstgefälligkeit, denen Eckart mit dem Titelhelden, dem Maler Michelangelo und einem namenlos bleibenden Dominikaner drei positiv bewertete Kontrastfiguren gegenüberstellte[90]. Eckart rekurriert damit erneut auf den starren Dualismus von Diesseits- und Jenseitsglauben und nutzt diese Konzeption wiederum zu harschen antisemitischen Äußerungen. Im Vergleich zu seiner „Peer-Gynt“-Bearbeitung hat Eckart dabei „die Bedeutung und Konstellation einzelner Figuren“[91] direkt übernommen. Offenbar versuchte er, direkt an den Erfolg seiner Übertragung anzuknüpfen:

> Ich hoffe ihm [= dem Stoff, UE] dadurch beizukommen, daß ich ihn analog dem Peer Gynt in einer gewaltigen Erlösungsidee verankere, wie er denn auch die äußere Form des Ibsen'schen Werkes bekommen soll, einschließlich des Reimes. Auf das Geschichtliche brauche ich hier nicht viel Rücksicht zu nehmen.[92]

Paul Wilhelm Becker konnte - völlig zu Recht - eine Gegenüberstellung der *dramatis personae* beider Stücke vornehmen und gelangte zu folgenden Paaren: „Peer Gynt - Lorenzaccio; Solveig - Veronika; Der große Krumme - Ahasver; Ingrid/Anitra - Semiramide.“[93] Interessant sind diese Parallelen insofern, als sie Beobachtungen bei der Analyse von Eckarts „Peer Gynt“ präzisieren und unterstützen können. Die bei Eckart eindeutig jüdische Identität des großen Krummen und der Trolle z.B. wird durch die Figurenkonstellation seines „Lorenzaccio“ bestätigt.

3.3.1. Kritik an der Übersetzung Morgensterns

Eckart fühlte sich herausgefordert, seine Nachdichtung des „Peer Gynt“, auf die er „monatelang [... seine] ganze Verstandes- und Seelenkraft verwandt gehabt hatte“[94], gegen die hochgelobte Übersetzung Christian Morgensterns zu vertei-

---

88 Eckart, *Lorenzaccio. Tragödie in fünf Aufzügen*, 3. Aufl., München 1920 [Eckart 1920 a].

89 Wilhelm Grün bezeichnete das Werk z.B. als „Gipfel der arischen Weisheit“. Grün 1941, S. 68.

90 Vgl. hierzu auch Fischli, *Deutschen-Dämmerung. Zur Genealogie des völkisch-faschistischen Dramas und Theaters (1897-1933)*, Bonn 1976 (= Literatur und Wirklichkeit, Bd. 16), S. 242 f.

91 Becker 1969, S. 64.

92 Brief von Eckart an Georg von Hülsen-Haeseler vom 1. September 1915. BA, Kl. Erw. 124, Bl. 130.

93 Becker 1969, S. 64.

94 Eckart 1915 b, S. 9.

digen, die 1901 im Rahmen der von Brandes, Elias und Schlenther edierten „Sämtlichen Werke" erschienen war. Da Morgenstern, dem zuvor eine „Brand"-Übersetzung anvertraut worden war und der eigens für diese Aufgabe die norwegische Sprache erlernt hatte[95], verhältnismäßig genau dem Wortlaut Ibsens gefolgt war, blieb Eckart keine andere Wahl als gerade diese *„buchstäbliche* Verdeutschung"[96] [Hervorhebung im Original] zum Gegenstand seiner Kritik zu machen. Im Vorwort zu seiner „Peer Gynt"-Ausgabe von 1916 zitiert er eine Theaterrezension aus dem *Leipziger Tageblatt*, um seine Anschuldigungen zu präzisieren: „Nur eine Zeit, die nicht wußte, daß Wesen und Form in der Dichtung eins sind, konnte in der blinden Nachahmung des äußerlich Formalen ihr Übersetzungsideal finden."[97]

Es ist also das *Wesen* des „Peer Gynt", das Morgenstern Eckart zufolge nicht erkannt und somit in seiner Übersetzung auch nicht hervortreten lassen hat. Ruft man sich die von Eckart postulierte Affinität des Schauspiels zum deutschen Volk, ja zum Weltkrieg in Erinnerung, wird klar, daß gerade die Ideologieneutralität Morgensterns, der es unterlassen hatte, den „Peer Gynt" in ein germanophiles Tendenzstück zu verwandeln, zum Stein des Anstoßes wurde. Indem Eckart der Übersetzung Morgensterns vorwirft, in einem „buchstäblichen" Verfahren von der Materialität des Originaltextes, nicht aber von dessen „Geist"[98] auszugehen, lastet er Morgenstern implizit das Objektivitätsideal eines Positivisten[99] an. Unter diesem Blickwinkel betrachtet, ist Eckarts Morgenstern-Polemik leicht als Bestandteil seiner antimodernen Weltanschauung zu durchschauen. Zwar bespricht Eckart seitenlang die „fürchterliche[n] Reime"[100] und stößt sich an dem „sinnlosen Kauderwelsch"[101] Morgensterns, doch vermag er nicht zu kamouflieren, daß diese Stilkritik vor allem von ideologischen Grundsätzen motiviert wird. Endgültig klar wird dies, wenn Eckart voller Argwohn Morgensterns Abneigung gegen Deutschtümelei und Wagner-Kult registriert[102] und sich schließlich sogar genötigt sieht, dessen Erfolg allein auf die vermeintliche Patronage durch den Juden Georg Brandes zurückzuführen[103].

Die Kritik an der Übersetzung Morgensterns läßt noch einmal deutlich werden, daß Eckarts ehemalige Sympathie für den Naturalismus im Laufe der Jahre einer ausgereiften antimodernen Weltanschauung weichen mußte. Wie kein anderer Gegenstand diente ihm dabei Ibsens „Peer Gynt" als Plattform seiner ideologischen Selbstdarstellung.

---

95 Vgl. Kretschmer, *Christian Morgenstern*, Stuttgart 1985 (= Sammlung Metzler, Bd. 221), S. 5 f.
96 Eckart 1914, S. 101.
97 Zit. nach Eckart 1916 b, S. 7.
98 Eckart 1914, S. 92.
99 Die Kritik am Positivismus bzw. an den „Kindern des naturwissenschaftlichen Zeitalters" ist ein wiederkehrendes Motiv in Eckarts Essayistik. Vgl. z.B. Eckart 1914, S. 40 und 51.
100 Ebd., S. 96.
101 Ebd., S. 98.
102 Vgl. ebd., S. 91.
103 Vgl. ebd., S. 98 f.

Nicht zu unterschätzen sind jedoch auch die rein ökonomischen Motive, die Eckart bei der Ablehnung der Übersetzung Morgensterns geleitet haben dürften. Voller Neid und Zorn registrierte er beispielsweise, daß eine „Peer-Gynt“-Inszenierung des Berliner Lessing-Theaters (Morgenstern-Version) beim Publikum vorübergehend noch mehr Anklang fand als die erfolgreiche Produktion des Königlichen Schauspielhauses (Eckart-Version). Eckart sah - nicht ohne Grund - die reichsweiten Vermarktungsmöglichkeiten seiner eigenen Nachdichtung gefährdet. Die gefährdete Existenz vor Augen, richtete er seinen Haß unkontrolliert auf seine Konkurrenten, allen voran Morgenstern. Sobald ein Theater ankündigte, auf Morgensterns Übersetzung vertrauen zu wollen - so 1916 im Falle des Wiesbadener Intendanten Mutzenbecher[104] - fühlte er sich übergangen und sah sich zu Distanzierungen oder Verleumdungen veranlaßt. Eckarts notorische Materialismuskritik verliert vor diesem Hintergrund viel von ihrer Glaubwürdigkeit; sie ist statt dessen unschwer als psychische Projektion und als zeittypischer Abwehrmechanismus zu durchschauen.

3.3.2. Eckarts Hypothese vom „metaphysisch gedachten Erlösungsdrama“ im Kontext der Deutungen

Eckarts Bearbeitung des „Peer Gynt“ ging von der teilweise aggressiv vorgetragenen Hypothese aus, daß dem Schauspiel Ibsens die Idee eines „metaphysisch gedachten Erlösungsdramas“[105] zugrunde liege. In den Termini seines inzwischen fest etablierten dualistischen Weltbildes beschrieben, hieß dies, daß sich „die Alles überwindende Erlösungsidee des ‚Peer Gynt’“[106] an der Entwicklung des Titelhelden ablesen lasse, der anfänglich zwar noch der *Weltbejahung* zuneige, am Ende jedoch die ethisch höherstehende Position der *Weltverneinung* erreiche. Während seine zunächst stark ausgeprägte Weltlust proportional zu seinem Reifeprozeß abnehme, verschaffe ihm das sein Wesen letztlich charakterisierende Defizit an Diesseitsorientierung die Möglichkeit zur sittlichen Tat. Peers Seele, auf die Eckart nun ständig rekurrierte, tausche in einem Akt der „Selbstbefreiung“[107] den Status des Schlummers, des Traumes und des Unbewußten gegen ein bewußtes Wachen in der letzten Szene ein. Peer Gynt werden damit Eigenschaften zugesprochen, die dieser verworrenen Metaphysik zufolge allein im deutschen Volk vorzufinden sind.

Die letzte Begegnung Peers mit Solvejg, die ein Leben lang auf ihn gewartet hat, sieht Eckart als Höhepunkt des Stückes. Das tableauartig arrangierte Zusammentreffen des spät zueinander findenden Paares wertet er als Peers Elevation zu einem höheren Selbst, das zwar immer schon in ihm angelegt gewesen sei, sich aber erst

---

104 Vgl. Brief von Eckart an Georg von Hülsen-Haeseler vom 13. April 1916. BA, Kl. Erw. 124, Bl. 137, 137 a.

105 Eckart 1916 c, S. 25.

106 Eckart 1914, S. 78.

107 Ebd., S. 17.

im Greisenalter endgültig habe manifestieren können. Diesen Vorgang, den seiner Meinung nach glücklichen Abschluß einer langen Entwicklung, faßte Eckart mit einer theologischen Vokabel als Akt der „Erlösung" auf. Die Rolle Solvejgs bleibt dabei darauf beschränkt, in allegorischer Form die Seele des Helden[108] zu verkörpern:

> Jedesmal, wenn Peer Gynts Seele sich mehr dem Erwachen nähert, tritt auch die reine Solveig in seinen Kreis, als das Spiegelbild seines augenblicklichen reinen Fühlens, oder erscheint ihm wenigstens in der Ferne. Wir nennen das ideale Liebe, mit Recht, weil es die Liebe der Seele zu ihrer eigenen Idee, zu ihrem Urbild darstellt; und es ist die einzige Liebe, die so zu heißen verdient, es ist die Liebe zu dem Göttlichen in uns, eben zu unserer Seele, nur durch das Außen vermittelt.[109]

Mystizismen dieser Art führten Eckart dazu, den „Peer Gynt" als geistiges Spiel, als Moralität im Sinne von Goethes „Faust"[110] zu begreifen. Die von Eckart vorausgesetzte Vergleichbarkeit der philosophischen Aussagen in den beiden Schauspielen erlaubte ihm auch, die Protagonisten (Faust / Peer) und Antagonisten (Mephistopheles / großer Krummer) aufgrund der angeblich identischen Dispositionen zu Weltverneinung und Weltbejahung direkt aufeinander zu beziehen. Den Bauernburschen Peer, so war Eckart überzeugt, charakterisiere „faustische" Seelentiefe[111]. Ähnlich sah er auch Parallelen zwischen Peer und der Titelgestalt in Shakespeares „Hamlet", doch im Dänenprinz siege am Ende die Weltbejahung, mit der Konsequenz, daß er unerlöst bleibe - nach Auffassung Eckarts ein Dramenschluß, der „notwendigerweise nicht befriedigt"[112].

Eckarts Akzentuierung der Erlösungsidee impliziert, daß er sich heftig von einer anderen gängigen Interpretationshypothese[113] distanzieren mußte, die vor allem kurz nach dem Erscheinen von Ibsens „Peer Gynt" einige Anhänger fand. Diesem Konzept zufolge ist das Werk als nationale Satire auf bestimmte norwegische Untugenden wie Unzuverlässigkeit und Selbstzufriedenheit zu verstehen. Gestützt wurden derartige Deutungen durch manche Aussagen von Ibsen selbst, der zumal

---

108 Vgl. Eckart 1916 c, S. 20 f.

109 Eckart 1919 a, S. 12.

110 Auch im Dritten Reich sollte Ibsens „Peer Gynt" immer wieder stereotyp auf Goethes „Faust" bezogen werden. Exemplarisch seien zwei besonders kuriose, gleichwohl sehr unterschiedlich wertende Arbeiten genannt, die einerseits Peers Handlungen stets vom „Grinsen Mephistos" begleitet sehen, andererseits in den „Sünden" der Titelhelden Faust und Peer eine Voraussetzung für deren spätere „Seligkeit" erkennen. Vgl. Zan, Peer Gynt, der negative Faust, in: *Bausteine zum deutschen Nationaltheater*, 2, 1934, S. 161-171; Kochheim, Faust und Peer Gynt. Ein Beitrag zur evangelischen Deutung des dichterischen Kunstwerks, in: Adolf Köberle / Otto Schmitz (Hg.), *Wort und Geist. Studien zur christlichen Erkenntnis von Gott, Welt und Mensch*. Festgabe für Karl Heim zum 60. Geburtstag am 20. Januar 1934, Berlin 1934, S. 369-386.

111 Vgl. hierzu Eckart 1916 c, S. 9 ff. - Generell zur Ideologie des „Faustischen" vgl. Schwerte, *Faust und das Faustische*, Stuttgart 1962.

112 Eckart 1914, S. 84.

113 Asbjørn Aarseth unterscheidet drei „Haupthypothesen" der Forschung voneinander, die sich allesamt - implizit oder explizit - auf genretheoretische Überlegungen zurückführen ließen. Ibsens „Peer Gynt" sei demnach der Rang einer *Satire*, eines *Märchenspiels* oder einer *Moralität* zugewiesen worden. Vgl. Aarseth, Etterord, in: Henrik Ibsen, *Peer Gynt*, Kommentarutgave, Hg. Asbjørn Aarseth, Oslo 1993, S. 183-194, hier: S. 187 ff.

in seiner lyrischen Produktion der Jahre 1863 und 1864 - in Gedichten wie „Ein Bruder in Not“ und „Des Glaubens Grund“ - die indifferente Haltung Norwegens nach dem preußischen Einmarsch in die Herzogtümer Schleswig und Holstein verurteilt hatte. In Skandinavien gehörte Georg Brandes zu den ersten Kritikern, die die Satirefunktion des „Peer Gynt“ hervorhoben. Zunächst sah er allgemein romantische Phantasterei und Halbherzigkeit angegriffen, ohne jedoch von dem Werk recht begeistert zu sein[114]. Mit mehr Emphase begegnete Brandes dem Stück, als es 1886 am Kopenhagener Dagmartheater aufgeführt wurde. Diese Produktion vertraute weitaus stärker der „politischen Kraft“[115] des Stückes und enthielt mehr „Tendenz“[116] als die eher im nationalromantischen Geist gehaltene Uraufführung in Kristiania zehn Jahre zuvor. Diese neue theatrale Deutung dürfte ausschlaggebend für Brandes' Sinneswandel gewesen sein, der die satirischen Elemente in Ibsens Text nun nicht mehr abqualifizierte und sie statt dessen explizit auf die politischen Verhältnisse in Norwegen bezog. Den Trollkönig hielt er in einer Rezension für eine Verkörperung des landestypischen Provinzialismus[117], während sein Bruder, der Theaterkritiker Edvard Brandes, noch einen Schritt weiterging und Peer im Hofstaat der Trolle mit jenem selbstgenügsamen Bürgertum identifizierte,

> [...] som har jaget Ibsen i Landflygtighed og som han igennem hele sin Produktion har kæmpet imod.[118]
>
> (... das Ibsen aus dem Land getrieben hat und das er in seiner gesamten Produktion bekämpft.)

Eckart dürfte diese Kritiken nicht gekannt haben, konnte sich in seiner Polemik gegen Brandes aber an dessen „Einführung“ halten, die dem vierten Band von Ibsens deutschsprachiger Werkausgabe vorangestellt war. Dort hatte Brandes seine Satire-These folgendermaßen variiert:

> Während aber dort [= in Ibsens Dichtung „Brand“, UE] norwegische Schlaffheit wenigstens von einer norwegischen Idealgestalt abgeurteilt wird, ist hier [= im „Peer Gynt“, UE] der Held als der typische Vertreter norwegischer Willensschwäche und Phantasterei angelegt und gestaltet. [...] Die Norweger erscheinen in dem karikierenden Spiegel dieser höchst genialen Dichtung als ein Volk, das in rotwangiger Zufriedenheit sich selbst genug ist und darum alles lobt, was ihm eigen ist, so unbedeutend es auch sei, Entscheidungen aus dem Wege geht und mit Phantasterei und Aufschneiderei als Nationallastern behaftet ist.[119]

---

114 Vgl. seinen Artikel in *Dagbladet*, 16. Dezember 1868, den er auch in seine *Æsthetiske Studier*, København 1868, einarbeitete; er wurde wieder abgedruckt in Hageberg (Hg.), *Omkring Peer Gynt*, Oslo 1967, S. 50-53. Vgl. ferner Meyer, *Ibsen. A Biography*, Garden City/New York 1971, S. 269.

115 Midbøe, *Peer Gynt - teatret og tiden*, 3 Bde., Bd. 1: *Ludvig Josephson og den „eldre“ tradisjon*, Oslo 1978, S. 80.

116 Ebd., S. 85.

117 *Politiken*, 22. Januar 1886. Zit. nach Midbøe 1978, S. 86.

118 *Politiken*, 16. Januar 1886. Zit. nach Midbøe 1978, S. 87.

119 Brandes, Einleitung, in: Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke in deutscher Sprache*, durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes, Julius Elias und Paul Schlenther, 10 Bde., Berlin 1898-1904, Bd. 4 [1901], S. IX-XXI, hier: S. XVI f.

Brandes' Deutung des „Peer Gynt" ließ sich mit dem antimodernen Konzept Eckarts nicht vereinbaren. Indem sich das Satire-Konzept stark an den „diesseitigen" politischen und sozialen Auseinandersetzungen der damaligen Zeit orientierte, ließ es seine Herkunft aus dem Geist des Positivismus und Rationalismus erkennen. Diese Grundlage der Kritik Brandes' konnte Eckart ebenso wenig akzeptieren wie das komplementäre Desinteresse des Dänen an jeder Art von metaphysischer Spekulation, das sich besonders auf die Beurteilung der Titelfigur auswirkte. Während Brandes eine „ewige" Perspektive in dem Werk leugnete und Peer Gynt mit Willensschwäche, Aufschneiderei und bei anderer Gelegenheit sogar mit feigem Egoismus[120] assoziierte, betonte Eckart in klassisch antimoderner Manier das „höhere Selbst", das „Göttliche" und schließlich sogar das „Genie"[121] in Peer, den er als Ausnahmemenschen verherrlichte. Außerdem mußte dem Bearbeiter die von Brandes vorgenommene Begrenzung auf den *norwegischen* Raum bzw. auf eine spezifisch *norwegische* Thematik ein Dorn im Auge sein, denn diese Auffassung stand seiner Intention entgegen, Peer zu einer *deutschen* Faust-Gestalt emporzustilisieren.

Besonders unversöhnlich standen sich Eckarts und Brandes' Interpretationen angesichts der Solvejg-Szene im abschließenden fünften Akt gegenüber. Brandes sah eine regelrechte „Zumutung" darin, daß Peer in Solvejgs Armen Verzeihung, Anerkennung und Liebe findet[122]. Gäbe es eine poetische Gerechtigkeit, so Brandes, müßte Peer Gynt der Teufel holen[123]. Für Eckart dagegen bestätigt sich in der Schlußszene, daß Peer der beseelte und geniale Mensch tatsächlich ist. Dementsprechend schroff weist er die Vorstellungen Brandes' zurück:

> Peer hat *Seele*, und zwar eine so sehnsüchtige, daß er sie häufig hinter allem möglichen Firlefanz schamvoll versteckt. [...] Brandes hat freilich - er beweist es auf Schritt und Tritt - den „Peer Gynt" gänzlich mißverstanden [...][124] [Hervorhebung im Original]

Mit seiner Hypothese von der Erlösungsidee im „Peer Gynt" schloß sich Eckart einer Deutungstradition an, die früh im deutschsprachigen Raum mitbegründet worden war. Vor allem zwei Arbeiten scheinen dabei einigen Einfluß auf ihn ausgeübt zu haben. In einer 1910, also fast zeitgleich mit Eckarts Nachdichtung erschienenen Studie interpretierte schon Josef Collin die Haupthandlung des Dramas als „Verlauf der Seelenrettung Peers"[125], die darin kulminiere, daß er „in Solvejg sein selbstloses Ich, die göttliche Idee seines Seins"[126] erblickt. Von noch größerer Bedeutung für Eckart dürfte eine Arbeit des Wiener Psychologen Otto Weiningers aus dem Jahre 1903 gewesen sein, in der ebenfalls die Erlösung[127] Peers im Mittelpunkt steht und Solvejg als Allegorie der Seele Peers

---

120 Vgl. Brandes, *Henrik Ibsen*, København 1898, S. 50.
121 Eckart 1916 c, S. 33.
122 Brandes 1898-1904, S. XIX.
123 Vgl. ebd.
124 Eckart 1916 c, S. 23.
125 Collin, *Henrik Ibsen. Sein Werk, seine Weltanschauung, sein Leben*, Heidelberg 1910, S. 351.
126 Ebd., S. 352.
127 Weininger schrieb: „Der 'Peer Gynt' entspricht ... der Idee, *welche im Gedanken der Tragödie liegt*, der

verstanden wird. Die wichtigste Vorgabe für Eckart leistete Weininger jedoch dadurch, daß er die Erlösungsidee mit regressivem Gedankengut verband. So wies er nicht nur die Satire-These Brandes' weit von sich[128], sondern begab sich auch mit seinen übrigen Ansichten in das Fahrwasser der Antimoderne, etwa indem er von den Fähigkeiten des „höheren Wesens“[129] Peer überzeugt war, heftige Kritik an den „Erfahrungsphilister[n] wie Auguste Comte“[130] übte oder sich besonders abfällig über Frauen äußerte[131]. Selbst die hypertrophe Pressekritik Eckarts, der in einer paranoiden und antisemitischen Wahnvorstellung Brandes als den Herrscher über „den ganzen Apparat der internationalen Presse“[132] denunzierte, ist bei Weininger - wenn auch entschieden maßvoller im Ton - bereits vorgebildet[133].

Für ein antimodernes Verständnis des „Peer Gynt“ waren Eckarts Nachdichtung und seine Essayistik eine wichtige Schaltstelle. In bezug auf das Dritte Reich zeigt sich dies eindrucksvoll nicht nur in der nationalsozialistischen Theaterpraxis (siehe Kapitel 4, 5 und 6 dieser Arbeit), sondern auch in den wissenschaftlichen Publikationen jener Zeit. Von den zahlreichen Dissertationen und übrigen Forschungsarbeiten, die zwischen 1933 und 1945 über das Leben und Werk Eckarts erschienen, ist die 1940 abgeschlossene Monographie von Christof Peter Saxer von besonderem Interesse, da sie sich allein auf Eckarts „Peer-Gynt“-Bearbeitung konzentriert[134]. Angeregt und betreut wurde die Arbeit vom Wiener Germanisten Josef Nadler, der sich schon weit vor 1933 mit verschiedenen Auflagen seiner rassisch ausgerichteten „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften“[135] einen Namen gemacht hatte. Walter Muschg verurteilte ihn nach dem Krieg „als ragendes Moment einer dem chauvinistischen Rassenwahn verfallenen Literaturwissenschaft“[136]; in historischen und wissenschaftsgeschichtlichen Untersuchungen wurde er „Goebbels' handmaid in the field of literature“[137] und zutreffend

---

Darstellung der suchenden und kämpfenden, irrenden und fehlenden, zum Schuldbewußtsein gelangenden und nach Erlösung ringenden Individualität so vollkommen wie keine andere Dichtung der Weltliteratur.“ [Hervorhebung im Original]. Weininger, „Peer Gynt“ und Ibsen, in: Ders., *Über die letzten Dinge* [1903], München 1980, S. 7-54, hier: S. 43.

128 Vgl. ebd., S. 10 f.

129 Ebd., S. 25.

130 Ebd., S. 12.

131 „Gewiß hat nur der Mann, nicht die Frau ein Innenleben...“; „Das Innenleben der Frauen dauert immer höchstens neun Monate“ etc. - Weininger 1980, S. 33.

132 Eckart 1914, S. 8.

133 Vgl. Weininger 1980, S. 9. - Nur weil Weininger Ibsens Dichtung als „Erlösungsdrama“ auffaßte und sich von der norwegischen Uraufführung des Stückes mit barschen Worten distanzierte, plazierte Nils Brantzeg ihn 1949 unbegreiflicherweise in einen „anti-romantischen“ Kontext. Vgl. Brantzeg, Otto Weininger og Peer Gynt, in: *Vinduet*, 3, 1949, S. 571-577.

134 Saxer, *Dietrich Eckarts Interpretation des „Peer Gynt“ im Hinblick auf seine Weltanschauung und als Grundlage zu seiner freien Übertragung der Dichtung*, Diss. Wien 1940.

135 Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, 3 Bde., 1. Aufl., Regensburg 1912-1918.

136 Muschg, Josef Nadlers Literaturgeschichte, in: Ders., *Die Zerstörung der deutschen Literatur*, 3. Aufl., Bern 1958, S. 283-302, hier: S. 300.

137 Tauber, *Beyond Eagle and Swastika. German Nationalism since 1945*, Middletown 1967, S. 609.

auch „Hauptträger faschistischer Wissenschaft“[138] genannt. 1938 hatte Nadler den Einmarsch Hitlers in Österreich begrüßt[139]. Eine unter seiner Regie entstandene Arbeit wie die Saxers rückt damit in die Nähe offizieller Wissenschafts- und Literaturpolitik. Saxer unterscheidet „zwei grundlegend verschiedene Standpunkte“ voneinander und differenziert zwischen Deutungen „von vorwiegend naturalistischer Seite her“[140] und Ansätzen, die „die ganze Dichtung nach ihrem *seelischen Gehalt* beurteilen“[141] [Hervorhebung im Original]. Schon diese Dichotomisierung zeigt, wie kritiklos er Eckart gegenübertrat. Sie wird deutlicher noch, wenn man sich vor Augen führt, daß Saxer zu den „naturalistischen“ Interpreten vor allem Brandes rechnete, der in seinen Arbeiten nicht „zum Wesentlichen vorgedrungen“[142] sei. Vehement wehrt sich Saxer gegen das „Fehlurteil, Peer wegen seiner äusserlichen Scheinhandlungen zu einem Schwächling, Lügner, einer Halbnatur, einem geborenen Aussenherumgeher [...] zu stempeln“; er sei im Gegenteil „im höchsten Grade gut, ja genial zu nennen“[143]. Von hier aus ist der Weg nicht weit zu einer affirmativen und teilweise plump panegyrischen Würdigung der Arbeiten Eckarts, dessen Erlösungskonzept ausdrücklich verteidigt wird. Saxer versteigt sich gar zu der Behauptung, daß Eckart und Ibsen „eine starke seelische Aehnlichkeit“[144] aufwiesen und verfällt bei der Begründung einer rassischen Argumentation, wie sie im Dritten Reich üblich war:

> Es scheint uns eingangs wichtig, bei einem Vergleich von vornherein darauf hinzuweisen, *dass in Ibsen sehr viel deutsches Blut floss*, also schon rein durch die volkliche Abstammung die Möglichkeit seelischer [...] Uebereinstimmungen mit Eckart, *der rein deutscher Abkunft war*, bestand.[145] [Hervorhebung im Original]

Mit Ausführungen wie diesen sanktionierte Saxer das Erlösungskonzept Eckarts und schlug gleichzeitig eine Brücke zur rassistischen Literaturwissenschaft seines Lehrers Nadler[146].

---

138 Greß, *Germanistik und Politik. Kritische Beiträge zur Geschichte einer nationalen Wissenschaft*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1971, S. 137.

139 Vgl. Schmidt-Dengler, Nadler und die Folgen. Germanistik in Wien 1945 bis 1957, in: Wilfried Barner / Christoph König (Hg.), *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, Frankfurt/Main 1996 (= Fischer-Tb. 12963), S. 35-46, hier: S. 35.

140 Saxer 1940, S. 14.

141 Ebd., S. 26.

142 Ebd., S. 17.

143 Ebd., S. 183.

144 Ebd., S. 45.

145 Ebd.

146 Seiner eigenen Auffassung nach vertrat Nadler keine rassentheoretischen Ansichten; entsprechende Behauptungen seines Kollegen Oskar Benda ließ er 1935 sogar juristisch verfolgen. Die wissenschaftlichen Arbeiten Nadlers wie die seiner Schüler legen aber Zeugnis vom Gegenteil ab. Vgl. Schmidt-Dengler 1996, S. 38.

3.3.3. Exkurs: Asbjørn Aarseths Interpretation auf der Grundlage von Jungs Archetypen-Theorie

Wie sehr Eckarts „Peer-Gynt“-Interpretation von einem gravierenden Kohärenzdefizit geprägt ist, veranschaulicht ein exkursorischer Vergleich mit Asbjørn Aarseths 1975 erschienener Studie „Dyret i mennesket“[147]. Aarseth versucht wie Eckart, allerdings aus gänzlich anderen Motiven, die umstrittene Solvejg-Szene im letzten Akt zu verteidigen, indem er sie in den Kontext einer „helhetstolkning“[148] („ganzheitlichen Interpretation“) integriert. Damit richtet auch er sich gegen die Interpreten in der Tradition Brandes', die der Solvejg-Szene nur Verständnislosigkeit entgegenbringen[149], und schließt sich anderen Forschern an, die diese Szene mit Hilfe unterschiedlicher Ansätze in logischer Relation zum Gesamttext sehen[150]. Aarseth betont wie Eckart (sowie Collin und Weininger) die Bedeutung der Erlösung[151] im Schlußakt, gelangt jedoch ansonsten zu völlig anderen Ergebnissen.

Theoretisch modernen hermeneutischen Konzeptionen verpflichtet, geht Aarseth in einem deduktiven Verfahren davon aus, daß in Ibsens „Peer Gynt“ im „Tiermenschen“ ein zentraler Archetypus im Sinne Carl Gustav Jungs realisiert ist. Dieser Archetypus habe kohärenzstiftende Funktion insofern, als nicht nur wesentliche Szenen und wichtige Personen, sondern auch die Bildsprache des Dramas mit Hilfe dieser Kategorie in Zusammenhang gebracht werden könnten. Aarseths Begriff von Hermeneutik inhärent ist die Auffassung, daß die Interpretation eines literarischen Werkes dessen Einheit, d.h. die Funktionalisierung auch kleinster Segmente im Hinblick auf ein durchgehendes Ganzes, anschaulich machen müsse. Er ist sich darüber im klaren, daß gerade der disparate Charakter des „Peer Gynt“ einem derartigen literaturwissenschaftlichen Unternehmen erheblichen Widerstand entgegenbringt, doch er unterstreicht die Notwendigkeit dieses Vorgehens angesichts bisheriger Analysen zum „Peer Gynt“, die sich sehr häufig durch die Desintegration essentieller Einzelteile des Werkes negativ auszeichneten.

Aarseth glaubt nachweisen zu können, daß in Peer eine Tier- und eine Menschennatur verborgen ist. Das Drama sei als kontinuierlicher Prozeß der Initiation

---

147 Aarseth, *Dyret i mennesket. Et bidrag til tolkning av Henrik Ibsens „Peer Gynt“*, Bergen/Oslo/Tromsø 1975.

148 Ebd., S. 195.

149 In neuerer Zeit lehnte z.B. Arild Haaland die Schlußszene mit barschen Worten ab: „[...] mens Faust med forholdsvis god grunn kan reddes siden alle hans viderverdigheter har vært besjelet av en glødende vilje til klarhet, blir Peers redning utenpåklistret fordi han som skurk har vært uten andre forsonende innslag enn dikterens egen lyrikk, visse psykopattypers likesæle charme, og endelig 'herremenneskets' muntre gavmildhet...“ („während Faust mit verhältnismäßig gutem Grund gerettet wird, da alle seine Widerwärtigkeiten einem glühenden Willen zur Klarheit entspringen, bleibt die Rettung Peers aufgesetzt, denn seine Schurkenhaftigkeit wird durch keine anderen Elemente gemildert als durch die Lyrik des Dichters, den gleichgültigen Charme gewisser psychopathischer Typen und die muntere Großzügigkeit eines 'Herrenmenschen'“). Haaland, *Seks studier i Ibsen*, Oslo 1965, S. 19.

150 Hier sind vor allem Daniel Haakonsen und Edvard Beyer zu nennen: Haakonsen, *Henrik Ibsens „Peer Gynt“*, Oslo 1967, S. 157-170; Beyer, Fra bukkerittet til Solvejgs hytte. Symbolkretser og dramatisk enhet i Peer Gynt, in: Hageberg 1967, S. 167-183.

151 Vgl. Aarseth, S. 216.

aufzufassen, als ein mitunter beschwerliches Selbstrealisierungsprogramm des Titelhelden, der am Ende seine Bestimmung, die Menschwerdung, einlöst und das zunächst in ihm dominierende Roh-Unsittliche seiner Tiernatur überwinde. Dieser als „erkjennelsesvei“[152] („Erkenntnisweg“) beschriebene Prozeß findet nach Aarseths Meinung in der Schlußszene, dem unter eindeutig christlichen Vorzeichen stattfindenden Treffen zwischen Peer und Solvejg, seinen Höhepunkt.

Aarseth belegt mit Zitaten vornehmlich aus dem zweiten Akt, daß Peer zwar mit „meget gode evner“[153] („sehr guten Fähigkeiten“) ausgestattet ist, er jedoch seiner Bestimmung bis zu seinem Lebensende trotzt und sich erst in den Armen Solvejgs zum reifen Menschen entwickelt. Dieser den Charakter Peers bestimmende Mangel an Selbstverwirklichung ist Aarseth zufolge einerseits mit dessen „sjelløshet“[154] („Seelenlosigkeit“), andererseits mit Peers geringen Geistesgaben[155] korreliert. Aarseth demonstriert dies am vierten Akt, in dem sich zeige, „[...] at Peer nettopp ikke har vært seg selv. Han har vært så å si alt annet.“[156] (... daß Peer eben nicht er selbst war. Er war sozusagen alles andere.) Peer sei vor allem in der Irrenhaus-Szene dem Wahnsinn nahe und von seiner Menschwerdung nie so weit entfernt wie gerade in dieser Episode. Überzeugend stellt Aarseth heraus, daß die in diesen Auftritt eingearbeitete Hegel-Parodie in erster Linie Peers - und nicht Begriffenfeldts - Einfältigkeit deutlich werden läßt. Der fünfte Akt enthalte eine Reihe von Situationen, die Peer schrittweise auf sein verfehltes Leben aufmerksam machten. Dieser Erkenntnisprozeß kulminiere in der Solvejg-Szene am Schluß des Aktes, doch weigere sich Peer zunächst, Lehren anzunehmen. In der Grabrede des Pfarrers erkenne Peer den verstorbenen Militärgegner nicht als Antipoden seiner eigenen Verantwortungslosigkeit[157]. Zuvor schon habe ihn die schwierig zu deutende Figur des fremden Passagiers nicht zu einer kritischen Auseinandersetzung mit seinem Leben bewegen können. In der Auktionsszene versteigere er zwar „rekvisitter fra en drømmefylt og forfusket tilværelse“ („Requisiten eines traumerfüllten und verpfuschten Lebens“), doch bleibe er der „skrønemakeren Peer Gynt“[158] („der Aufschneider Peer Gynt“), der Konflikten aus dem Weg geht.

Die berühmte Zwiebelallegorie dagegen zeige einen Mann, der auf dem Weg zur Selbsterkenntnis Fortschritte gemacht hat. Dieser Prozeß wird in seinem Dialog mit den Wollknäueln, den verwelkten Blättern, dem Sausen in der Luft, den Tautropfen und den gebrochenen Strohhalmen - Aarseth spricht in diesem Zusammenhang von „mehr oder weniger konkreten“ Projektionen seines Gewissens[159] - weitergeführt. Die Auftritte des Knopfgießers, des Dovre-Alten und des Mageren täten ein übriges. In seinem letzten größeren Monolog sei Peer in seiner bitteren Selbsterkennt-

---

152 Ebd., S. 193.
153 Ebd., S. 176.
154 Ebd., S. 189.
155 Ebd., S. 176 f.
156 Ebd., S. 183.
157 Vgl. ebd., S. 192.
158 Ebd.
159 Vgl. ebd., S. 193.

nis so weit gekommen, daß er seine geistige Armut, seine seelische Leere in vollem Umfang wahrnehme; die Landschaft des nach einem Brand verwüsteten Waldes spiegele in diesem Sinne die innere Öde Peers wider. Aarseth konkludiert:

> Så langt, men ikke lenger er Peers innsikt i stand til å nå - med forskjellige mer eller mindre overnaturlige skikkelsers bistand. Dermed er grunnen ryddet, og det er blitt rom for en høyere makt.[160]
>
> (So weit, aber nicht weiter vermag Peers Einsicht zu gelangen - mit dem Beistand mehr oder weniger übernatürlicher Gestalten. Damit ist das Feld bereitet und der Raum geschaffen für eine höhere Macht.)

Bei dieser höheren Macht handele es sich um Solvejg, die als „Jungfrau“ den Status eines weiteren Archetypus einnehme. Auch Aarseth sieht in Solvejg Peers „høyere selv“ („höheres Selbst“), das er nur durch Unterjochung seines „lavere selv“, seiner tierischen Natur, entwickeln könne. In diesem Sinne deutet er auch die rätselhaften Worte des Knopfgießers - „At være sig selv, er: sig selv at døde“ („Du selbst sein heißt: dich selbst ertöten“)[161] - als Aufforderung an Peer, seine Animalität zu unterdrücken[162]. Die Aura des Religiösen, von der Solvejg schon im ersten Akt umgeben ist, veranlaßt Aarseth, die Begegnung zwischen ihr und Peer als eine allegorische Konfrontation zwischen „det sjelløse, dyriske individet og Solvejg som hans guddommelige sjel“[163] („zwischen dem seelenlosen, tierischen Individuum und Solvejg als seiner göttlichen Seele“) zu interpretieren. An anderer Stelle heißt es entsprechend: „[...] det ideale eller høyere selv aktualiseres i ham som et våkende jeg“[164]. (... das ideale oder höhere Selbst aktualisiert sich in ihm wie ein erwachendes Ich.) Die Vereinigung Peers mit Solvejg, die mit einer geistigen Verwandlung und einer neuen Wertorientierung des Protagonisten einhergehe, rechtfertige es, in „Peer Gynt“ ein Erlösungsdrama zu sehen.

Aarseths Arbeit bietet sich an, die Interpretationsansätze Eckarts kritisch zu hinterfragen und zu relativieren. Besonders in bezug auf die Figurenperspektive unterscheiden sich Aarseths Aussagen erheblich von denjenigen Eckarts, dessen ideologischer Ausgangspunkt bei einem direkten Vergleich um so deutlicher zutage tritt.

3.4. Zur Figurenkonzeption in Eckarts „Peer Gynt“

Eckart war sich einigermaßen darüber im klaren, daß seine Deutung des „Peer Gynt“ mit dem Wortlaut des Ausgangstexts kaum in Einklang zu bringen war. Ibsens Text, so bedauerte er, habe „den großen Nachteil“, daß er sich „für den

---

160 Ebd., S. 195.
161 HU, VI, S. 229; SWV, II, S. 578.
162 Vgl. Aarseth 1975, S. 203.
163 Ebd., S. 209.
164 Ebd., S. 212.

Helden nicht so erwärmt, wie er es verdient“[165]. Er warf Ibsen gleichsam vor, daß dessen Schauspiel nicht in allen Punkten mit der von ihm selbst knapp fünfzig Jahre später ausgearbeiteten Interpretation korrespondierte. Doch Eckart, über jede Selbstkritik erhaben, sah sich dadurch erst recht zu großzügigen Eingriffen in Ibsens Text aufgefordert. Seine Absicht bestand darin, die „vielen rein intellektuellen Teile [des Ausgangstexts] tunlichst in den Hintergrund zu drängen“[166], um Ibsens „Peer Gynt“ möglichst umfassend dem „deutschen Gefühlsleben“ anpassen zu können[167]. Immerhin gestand er in Briefen ein, daß dieses Vorhaben eine „energische Retouche“[168] erforderte. Daß dabei die Erlösungsidee in seiner Version des Schauspiels einen besonders prominenten Platz erhielt, rechtfertigte er damit, daß die Menschheit in schweren Zeiten „nach transcendenten Offenbarungen“[169] hungere. Um diese Bedürfnisse einlösen zu können, schien Eckart eine Umgestaltung vor allem des letzten Aktes unumgänglich zu sein:

> Ibsen ist [...] für unser Gefühl viel zu bissig und bitter, sodaß er gegen den Schluß, namentlich gegen den Schluß, statt zu erheben, direkt abstoßend wirkt. Hier lag eine große Gefahr, die ich indeß überwunden zu haben glaube.[170]

Bei seiner Bearbeitung ging Eckart, der einer Information Saxers zufolge der norwegischen Sprache gar nicht mächtig war[171], von der frühen Übersetzung Ludwig Passarges aus. Ein stichprobenartiger Vergleich läßt jedoch kaum Einflüsse der Vorlage auf Eckarts Fassung erkennen. Aus diesem Grund kann in der folgenden Analyse darauf verzichtet werden, Passarges Text vergleichend heranzuziehen. Hingegen wird prinzipiell auf Ibsens Original verwiesen, um zu vergegenwärtigen, wie sehr die Nachdichtung Eckarts den Charakter einer Verfälschung[172] angenommen hat.

3.4.1. Mann, Christ, Übermensch

Den Abschluß des langwierigen Initiationsprozesses, d.h. die geglückte Selbstrealisierung auf einer höheren ethischen Stufe, beschreibt Eckart an einer Stelle seiner „Richtlinien“ als das Ziel der wandernden Seele, die „den langen animalischen Schlaf“[173] in diesem bedeutsamen Stadium endlich überwunden habe. Die Formulierung scheint eine Übereinstimmung mit dem Konzept Aarseths anzuzeigen, der Peers Lebensweg als einen zögernden, widerspruchsvol-

---

165 Eckart 1916 c, S. 24.
166 Ebd., S. 25.
167 Brief von Eckart an Georg von Hülsen-Haeseler vom 5. Juli 1911. BA, Kl. Erw. 124, Bl. 31.
168 Ebd., Bl. 30 a.
169 Brief von Eckart an Georg von Hülsen-Haeseler vom 4. April 1911. BA, Kl. Erw. 124, Bl. 28 a.
170 Brief von Eckart an Georg von Hülsen-Haeseler vom 7. September 1911. BA, Kl. Erw. 124, Bl. 35.
171 Vgl. Saxer 1940, S. 10.
172 Schon Hermann Kienzl sprach in seiner Rezension 1914 von einer direkten „Ibsen-Fälschung“. Kienzl, Berliner Bühnen, in: *Der Turmhahn*, 1, 1914, S. 290-293, hier: S. 291.
173 Eckart 1916 c, S. 52.

len, aber in der Schlußszene doch Erfüllung findenden Kampf gegen das Tierische seiner Natur beschreibt. Im Gegensatz zu Aarseth stellt Eckart jedoch die Hypothese auf, daß Peer *in keiner Phase* seines Lebens in die Sphäre des Irdisch-Materialistischen abgleite, sondern stets - auch in den kritischsten Augenblicken - ein gewisses Maß an Idealität beibehalte. „Vollkommenheit“ aber, so schlußfolgert auch Eckart, erreicht er erst in der Stunde der „‘Wiedergeburt’ zum aufsteigenden Leben“[174] in der letzten Szene des Dramas.

Diese Interpretation des „Peer Gynt“ gründet auf der Annahme, daß Ibsens Titelfigur von vornherein für die „Erlösung“ disponiert ist. Eckart folgt einer bestimmten, ahistorisch wie antimodern motivierten Anthropologie, die sich durch ein axiomatisches Beharren auf dem „Grundcharakter“ als *der* Konstanten der Geschichte auszeichnet und die Faktoren Milieu und Erziehung in ihren weitreichenden Konsequenzen für das Individuum völlig zurückdrängt; Pädagogik ist folgerichtig nicht dazu geeignet, den Menschen sittlicher zu machen[175]. Als „edlerer“ bzw. „höherer“ Mensch habe es Peer gar nicht nötig, Sittlichkeit zu erlernen; er verkörpere sie von Beginn an, trotz mancher Verfehlungen:

> Natürlich bleibt auch der edlere Mensch nicht vom Sturz in das Sinnliche bewahrt (wobei es dann gleichgültig ist, ob er der Wollust oder der Geldgier oder der Herrschsucht oder sonst einer Spielart der zügellosen Weltbejahung unterliegt), aber, und das ist die Hauptsache, *er macht sich immer wieder frei davon*, in der Regel fast augenblicks, ja, *während* er stürzt; indessen der „Troll“, gleich der Made im ranzigen Speck, dauernd drinnen verharrt, ungeachtet der heimlichen Mahnungen, die sich auch ihm nicht versagen. [...] Peer Gynt ist wie Faust [...] ein „Gotteskind“, [...] ein „Gottessohn“, wenn es uns auch vorkommt, als fehlte manchmal in ihm die Triebkraft des „Geistes“.[176] [Hervorhebung im Original]

Peer ist damit ein Ausnahmemensch jenen Zuschnitts, wie er schon in den frühen Komödien Eckarts - als Antipode zum mediokren Massenmenschen - anzutreffen war. Er repräsentiert das Genie, den „höheren, verinnerlichten Mann“[177], der in Christus seine vollendete Manifestation erfahren habe. Eckart sieht in Peer das Gegenteil jener „Halbnatur“[178] verkörpert, die so viele Interpreten[179] zu Unrecht an ihm wahrgenommen hätten. Hieraus ergibt sich auch, daß es verfehlt wäre, „[...] Peer Gynt der Trollgesinnung zu verschreiben. Er ist nur in der Gefahr, Troll zu werden, wird aber nie ein solcher, sein ganzes Leben lang nicht [...]“[180]

Während Aarseth davon ausgeht, daß sich Peer durch einen „Erkenntnisweg“, also einen Bewußtseinsprozeß, die Voraussetzungen für seine spätere Erlösung erwirbt, betont Eckart die Aktivität seines Helden, indem er das Denken Peers zur

---

174 Ebd., S. 38.
175 Eckart 1912 b, S. 252 ff.
176 Eckart 1916 c, S. 58 f.
177 Ebd., S. 40.
178 Vgl. Eckart 1914, S. 16.
179 Selbst Collin, der in eigenwilliger Deutung den Materialismus als Produkt der Romantik bezeichnet, nennt Peer eine „Halbnatur, ein[en] Halbmensch[en], eine neue Art Homunkulus“. Collin 1910, S. 287.
180 Eckart 1916 c, S. 47.

Tat transzendiert und so den Typus jenes Willensmenschen herausarbeitet, wie die nationalsozialistische Ideologie ihn idealtypisch forderte:

> Das ganze Leben des Peer Gynt ist ein *einziges Denken*, „ein Sich-Begegnen und ein Sich-Erwählen, ein Abschiednehmen und ein Wiederfinden, ein Glanzgenießen und ein Lichterblinden“ seiner Gedanken, ist eine *Entelechie*, und darum eine *einzige große Tat*.[181] [Hervorhebung im Original]

„Tat“ bezeichnet dabei jenseits von materialistischer Weltverstrickung eine sittlich-metaphysische Größe auf der Grundlage einer Innerlichkeit und Kontemplation, die Eckart nur dem „Arier“ zugestand[182]. Der hier manifest werdende Rassismus Eckarts war 1916 bereits so stark ausgebildet, daß er Peer Gynt in den „Richtlinien“ - wie bereits dargelegt - in Beziehung zum *deutschen Volk* setzen konnte. Grundlage für diese Behauptung ist seine These, daß die metaphysische Orientierung eine deutsche Charaktereigenschaft ist. Analog hierzu werden der große Krumme, das „Phantom der irdischen Welt“[183], und die Trolle der „äußersten Weltbejahung“[184] bezichtigt, also mit einer Kategorie in Verbindung gebracht, die im dualistischen Denkschema Eckarts die Juden charakterisierte. Daß Eckarts Argumentation dabei durchaus auch von tagespolitischen Ereignissen beeinflußt worden ist, dokumentiert das folgende längere Zitat:

> Und wiederum, in unserer Zeit, suchten sich die „Trolle“ der ganzen Welt ebenfalls zum „großen Krummen“ zu verdichten, um das deutsche Volk, *das einzige metaphysisch gerichtete Volk, das es gibt*, zu „verheeren“; aber diesmal fehlte ihnen, gegenüber der von ihnen arg unterschätzten *lebendigen* Kraft, die Fähigkeit zur vollen Konzentration, und es kam nur zu einer unorganisch verbundenen Sippe von *kleinen* „Krummen“, mit ihren über die weite Erde hin verzettelten *Tollhäusler-Lügen*. Daß auch das deutsche Volk nicht der „Trolle“ ermangelt, darauf brauche ich wohl kaum den Finger zu legen, um so weniger, als diese trotz ihrer Fehlschläge längst wieder, wie *vor* dem Krieg, offensichtlich am Werk sind, *das Selbstbewußtsein des deutschen Wesens zu trüben*; indessen hat dieses, Gott sei Dank, das Übergewicht und wird, ja *muß* es bis ans Ende aller Tage behalten.[185] [Hervorhebung im Original]

Lassen sich Eckarts Aussagen bis hierhin als Aktualisierung der während des Krieges kursierenden „Dolchstoßlegende“ verstehen, fällt es aus heutiger Perspektive schwer, in den direkt anschließenden Zeilen etwas anderes zu sehen als eine Präfiguration der „Endlösung“[186]:

> Am deutschen Wesen, unter dem sich im weitesten Sinn *alles Aufopferungsfähige überhaupt* versteht, wird tatsächlich einmal die Welt genesen, d.h. zum rein Göttlichen heimfinden, freilich erst nach einem mörderischen Vernichtungskampf gegen das geschlossene Heer der „Trolle“ oder, was dasselbe besagt, gegen die *um die Erde geringelte* Midgardschlange, die reptilgewordene *Lüge*[187]. [Hervorhebung im Original]

---

181 Eckart 1914, S. 83.
182 Vgl. Eckart 1918, S. 157.
183 Eckart 1912 c, S. 273.
184 Eckart 1916 c, S. 35.
185 Ebd., S. 36 f.
186 Diesen Zusammenhang deutete auch schon Christian Hennig an. Vgl. Hennig 1985, S. 168.
187 Eckart 1916 c, S. 37.

Kohärenz und damit Glaubwürdigkeit für seinen Interpretationsansatz kann Eckart nur schaffen, indem er in seiner Nachdichtung Textänderungen größeren Ausmaßes vornimmt. In bezug auf Peer bedeutet dies,

- daß er die von ihm postulierte Disposition Peers für das Metaphysische und Hohe zu unterstreichen versucht
- daß er negative Eigenschaften und Handlungsweisen Peers auf verschiedene Weise relativiert oder gänzlich umsemantisiert
- daß er eine starke Opposition zwischen Peer und seinen angeblichen Widersachern, z.B. den Trollen, herausarbeitet.

Damit die Hypothese von der Geniehaftigkeit Peers nicht sofort wie ein Kartenhaus zusammenfällt, dient ihm sein quasi-philosophisches Konstrukt von Peers schlummernder Seele als Vorwand. Die in „Peer Gynt“ aneinandergereihten Episoden schreibt er einer Traum- und Erscheinungswelt zu, denn „[...] wenn Ibsen das Leben seines Helden nicht als Vorstellung, sondern als real aufgefaßt hätte, [...] dann hätte Peer manch Schlimmes auf dem Kerbholz.“[188] Eckart begreift Peers Entwicklung als sukzessiven Reifeprozeß und bringt sie in Verbindung mit der Heilsgeschichte. Am stärksten sei „der Wille nach Außen“, d.h. zum Niederen und rein Irdischen in der Jugend, „gerade als stünde diese noch unter der unmittelbaren Nachwirkung des ‘Sündenfalles’ (des Sturzes in die Scheinwelt)“[189]. Dem Gereiften verblasse die Jugendzeit, insbesondere das Pubertätsalter, „zum Nichts“, doch erkenne er, daß die Sünde notwendige Voraussetzung seiner Heilung gewesen sei (wobei Eckart in einem seiner abenteuerlichen etymologischen Exkurse „Sünde“ und „gesunden“ aufeinander bezieht[190]). Seine Konzeption von „Jugend“ und „Reife“ impliziert, daß Peer immer nach „vorwärts“ schaut und auf dem Weg zur Weltverneinung kontinuierliche Fortschritte macht. Im Text schlägt sich diese Auffassung nieder, als Peers Dialog mit den Weltreisenden im vierten Akt so stark verändert wird, daß sie den Wortlaut des Originals völlig auf den Kopf stellt. Hier beide Passagen, zunächst die Version Ibsens und Morgensterns [Hervorhebung jeweils durch UE]:

Hvad hele Vove-Kunsten gjælder,
den Kunst, at eje Daadens Mod,-
det er: at staa med valgfri Fod
imellem Livets lumske Fælder,-
at vide visst, at alle Dage
er ikke slut med Stridens Dag,-
at vide, dig staar aaben bag
en Bro, som bære kan tillbage.
Den Theori har holdt mig frem;
den har min hele Vandel farvet;
og Theorien har jeg arvet
fra Slægten i min Barndoms Hjem.

188 Ebd., S. 21.
189 Eckart 1919 a, S. 5.
190 Ebd., S. 6.

(Die ganze Kunst, das Glück zu zwingen,
Die Kunst, den Mut der Tat zu haben,
Ist die: wahlfreien Laufs zu traben
Durch dieses Lebens tausend Schlingen,-
Zu wissen, daß zu keinen Tagen
Des Streites letzten Tag man schreibt,
Zu wissen, daß stets offen bleibt
Ein Brücklein, Dich zurückzutragen.
Die Theorie war mir gerecht;
Sie war's, die meinen Wandel färbte,
Und diese Theorie vererbte
Mir meines Heimatgaus Geschlecht.)[191]

Für das Konzept des Nachdichters bleibt diese Textstelle schon deshalb problematisch, weil er gerade eine *Brücke* symbolträchtig in seine Bühnenbildpläne integrierte[192]; sie sollte bildkräftig dem Licht zugeordnet sein und Peers Reise in die göttliche Sphäre anzeigen. Bei ihm ist Ibsens Text kaum wiederzuerkennen:

Nicht rückwärts sehen, das ist die Kunst,
Auf steilem Pfad durchs Leben gehn,
Erhaben über Dunst und Brunst,
Und nie und nimmer rückwärts sehn!
Zwar ist nicht neu die Theorie
Und hindert uns auch nicht am Sterben,
Doch ist sie gut - ich durfte sie
Vom Wickingergeschlechte erben.[193]

Der Bezug auf die Wikinger, der hier Peers nordische Herkunft betont, fehlt bei Ibsen ebenfalls.

Besonders aufschlußreich sind in Eckarts Nachdichtung die Textänderungen, die die gemeinsamen Auftritte Peers und Solvejgs betreffen. Da Solvejg in der Version Eckarts ausschließlich Peers Seele verkörpert[194], besteht für den Bearbeiter die Möglichkeit, diese Szenen zu einer Begegnung Peers mit seinem höheren Selbst zu stilisieren. Bereits auf dem Hæggstadhof im ersten Akt ist Peer „in ihren Anblick versunken, lächelnd“[195]. Als er sie kurz darauf zum Tanzen auffordert, geschieht dies „flehentlich“, und seine Betrunkenheit entschuldigt er mit den Worten:

Bleib! Sie haben mich schwach gemacht!
Ja, ich trank! Ich war so allein!
Bleib, ach, bleibe!

Die Sentimentalität des Dialogs wird durch Solvejgs Replik noch gesteigert. Sie antwortet „wehmütig“:

---

191 HU, VI, S. 138; SWV, II, S. 498 f.

192 Vgl. Eckart 1922 a, S. 63. - Alle Zitate aus Eckarts Nachdichtung sind im folgenden der Textversion von 1916 bzw. 1922 entnommen, die sich schon vor der Veröffentlichung an den Theatern durchsetzte und schließlich auch im Dritten Reich benutzt wurde.

193 Eckart 1922 a, S. 133.

194 Vgl. Eckart, 1916 c, S. 20.

195 Eckart 1922 a, S. 52.

Es kann ja nicht sein.
Selbst wenn ich wollte - ich darf es nicht.[196]

Solvejgs „Slipp mig“ („Laß mich!“) im Original, ihre schroffe Absage „Nej, du har drukket“[197] („Du hast getrunken“) fehlen bei Eckart, wodurch eine viel stärkere Annäherung zwischen den beiden bereits zu diesem frühen Zeitpunkt herausgearbeitet wird.

Eine für den Kontext der Gesamtinterpretation noch schwerwiegendere Änderung hat Eckart im vierten Akt vorgenommen. Gleich nach der Anitra-Szene, die selbst nach Eckarts Ansicht einen Tiefpunkt in Peers Leben markiert[198], erscheint ihm Solvejg in Gedanken, und zwar in unmittelbarem Anschluß an eine längere, seinen vermeintlichen Antimaterialismus bestätigende Replik[199], die Ibsen nicht vorsieht. „Traumhaft unter einem Seufzer“ wendet sich Peer an Solvejg:

O Gott, wie schön! Wie leicht und licht!
Ich trage dich und fühl' es nicht--[200]

Bei Ibsen dagegen sitzt Solvejg in bukolischer Landschaft - „højt oppe mod Nord“ („hoch im Norden“)[201] - an ihrem Spinnrad und singt ein Lied. Die Szene steht völlig isoliert, d.h. ohne daß Peer in irgendeiner Form mit ihr kommunizieren oder auch nur an sie denken würde. Eckart rechtfertigt seine Textabweichung folgendermaßen:

> Jene kurze Szene [...] spielt sich bei Ibsen *ohne* Peer ab, aber es ist doch wohl klar, daß sie *nur in bezug auf Peer* gedacht sein kann [...] Hier sich zopfig an den Buchstaben klammern und Peer auch auf der Bühne ausschalten hieße den tiefen Sinn des Werkes total verkennen.[202] [Hervorhebung im Original]

Der „tiefe Sinn“ für Eckart manifestiert sich auch hier in Peers Idealität, die sich in dieser Szene im Sehnen nach Solvejg als seinem besseren Ich ausdrückt.

In einer *zweiten* Strategie des Nachdichters werden alle negativen Charaktereigenschaften Peers so weit abgeschwächt oder umgedeutet, daß sie als solche kaum noch zu erkennen sind. In der ergreifenden Sterbeszene seiner Mutter Aase im dritten Akt, in der Peers Phantasie und Flucht in die Verdrängung so stark wie sonst nur selten zum Ausdruck kommen, sieht Eckart einen Beweis für Peers „tiefgewurzeltes Gefühl für das Jenseitige, trotzdem er zum Teil trotzig davon redet“[203]. Eine textliche Grundlage für diese Auffassung vermag er nur durch eine starke Bearbeitung dieser Szene zu schaffen. Peers angeblicher Hang zum „Jenseitigen“ wird

---

196 Ebd., S. 57.
197 HU, VI, S. 83; SWV, II, S. 447.
198 Eckart kommentiert: „Diese Stelle bezeichnet Peers tiefsten Fall, von dem er sich aber sofort wieder erhebt...“ Eckart 1922 a, S. 161.
199 Die Replik im Wortlaut: „Die große Stille um mich her! / Als gäb' es nichts auf Erden mehr, / Nicht Mann noch Weib, nicht Zeit noch Raum, / Ja, nicht einmal mehr einen Traum.“ Ebd., S. 163.
200 Ebd.
201 HU, VI, S. 170; SWV, II, S. 527.
202 Eckart 1916 c, S. 22.
203 Eckart 1922 a, S. 111.

bei Eckart dadurch unterstrichen, daß er die Fahrt zum Soria-Moria-Schloß[204] in viel stärkerem Maße als Ibsen in einem christlichen Ambiente vor sich gehen läßt. Dies zeigt schon überdeutlich die Umbenennung des Schlosses in „Sancta-Maria-Palast“[205] [!], einem Ort, in dem laut einer Fußnote Eckarts „Gottvater, der ‘König’, und Christus, der ‘Prinz’ [...] zur seligen ‘Hochzeit’ geladen haben“[206]. Außerdem spielt die Szene bei Eckart an Weihnachten [!], wie durch einen Tannenbaum, der mitten im Zimmer von Aase steht, demonstrativ hervorgehoben wird[207]. Analog hat Eckart für Peer einige fast barock anmutende Repliken hinzuerfunden, die seine christliche Jenseitsgerichtetheit beweisen sollen, z.B. sein pathetischer Ausruf: „Wir fahren im Leben nicht mehr.“[208]

An einer anderen Station seines Lebens, im fünften Akt, vergleicht sich Peer - nach Eckarts Ansicht „zu Unrecht“[209] [!] - mit einer kernlosen Zwiebel. Kurz zuvor verfällt Peer, dessen beginnende Selbstreflexion sich hier ankündigt, für einen Augenblick seinem alten Traum vom Kaisertum, distanziert sich aber schnell von seinen Phantasien. Bei Ibsen lacht Peer über seine Unverbesserlichkeit („Du gamle Spaamands-Gjøg! / Du er ingen Kejser; du er en Løg“[210]). In der Fassung Eckarts jedoch, der gerade alle materialistischen Gelüste Peers in Abrede stellt, *bedauert* Peer die noch immer nicht vollzogene Emanzipation von den Jugendsünden und wendet sich aggressiv von seinem eigenen Verhalten ab:

> Daß ich mich doch immer ins Alte verliere!
> Ein netter Kaiser! Es wird einem übel![211]

Auch die nachfolgenden Dialoge mit dem Knopfgießer hat Eckart fast bis zur Unkenntlichkeit verändert. Kaum ist Peer gewahr geworden, daß der bei Eckart nicht näher bezeichnete „Meister“ seine Seele begehrt, wehrt er sich mit einem leidenschaftlichen Dialog, der bei Ibsen keine Entsprechung findet [Hervorhebung im Original]:

> Und wenn es zehnmal da stünd’
> Ein *Ganzer* bin ich gewesen von je
> Peer Gynt und immer wieder Peer Gynt,

---

204 Diesen schon in den „Volksmärchen“ von Peter Christen Asbjørnsen und Jørgen Moe auftauchenden Namen erklärte Moltke Moe folgendermaßen: „Navnet Soria Moria stammer nemlig fra arabisk, og er benævnelse paa nogen øer utenfor det Røde Hav, som araberne trodde var de saliges land. [...] Hvorledes dette navn er naadd hit op til Norge, er ikke godt at vite.“ („Der Name Soria Moria stammt nämlich aus dem Arabischen und bezeichnet einige Inseln außerhalb des Roten Meeres, die die Araber für das Land der Glückseligkeit hielten. [...] Wie der Name hier herauf nach Norwegen gelangt ist, ist schwer zu sagen.“) Moe, Episke Grundlove, in: *Edda*, 2, 1914, S. 1-16 und 233-249, hier: S. 246; vgl. auch Reinert, Notes to „Peer Gynt“, in: *Scandinavian Studies*, 67, 1995, S. 434-475, hier: S. 445.

205 Eckart 1922 a, S. 111.

206 Ebd.

207 Vgl. ebd. - Noch fast dreißig Jahre später sollte der dänische Bühnenbildner Svend Gade diesen Einfall verspotten; vgl. Gade, *Mit Livs Drejescene. 50 Aar i Teatrets og Filmens Tjeneste*, København 1941, S. 91.

208 Eckart 1922 a, S. 121.

209 Eckart 1916 c, S. 39.

210 „Du bist kein Kaiser; du bist eine Zwiebel.“ - HU, VI, S. 210; SWV, II, S. 563.

211 Eckart 1922 a, S. 194.

In jeder Faser vom Kopf bis zur Zeh'!
Ich werd' es beweisen![212]

Als der Knopfgießer kurz darauf auf die Schöpfungs- und Heilsgeschichte rekurriert, also auf das den Bezugsrahmen für Eckarts Interpretation bildende mythologische Modell hindeutet, sieht sich Eckart zu einer einschneidenden Korrektur veranlaßt. In einer Replik, in der Peer gewissermaßen als Mißgeschick der Schöpfung beschrieben wird, sieht Eckart seine eigene Auffassung - zu Recht - bedroht. Auf Peers Frage hin, was es mit dem Gußlöffel und dem Umschmelzen auf sich habe, gibt der Knopfgießer die folgende Antwort, die Eckart unterdrückt hat:

Skikken er gammel som *Slangens Skabelse,*
og beregnet paa at hindre Værdifortabelse.
Du kjender jo Haandværket, - ved vel, at tidt
kan en Støbning arte sig, rent ud sagt, skidt;
stundom blir Knapperne hæmpeløse.
[Hervorhebung durch UE]

(Ein Brauch, alt, wie die Erschaffung der Schlange;-
Damit, was ein Wert, auch zur Geltung gelange.
Du kennst ja das Handwerk, - weißt wohl, daß oft
Ein Guß mißraten kann, unverhofft.
Oft werden die Knöpfe ösenlos.)[213]

Daß sich Peer lieber in der Hölle wiederfände, als daß er sich dem Gußlöffel überantwortet sähe[214], fehlt ebenfalls bei Eckart, der gerade in diesen Szenen großzügige Kürzungen vorgenommen hat. Während Peer den Knopfgießer an der nächsten Kreuzung fragt: „Hvad er det ‚at være sig *selv*' igrunden?“[215], seinen Mangel an Persönlichkeit also dadurch zu erkennen gibt, daß er nicht einmal die Frage nach dem „Selbst“ beantworten kann, kommt es bei Eckart zu folgendem Wortwechsel, durch den die Aussage des Originals in ihr Gegenteil verkehrt wird:

DER KNOPFGIESSER:
Nun also! Du bist ja verständig und klug
Und weißt, wohin's führt, das „sich *selber genug*“.
PEER:
Du irrst! Ich weiß davon keine Spur!
Sich *selber genug* - was heißt denn das nur?[216] [Hervorhebung durch UE]

Eine erhebliche Differenz zwischen den Texten entsteht dadurch, daß dem Titelhelden im Original das „at være sig *selv*“ („Mensch, sei Du!“), die Losung der Menschen, fremd ist, er sich an der entsprechenden Stelle der Nachdichtung jedoch vom „at være sig *selv nok*“ („*selber genug*“) distanziert, das die Trolle

212 Ebd., S. 200.
213 HU, VI, S. 219; SWV, II, S. 570.
214 Vgl. HU, VI, S. 220; SWV, II, S. 571.
215 HU, VI, S. 228.
216 Eckart 1922 a, S. 211.

charakterisiert. So wird nicht nur eine Distanz Peers zu den Maximen und der Lebensweise der Trolle konstruiert, sondern gleichzeitig seine Affinität zu den höheren, nach Sittlichkeit strebenden Menschen glaubhaft gemacht.

Wie diese Beispiele zeigen, gelingt es Eckart nur auf dem Wege der handfesten Manipulation, seine These von der grundsätzlichen Veranlagung Peers für das „Höhere“ und „Geniehafte“ aufrechtzuerhalten. Auf ähnliche Verfälschungen ist er angewiesen, wenn er in seiner *dritten* Strategie ein strikt antagonistisches Verhältnis zwischen Peer und seiner Umgebung, vor allem den Trollen, postuliert. Diese strenge Dichotomie, die das Denken der antimodernen Kulturkritik der Jahrhundertwende prägte, läßt einen weiteren signifikanten Unterschied zum Ansatz Aarseths erkennen. Während der norwegische Forscher die Selbstgefälligkeit der Trolle, die Seelenlosigkeit in der Tiernatur einiger Figuren (der große Krumme, der Magere etc.) und Peers Träume zu einem archetypischen Muster bündelt[217] und z.B. Beweise für die *Identifikation* Peers mit dem Verhalten der Trolle noch im vierten und fünften Akt findet[218], hebt sich Peer bei Eckart deutlich von seinem Milieu ab. Seine Nachdichtung ist von der Grundannahme geprägt, daß er sich in scharfem *Kontrast* zu seinen Nachbarn, den Trollen, dem großen Krummen, Anitra und einigen anderen Figuren befindet. Schon auf dem Weg zum Hæggstadhof und in der Auktionsszene tritt ihm die Landbevölkerung niederträchtiger und gewissenloser entgegen als im Original, so daß Peers ironische Distanz in diesen Szenen eine so bei Ibsen nicht vorgesehene Überlegenheit zum Ausdruck bringt. Charakteristisch für die antimoderne Position Eckarts ist dabei ein Monolog Peers im ersten Akt, als er den Himmel betrachtet und sich seinen Phantasien hingibt. Erkennt er bei Ibsen in den Wolken ein Pferd und eine Hexe auf einem Reisigbesen, nimmt er in der Version Eckarts den Richter seines Dorfes wahr[219], der gerade Zeitung liest (man erinnere sich an Eckarts Pressekritik)!

Sinnentstellende Textänderungen finden sich überall dort, wo der beschworene Gegensatz zwischen dem „höheren Menschen“ Peer und seiner Umgebung in Ibsens Original nicht ausreichend erkennbar ist. In der Halle des Dovre-Alten verhält sich Peer in Abweichung von den Regieanweisungen Ibsens „höhnisch“[220] und „spöttisch“[221] gegenüber den Angeboten der Trolle. Den Tanz der Grünen kommentiert er mit bedeutend barscheren Worten als bei Ibsen und Morgenstern:

> Med Kloven slaar en Bjeldeko et tarmestrængt Spil.
> I Slutthoser tripper en Purke dertill.
>
> (Eine Darmsaiten hufende Schellenkuh.
> In Kniehosen trippelt ein Ferkel dazu.)[222]

---

217 Vgl. Aarseth 1975, S. 186.

218 Vgl. ebd., S. 192. Aarseth verweist z.B. darauf, daß sich Peer noch am Ende des vierten Aktes „et Bergtrold“ („ein Bergtroll“) nennt. Vgl. ferner Benston, Ambiguity, Discontinuity and Overlapping in „Peer Gynt“, in: *Modern Drama*, 27, 1984, S. 157-173, besonders S. 168.

219 Vgl. Eckart 1922 a, S. 39.

220 Ebd., S. 86.

221 Ebd., S. 87.

222 HU, VI, S. 102; SWV, II, S. 465.

In Eckarts Nachdichtung werden daraus die Verse:

> Ihr Schranzen bleibt doch stets die gleichen!
> (sich die Ohren zuhaltend)
> Hört auf! Das ist zum Steinerweichen!
> Unglaublich! Tanzen heißt das hier?
> Ein Affe und ein Trampeltier![223]

Die durch die mehr als freie Bearbeitung konstruierte Verachtung Peers für die Trolle steigert Eckart noch, als Peer seine Entrüstung über die Augenoperation zum Ausdruck bringt, die der Dovre-Alte an ihm vornehmen will. In der Originalversion und der autorisierten Übersetzung wählt Peer noch recht beherrschte Worte:

> [...] at gaa som et Bergtrold alle sine Dage,-
> dette her, at en aldrig kan træde tillbage,
> som der staar i Bogen, *det* lægger du Vind paa;
> men det er noget, som jeg aldrig gaar ind paa. [Hervorhebung im Original]

> (Als Bergtroll so umgehn auf Lebenszeit,-
> Niemalen mehr von Euch zurücktreten können,-
> So Troll sein mit all seinem Fühlen und Wollen;-
> Nein, Nein; da tu' ich mir Besseres gönnen.)[224]

Bei Eckart lautet die Stelle:

> Als Troll mein Lebtag herumzuschlürfen,
> Die Welt nicht anders betrachten dürfen,
> Wie schielenden Blicks, mit hängender Lippe -
> Nein, da verzicht' ich auf euere Sippe![225]

Auf der Grundlage derartiger Verzerrungen erreicht Eckart zweierlei: eine Aufwertung Peers zum erhabenen Metaphysiker und eine Abwertung der Trolle zu Untermenschen.

3.4.2. Frauen zwischen Sittlichkeit und Materialismus

Im letzten Abschnitt wurde dargelegt, in welcher Weise die exponierte Stellung Peers durch die Nachdichtung betont wird. Diese grundsätzliche Tendenz der Bearbeitung Eckarts spiegelt sich auch in der Konzeption der übrigen Figuren wider, die in unterschiedlicher Form dazu beitragen, den Grundkonflikt zwischen diesseitiger und jenseitiger Orientierung zu veranschaulichen. Entsprechend dieser Hypothese lassen sich die Frauen des Stückes wie folgt einteilen: einerseits in die Gruppe der sittlich Empfindenden mit dem Blick für ewige Werte und ideale Liebe (Solvejg und zum Teil Aase), andererseits in die Gruppe der nur zu körperlicher Liebe fähigen, am Materialismus orientierten Frauen, die

---

223 Eckart 1922 a, S. 85.
224 HU, VI, S. 105; SWV, II, S. 468.
225 Eckart 1922 a, S. 89.

pejorativ der Rubrik „Weib“ (Ingrid, die Sennerinnen, die Grüne, Anitra) zugeordnet werden. Eckart führt hierzu aus:

> Je unmännlicher ein Mann ist, d.h. je stärker er die Welt bejaht, desto mehr ist nicht nur der „Troll“ in ihm, sondern auch das „Weib“ in ihm Sieger, desto mehr *ist* er „Weib“. *„Troll“ und „Weib“ sind natürliche Verbündete;* beide kennen die *Seele* nur vom Hörensagen.[226] [Hervorhebung im Original]

Innerhalb dieses binären Schemas ist „Solvejg [...] für uns die herrliche Solvejg nur, weil hinter ihr die verklärende *freie* Seele Peer Gynts steckt [...]“[227] [Hervorhebung im Original]. Indem die weibliche Hauptfigur des Stückes nicht als konkrete Person, sondern als Sinnbild von Peers besserem Ich gedeutet wird, ist sie am radikalsten auf den Protagonisten bezogen. Da dessen „Auserwähltheit“[228] explizit zugrunde gelegt wird, ergeben sich auch für die Solvejg-Figur tiefgreifende Konsequenzen. Schon im ersten Akt wird sie - genauso wie ihre Eltern - noch positiver gezeichnet als bei Ibsen. Unmißverständlich wird ihre pietistische (und damit christliche) Herkunft hervorgehoben, wobei Eckart eine kurze Replik des Kochs hinzuerfunden hat, in der die religiöse Einstellung der „Einwanderer“ ausdrücklich gelobt wird; Peer wiederum unterläßt es, über die Familie zu spotten[229]. Solvejgs starke Affinität zum Christentum wird auch in anderen Szenen klar unterstrichen.

In ihrem Verhalten gegenüber Peer ist sie von vornherein offener und aufgeschlossener, als dies bei Ibsen der Fall ist. Auf dem Hæggstadhof fordert *sie* Peer zum Tanzen auf, und sie ist - im Gegensatz zum Original - gekränkt, als Peer vermutet, sie möge ihn nicht[230]. Im Einklang mit Eckarts Theorie, daß in Peers „Kampf nach Solveig“ die „Sehnsucht seiner Seele nach sich selbst“[231] zum Ausdruck komme, ist das Verhältnis zwischen den Liebenden inniger und zum Teil wesentlich sentimentaler gestaltet, als im Original vorgesehen.

Solvejg bleibt während des gesamten Schauspiels die „Unberührte“, „weil an Peer Gynts Seele, die sie verkörpert, letzterdings nicht ‘Böses’ heranreicht“[232]. Eckart folgt damit einer Konzeption von Weiblichkeit, die in Kreisen konservativer Kulturkritik weitverbreitet war. Schon Otto Weininger dachte in ähnlich dualistischen Bahnen und unterschied die niederen Sphären der Erotik, aus der „nichts Ewiges erwachsen“[233] könne, von einer asexuellen Natürlichkeit, die er in den Rang der Heiligkeit erhob. Wert habe die Frau nur durch ihre Rolle, „Erlöserin für den Mann“[234] zu sein. So reduziert auch Weininger Solvejg zum Symbol und zur christlichen Ikone: „Solveig ist die Virgo immaculata, die geliebt, aber nicht mehr

---

226 Ebd., S. 161.
227 Eckart 1916 c, S. 42.
228 Ebd., S. 31 und 59.
229 Vgl. Eckart 1922 a, S. 50.
230 Vgl. ebd., S. 53.
231 Eckart 1916 c, S. 29.
232 Eckart 1919 a, S. 13.
233 Weininger 1980, S. 48.
234 Ebd., S. 45.

begehrt wird, die Madonna, die Beatrice.“[235] Frauenbilder dieser Art müssen in der Zeit der Jahrhundertwende als antimoderner Respons auf die Enttabuisierung und Aufwertung des Erotischen verstanden werden, die sich unter anderem in den Werken der Naturalisten niederschlug, in kulturpessimistischen Kreisen jedoch als Erscheinungsform der „Zersetzung“ rezipiert wurde[236]. Die Tradition dieser Antimodernität läßt sich bis in das Dritte Reich weiterverfolgen. Ein Aufsatz der „Reichsfrauenführerin“ Gertrud Scholz-Klink aus dem Jahre 1936 belegt, daß der Dualismus von Göttlichem und Irdischem, wie ihn Eckart konstruiert, gerade in bezug auf die Frauen- und Mädchenrolle, zu den Invarianten „völkischer“ Politik gehörte:

> Die Frau ist Trägerin der Art; deshalb haben wir sie aufgerufen, sich klar zu werden über *ihren* Teil an diesem Geschehen unserer Zeit; was uns hierbei besonders zugute kommt, ist unser Instinkt für die Kräfte des Lebens. Wir haben mit diesem Instinkt den Kampf gefühlt, dem unser Volk ausgesetzt war, - und dem heute die Welt ausgesetzt ist, nämlich dem Kampf *zwischen der göttlichen Ordnung und Sinngebung der irdischen Dinge*, die sich in der Erfüllung der volksgebundenen und nur im Rahmen dieser Bindung zu lösenden Aufgaben uns offenbart [...][237] [Hervorhebung im Original]

Während Solvejg das Heilige repräsentiert, nehmen die meisten anderen Frauenfiguren in Eckarts „Peer Gynt“ die Rolle der Hure bzw. des „Weibes“ ein, für Eckart „schon anatomisch das *Rudiment* des Mannes“[238] [Hervorhebung im Original]. Deutlich wird, daß die einzige Funktion dieser Frauen darin besteht, Peers Verhalten zu kontrastieren. Analog zu der Grundkonzeption der Nachdichtung Eckarts werden an ihnen Spielarten der Weltbejahung dargestellt und verleumdet.

So verkörpern die Sennerinnen laut Eckart „die nie zur Ruhe kommende Wollust“[239], die im Spektrum des Irdischen eine der verwerflichsten Varianten darstelle. Daß Peer sich mit den Frauen einläßt, wertet Eckart nicht als Beweis für dessen sittlichen Verfall; vielmehr handele es sich jeweils um „ungefährliche Narrenstreiche“, die sich letztlich als „ein sehr hin- und herspringendes Naschen am nur reizvollen, nur oberflächlich wirkenden Schein“[240] bemerkbar machten.

Ähnlich dient die Figur Ingrids, deren Repliken Eckart zum Teil grob manipuliert hat, zur Darstellung einer vulgär-materialistischen Gesinnung, von der sich Peer mit entsprechend großen Gesten distanzieren kann[241]. Zu noch schwerwiegenderen Eingriffen in den Text sieht sich Eckart in den Anitra-Szenen genötigt. Zwar wird Anitra schon bei Ibsen als geldgierig und eitel dargestellt, doch unter-

---

235 Ebd., S. 12.

236 Vgl. hierzu Glaser, *Spießer-Ideologie. Von der Zerstörung des deutschen Geistes im 19. und 20. Jahrhundert und dem Aufstieg des Nationalsozialismus*, Frankfurt/Main 1985 (= Fischer-Tb. 4351), S. 136 ff.; generell zu diesem Thema auch Theweleit, *Männerphantasien*, 2 Bde., Basel/ Frankfurt 1986, Bd. 1.

237 Scholz-Klink, Die Aufgabe der Frau unserer Zeit, in: Walter Zimmermann (Hg.), *Nordische Verpflichtung. Beiträge zum nordischen Gedanken*, Lübeck 1936, S. 27-31, hier: S. 29.

238 Eckart 1912 b, S. 259.

239 Eckart 1912 c, S. 272.

240 Eckart 1919 a, S. 14.

241 Vgl. Eckart 1922 a, S. 66.

scheidet sich Peer in seinem Verhalten kaum von ihr. Ausdruck dieser geistigen Verwandtschaft ist bei Ibsen der Kleidertausch, der jedoch Eckarts Konstruktion der Geschlechterrollen zuwiderläuft. So besinnt sich Peer bei Eckart - anders als bei Ibsen -, daß ein „Mann“ nicht zum „Weib“ werden darf: er bereut seine Verfehlungen und legt noch in Gegenwart Anitras die orientalischen Kleider wieder ab[242].

Eckarts Umdeutung der Frauenfiguren wählt einen Weg entlang zweier streng dualistischer Strukturen: unterscheidet er einerseits sittliche „Frau“ und materialistisches „Weib“ voneinander, ist auch eine Opposition zwischen dem aktiv handelnden Mann und der passiven, hingebungsvollen Frau unschwer auszumachen. Eckart trat für Anschauungen ein, wie sie später auch im Umfeld der NS-Ideologie mit viel Emphase verfochten wurden. Die asexuelle „Natürlichkeit“, gepaart mit Treue und Selbstlosigkeit, gehörte z.B. zu den Idealen der Mädchenerziehung im Dritten Reich, wie sie sich in der Politik des „Bundes Deutscher Mädel“ manifestierte[243]. Und schon Reichsleiter Rosenberg unterschied den erfindenden, „gestaltend[en]“ Mann von der „lyrisch[en]“ Frau[244]; daß er sich dabei vom „heutige[n] Feminismus“[245] distanzierte, versteht sich von selbst.

3.4.3. Die Trolle und der große Krumme

In noch stärkerem Maße als den Frauen fällt den Trollen und dem großen Krummen die Aufgabe zu, in der Eckartschen Dichotomie vom „Hohen“ und „Niedrigen“ den negativen Part zu übernehmen. Eckarts Bedürfnis nach klarer Abgrenzung zeigt sich dabei in vielen Details, z.B. indem er den Komponisten Edvard Grieg dafür kritisiert, daß er sein Haus bei Bergen „Trollhaugel“ [sic] genannt habe; „das wäre genau so, als wollte man sein Tusculum [...] ‘Kloake’ taufen“[246], ereifert sich Eckart. Immer wieder generalisierend von *dem* Troll sprechend, weist er den mythischen Figuren Eigenschaften zu, die eine direkte Opposition zum Wesen Peer Gynts erkennen lassen:

> Nur das tiefe Empfinden für das Unvergängliche, Unsterbliche, das sich hinter den Dingen offenbart, vermag uns zum demütigen Staunen vor diesen selbst zu veranlassen, aber gerade ein solches Empfinden fehlt dem „Troll“.[247]

Während bei Ibsen eine Verbindungslinie zwischen dem Dovre-Alten und dem großen Krummen über die Maximen „at være sig selv nok“ („Troll, sei Du - Dir genug!“) bzw. „gaa udenom“ („Einen Umweg gemacht!“) eher vage existiert, konstruiert Eckart einen expliziten Zusammenhang:

---

242 Vgl. ebd., S. 162.

243 Vgl. Klaus, *Mädchen im Dritten Reich. Der Bund Deutscher Mädel (BDM)*, Köln 1983 (= Kleine Bibliothek, Bd. 289), S. 25 ff. und 54 ff.

244 Rosenberg, *Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, 177.-182. Aufl., München 1941, S. 508.

245 Ebd., S. 484.

246 Eckart 1916 b, S. 6.

247 Eckart 1916 c, S. 54.

> Der Dovrealte oder Troll verhält sich zum großen Krummen, wie Mephisto zur Finsternis; er ist ein „Teil“ von ihm, d.h. in dem gleichen Sinne „Teil“, als eine Welle im Meer ein „Teil“ des Meeres ist. Im *Wesen* sind beide ein und dasselbe; nur sozusagen in der *Kraft* überwiegt der große Krumme den Troll, und zwar erheblich.[248] [Hervorhebung im Original]

Die Weltbejahung sowohl des Dovre-Alten als auch des großen Krummen signalisiert Eckart nach außen durch deren Gähnen bzw. Schnarchen[249] - die Seele befinde sich bei ihnen chronisch im Stadium des Schlummers und vermöge sich zu dem die Erlösung indizierenden „Erwachen“ niemals durchzuringen. In erster Linie sieht Eckart in den Trollen und dem großen Krummen jedoch einen Vorwand zu unseriöser Kulturkritik. Den Dovre-Alten nimmt er zum Anlaß für eine Hetze gegen Rationalismus und Rhetorik, indem er in ihm den „gerissene[n], auf den Buchstaben geaichte[n] Rabulist[en]“[250] kritisiert und dessen „dialektische Kunststücke“[251] verwirft. Hier klingt deutlich an, daß Eckart in den Trollen jenen durch die sozialen, politischen und kulturellen Umwälzungen geformten Menschentyp erblickte, den er zeit seines Lebens zu kritisieren nicht müde wurde:

> Den Trollen haftet, wie schon angedeutet, eine sehr durchsichtige Allegorie an: sie repräsentieren den glaubenslosen, überhaupt inhaltslosen *modernen* Menschen, den „stolzen Europäer“, der so recht sich selbst genug und selbstzufrieden dahinvegetiert, ohne lebendiges Ich-Bewußtsein und demzufolge jämmerlich verlogen [...][252] [Hervorhebung durch UE]

Angegriffen wird also die Tendenz zu Immanenz und Positivismus, die sich entwickelnde Areligiosität, der um sich greifende Materialismus und die Mittelmäßigkeit des Massenmenschen - womit die Trolle für Eckart ein Sinnbild („Allegorie“) der Moderne darstellen. Analog hierzu behauptet er vom großen Krummen, daß sich in ihm „der ganze Wahnsinn der Zeit [...] wie in einem einzigen satanischen Blitz“[253] entlade.

Da Eckart die Trolle und die Juden aufeinander bezieht, indem er beide zu Repräsentanten der „Weltbejahung“ erklärt, enthält seine Kritik an der Moderne latent auch rassistische Elemente. An diesem Punkt konvergiert seine Pseudo-Philosophie mit weitverbreiteten kulturpessimistischen Vorstellungen der Zeit, in denen die Juden als Geburtshelfer, Profiteure und damit Sündenböcke eines vielfach als Wertnihilismus ausgelegten geistigen Klimas diffamiert wurden. Eckarts Gestaltung der ersten Verse des Dovre-Alten im zweiten Akt macht deutlich, warum er schließlich vom „tieferen (antisemitischen) Sinn“[254] seiner Arbeit spre-

---

248 Ebd., S. 28.
249 Vgl. Eckart 1914, S. 34 ff.
250 Eckart 1916 c, S. 27.
251 Ebd., S. 48.
252 Eckart 1912 c, S. 275.
253 Eckart 1916 c, S. 36.
254 Brief von Eckart an Wolfgang von Gersdorff vom 21. Februar 1914. BA, Kl. Erw. 124, Bl. 91.

chen konnte. Hier zunächst die entsprechende Stelle bei Ibsen [Hervorhebung im Original]:

DOVREGUBBEN:
Isvand i Blodet!
(vinker sine fortrolige nærmere till sig.)
Lad os ikke skryde.
Vi er gaaet tillagters i de senere Aar;
vi ved ikke mer om det ramler eller staar,
og Folkehjælp skal en ikke fra sig skyde.
Desuden er Gutten fast uden Lyde,
og stærkbygget med, saavidt jeg ser.
Sandt nok, han har kun et eneste Hode;
men Datter min har jo heller ikke fler.
Tre Hoders Trolde gaar rent af Mode;
selv Tvehoder faar en knappt Øje paa,
og de Hoder er endda kun saa som saa.
(till Peer Gynt)
Altsaa, det er min Datter, du kræver?[255]

DER DOVREALTE:
(nachdem er ungeheuerlich gegähnt hat)
Ich bitte um Ruhe. Hier heißt's überlegen.
Zwar schätze ich voll und ganz eure Gründe
Und wäre in keiner Weise dagegen,
Wenn nicht das Gemeinwohl in Frage stünde.
Wir sind - ich muß es gestehen mit Bangen -
Seit Jahren bedenklich zurückgegangen,
Um nicht das beschämende Wort zu sagen:
Degeneriert, aus der Art geschlagen.
(erneutes Gähnen)
Damit ich den Kern der Sache erfasse,
Genüge der Hinweis - es wird mir ja schwer:
Die herrlichste Blüte unserer Rasse,
Dreiköpfige Trolle, gibt es nicht mehr.
Zweiköpfige kaum - es ist eine Schmach -
Und wenn man sie findet, so sind sie danach.
Ihr zieht wohl selber daraus den Schluß,
Den gleichen wie ich: verdorbenes Blut.
Wir brauchen frisches - das täte uns gut -
Und zwar gleich einen gehörigen Schuß.
(auf Peer zeigend)
Nun, bitte, betrachtet euch *den* da in Ruh!
Ist *der* nicht wie geschaffen dazu?
(unwilliges Gekreische und Pfeifen)
Ich weiß - verwirkt hat er jeden Pardon,
Doch höher steht mir die Staatsräson.
(zu Peer)
Du willst hiermit meiner Tochter Hand?[256]

---

255 HU, VI, S. 98 f.
256 Eckart 1922 a, S. 80 f.

Das Vokabular Eckarts weist hier eine beklemmende Nähe zu den späteren Verlautbarungen nationalsozialistischer Rassentheoretiker auf, denen bekanntlich an der „Vermehrung des nordischen Blutanteils“[257] gelegen war und die zu diesem Zweck nach 1933 verschiedene bevölkerungspolitische Maßnahmen ergriffen („Eindeutschung“; Zeugung und Betreuung „erbbiologisch wertvollen“ Nachwuchses in den „Lebensborn“-Heimen; „Auslese“ durch Beseitigung „lebensunwerten Lebens“; Verbot von „Mischehen“ etc.). Noch ungeheuerlicher wirkt das Zitat, wenn man sich vor Augen führt, daß die Rolle des Dovre-Alten in der Inszenierung des Königlichen Schauspielhauses 1914 von dem jiddisch [!] sprechenden Schauspieler Max Pohl gegeben wurde. Dieser ehemalige Wiener Rechtsanwalt entwickelte sich in Berlin zu einem Publikumsliebling, der sowohl Juden (Nathan) darstellte als auch in Schurkenrollen (Geßler) glänzte. Auch Shakespeares Shylock spielte er mit jiddischer Intonation[258]. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, daß die Berliner Aufführung das Publikum spaltete und in „völkischen“ Kreisen um Kaiser Wilhelm II. höchste Reputation genoß.

3.4.4. Gewissen und Ironie

Die Figur des Philosophen und Irrenarztes Begriffenfeldt wird in der Forschung häufig als Hegel-Parodie[259], allgemeiner auch als Verkörperung philisterhafter Pseudo-Gelehrtheit aufgefaßt. Ferner ist man sich bis heute weitgehend darüber einig, daß Ibsen mit dieser Gestalt ein Ventil für seine antideutschen Ressentiments fand. Schon Henri Logeman schrieb:

> And who was the victim of the attack? If we remember that a year or two after Peer Gynt, in his famous Ballonbrev [...] he spoke of the „heavy phrase-heroes“ that he seems to have met too many of in Dresden, we have no difficulty in seeing that the adjective omitted must refer to the nation whose „Sieges-Rausch“ Ibsen with his strong Danish sympathies could ill digest [...][260]

Da Eckart in seiner Interpretation des „Peer Gynt“ den Irrenarzt nicht zu den Figuren rechnete, deren Funktion sich darin erschöpft, das Verhalten des Titelhelden negativ zu kontrastieren (wie z.B. die Trolle), konnten ihm derartige Deutungen nicht gelegen sein. Eckart war im Gegenteil sehr darum bemüht, die in Ibsens Schauspiel nicht zu knapp vorhandenen Seitenhiebe gegen bestimmte deutsche Entwicklungen so weit wie möglich zurückzudrängen. Auf die Figur Begriffenfeldts wirkt sich das insofern aus, als Eckart dessen Mahnungen vielmehr „als die Stimme des Gewissens in Peer selbst“ begreift, sich folglich in der Irrenhaus-Szene „in Peer [...] der entscheidende Umschwung zur Selbsterkennt-

---

257 Darré, *Neuadel aus Blut und Boden*, München 1930, S. 200.

258 Vgl. Pohl, *Vierzig Jahre Rampenlicht*, Berlin 1919, S. 53.

259 Vgl. z.B. Asbjørn Aarseth in Ibsen 1993 a, S. 230.

260 Logeman, *A Commentary, Critical and Explanatory on the Norwegian Text of Henrik Ibsen's Peer Gynt, its Language, Literary Associations and Folklore*, Den Haag/Kristiania 1917, S. 252.

nis“[261] vollzieht. Zwar räumt Eckart ein, daß Begriffenfeldt durchaus selbst ein Opfer des Wahnsinns geworden sei, doch müßten diese Passagen „unter dem Gesichtswinkel der *romantischen Ironie*“[262] [Hervorhebung im Original] gesehen werden. Begriffenfeldt sei entsprechend „eine nicht ernst zu nehmende Person, die aber Ernsthaftes ausspricht [...]“[263].

Diese im Ganzen also sehr positive Deutung des Irrenarztes führt Eckart zu der kühnen Überlegung, daß Begriffenfeldt als Sprachrohr Ibsens aufzufassen sei - mit der Konsequenz, daß er für eine Theateraufführung empfiehlt, diese Figur in der Maske des norwegischen Dichters[264] spielen zu lassen! Auch auf Otto Sagers Bühnenbildentwurf zu dieser Szene ist als Begriffenfeldt deutlich Henrik Ibsen zu erkennen. Unter Umständen hat sich Eckart in diesem Punkt vom Theater inspirieren lassen, denn schon aus dem Jahre 1905 (Aufführung der Dramatischen Gesellschaft am Prinzregententheater in München) ist ein Dr. Begriffenfeldt in der Verkleidung Ibsens belegt[265]. Auf diese Weise erhält die Szene - gestützt durch eine Reihe von textlichen Änderungen - auch in bezug auf die Titelgestalt einen völlig neuen Sinn.

3.5. Eckarts Textrevision

Legt man die revidierte, d.h. für einen Theaterabend berechnete Nachdichtung Eckarts aus dem Jahre 1916 zugrunde, läßt sich gegenüber dem Original eine Kürzung des Textes um gut 30 Prozent feststellen. Aus den bei Ibsen 38 Szenen[266] werden bei Eckart neun bzw. zehn Auftritte[267]. Die Anzahl der dramatis personae verringert sich dagegen nur unwesentlich[268].

Die folgende Aufstellung dokumentiert, daß die Textkürzungen Eckarts insbesondere den vierten und fünften Akt betreffen. Gegenüber den an sich recht zuverlässigen Angaben von Christian Hennig[269] bedeuten diese Zahlen eine Präzisierung, teilweise auch eine leichte Korrektur:

---

261 Eckart 1914, S. 45.
262 Eckart 1912 c, S. 277.
263 Ebd.
264 Eckart 1922 a, S. 164.
265 Vgl. Uecker 1985, S. 156. - Im Dritten Reich folgten mehrere Theater dieser Tradition, z.B. das Stadttheater Cottbus (vgl. Abschnitt 6.2.5.).
266 Heidi und Christoph Wetzel gehen irrtümlich von 35 Szenen aus. Wetzel / Wetzel, *Henrik Ibsen*, Salzburg 1984 (= Die großen Klassiker, Bd. 31), S. 146 f.
267 Auf zehn Auftritte kommt man, wenn die erste Szene des vierten Aktes, auf die Eckart am liebsten verzichten wollte, mitgerechnet wird.
268 Mit dem kranken Schachspieler in der Irrenhausszene hat Eckart für die Ausgabe von 1912 sogar eine Figur hinzuerfunden. Vgl. Eckart 1912 a, S. 176 ff.
269 Vgl. Hennig 1985, S. 168.

	IBSEN (Anzahl d. Verse)	ECKART (Anzahl d. Verse)
1. Akt	727	635
2. Akt	566	562
3. Akt	511	426
4. Akt	1542	903
5. Akt	1341	710
Total	4687	3236

Streichungen und Textkürzungen nahm Eckart überall dort vor, wo er seine These von der Geniehaftigkeit Peers angegriffen oder sogar direkt konterkariert sah. Als Beispiel läßt sich die Szene IV.1 (Peers Dialog mit den Weltreisenden in Marokko) anführen, die Eckart zwar in seine Nachdichtung integriert hat, seinem Konzept jedoch widersprach. Den Auftritt überschrieb er deshalb in seiner Nachdichtung mit den Worten „Er fällt am besten fort“ und führte zur Begründung an:

> Zwar ist die Szene für Peers Charakter bezeichnend, doch neigt sie allzu sehr nach der Verstandesseite hin, und was an Gefühl darin zum Ausdruck kommt, ist derartig verschleiert, daß nur die sorgsamste Beschaulichkeit davor bewahrt, Peer Gynt in der abscheulichsten Verfassung zu sehen. Diese Ruhe fehlt aber im Theater, ganz abgesehen davon, daß es fast unmöglich scheint, die so tief versteckten Unterströmungen im Wesen Peers durch das gesprochene Wort und die Gebärde genügend herauszuheben.[270]

Die Informationen, die Peer im Gespräch mit Cotton, Ballon, von Eberkopf und Trumpeterstraale von seinem früheren Leben gibt, sind in der Tat wenig geeignet, Peer als „höheren Menschen“ erscheinen zu lassen. In Amerika legt er den Grundstein für eine steile Karriere, die ihm nach einigen Jahren der Entbehrung schließlich den Namen eines „Krøsus mellem Charlestowns Rhedre“ („Krösus unter Charlestowns Reedern“)[271] einträgt. Er macht Geschäfte als Sklavenhändler und Exporteur von Götzenbildern; in Südafrika, wo er eine Plantage betreibt, findet er Gefallen daran, die schwarzen Arbeiter betrunken zu machen. Diese Stellen hat Eckart in seiner Nachdichtung zum Teil erheblich umgearbeitet, doch auch in dieser Fassung wollte er sie einem Theaterpublikum nicht zumuten. In der Berliner Uraufführung der Nachdichtung hielt sich Regisseur Reinhard Bruck an Eckarts Empfehlung und strich die Szene ersatzlos.

Indem Eckart theaterpragmatische Überlegungen vorschützt, legt er im fünften Akt auch die Streichung der Begräbnisrede nahe. In dieser wichtigen Episode, die schon Brandes „en poetisk Perle af høj Rang“[272] („eine poetische Perle hohen Ranges“) nannte, wird ein Mann vorgestellt, der sich in seiner Jugend einen Finger abschnitt, um nicht in den Krieg ziehen zu müssen. Eckart mißversteht die Szene

---

270 Eckart 1922 a, S. 123.
271 HU, VI, S. 135; SWV, II, S. 495.
272 Brandes 1898, S. 51.

völlig und beklagt das „mitleidlose Herz [des Mannes] gegenüber seinen Stammesgenossen“[273]; er stempelt ihn schlichtweg zu einem „Halbverrückten“ und „stillen Gemütsleidenden“[274]. Eckarts Ablehnung der Begräbnisrede wird verständlich, wenn man sich deren Funktion im Stückzusammenhang vergegenwärtigt. Daniel Haakonsen hat sehr plausibel darauf aufmerksam gemacht, daß Ibsen die Szene in den fünften Akt einfügte, um das verpfuschte Leben Peer Gynts anhand der alternativen Biographie eines armen, aber selbständigen und gewissenhaften Bauern in seinen ganzen Ausmaßen deutlich werden zu lassen:

> Og så har Ibsen vist at med alle sine mangler var mannen [= der Bauer, UE] allikevel en personlighet! Det trengs ingen storhet av den art som akademier dyrker, for å skape et meningsfullt menneskeliv. Med beskjeden utrustning og mangelfull samfunnsånd kan mennesket allikevel fylle sin bestemmelse.[275]
>
> (Ibsen zeigt uns, daß der Mann [= der Bauer, UE] mit all seinen Fehlern doch eine Persönlichkeit war! Es bedarf keiner Größe von jener Art, wie Akademien sie heranbilden, um ein sinnvolles Leben zu führen. Mit bescheidenen Möglichkeiten und mangelhaftem Gemeinschaftssinn kann man als Mensch dennoch seiner Bestimmung nachgehen.)

Insofern ist der Mann als Antipode Peers aufzufassen, der jene konsequente Haltung aufzubringen vermag, die Peer vergeblich zu erringen versucht. Ein zusätzliches Problem für Eckart dürfte gewesen sein, daß der Mann ein Kriegsdienstverweigerer war; er selbst dagegen hat in diversen Artikeln Sympathie für den deutschen Einsatz im Ersten Weltkrieg durchscheinen lassen[276]. Da Eckart die Begräbnisrede in seiner Nachdichtung bis auf ein Bruchstück zusammenstrich, wurde sie auch in der Berliner Erstaufführung - und nachfolgend in vielen anderen Inszenierungen - nicht gespielt.

Zu den weiteren Passagen, die Eckart kürzte, gehörten Peers Ritt auf dem Schwein in der Szene mit der Grünen (zweiter Akt) und sein Kampf mit den Affen in der afrikanischen Wüste (vierter Akt). In der Konzeption Aarseths bezeugen diese Episoden Peers Hang zur Animalität, von der er sich nur zögernd zu emanzipieren vermag. Da Eckart von anderen Prämissen ausging, darf man diese Textrevision als charakteristisch für seine Interpretation bezeichnen.

Unberücksichtigt blieben in der Nachdichtung auch alle Stellen, in denen die soziale Struktur der Gynt-Familie, vor allem der wirtschaftliche Niedergang des Hofes, beleuchtet wird. In signifikanter Weise wird der gesellschaftlich-ökonomische Hintergrund des Werkes, der - wie die „antiromantische“ Deutungstradition nach dem Krieg hervorgehoben hat[277] - den Lebenswandel Peers entscheidend prägt, zugunsten einer barock anmutenden *vanitas*-Motivik zurückgedrängt. Der verzweifelten Schilderung seiner Mutter Aase läßt Peer im ersten Akt die Antwort folgen:

---

273 Eckart 1914, S. 70.

274 Eckart 1922 a, S. 189.

275 Haakonsen 1967, S. 27.

276 Der „Arier“ habe grundsätzlich eine positive Einstellung zum Krieg: „Wer sich, wie der Arier, als ein Ewiges empfindet, für den hat der Tod seinen Stachel verloren...“ Eckart 1918, S. 157.

277 Vgl. etwa Haaland 1965, S. 15 ff.

Alles auf der Welt vergeht
Gleich dem Winde, der verweht,
Gleich der Flocke, die zerrinnt,
Gleich dem Erbe des Peer Gynt.[278]

Die soziale Situierung des Stoffes - gerade im ersten Akt - transzendierte Eckart ins Überzeitliche, wobei das in den *vanitas*-Vorstellungen sich manifestierende dualistische Weltbild des Barock vorzüglich mit seiner Dichotomie von Weltbejahung und Weltverneinung harmonierte. Nicht zufällig zählte Eckart Angelus Silesius zu seinen Lieblingsdichtern[279].

3.6. Eckarts „Peer Gynt“ als Beispiel antimoderner Kulturkritik

Wie ausführlich dargelegt wurde, ist Eckart auf tiefgreifende Manipulationen angewiesen, um sein antimodernes Konzept in Deckung mit dem Text seiner Nachdichtung bringen zu können. Die gelegentlich in der Sekundärliteratur auftretende Meinung, dem Nachdichter reichte eine „leicht abwandelnde Textredaktion“[280] zur Übermittlung zentraler ideologischer Botschaften, ist nicht nachzuvollziehen.

Eckart wandte in seiner Nachdichtung eine doppelte Strategie der *Ideologisierung* und *Sentimentalisierung* des Ibsenschen Originaltextes an und schuf auf diese Weise ein immer wieder aufgegriffenes Muster für die Ibsen-Rezeption im Dritten Reich, besonders mit Blick auf die Theaterpraxis. Die Aspekte im einzelnen:

1. Die starke Betonung der *Erlösungsidee* und die damit verbundene Ablehnung der Satire-These implizierte, daß Eckart seinen Protagonisten Peer Gynt von allen aktuellen sozialen, politischen und ökonomischen Auseinandersetzungen entband und folglich zu einem Repräsentanten „ewiger“ (deutscher) Werte umgestaltete. Diese Zeitlosigkeit bezieht sich aber deutlich nur auf Peer und bestenfalls noch auf die Figuren, die sein Gewissen bzw. sein „höheres Selbst“ verkörpern (Begriffenfeldt, Solvejg). Alle übrigen Figuren, die zumeist eine Kontrastfunktion zu erfüllen haben, werden dagegen durchaus satirischen Angriffen ausgesetzt. An ihnen, z.B. an den Trollen, dem großen Krummen, Ingrid und Anitra reagierte Eckart seine antimodernen Ressentiments ab. Hier ist vor allem seine sich schon weit vor 1912 herausbildende Kritik am Materialismus zu nennen. Interessant ist, daß sich an Eckarts „Peer-Gynt“-Version, die einige Parallelen zum geistigen Spiel des Mittelalters aufweist, Tendenzen festmachen lassen, die schon Hugo von Hofmannsthals Bearbeitung des „Jedermann“-Stoffes kennzeichneten. Im Vergleich zu der mittelalterlichen Vorlage hatte Hofmannsthal insbesondere der allegorischen Figur des Mammon erheblich mehr Gewicht beigemessen und an ihr die verwerfliche Macht des Geldes aufgezeigt. Das gemeinsame Motiv von Eckarts und Hofmannsthals

278 Eckart 1922 a, S. 28.
279 Vgl. Eckart 1916 c, S. 11 ff.
280 Hennig 1985, S. 171. - Ähnlich unzutreffend schreibt Becker, daß die Literaturwissenschaft im Dritten Reich den Anteil Eckarts an der Gestaltung des „Peer Gynt“ überschätzt habe. Vgl. Becker 1969, S. 87.

Materialismuskritik dürfte in beider Sehnsucht nach „heilen" und „ganzheitlichen" Verhältnissen zu suchen sein. So wie Eckart Peers Erlösung auch als „Heilung" deutete und ihn als „Ganzen" (keinesfalls „Halben") verteidigte, wollte Hofmannsthal nach eigener Aussage den „unsäglich gebrochenen Zuständen ein ungebrochenes Weltverhältnis gegenüberstellen"[281]. Überhaupt darf ein Einfluß Hofmannsthals, dessen „Jedermann" 1911 in Berlin erschien und noch im selben Jahr im „Zirkus Schumann" uraufgeführt wurde, auf Eckarts „Peer-Gynt"-Bearbeitung angenommen werden. - Nicht nur den Materialismus konnte Eckart im Rahmen seiner dualistischen Philosophie auf den negativ bewerteten Weltwahn zurückführen; auch der Positivismus, der Rationalismus, das rhetorisch-dialektische Denken oder die sinnliche Erotik erscheinen bei ihm als Varianten der Weltbejahung. In diesem Zusammenhang ist auch Eckarts Pressekritik zu nennen, die sich wie ein roter Faden durch Nachdichtung und begleitende Schriften zieht. Der Dovre-Alte und Memnon verhalten sich seiner Meinung nach zu der Totalität der Trolle „wie eine Zeitung zur Großmacht der Presse"[282], und auch sonst legt er sehr viel Wert darauf[283], daß der Trollkönig bei seinem zweiten Treffen mit Peer als eifriger Zeitungsleser dargestellt wird[284]. Die überwiegend satirische Funktion ist in dieser Szene ebenso klar zu erkennen wie in der kurzen Dieb-Hehler-Episode im vierten Akt, die er zu einer Polemik gegen die naturalistische Milieu- und Vererbungstheorie ausformte[285]. Beide Beispiele verraten typisch antimodernen Habitus und lassen sich ohne Mühe bis ins Dritte Reich weiterverfolgen. Der Eckart-Biograph und Thingspiel-Theoretiker Richard Euringer meinte etwa, daß an der Presse die „Verrottung" der Zeit zu studieren sei; das Milieu wiederum nannte er - in direkter Konterkarierung der naturalistischen Doktrin - „die Folge des Unwesens in jedem von uns"[286].

2. Dieses letzte Zitat deutet darauf hin, daß die *Ontologisierung* eine bevorzugte Strategie der antimodernen Kulturkritik darstellte. „Wesen" und „Unwesen" markieren dabei eine starre Grunddisposition, die völlig frei von äußeren Einflüssen existiert und als invariante Größe auch eine innere Entwicklung kaum zuläßt. In Eckarts Schriften hat sich jener *„virus d'essence"* eingeschlichen, der nach Meinung von Roland Barthes die Grundlage jeder bürgerlichen Mythologie[287] darstellt. Peer ist a priori das „höhere Wesen", das sich trotz unübersehbarer Schwächen Verdienste um seine eigene Erlösung erwirbt. Auf der anderen Seite verkörpern die Trolle das Prinzip des „Unwesens" und der Weltbejahung, von dem negativer Ein-

---

281 Hofmannsthal, Das Spiel vor der Menge, in: Ders., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Dramen III*, Hg. Bernd Schoeller, Frankfurt/Main 1979 [Hofmannsthal 1979 b], S. 103-106, hier: S. 106.

282 Eckart 1916 c, S. 32.

283 Vgl. ebd., S. 47.

284 Schon bei Ibsen zitiert der Dovregubben aus der „Bloksbergs-Posten" und der „Heklefjelds-Tidende", in denen rühmende Artikel über Peer stehen. Diese letzte Information allerdings unterdrückt Eckart. Vgl. HU, VI, S. 226.

285 Eckart notiert in seinen Regieanweisungen: „Später zwei räuberische Beduinen, die ihren Trieb zur Gaunerei nach berühmten Mustern auf Vererbung hinausreden." Eckart 1922 a, S. 125.

286 Euringer, *Dietrich Eckart. Leben eines deutschen Dichters*, Hamburg o.J. [1935], S. 10 f.

287 Barthes, *Mythologies*, Paris 1957, S. 122.

fluß ausgeht. An Peers Exklusivität reichen sie nicht heran, so daß sie niemals in den Genuß der Erlösung kommen werden. Diese Ontologisierung führt Eckart auf der Ebene der Rassenpsychologie fort. So wie ein „deutsches Wesen“ existiere, das sich in einer bemerkenswerten Neigung zur Metaphysik ausdrücke, lasse sich auch ein „jüdisches Wesen“ ausmachen, das sich vom Materialismus letztlich nicht lösen könne. Christen und Juden seien grundsätzlich - und ohne Ausnahme - genauso verschieden[288] wie die „höheren Menschen“ und die Trolle. Die Abwertung der Trolle geht dabei mit einer *Pathologisierung* einher. Während Eckart den Erlösungsprozeß Peers als allmähliche Heilung und Gesundung schildert, sind die Trolle ihm zufolge nicht in der Lage, sich vom Wahnsinn, der mit Geniehaftigkeit nicht das geringste zu tun habe[289], zu befreien. - Die Juden und die Trolle sind, jeweils als Repräsentanten der Weltbejahung diffamiert, in Eckarts Konzept eng aufeinander bezogen. Dieses Verständnis manifestiert sich in den Schriften Eckarts immer wieder in eindeutigen Formulierungen, z.B. wenn er konstatiert, daß sich der Trollkönig in seiner „subalternen Ahasverrolle“[290] selbst mißfalle. Eckarts Metaphysik verschleiert dabei nur notdürftig vulgäre, altbekannte Vorurteile gegen die Juden (geldgierig, „geil“, gewissenlos etc.), die er auf die Trolle und den großen Krummen überträgt. Allerdings läßt sich Eckarts Bearbeitung nicht, wie dies Christian Hennig in seinem ansonsten sehr instruktiven Aufsatz tut, auf eine Opposition „Juden versus Christen“ reduzieren[291]. Zwar verkörpert Peer in Eckarts Nachdichtung mustergültig viele als „christlich“ vorausgesetzte Ideale, ja er wird mit Christus sogar direkt identifiziert. Daneben besteht seine Funktion jedoch auch darin, weitere Werte zu personifizieren. So läßt Eckart kaum einen Zweifel daran, daß Peer der „männlichste Mann“[292] sei, der sich von den „Weibern“, z.B. der „Dirne“[293] und dem „losen Käfer“[294] Anitra distanziert. Außerdem steht seine „Seele“ dem Rationalismus der Trolle entgegen, seine Religiosität der Glaubenslosigkeit seiner Feinde, das ideale Menschentum der Animalität, die keusche Sittlichkeit der rein körperlichen Erotik und sein geniales Einzelgängertum der amorphen Masse[295] der Trolle - wie im übrigen der aufrechte Deutsche dem „Menschenquark“[296] der Juden. Diese Oppositionen prägen Eckarts Schriften wie dessen Nachdichtung und reflektieren häufig auch die Tagespolitik. Das präsupponierte „deutsche Wesen“ Peers z.B. steht nach dieser Logik in Kontrast zu dem „internationalen Gesindel“[297] der Weltreisenden, in denen Eckart den ironisch so bezeichneten „Vierverband“[298] der Entente angegriffen sieht. Diese Beispiele dürften hin-

288 Vgl. Eckart 1920 b, S. 349.
289 Vgl. Eckart 1912 b, S. 248.
290 Eckart 1916 c, S. 47.
291 Vgl. Hennig 1985, S. 166.
292 Eckart 1916 c, S. 40 f.
293 Ebd., S. 42.
294 Eckart 1922 a, S. 156.
295 Vgl. Eckart 1916 c, S. 32 und passim.
296 Eckart, In letzter Stunde, in: *Auf gut deutsch*, 3, 1921 [Eckart 1921 a], S. 129-140, hier: S. 132.
297 Eckart 1922 a, S. 124.
298 Vgl. ebd., S. 125.

länglich beweisen, daß sich in Eckarts streng binärem Denkschema umfassend *antimodernes Abwehrverhalten* spiegelt.

3. Eine *Sentimentalisierung* des Stoffes erreicht Eckart, indem er - wie beschrieben - die „intellektuellen Teile“ zurückdrängt bzw. sich des „zu Vielen im Denken“[299] (Saxer) völlig entledigt. Wichtige Szenen, die für die Gesamtaussage des Stückes von großer Bedeutung sind (z.B. die Begräbnisrede im fünften Akt), fallen Kürzungen zum Opfer. Ein Drama der antirationalen Gefühlswirkungen[300] entsteht dadurch, daß er gleichzeitig die lyrischen Elemente des „Peer Gynt“ stärker hervorhebt, denn der „Geist“, auf den es ankomme, stecke im „Gemüt“ der Dichtung[301]. Süßlicher und banaler gestaltete Eckart vor allem die Dialoge zwischen Peer und Solvejg („So grüß' ich dich, du Benedeite, / Du Herz, vom Himmel mir gesandt“[302]). Nicht unerheblich trugen auch die sprachliche Gestalt der Nachdichtung und vor allem seine von der Kritik geschmähten schlichten Reime[303] zu der von ihm gewünschten Volkstümlichkeit bei. - Die wohl wichtigste Rolle in diesem Sentimentalisierungskonzept spielt jedoch die Bühnenmusik von Edvard Grieg die Eckart sowohl in seiner Nachdichtung als auch in seinen Schriften detailliert würdigt. „Solveigs Lied“ z.B., ein Spiegel von Solvejgs „heiterer Lieblichkeit“[304], sei so recht dazu geschaffen, die Besinnung Peers auf sich selbst in Erinnerung zu bringen. Dabei werde jeder Anflug von Schmerz durch „eine Art Jodler [!] voll inniger Fröhlichkeit“[305] übertönt. Ähnlich künde die bekannte „Morgenstimmung“ von der „Herrlichkeit des heranflutenden Lichts“[306]. Wie sehr er dabei die Musik für seine Interpretation nutzbar machte, ist daran zu erkennen, daß er einzelne Grieg-Stücke aus dem Partiturzusammenhang riß und nach eigenen Vorstellungen in den (Aufführungs-)Text einfügte. Das prominente Beispiel der „Morgenstimmung“, die in der Partitur Griegs den vierten Akt einleitet, schließt sich bei Eckart unmittelbar an die erste Konfrontation Peers mit dem großen Krummen (2. Akt) an, in einer Szene, in der der Held sich in einer „Dämmerung“ befindet und also, laut Eckart, in seiner Sittlichkeit gefährdet ist. Der Auftritt von Solvejgs Schwester Helga und das Einsetzen der Musik indizieren hier den „Strahl der höchsten Liebe“[307]; damit wird in effektvoller Kontrastdramaturgie deutlich gemacht, daß Peer dem Trollverhalten keineswegs verfallen ist. - Diese Szene gegen Ende des zweiten Aktes zeigt *en miniature* ein Gestaltungsprinzip auf, das die gesamte „Peer-Gynt“-Interpretation Eckarts prägt und kennzeichnet: das Zusammenwirken der beiden Strategien Ideologisierung und Sentimentalisierung zum Vorteil einer

---

299 Saxer 1940, S. 112.
300 Vgl. Hennig 1985, S. 164.
301 Vgl. Eckart 1916 c, S. 25.
302 Eckart 1922 a, S. 103.
303 Siegfried Jacobsohn sprach von einem musikalisch aufgeschwemmten „Märchenvolksstück in Knallbonbonreimen“. Jacobsohn, Peer Gynt, in: *Die Schaubühne*, 10, 1914 [Jacobsohn 1914 a], S. 239-242, hier: S. 241.
304 Eckart 1919 a, S. 13.
305 Ebd.
306 Ebd., S. 14.
307 Eckart 1922 a, S. 63.

möglichst breiten Wirkung auf ein Massenpublikum. Im Dritten Reich griffen die Machthaber diesen Ansatz auf und kultivierten ihn auf allen Bühnen des Landes.

4. Aspekte der Ibsen-Rezeption im Dritten Reich

4.1. Ibsen 1939 und 1941

Zu den Mißverständnissen der Forschung gehörte es lange, das Jahr 1933 zu einem Wendepunkt der deutschen Geschichte - und damit zwangsläufig auch zu einer Zäsur in der Kulturpolitik - zu erklären. Diese Fehleinschätzung wirkt sich bis heute gelegentlich auch auf die Beurteilung der Ibsen-Rezeption in Deutschland aus und spiegelt sich z.B. in Heiko Ueckers Aussage, daß sich „mit der Erteilung der Macht an die Nationalsozialisten" die Auffassung vom „Peer Gynt" grundlegend geändert habe[1]. Daß es sich hierbei um eine voreilige Schlußfolgerung handelt, belegt allein die Tatsache, daß Eckarts 1912 erstmals publizierte antimoderne Nachdichtung nicht erst von den Nationalsozialisten intensiv genutzt wurde, sondern Erfolge auch schon in der Kaiserzeit und während der Weimarer Republik aufzuweisen hatte. Auch die Inszenierungsgeschichte des Stückes zeigt, daß sich die Theaterpraxis im Dritten Reich durchaus auf eine stabile Tradition stützen konnte.

Hartnäckig hält sich ferner die letztlich aus der Totalitarismus-Forschung hervorgegangene Ansicht, daß es sich beim Nationalsozialismus um eine weitgehend homogene Herrschaftsform gehandelt habe, die dadurch gekennzeichnet war, daß nicht nur im Sinne des Staatsrechtlers Carl Schmitt eine „Identität von Staat und Gesellschaft"[2] bestand, sondern alle Teile des gesellschaftlichen Lebens (z.B. der Kulturapparat) im Hinblick auf eine vorherrschende Doktrin instrumentalisiert worden waren. Diese These jedoch ist weder in der Lage, die zum Teil erheblichen Widersprüche innerhalb des nationalsozialistischen Regimes[3] zu beschreiben, noch läßt sie Raum für Veränderungen und Entwicklungen innerhalb des Systems.

Die Ibsen-Rezeption im Dritten Reich hingegen veranschaulicht, wie im folgenden zu zeigen ist, daß von einer beträchtlichen ideologischen Heterogenität im Dritten Reich auszugehen ist und sich in der nationalsozialistischen Kulturpolitik verschiedene Phasen und Konzepte unterscheiden lassen. In bezug auf das Theater ist eine streng „ideologische" Phase bis etwa 1936 zu beobachten, in der mit neuen Theaterformen (Thingspiel) experimentiert wurde und die Propagierung einer „arteigenen" neuen Dramatik im Mittelpunkt stand. Seit dem Olympiajahr und verstärkt nach Kriegsbeginn 1939 bemüht sich eine kalkuliert pragmatische Theaterpolitik unter der alleinigen Ägide von Goebbels um eine höhere Qualität auf den

---

1 Uecker 1985, S. 171.

2 Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, München 1931, S. 13.

3 Der Historiker Martin Broszat spricht in diesem Zusammenhang von einer „Polykratie der Ressorts", die dazu geführt habe, daß sich einzelne Institutionen des Staates gegenseitig bekämpften. Broszat, *Der Staat Hitlers. Grundlegung und Entwicklung seiner inneren Verfassung*, München 1969, S. 363 ff. Vgl. auch Bracher, *Die deutsche Diktatur. Entstehung, Struktur, Folgen des Nationalsozialismus*, Köln/Berlin 1969, S. 232 f.

deutschen Bühnen, die zunächst in einer stärkeren Berücksichtigung der Klassiker und des literarisch gehobenen Lustspiels ihren Ausdruck fand; später erfüllte eine nur scheinbar harmlose Unterhaltungsliteratur die Aufgabe, die unpolitische und optimistische Haltung des deutschen Theaterpublikums zu konservieren.

Diese hier nur knapp skizzierten Tendenzen werden exemplarisch anhand der Einträge zum Stichwort „Ibsen" in den beiden großen Enzyklopädien deutlich, die während der NS-Zeit erschienen. Im zuerst veröffentlichten „Meyers Lexikon" (im vierten Band der achten Auflage des Werkes, erschienen 1939) ist noch klar der Versuch der ideologischen Vereinnahmung des Norwegers zu erkennen, dessen Werk in Schlagworten besprochen wird, die eine Verwandtschaft mit dem Nationalsozialismus suggerieren. Zwar sei der „größte norw. Dichter" gegen Pessimismus nicht gefeit gewesen, doch vor allem, so wird betont, war er ein großer „Moralist", der

> [...] stets die Forderung nach der Persönlichkeit, nach dem 'Adelsmenschen' erhob, der europ. liberalist. Ges. des 19. Jh. die Maske abriß und gegen Heuchelei und Lüge kämpfte. Der starke, sieghafte Wille wird betont; das Volk soll groß denken lernen (aristokrat. Demokratie).[4]

Auch bei der Vorstellung der einzelnen Werke ist eine parteiische Bewertung im Sinne des Nationalsozialismus nicht zu verkennen, z.B. wenn in Ibsens frühem Stück „Das Hünengrab" die „Betonung des altnord. Heldentums" registriert wird, in seinem „Bund der Jugend" angeblich die Kritik am „Phrasentum des Liberalismus" in den Vordergrund rückt und Ibsen im „Volksfeind" erneut „gegen Liberalismus und Demokratie"[5] zu Felde zieht. - Diese einseitig ideologische Darstellung wird zwei Jahre später (1941), nach Ausbruch des Krieges, von einer betont sachlichen Charakterisierung im „Neuen Brockhaus" abgelöst, die jede Wertung vermeidet und sich merklich dem offiziell verpönten positivistischen Wissenschaftsideal annähert:

> I[bsen]s frühe Werke gestalten nationalnorwegische Stoffe oder setzen sich mit geschichtsphilosophischen Fragen auseinander. Um 1869 wandte er sich vom Ideenschauspiel großen Stils ab und suchte seine Stoffe im zeitgenössischen Leben. Treue des einzelnen gegen sich selbst, der Wandel des Wahrheitsbegriffes, das Verhältnis von Liebe und Ehe, die Bewertung der Frau als selbständiger Persönlichkeit sind fortan Gegenstand seiner Schauspiele.[6]

Die allmähliche Reduzierung des ideologischen Anspruches, der allerdings nicht zu verwechseln ist mit einer Lockerung von Herrschaftsansprüchen, findet eine Entsprechung in der Einstellung maßgeblicher NS-Institutionen gegenüber dem

---

4 *Meyers Lexikon, Achte Auflage. In völlig neuer Bearbeitung. Mit etwa 20 000 teils farbigen Abbildungen im Text und auf Beilagen, etwa 400 Haupt- und Nebenkarten, einem Atlasband sowie einem Registerband mit über 300000 Nachweisungen*, 9 Bde. [bis Buchstabe „S"], Leipzig 1936-42, Bd. 6 [1939] Sp. 45-46, hier Sp. 45.

5 Ebd., Sp. 46.

6 *Der Neue Brockhaus. Allbuch in vier Bänden und einem Atlas. Mit über 10000 Abbildungen und Karten im Text und auf etwa 1000 einfarbigen und bunten Tafel- und Kartenseiten sowie einem zerlegbaren Modell*, 2., verbesserte Aufl., Leipzig 1941-42, Bd. 2 [1941], S. 468.

Werk Ibsens und folglich auch in der Spielplanpolitik und in der Inszenierungspraxis (vgl. vor allem Kapitel 5 und 6).

4.2. Ibsen im Urteil der Parteiprominenz

Die Kulturpolitik der Nationalsozialisten ist mehrfach als Feld charakterisiert worden, auf dem die unterschiedlichen ideologischen Strömungen direkt aufeinanderprallten[7]. Vor allem Goebbels, dem im März 1933 die Leitung des Propagandaministeriums übertragen wurde, und Rosenberg bekämpften sich mit ihren teilweise stark voneinander abweichenden kulturpolitischen Vorstellungen. Rosenberg ist zutreffend als „Glaubenslehrer des Nationalsozialismus"[8], aber auch als „Ideologie-Papst ohne eigene Kirche"[9] bezeichnet worden, denn das eigens für ihn geschaffene Amt zur „Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP"[10] hatte kaum direkten Einfluß auf die Kulturpolitik, auch wenn einige seiner Ideen und Anregungen aufgegriffen wurden und die „offizielle" Linie mitprägten. Rosenberg folgte nach 1933 konsequent den Thesen, die er in seinem voluminösen und vermutlich wenig gelesenen Hauptwerk „Der Mythus des 20. Jahrhunderts" (1930) aufgestellt hatte. Verbohrt wie wenige andere Ideologen, verteidigte er die postulierte Überlegenheit der nordischen Rasse, die seiner Auffassung nach für alle Kulturleistungen des Abendlandes verantwortlich war, nun aber in der Gefahr stand, vom „Rassenchaos" in den Großstädten vernichtet zu werden. Seine Rhetorik steigerte sich zu antimodernen Tiraden, deren Schärfe provoziert und erschreckt. Über die Entwicklung des 19. Jahrhunderts schrieb er z.B.:

> Die Nachtkaffees des Asphaltmenschen wurden zu Ateliers, theoretische, bastardische Dialektik wurde zum Begleitgebet immer neuer 'Richtungen'. Das Rassenchaos aus Deutschen, Juden, naturentfremdeten Straßengeschlechtern ging um. Die Folge war Mestizen'kunst'.[11]

Seinen Rassismus und seine früh entwickelte antikirchliche (vor allem antikatholische) Einstellung verband Rosenberg zu einer kruden Ersatzreligion, die vermutlich dazu beitrug, daß sich Hitler, der den Kirchen aus taktischen Motiven ungleich maßvoller gegenübertrat, von ihm innerlich distanzierte. - Goebbels' Antisemitismus, der sich unter anderem in einer gehässigen Kritik an der

---

7 Vgl. Reichel 1991, S. 84. - Die teilweise fast chaotische Struktur der nationalsozialistischen Kulturpolitik beschreibt Olaf Peters am interessanten Bespeiel der sogenannten „Neuen Sachlichkeit": Peters, *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931-1947*, Berlin 1998.

8 Merker 1983, S. 100.

9 Ebd., S. 105.

10 Vgl. hierzu umfassend Bollmus, *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem*, Stuttgart 1970; Bollmus, Alfred Rosenberg - „Chefideologe" des Nationalsozialismus?, in: Ronald Smelser / Rainer Zitelmann (Hg.), *Die braune Elite. 22 biographische Skizzen*, Darmstadt 1989, S. 223-235; Mathieu, *Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus*, Saarbrücken 1997, S. 164-243.

11 Rosenberg 1941, S. 298.

demokratischen „Systemzeit“ der Weimarer Republik äußerte, war nicht minder militant, doch im Gegensatz zu Rosenberg waren Goebbels' Entscheidungen von pragmatischem Kalkül geprägt. In seiner Kunstpolitik zeigte sich dies z.B. darin, daß er Stefan George als Präsidenten der Reichsschrifttumkammer gewinnen wollte und sich - mit unterschiedlichem Erfolg - um Persönlichkeiten wie Thomas Mann, Richard Strauß, Wilhelm Furtwängler oder Paul Hindemith bemühte[12]. Auch lehnte er die moderne Kunst, die Rosenberg gnadenlos als „bastardische Ausgeburten, erzeugt von geistiger Syphilis“[13], verunglimpfte, nicht rundherum ab, sondern verteidigte z.B. einen „nordischen Expressionismus“ à la Barlach, Heckel oder Kirchner. Bis heute hält sich das Gerücht, daß Goebbels seine Privatwohnung mit mehreren Bildern des offiziell „entarteten“ Emil Nolde[14] schmückte. Seine *theater*politischen Vorstellungen versuchte er, zumal in der Öffentlichkeit, unter einen Leitsatz zu stellen, zu dem er sich 1933 anläßlich der Eröffnung der Reichskulturkammer bekannte: „Was wir wollen, ist mehr als dramatisiertes Parteipogramm.“[15] Die scheinbare Liberalität Goebbels' vor allem in den frühen Jahren des Dritten Reiches, als er zielbewußt um Anerkennung für das Regime warb, darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß eine große Zahl von Künstlern unter ihm und seiner Bürokratie stark zu leiden hatten.

Bei jedem Urteil über Ibsen im Dritten Reich ist folglich immer nach der ideologischen Herkunft der Kritiker bzw. nach dem genauen Rezeptionskontext zu fragen, auch wenn der grundsätzliche Widerspruch zwischen den einzelnen Lagern sich nicht an jedem Objekt, an jedem Detail bestätigt. Goebbels und Rosenberg haben sich auch persönlich zu Ibsen geäußert, allerdings in einer so marginalen Weise, daß kaum von einem emphatischen Verhältnis der Ideologen zu dem norwegischen Dichter gesprochen werden kann. Hier deutet sich bereits an, was die weitere Beschäftigung mit dem Thema belegen wird: Ibsen war für die Nationalsozialisten kulturpolitisch gesehen eher ein „Normalfall“[16], über den es nicht zu dramatischen oder gar emotionsgeladenen Auseinandersetzungen - wie z.B. über Schiller[17], Hauptmann, Shakespeare, Shaw[18] oder Wilde[19] - kam. An der Rezep-

---

12 Vgl. Merker 1983, S. 97.

13 Rosenberg 1941, S. 299.

14 Daß Goebbels Barlach, Nolde und andere Künstler nach 1933 völlig „fallen ließ“, wie Thomas Mathieu konstatiert, entspricht nicht den Tatsachen; noch 1934 warb der Propagandaminister öffentlich um sie. Mathieu 1997, S. 91; vgl. Reichel 1991, S. 90 ff.

15 Zit. nach Heiber (Hg.), *Goebbels-Reden*, 2 Bde., Düsseldorf 1971-72, Bd. 1, S. 137.

16 Als Zeichen dieser Normalität darf auch gelten, daß neben einer Reihe von programmatischen Artikeln immer wieder Erinnerungen von Zeitgenossen oder harmlose biographische Skizzen erschienen. Vgl. etwa Halbe, Gestirne des Nordens, in: *Münchener Neueste Nachrichten*, 6. April 1934; Uhde-Bernays, Ibsen in München, *Frankfurter Zeitung*, 3. März 1940.

17 Generell zu diesem Thema vgl. Albert (Hg.), *Deutsche Klassiker im Nationalsozialismus. Schiller-Kleist-Hölderlin*, Stuttgart 1994, S. 18-76; Zeller (Hg.), *Klassiker in finsteren Zeiten 1933-1945*, 2 Bde., Marbach 1983, passim, besonders Bd. 1, S. 403 ff.

18 Vgl. Cuomo, „Saint Joan before the Cannibals“: George Bernard Shaw in the Third Reich, in: *German Studies Review*, 16, 1993, S. 435-461.

19 Vgl. Kohlmayer, Wildes *Bunbury* auf braunen Bühnen: zwischen Zeitkritik und Eskapismus, in: Bärbel

tion seines Werkes läßt sich also die alltägliche Verwaltungspraxis, mit ihren impliziten und expliziten Voraussetzungen, in ihren Manifestationen und schrecklichen Ergebnissen, nachvollziehen und auswerten.

Goebbels las Ibsen schon zu Beginn seiner Münchener Studentenzeit, neben anderen, recht heterogenen Autoren wie Tolstoj, Georg Kaiser und Meyrink[20]. Welchen Eindruck die Lektüre auf Goebbels machte, ist nicht bekannt. Im Dezember 1925 jedoch notiert er in sein Tagebuch, daß er anläßlich eines Besuches in seinem Heimatort Rheydt einer „Peer-Gynt"-Vorstellung im nahegelegenen Elberfeld beiwohnte, der - wie er allerdings nicht erwähnt - die Nachdichtung von Eckart zugrunde lag. Er ist von der Aufführung hingerissen, vor allem von der Musik Griegs:

> Gestern mit Karl Kaufmann „Peer Gynt". Aases Tod überirdisch schön. Ich dachte an meine Mutter und hätte weinen mögen. Wie bald geht das Leben dahin, und wir haben so selten Herzen froh gemacht. Solveigs Wiegenlied. Mir geht Griegs Melodie immer durch den Kopf. Das Ganze wurde gestern etwas zu männlich gegeben. Bei Ibsen wohnen Gemüt und Verstand dicht nebeneinander. Deshalb erscheint er manchmal roh und ungeschlacht, - vielleicht auch abgeschmackt. Die Dichtung ist manchmal schamlos und gemein. Doch die Musik ist keusch wie das jüngste Kind der Natur.[21]

Es ist aufschlußreich, daß Goebbels an Ibsens „Peer Gynt" besonders die an das Gefühl appellierenden Episoden wie Aases Tod und Solvejgs Wiegenlied hervorhebt und gleichzeitig bedauert, daß diese gemütvollen Passagen dicht neben dem Verstand Ibsens „wohnen". Außerdem bekennt er, welch überwältigenden Eindruck Griegs Musik auf ihn machte, die die Wirkung dieser Szenen noch verstärkt. Ibsens Dichtung, der er ansonsten eher ablehnend begegnet („roh", „gemein"), ist damit für ihn nur in einer sentimentalisierten Fassung erträglich, der schon Eckart das Wort redete und die nicht zuletzt im Dritten Reich große Erfolge erlebte.

Es finden sich bei Goebbels ferner interessante Ansätze zu jenem polarisierten Ibsen-Bild, wie es schon im Kaiserreich in verschiedenen Ausprägungen (vgl. Kapitel 2) zu beobachten war. Während Goebbels immerhin manche Teile des „Peer Gynt" für „überirdisch schön" hält, ist sein Urteil nach dem Besuch einer „Volksfeind"-Aufführung in Berlin (vermutlich handelte es sich um eine Probe) wesentlich zurückhaltender. Am 20. Januar 1930 schreibt er in sein Tagebuch:

> Gestern: morgens zur n.s. Bühne. „Der Volksfeind". Nicht hervorragend. Rohde spielte die Hauptrolle. Zu affektiert. Dazu hat Ibsen heute an Gift und Galle verloren. Er kommt mir geradezu zahm vor. Das Schicksal des Erkaltens.[22]

Fritz / Brigitte Schultze / Horst Turk (Hg.), *Theaterinstitution und Kulturtransfer I. Fremdsprachiges Repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen*, Tübingen 1997 (= Forum Modernes Theater, Bd. 21), S. 361-372.

20 Vgl. Bärsch, *Der junge Goebbels. Erlösung und Vernichtung*, o.O. [München] 1995, S. 14.

21 Goebbels, *Die Tagebücher. Sämtliche Fragmente*, Hg. Elke Fröhlich, im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und in Verbindung mit dem Bundesarchiv, Teil 1: Aufzeichnungen 1924-1941, 4 Bde. und ein Interimsregister, München 1987, Bd. 1, S. 147 f.

22 Ebd., Bd. 1, S. 486. - Goebbels besuchte eine Produktion der sogenannten „Nationalsozialistischen

Die hier von Goebbels betriebene Abwertung eines Gegenwartsschauspiels verknüpft er mit der Auffassung, daß Ibsen veraltet, ja „zahm" sei und antizipiert damit eine Rezeptionshaltung, die nach 1933 häufig anzutreffen sein sollte. Gerade der „Volksfeind" stellte aber, wie noch zu zeigen sein wird, in dieser Hinsicht eine Ausnahme dar.

Trotz der erwähnten ideologischen Differenzen zwischen Goebbels und Rosenberg lassen sich durchaus auch Gemeinsamkeiten zwischen den Kontrahenten aufspüren. Sie bestehen z.B. darin, daß beide einen anderen norwegischen Schriftsteller Ibsen vorziehen: Knut Hamsun. Goebbels bezeichnete ihn sogar als einen der „Lieblingsdichter"[23] seiner ganzen Familie. Rosenberg wiederum rühmt an Hamsun, wie kaum anders zu erwarten war, daß er mit seinem „Segen der Erde" das „große Epos des nordischen Willens" gestaltet habe, „heldisch auch hinterm Holzpflug, fruchtbringend in jeder Muskelregung, gradlinig bis ans unbekannte Ende"[24]. Bei so viel „mystischem Urwillen" verblasse selbst Ibsen[25]. Doch kurz darauf bescheinigt Rosenberg ausgerechnet Ibsen, daß er im Gegensatz zu den „letzten Sänger[n] der Demokratie und des Marxismus" ehrlich bis zu seinem Tode gerungen habe; zusammen mit Strindberg erscheint er ihm in diesem Zusammenhang als antimoderner Kronzeuge gegen eine Epoche „des erwachenden Industrialismus", in der alles nur „aufgeblasener Moder"[26] war. Während er Hauptmann bei anderer Gelegenheit einen „Zersetzer seiner Zeit"[27] nennt, hegt Rosenberg für Ibsen also durchaus Sympathien, auch wenn er sich seiner Meinung nach mit Hamsun nicht messen konnte. Erklärlich wird diese Wertschätzung nur vor dem Hintergrund seiner rassistischen Geschichtsphilosophie mit deren Vorliebe für „nordische" bzw. „arische" Kulturen.

Gelegentliche Behauptungen, daß Adolf Hitler, dem „Bücherlesen [...] eine todernste Arbeit" war, schon in Wien die Dramen Ibsens studiert habe[28], sind inzwischen mehrfach angezweifelt worden[29]. Einigkeit besteht jedoch darüber, daß Hitler den Dramen Ibsens eher ablehnend gegenüberstand[30]. Die einzige Aus-

---

Volksbühne", die zu den dezidiert antidemokratischen Institutionen der Weimarer Republik zu zählen ist. In unvergleichlicher Diktion beurteilte Herbert Ihering die Qualität dieses Theaters: „[...] jedesmal hilflose dilettantische Aufführungen [...] Die N.S. Volksbühne kopiert das längst erledigte Hoftheater ältesten Stils [...] Kleinstädtisch[e] Liebhaberaufführung[en] des Theatervereins 'Siegfrieds Schwert'." (*Berliner Börsen-Courier*, 13. Januar 1931). Vgl. Freydank, *Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945*, Berlin 1988, S. 426 f.

23 Goebbels, *Die Tagebücher*, Hg. Elke Fröhlich, im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands, Teil 2: Diktate 1941-1945, 15 Bde., München 1993-96, Bd. 8, S. 328.

24 Rosenberg 1941, S. 438.

25 Ebd., S. 439.

26 Ebd., S. 446.

27 Ebd., S. 444.

28 Vgl. Kubizek, *Adolf Hitler. Mein Jugendfreund*, Graz/Göttingen 1953, S. 226 f.

29 Vgl. Jetzinger, *Hitlers Jugend. Phantasien, Lügen - und die Wahrheit*, Wien 1956, S. 217; vgl. auch Kershaw, *Hitler 1889-1936: Hubris*, London 1998 [Kershaw 1998 b], S. 41.

30 Vgl. Hamann, *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*, München/Zürich 1996, S. 108.

nahme bildet möglicherweise auch hier der „Peer Gynt“, den er in verschiedenen Fassungen und Inszenierungen auf den Bühnen des Reiches erlebte.

4.3. Ibsen, der „Magus des Nordens“

Der Mangel an Homogenität in der nationalsozialistischen Kulturpolitik brachte eine Vielzahl von disparaten Ibsen-Bildern hervor. Eine Ibsen-Bewunderung läßt sich ebenso registrieren wie eine Ibsen-Ablehnung, auch wenn eingeräumt werden muß, daß die Zurückweisung des norwegischen Dramatikers in erster Linie von Kreisen ausging, die keinen entscheidenden Einfluß auf die offizielle Kulturpolitik des Dritten Reiches besaßen. Eine Sichtung des weitverstreuten, reichhaltigen Materials (literaturgeschichtliche Arbeiten, Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, Nachworte zu Ibsen-Ausgaben, Programmhefte etc.) ergibt dabei schnell, daß die bereits in der Kaiserzeit beobachtete polarisierende Rezeption auch im Dritten Reich virulent ist. Sie äußerte sich vor allem darin, daß ein „nordischer“ Ibsen einem „rechnenden“ Ibsen gegenübergestellt wird.

4.3.1. „Künder der nordischen Seele“

Zu den Klischees der Ibsen-Rezeption im Dritten Reich gehörte es, in Ibsen einen „Magus des Nordens“ zu sehen, offenbar in Anspielung auf den deutschen Philosophen und Vordenker des Sturm und Drang, Johann Georg Hamann. In bezug auf *Hamann* verknüpften sich zwei Vorstellungen mit dieser Bezeichnung: seine geographische Herkunft (Hamann wurde in Königsberg geboren und lebte einige Jahre als Hauslehrer in Livland und Kurland) und eine bestimmte geistesgeschichtliche Position (ein Bekenntnis zu „dunklem“, mimischem Denken im Gegensatz zum „lichten“ Rationalismus der Aufklärung[31]). Diese Vorstellungen wurden durch den fortgesetzten Gebrauch der Apposition „Magus des Nordens“ auch auf *Ibsen* übertragen. Die Bezeichnung hatte sich in Deutschland bereits in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts eingebürgert und findet sich auch in diversen Publikationen während der Zeit der Weimarer Republik[32]. Doch erst im Dritten Reich[33] wurde der Begriff - nun unter eindeutig antimo-

---

31 Grundlegend über Hamann unterrichtet Rudolf Unger in seinem zweibändigen Standardwerk *Hamann und die Aufklärung*, 2 Bde., Jena 1911.

32 Ein prominentes Beispiel ist Thomas Mann, der in einem berühmt gewordenen Aufsatz aus dem Jahre 1928 Ibsen einen „nordische[n] Magier“ bzw. einen „Hexenmeister“ nennt. Gleichzeitig beklagt sich schon Mann über die „Technik des Dumas-Dramas“ in Ibsens Werk. Vgl. Mann, Ibsen und Wagner, in: Ders., *Reden und Aufsätze I*, Frankfurt/Main 1965, S. 152-155.

33 Vgl. etwa Halbe, *Jahrhundertwende*, Danzig 1935, S. 48; Thomas, Henrik Ibsen - Künder und Seher, in: *Essener Theaterzeitung, Spielzeit 1936/37*, S. 122-124, hier: S. 123; Hungerland, Nordische Gefühlswelt und Urbilder des Ibsenschen „Peer Gynt“, in: *Der Türmer*, 40, 1938, S. 76-78, hier: S. 78. Ebenso schon 1933 in einer Rezension von Paul Fechter in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung*, 12. September 1933.

dernen Vorzeichen und gelegentlich zum „Magier" modifiziert - zu einem ständig wiederkehrenden Schlagwort.

Ibsens skandinavische Herkunft wurde immer wieder zum Anlaß genommen, ihn als „Künder der nordischen Seele"[34] oder mit einem gewagten Neologismus gar als „große[n] Norder"[35] zu feiern. Redewendungen dieser Art, auch wenn sie durch schablonenhafte Wiederholung fast jede Bedeutung zu verlieren drohten, zielten darauf, an Ibsen bestimmte charakterliche oder ideologische Kennzeichen festzumachen, die nach dem Verständnis der damaligen Zeit nur ein Repräsentant der nordischen Rasse auf sich vereinigen konnte. Ibsen, „ein durchaus nordischer Mensch", habe den „Kampf mit dem Schicksal" und damit das vorherrschende sittliche Problem des nordischen Menschen dargestellt[36]. Der Übereifer mancher Rassentheoretiker führte mitunter aber auch zu abweichenden Spekulationen. So kam es 1934 zwischen dem Musikforscher Richard Eichenauer[37] und dem Biologen Lothar Gottlieb Tirala[38] zu einem heute grotesk anmutenden Scharmützel darüber, inwieweit Ibsen tatsächlich der nordischen Rasse zuzuordnen sei. Tirala vertrat in diesem Streit die Auffassung, daß Ibsen - ebenso Strindberg - aufgrund der Zerrissenheit seines Wesens „Gemischtrassigkeit und das Vorherrschen der ostbaltischen [!] Eigenschaften ganz deutlich"[39] erkennen lasse. Im allgemeinen ließen sich die Interpreten Ibsens von Behauptungen dieser Art jedoch nicht anfechten. Der Kritiker Kurt Arnold Findeisen sah im „Peer Gynt", mit direktem Verweis auf die Ausformung des „nordischen Gedankens" bei Rosenberg, den „gewaltige[n] Umfang nordischer Seelenmächte durchmessen"[40]; Solvejg verkörperte für ihn „nichts Geringeres als den ewigen blonden germanischen Mädchentraum"[41]. In einer anonymen Denkschrift aus dem Umkreis der von Rosenberg kontrollierten „Nordischen Gesellschaft" galten die Ibsen-Dramen „Brand" und „Peer Gynt" als Manifestationen der „heroische[n] Weltbetrachtung des Nordens"[42]. Vor allem an den frühen Stücken wie „Nordische Heerfahrt" oder „Frau Inger auf Östrot" rühmten die Rezensenten, daß sich Ibsen in völkischer Weise der mündlichen Kulturtradition verschrieben habe, so indem er einen Stoff des „Nibelungenliedes" bzw. der „Völsunga saga" aufgegriffen habe[43]. Ebenfalls ganz im Sinne Rosenbergs wird

---

34 Könitzer, Ja und Nein zu Ibsen, in: *Völkischer Beobachter* [Münchener Ausgabe], 23. Mai 1936.

35 Kurlbaum-Siebert, Hat Ibsen noch Wert für unsere Zeit?, in: *Die literarische Welt*, 10, 1934, H. 11, S. 7.

36 Könitzer 1936.

37 Richard Eichenauer, SS-Untersturmführer, ist der Autor des erstmals 1932 erschienenen Buches „Musik und Rasse", das im Dritten Reich den Ruf eines Standardwerkes genoß. Zu Eichenauer vgl. Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Frankfurt/Berlin/Wien 1983 [Wulf 1983 b] (= Ullstein Buch 33032), S. 482 f.

38 Tirala wurde 1933 zum Universitätsprofessor in München ernannt und leitete dort jahrelang das „Institut für Rassenhygiene".

39 Tirala, Musik und Rassenseele, in: *Die Sonne*, 11, 1934, S. 103-115, hier: S. 107. - Vgl. hierzu Eichenauer, Der dinarische Mensch in der Tonkunst, in: *Rasse. Monatsschrift der Nordischen Bewegung*, 1, 1934, S. 116-123.

40 *Völkischer Beobachter* [Berliner Ausgabe], 31. Mai 1934.

41 Ebd.

42 Vgl. BA, Akte NS 8/221, Bl. 88.

43 Vgl. etwa *Berliner Illustrierte Nachtausgabe*, 16. November 1940. - Zur Rezeption des Nibelungenepos

hervorgehoben, daß der „Sänger der Saga“[44] seine Dichtung aus dem Geist der Landschaft entwickelt habe und z.B. die „Nordische Heerfahrt“ ganz „dem unerbittlich herben Landschaftscharakter Islands“[45] entspreche.

Manche Ibsen-Bewunderer gingen sogar so weit, die „nordischen“ Grundlagen des nationalsozialistischen Staates auf Ibsen zurückzubeziehen. Anhand der „Kronprätendenten“ ist der Versuch unternommen worden, eine Affinität zwischen Ibsen und dem faschistischen Führerideal zu konstruieren:

> Im Vordergrund steht ein durchaus germanischer und unsvertrauter Gedanke: die Königsidee, die wir dank unserer nationalsozialistischen Anschauungen und Erkenntnisse als grundlegende Staatsidee begreifen, die Einigkeit des Volkes, die Einheit von Volk und Staat, die Erfüllung des Reiches durch das Volk und die Brüderschaft von Führertum und Gefolgschaft.[46]

Ähnlich war auch der Pädagoge Gustav Rönsch in einem Aufsatz über dasselbe Stück der Meinung, daß König Håkon „sein gotterfülltes Geheimnis der Sendung in *nordisch artgemäßer Gebärde*“ [Hervorhebung im Original][47] entfalte. Dabei weise das Stück in einem entscheidenden Punkt eine Ähnlichkeit mit Kleists „Hermannsschlacht“ auf: „in der Frage nach dem Führer“[48]. Der SA-Mann und Studienrat Ernst Potthoff, der davon ausging, daß die „Sinngebung des Lebens“[49] für den nordischen Menschen in der Reichsgründung kulminiere, benennt neben Shakespeare, Goethe und Grillparzer vor allem Ibsen als Zeugen für diese These. Alle Formen der Reichsidee hätten bei ihm bedeutsame Ausprägungen gefunden; in den „Kronprätendenten“ lasse Ibsen erkennen, daß er aus der „Vereinigung tatkräftiger, strenger Herrschermacht mit selbstloser Herrschertreue“[50] ein neues skandinavisches Vaterland ersehnt habe. In seinem Schauspiel „Kaiser und Galiläer“ bezeichne er diese neue Zeit als „drittes Reich“[51]. Der Intendant des Staatlichen Schauspielhauses Hamburg, Karl Wüstenhagen, wurde noch deutlicher und sah Ibsens Bedeutung für das „neue Deutschland“ darin, daß er „mit prophetischem Blick [...] das Heraufkommen einer neuen Zeit [ahnte], die er schon damals ‘Das dritte Reich’ nannte“[52].

---

im Dritten Reich vgl. Härd, *Nibelungeneposets moderna historia. Mottagande och värderingar från tysk romantik till nutid*, Stockholm 1989 [dt. Ausgabe: Stuttgart 1996], Kapitel 19.

44 *Berliner Illustrierte Nachtausgabe*, 16. November 1940.

45 *Hermsdorfer Zeitung*, 16. November 1940.

46 Schroth, Ibsens „Kronprätendenten“ in Dresden, in: *Deutsche Theaterzeitung*, 9. Mai 1937.

47 Rönsch, Der Hakon[sic]-Charakter in Ibsens „Kronprätendenten“ als Beispiel nordischer Seelenhaltung, in: *Die deutsche höhere Schule*, 3, 1936, S. 91-99, hier: S. 98.

48 Ebd., S. 92.

49 Potthoff, Der Reichsgedanke und die nordische tragische Dichtung, in: *Der Wagen*, 1940, S. 80-92, hier: S. 80.

50 Ebd., S. 84.

51 Ebd., S. 83 f.

52 Wüstenhagen, Ibsen und das neue Deutschland, in: *Die Rampe* [Hamburg], Spielzeit 1933/34, H. 16, S. 125-127, hier: S. 127. - Zur schwierigen Deutung des Begriffs *det tredje rige* bei Ibsen vgl. vor allem McFarlane, *Ibsen & Meaning. Studies, Essays & Prefaces 1953-87*, Norwich 1989, S. 223 f.; außerdem Bloch 1973, S. 126 ff. Nach 1933 wurde eine Monographie zu diesem Thema von Rolf Engert neu aufgelegt, außerdem enthielt ein Überblickswerk zur Tradition des Begriffs einen Abschnitt über Ibsen:

Nicht selten wurde auch der Versuch unternommen, Ibsen - ähnlich wie schon Eckart (vgl. Abschnitt 3.1.) - in eine „arische" Ahnenreihe zu integrieren. Dies geschah besonders häufig in Beiträgen der von Goebbels' Ministerium herausgegebenen Propagandazeitschrift *Deutsche Monatshefte in Norwegen*, die anhand von mitunter abenteuerlich konstruierten Beispielen aus dem Bereich der Kunst und Kultur das vermeintlich traditionell innige Verhältnis zwischen Norwegern und Deutschen beschwor. So untersuchte Bruno Roemisch 1943 die Stammbäume der Norweger Ibsen, Wessel und Welhaven, „in deren Adern ein hoher Prozentsatz deutsches Blut floss"[53] und gelangte zu dem Ergebnis, daß Ibsen sowohl mütterlicherseits (Bergmannsfamilie aus Kongsberg) als auch väterlicherseits (Hanse-Geschlecht aus Bergen) von Deutschen abstamme. Diese Erkenntnisse wurden direkt der tagespolitischen Agitation dienstbar gemacht, die in diesem Fall darauf einwirken sollte, das nach der deutschen Okkupation Norwegens sehr gebrochene Verhältnis zwischen den beiden Völkern zu verbessern[54].

Die direkt „rassenkundliche" Inanspruchnahme Ibsens wurde teilweise durch eine kultur- und geistesgeschichtliche Argumentation relativiert und ergänzt. So verwies der Hamburger Germanist Robert Petsch[55] darauf, daß sich Ibsens angeblich materialismusfeindliche Haltung erst in der Begegnung mit „dem großen Erbe der Goethezeit" und dem deutschen Idealismus herausgebildet habe:

> Sein Pflichtbegriff, seine Schätzung der Persönlichkeit und sein Glaube an deren unbedingte Würde und Unverletzlichkeit stammt im Grunde von Kant her; seine tiefen Einsichten in die Zusammenhänge des geschichtlichen Lebens gehen sicherlich auf Hegel, seine Forderungen an den Menschen als Glied einer Volksgemeinschaft vielleicht auf Fichte zurück.[56]

Aufgrund dieser auch geistigen Verwandtschaft sei das dramatische Werk der Norweger Ibsen, Bjørnson und Hamsun früh auf deutsche Bühnen gelangt; dadurch hätten sich die Deutschen ein „grösseres Anrecht" auf diese Autoren erworben als andere Nationen. Nirgendwo, nicht einmal in der Heimat des Dichters, sei der „Ibsen-Stil" dabei „zu solcher Vollkommenheit gelangt wie in Deutschland"[57].

Engert, *Henrik Ibsen als Verkünder des dritten Reiches*, Leipzig 1921; Hertel, *Das dritte Reich in der Geistesgeschichte*, Hamburg 1934, S. 34-41.

53 Roemisch, Die grosse Familie, in: *Deutsche Monatshefte in Norwegen*, 4, 1943, S. 23-25, hier: S. 23.

54 Roemisch führte unter anderem aus: „Auf [...] natürliche Weise haben sich deutscher und norwegischer Geist gefunden und auf dieser Ebene sind durch Jahrhunderte deutsches und norwegisches Blut ineinandergeströmt als die reine und glückliche Ergänzung des bestehenden Völkerschicksals." Ebd., S. 23.

55 Zur Rolle Petschs im Dritten Reich vgl. Beck / Krogoll, Literaturwissenschaft im „Dritten Reich". Das Literaturwissenschaftliche Seminar zwischen 1933 und 1945, in: Eckart Krause / Ludwig Huber / Holger Fischer (Hg.), *Hochschulalltag im „Dritten Reich". Die Hamburger Universität 1933-1945*, 3 Bde., Berlin/Hamburg 1991, Bd. 2, S. 705-735; Hempel-Küter / Müller, Zur Neukonstituierung der neueren deutschen Literaturwissenschaft an der Universität Hamburg nach 1945, in: Wilfried Barner / Christoph König (Hg.), *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, Frankfurt/Main 1996 (= Fischer-Tb. 12963), S. 19-34.

56 Petsch, Ibsen, Bjørnson und das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts, in: *Zur Kenntnis des Nordens.* Vorträge der 3. Auslandswoche der Hansischen Universität, Hamburg 1940, S. 21-34, hier: S. 25.

57 Kienzl, Ibsen, Bjørnson, Hamsun auf deutschen Bühnen, in: *Deutsche Monatshefte in Norwegen*, 3,

Eine weitere Strategie, eine innere Verwandtschaft zwischen Ibsen und dem deutschen Volk nachzuweisen, bestand darin, auf das angeblich positive Deutschland-Bild bekannter skandinavischer Autoren hinzuweisen, das sich nach zunächst großem Mißtrauen in der Regel bei ihnen herauskristallisiert habe. In einem Artikel über „Ibsen und Bjørnson in ihrer Stellung zu Deutschland“ kommt die Studienassessorin Elli Haldenwanger zu dem Schluß:

> Bei flüchtiger Betrachtung haben beide grossen Norweger in ihrer Einstellung zu Deutschland die gleiche Entwicklung durchgemacht, von heftiger Ablehnung zu klarer, ruhiger Bejahung.[58]

Zwar relativiert Haldenwanger diese These im folgenden und zeigt auch die Unterschiede zwischen Bjørnson und Ibsen auf, doch hätten sich beide Dichter am Ende eindeutig zu Deutschland bekannt. Dürfte schon diese Behauptung kaum einer näheren Überprüfung standhalten, lassen andere Versuche, Ibsen dem Deutschtum einzuverleiben, einen eklatanten Argumentationsnotstand erkennen. So führte ein Berliner Theaterkritiker zur Verteidigung von Ibsens „Bund der Jugend“ an, daß das Stück „an einem deutschen Schreibtisch“[59] entstanden sei. Sein Enthusiasmus hielt sich dennoch in Grenzen: „Man muß es nicht mehr spielen.“[60]

Es ist daran zu erinnern, daß diese germanophilen Aneignungsversuche keineswegs eine Erfindung des Dritten Reiches waren. Schon im wilhelminischen Deutschland wurde Ibsen regelmäßig für das Deutschtum vereinnahmt. Ein beredtes Beispiel in diesem Zusammenhang stellt die bereits erwähnte schmale Schrift von Leo Berg[61] dar, der in Ibsen einen Vertreter des „Germanenthum[s] in der modernen Litteratur“[62] erblickte. Bergs Standpunkt ist dabei ein recht origineller, denn einerseits registriert er mit Wohlgefallen, daß Ibsen „die Erscheinungen des modernen Lebens festzuhalten und darzustellen“[63] verstand, doch andererseits war ihm daran gelegen, in Ibsen einen „Stammverwandten“ zu sehen, der deutsche, überzeitliche Qualitäten verkörperte. Insofern sei Ibsen unter keinen Umständen als „Fremder“ zu bezeichnen[64]. Ohne Umschweife präzisierte Berg auch, was er unter deutschem Wesen verstand:

> Und so wie an Shakespeare ist an Ibsen, fast möchte ich sagen, alles deutsch. Deutsch ist seine große und einzige Wahrheitsliebe und der Muth sie zu bekennen, deutsch ist seine Mannhaftigkeit und echt deutsch seine unbändige Kampfeslust, mit der er der Lüge, mit

---

1942, S. 19-21, hier: S. 19.

58 Haldenwanger, Ibsen und Bjørnson in ihrer Stellung zu Deutschland, in: *Deutsche Monatshefte in Norwegen*, 3, 1942, S. 25-27, hier: S. 25.

59 *Vossische Zeitung*, 16. September 1933.

60 Ebd.

61 Vgl. hierzu auch Baumgartner 1979, S. 103 f.

62 Berg 1888, passim.

63 Ebd., S. 6.

64 Ebd., S. 4.

> der er der modernen Gesellschaft den Fehdehandschuh hinwarf, jene Kampfeslust, die wir bei einem Hutten, einem Luther, einem Lessing ja nie genug bewundern können.[65]

Die meisten dieser Attribute sind ohne weiteres mit dem Begriff von der „nordischen Rasse", wie ihn in den zwanziger Jahren der Germanist Hans F.K. Günther[66] prägen sollte, vereinbar, ebenso mit den Vorstellungen vom Deutschtum, wie sie dann das Dritte Reich entwickelte.

Auch die Erforschung von Ibsens Stammbaum blieb weder auf die Zeit des Dritten Reiches noch auf Deutschland beschränkt. Während jedoch die Arbeit des norwegischen Archivars Bergwitz verhältnismäßig moderat den Ursprung Ibsens in alten Kulturkreisen des ländlichen Norwegens sieht und folglich den Schluß zieht, daß er bei seinen Landsleuten nicht als „Fremder" gelten könne[67], geht Rudolf Werner in einem 1918 publizierten Beitrag für die Zeitschrift *Deutsches Volkstum* einen Schritt weiter und stellt zwischen Ibsen und den Deutschen Verbindungen auf völkischer und rassenpsychologischer Basis her.[68] Die Ähnlichkeiten lassen sich nach Ansicht Werners unter anderem daran erkennen, daß Ibsen - genau wie die Deutschen - das Träumen dem Verstande vorgezogen habe und eine „innige Ehrfurcht vor dem Weibe"[69], jenseits aller „Frauenemanzipation", charakteristisch für ihn gewesen sei.

Darstellungen, die sich eines völkischen Vokabulars bedienen oder über Blutzusammensetzungen spekulieren, findet man teilweise an völlig unvermuteter Stelle. So führte schon Brandes Ibsens Erfolg in Deutschland darauf zurück, daß er „grundgermanisch"[70] gewesen sei. Noch befremdlicher aber erscheint, daß Michael Meyer in seiner erstmals 1967 erschienenen Ibsen-Biographie - mit Anleihen bei Henrik Jæger[71] und Halvdan Koht[72] - seine Leser gleich auf der ersten Seite darüber informiert, daß Ibsen „[...] as far as can be calculated [...] was approximately two-thirds Norwegian, one sixth Danish and a little less than one-sixth German, with a slight admixture of Scottish."[73] So zeigt sich, daß die Vereinnahmung Ibsens als „nordischer" oder „germanischer" Autor sich bereits vor der Jahrhundertwende abzeichnete. Streng „rassenpolitisch" perfektioniert und neben einer seelischen auch auf eine rassische Übereinstimmung hin ideologisch präzisiert wurde diese

---

65 Ebd., S. 5.

66 Vgl. hierzu Lutzhöft 1971, S. 28-47 und passim. - Die Wertschätzung Günthers im Dritten Reich läßt sich exemplarisch nachvollziehen anhand von Stengel-von Rutkowski, Hans F.K. Günther, der Programmatiker des Nordischen Gedankens, in: *Nationalsozialistische Monatshefte*, 6, 1935, S. 962-989.

67 Vgl. Bergwitz, *Henrik Ibsen i sin avstamning. Norsk eller fremmed?*, Kristiania/København 1916, S. 61 f.

68 Werner, Henrik Ibsen und das deutsche Volkstum, in: *Deutsches Volkstum*, 20, 1918, S. 165-168.

69 Ebd., S. 166.

70 Brandes, *Moderne Geister*, Frankfurt/Main 1887, S. 418.

71 Vgl. Jæger, *Henrik Ibsen 1828-1888. Et literært livsbillede*, København 1888, S. 2 ff.

72 Koht ist fast ängstlich besorgt darum, Ibsen als Norweger präsentieren zu können: „Men eg tenker det kann vere nok å slå fast at i minsto gjenom mormora si hadde han ein god straum av norsk blod i årane sine." („Es reicht wohl aus, darauf hinzuweisen, daß er mindestens über seine Großmutter - mütterlicherseits - einen starken Strom norwegischen Blutes in seinen Adern hatte.") Koht, *Henrik Ibsen - eit diktarliv*, 2 Bde., Oslo 1928, Bd. 1, S. 13.

73 Meyer 1971, S. 3.

Vereinnahmung jedoch erst im Nationalsozialismus. Belege für eine gedankenlose Übernahme solcher Denkbilder finden sich bis in unsere Zeit.

4.3.2. Die Tradition des Antimaterialismus

Die auf Ibsen angewendete Bezeichnung „Magus des Nordens“ erschöpfte sich jedoch nicht darin, die nordische Herkunft des Dichters oder dessen angebliche Affinität zum Deutschtum zu beschreiben; mit ihr wurden positivistische und rationalistische Konzepte gleichermaßen verworfen. Auch hier diente der mit Ibsen in Verbindung gebrachte „Magus“ Hamann implizit als Vorbild. Hamann zog die „Schatzkammer des Glaubens“ dem ganzen „Waarhaus der Vernunft“[74] vor, warf den Rationalisten seiner Aufklärungszeit ein Verharren in der Immanenz vor und wertete sowohl die persönliche Empfindung als auch Magie und Mythologie auf, etwa in den Worten:

> Doch vielleicht ist die ganze Historie mehr Mythologie, als es dieser Philosoph [= Bolingbroke, UE] meynt, und gleich der Natur ein versiegelt Buch, ein verdecktes Zeugnis, ein Räthsel, das sich nicht auflösen läßt, ohne mit einem andern Kalbe, als unserer Vernunft zu pflügen.[75]

In diesem Sinne versuchte man im Dritten Reich Ibsens dramatische Entwicklung als „Weg in die Gefilde des nicht Naturhaften, nicht Abzubildenden, des irgendwie Irrationalen, nur Erfühlbaren“ zu deuten. Ibsen sei allmählich zu der Überzeugung gelangt, „daß es mehr Dinge zwischen Himmel und Erde gibt, als sich der Materialist träumen läßt“[76]. Diese Ibsen unterstellte Immanenzkritik sahen nationalsozialistische Interpreten vor allem in einem konsequent verfochtenen Antimaterialismus verwirklicht.

Ein typisches Beispiel für diese Art der Ibsen-Aneignung lieferte der Schauspieler und zeitweilige Leiter eines Fronttheaters, Karl Vogt, den die Reichsdramaturgie des RMVP als einen „Vorkämpfer der SPD“ auffaßte und entsprechend mißtrauisch behandelte[77]. Vielleicht um sich noch 1944 das Wohlwollen der Machthaber zu sichern, schrieb er ein Nachwort zu der neu aufgelegten „Peer-Gynt“-Ausgabe des Reclam-Verlages, das an unverblümter und aggressiver Rhetorik viele andere Arbeiten weit übertrifft. Ibsens Werk atme nicht zuletzt deshalb „germanischen Geist“, weil es, die feste Verwurzelung im Irdischen transzendierend, in metaphysische Ferne schweife:

> Germanischer Geist tiefsten Gepräges findet in Ibsens „Peer Gynt“ und in Goethes „Faust“ verschiedenartigste und vielfältigste Gestaltung in größter und lebendigster Aus-

---

74 Hamann, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, Hg. Josef Nadler, 6 Bde., Wien 1949-1957, Bd. 1, S. 298.

75 Ebd., Bd. 2, S. 65.

76 Schneider, Henrik Ibsen und Knut Hamsun, in: *Dichtung und Volkstum*, 42, 1942, H. 3, S. 1-14, hier: S. 6.

77 Vgl. hierzu BA, Akte R 55/20697.

> wirkung. Germanischer Geist, das ist: im Irdischen standhaft und fest, und doch mit metaphysischem Blick in die Ferne, diesem Dasein seinen tieferen Sinn zu suchen.[78]

Interessant ist zweierlei: zum einen fügt sich Vogt mit seiner Auffassung in die Tradition der antimaterialistischen Ibsen-Deutung, die bereits im Kaiserreich fest etabliert war; zum anderen knüpft er, wie vor allem die folgenden Zitate belegen, direkt an die Vorstellungen Eckarts an. Zu beachten ist in diesem Zusammenhang, daß der Reclam-Verlag den „Peer Gynt" 1944 - wie im übrigen seit den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts - in der Übersetzung Ludwig Passarges herausgab. Dennoch ist Vogt in seinem Nachwort unzweifelhaft der Nachdichtung Eckarts verpflichtet, wie schon an der sonst nur bei Eckart geläufigen Bezeichnung vom „Sankta-Maria-Schlosse" deutlich wird[79]. Auch klassifiziert Vogt den „Peer Gynt" wie Eckart als „Erlösungsdrama", bezeichnet die Außenwelt als „Traum" und „Schein", spricht generell von der „metaphysischen Magie [...] von Ibsens größtem Werk"[80] und übernimmt auch weitgehend Eckarts Figurenkonzeption. So habe Solvejg gefühlt, daß nichts „sie von ihrem Heilswerk an Peer zurückhalten darf"[81]; Peer wiederum mache sich wiederholt im Sturz von der Weltlust frei[82], am Ende siege seine göttliche Seele. In besonders rüder Diktion behandelt er die Trolle:

> Die Trolle: die Symbole der niederen Dämonen im Menschen. Mit wahrer poetischer Kraft rundet der Dichter seine Symbolgestalten zu blutvollen lebendigen eigenen Wesen; bis zu satanischer Bosheit verkörpert der Dovrealte die rationalistische Afterweisheit einer bequemlich vorteilhaften Lebensführung.[83]

Die antimaterialistische Ibsen-Deutung bezog sich besonders gern auf den „Peer Gynt". Auch der Germanist Werner Kohlschmitt, der Ibsen als nordische Stimme des „selbstkritischen Gewissens gegen den modernen bürgerlichen satten Menschen der Zeit"[84] beschrieb, argumentierte aus dieser Perspektive. In klassisch antimoderner Manier schildert er die Zeit ab etwa 1830 als Epoche der „Maschine, der Industrie, des Gelderwerbs"[85] und bemißt den Rang wahrer Dichtung vor allem danach, inwieweit sie in der Lage ist, Gerichtstag zu halten „über die sich amerikanisierende Gegenwart"[86]. In diesem Sinne erscheint ihm Ibsens „Peer Gynt" als eine von antimaterialistischem Geist geprägte Abrechnung mit einem ganzen Jahrhundert bzw. als „eine der großen Auseinandersetzungen [...] mit dem Individualitätsideal des materialistischen Bürgertums"[87],

---

78 Vogt, Erläuterungen zu „Peer Gynt", in: Henrik Ibsen, *Peer Gynt*. Übersetzt von Ludwig Passarge, Leipzig 1944 (= RUB 2309/2310), S. 144-157, hier: S. 157.
79 Ebd., S. 152.
80 Ebd., S. 146.
81 Ebd., S. 151
82 Ebd., S. 148.
83 Ebd., S. 149.
84 Kohlschmitt, Ibsens „Peer Gynt" und die Krise des Individualismus im 19. Jahrhundert, in: *Straßburger Monatshefte*, 7, 1943, S. 448-463, hier: S. 449.
85 Ebd.
86 Ebd., S. 450.
87 Ebd., S. 462.

was die Dichtung weit über jede Zeitbedingtheit hinaushebe. In offenbar völligem Gegensatz zu Eckart deutet er die Titelfigur des Stückes als typischen Repräsentanten dieses von ihm bekämpften Zeitgeistes, nennt ihn - fast im Stile der Satire-Hypothese - einen „in ehrsüchtig unwirkliche Träume versponnenen Prahlhans und Herumtreiber“[88], der „bedenkenlos Stück um Stück seines Menschentums opfert“[89]. Peer sei nicht nur eine Verkörperung der Halbheit und des Selbstbetruges, sondern entwickele sich zusehends zu einem „amerikanisierte[n] Geldmensch[en] und Unternehmer“[90], der nicht einmal davor zurückschrecke, mit Sklaven und Götzenbildern zu handeln.

Obwohl Kohlschmitt über den Protagonisten Peer Gynt zu einem völlig anderen Urteil gelangt als Eckart, scheinen sich die beiden Arbeiten dennoch in einem wesentlichen Punkt zu treffen. Beiden ist daran gelegen, sich von bestimmten Teilen der Kultur des 19. Jahrhunderts zu distanzieren, beide verabscheuen die „Halbheit“ der Epoche und sehen im Materialismus ein Übel der Zeit. Kohlschmitt und Eckart konvergieren bei unterschiedlichen Strategien darin, in Ibsen einen Verbündeten im Kampf gegen die Moderne zu sehen. Daß es sich bei Kohlschmitts Kritik an der Figur Peer Gynt nicht um ein singuläres Phänomen handelte, beweist eine Interpretation, die vor dem Hintergrund des Norwegen-Feldzuges der Truppen Hitlers entstand. Als die norwegische Bevölkerung den deutschen Besatzern wider Erwarten erheblichen Widerstand entgegenbrachte, mehrten sich im deutschen Lager rasch die Klagen über „Norwegens Englandhörigkeit“[91]. Dieser politisch-ideologische Kontext hatte auch Folgen für die „Peer-Gynt“-Auslegung. Peer wurde nun als „gewissenlose[r] Händler“[92] und damit als lupenreine Verkörperung britischen Krämergeistes gesehen, vor dem Ibsen sein zu falscher Neutralität tendierendes Volk habe warnen wollen[93]. Peers Charakterzüge, die als „verblüffende Mischung von reiner Ursprünglichkeit, Schwärmerei und eiskaltem Geschäftsverstand“[94] beschrieben werden, werden direkt mit der norwegischen Schattenregierung in Verbindung gebracht, die sich - selbstredend - nach London zurückgezogen habe. Der Autor des Artikels mag jedoch die Hoffnung nicht aufgeben, daß sich das deutsche und norwegische Volk bald finden werden - wie einst Peer und Solvejg[95].

---

88 Ebd., S. 451.

89 Ebd., S. 453.

90 Ebd., S. 458.

91 Haldenwanger 1942, S. 25. Vgl. auch Staufinger, Skandinavische Literatur in Deutschland, in: *Die Weltliteratur*, 16, 1941, S. 101-103, hier: S. 101.

92 Wolff, Das neue Norwegen und „Peer Gynt“, in: *Deutsche Monatshefte in Norwegen*, 3, 1942, S. 21-22, hier: S. 21.

93 In diesem Zusammenhang wird ein Satz Ibsens aus einem Brief an Magdalene Thoresen zitiert, der im Original den Wortlaut hat: „Min lille Gut skal med min gode Vilje aldrig komme til at tilhøre et Folk, hvis Opgave er at blive Englændere istedetfor Mennesker.“ („Mein kleiner Junge soll mit meinem Willen niemals einem Volke angehören, dessen Aufgabe es ist, sich zu Engländern - statt zu Menschen - zu entwickeln.“) HU, XVI, S. 119. Hieraus eine generelle anti-englische Position Ibsens ableiten zu wollen, scheint zumindest gewagt.

94 Wolff 1942, S. 21.

95 Ebd., S. 22.

Auch hier ist darauf zu verweisen, daß die politisch motivierte Vorstellung vom hemmungslosen Materialisten Peer nicht erst im Dritten Reich entwickelt wurde. So nannte der Theologe Emil Felden Peer schon 1911 einen „Portemonnaiechristen“[96]. In einer weiteren Arbeit, die während des Ersten Weltkrieges entstand, stellte deren Autor, Paul Schulze-Berghof, „Peers mammonistischen Weltwahn“ heraus und empfahl sogar, Ibsens Titelhelden im vierten Akt nur noch „in der Maske des amerikanischen Präsidenten, in den kalt ledernen Friedenspergamentzügen Wilsons“[97], spielen zu lassen. Selbst Schulze-Berghof ist dabei Eckart stärker verpflichtet, als es zunächst den Anschein hat, denn auch bei ihm speist sich der Antimaterialismus aus einer antimodernen Abwehrhaltung. Schulze-Berghof war sich über diese Zusammenhänge offenbar selbst im klaren und richtete in seinem Buch eine Dankadresse an Eckart.

Wie jedoch nicht zuletzt die Inszenierungspraxis beweist, folgten die Nationalsozialisten dem Konzept Eckarts auch in dessen Figurencharakterisierung. Der „Magus“ Ibsen, der sich diesem Deutungsklischee zufolge über die physische Realität des 19. Jahrhunderts erhoben hatte, galt ihnen in erster Linie als „Germane“ und konsequenter Antimaterialist; die positiv gesehene Figur des Peer und seine innere Reise dienten als Beweisstück.

4.4. Ibsen, der Rechenmeister

Die Vorstellung vom „Magus“ Ibsen ging, wie oben angedeutet, aus einer antimaterialistischen wie antirationalistischen Einstellung hervor und verband sich mit einer Neigung zu „nordischem“ Schicksalsglauben und biologistischer Welterklärung. In Ibsen sahen diese Interpreten einen Propheten ihrer Ideen. Neben diesem positiven Ibsen-Bild läßt sich aber auch ein in vielen Punkten komplementäres, negatives Ibsen-Bild ausmachen. Der Dichter schrumpft dabei zum Literaten, zum „meisterlichen Handwerker“[98], zum Schöpfer „rechnerisch gut aufgebaute[r] Stücke“[99] oder zum Arrangeur „szenische[r] Mathematik“[100]. Die Tektonik der Werke Ibsens nötigte den Kritikern durchaus Respekt und Bewunderung ab, doch in der Regel wurde dieses Lob relativiert, indem Ibsen z.B. der Vorwurf eines indifferenten „Formalismus ohne tieferen Sinn“[101] gemacht wurde. Man glaubte, „das Oel fließen zu sehen, mit dem die ‘Maschinerie’ geschmiert wurde“[102]. Wenn dennoch Ibsens dramaturgische Meisterschaft gelegentlich ohne jede Einschränkung eingestanden wurde, geschah dies

---

96 Felden, *Alles oder nichts. Kanzelreden über Henrik Ibsens Schauspiele*, 2. Aufl., Leipzig 1911, S. 76.
97 Schulze-Berghof, *Zeitgedanken zu Ibsens „Peer Gynt“. Eine neue vollständige Auslegung der Dichtung*, Leipzig 1918, S. 47 f.
98 *Berliner Börsen-Zeitung*, 11. März 1937.
99 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 21. April 1938.
100 *Hamburger Anzeiger*, 15. März 1944.
101 *Berliner Lokal-Anzeiger*, 23. Februar 1934.
102 *Der Volksfreund* [Aachen], 14. Oktober 1933.

aus freimütiger Verzweiflung über die ideologisch zwar linientreuen, oft aber nur mäßig talentierten Autoren, die vor allem in den ersten Jahren des Dritten Reiches auf der Suche nach einer „neuen Dramatik" nach Kräften gefördert wurden. „Bei Ibsens Stücken", so schreibt ein Rezensent aus Anlaß einer Aufführung der „Gespenster" in Berlin, „wird uns klar, wie bescheiden wir durch die modernen Stücke geworden sind, was den kompositorischen Aufbau anbetrifft"[103].

Die Reserviertheit Ibsen gegenüber bezieht sich vor allem auf die Gegenwartsstücke wie „Nora", „Gespenster" oder „Hedda Gabler". An ihnen wurden gerade die „modernen" Züge, die jede Metaphysik ausgrenzende und bekämpfende Gesellschaftsanalyse sowie die psychologische Figurencharakterisierung kritisiert. „Zwar frappierend konstruierte Mathematik - aber kein Schicksal"[104] - so oder ähnlich lauteten häufig die Verdikte über Ibsens realistische Dichtung. Der Berliner Kritiker Hermann Christian Mettin bemängelte, daß „in den Gesellschaftssatiren des Theaterschriftstellers Ibsen [...] das Tragische zum Problematischen herabsank" und die vom „geborenen Dramatiker" zu erwartende „besondere Nähe zum Schicksal"[105] nirgendwo zu entdecken sei. Im Gegensatz zu seiner frühen Schaffensperiode habe Ibsen später „keine wesenhaften Menschen" mehr gezeichnet, sondern nur mehr „gespenstische Schatten und Fratzen"[106]. Seine „Präzisionspsychologie", vermerkte ein Feuilleton-Redakteur der *Frankfurter Zeitung* anläßlich des 30. Todestages von Ibsen, habe „alles Irrationale [...] ausgeschaltet"; das vermittele „den starren, den gläsernen Eindruck" und ein „Leben in der Leblosigkeit"[107].

Unausgesprochener gemeinsamer Nenner dieser Kritik ist wiederum eine starre antimoderne Disposition, die sich dem als positivistisch und naturwissenschaftlich aufgefaßten Weltbild Ibsens nicht angleichen ließ. Der stereotype Rekurs auf das Schicksal, mit dem jede innerweltliche Geschichtsdynamik negiert wurde und der sich schließlich zu einer Sanktionierung imperialistischer Politik durch die „Vorsehung" weitete, stand im Widerspruch zu der „Mathematik" und Psychologie Ibsens, die individuelle und kollektive Historie konsequent antimetaphysisch deutete. Es galt im Dritten Reich als Zumutung, daß Ibsen die Normen der Gesellschaft, die „ohne Bezug auf eine höhere Ordnung entwest und entgottet"[108] gewesen seien, in der Immanenz beließ. Sämtliche Errungenschaften einer der Aufklärung verpflichteten Moderne, wie der Rationalismus und das Bekenntnis zu einem allmählich komplexer werdenden Menschenbild, wurden an Ibsens Werk mit deutlicher Zurückhaltung registriert. Mit wenig Emphase sah man z.B. die „Problema-

---

103 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 5. Oktober 1935.

104 Eidens, Sollen wir heute Ibsen spielen?, in: *Deutsche Theaterzeitung*, 7. Januar 1938.

105 Mettin, Henrik Ibsens Tragödie, in: *Die Tat*, 30, 1939, S. 768-777, hier: S. 771.

106 Ebd., S. 776. - Den Gegensatz zwischen „Technik" und „Schicksal" beschwört, bei milderem Urteil, auch Rudolf Bach in seinem programmatischen Artikel „Ibsen und wir", in: Programmheft zu „Gespenster", Agnes-Straub-Theater [Berlin], Spielzeit 1935/36, unpaginiert [Dokument der TSK].

107 Heilborn, Baumeister Solneß und das gläserne Heim. Zu Ibsens 30. Todestag am 23. Mai 1936, in: *Frankfurter Zeitung*, 23. Mai 1936.

108 Steinbömer, Ibsen und die Gegenwart, in: *Münchener Neueste Nachrichten*, 28. November 1934.

tik" von Hedda Gablers Charakter in der „Verzahnung des Gedanklichen"[109] manifestiert. Zu den Implikationen dieser Kritik gehörte auch, daß man sich von allem Schwachen, Abhängigen und vor allem „Kranken" kompromißlos distanzierte. Ibsens „Nora" erscheint einem Rezensenten als „gewaltige Nervenmühle"[110], die nur schwer zu ertragen sei. Ein Kollege von ihm fand noch drastischere Worte und spöttelte, daß der „[...] Apotheker Ibsen, zum Arzt geworden, als solcher ein seltsames Mittelding zwischen Chirurg und Psychoanalytiker, [...] vornehmlich die Kranken, die an der Lebenslüge Siechen, in seine Offizin entbot."[111] Diesen Zitaten ist zu entnehmen, was ästhetisch erwünscht war: eine keineswegs weichliche Dichtung mit Helden, die, ihrer Rasse und ihrem Schicksal verbunden, aus eigener Kraft zu handeln imstande waren und die nicht etwa, wie es moderne („wehleidige"[112]) Psychologie nahelegte, in Abhängigkeit von vergangenen Ereignissen gerieten. Solche gesunden Wesen jedoch suchte man in der Gegenwartsdramatik Ibsens vergebens.

Hieraus resultierte, daß aus derselben antimodernen Haltung heraus die frühen Stücke im Sinne „nordischer" Aneignung verklärt wurden, die gesellschaftskritischen Stücke hingegen, die sich nicht derart vereinnahmen ließen, kühl behandelt wurden. Diese differenzierte Rezeptionshaltung korrespondiert mit einem globalen geopolitisch-historischen Oppositionsdenken, das in der deutschen Geistesgeschichte eine lange Tradition aufzuweisen hat. Während der metaphysische, „nordische" Ibsen positiv aufgenommen wurde, wurde der „logische" Ibsen, dessen dramaturgische Kenntnisse geflissentlich auf französische Autoren[113] zurückgeführt wurden, oft abgelehnt. Damit wird ein Teil der Ibsen-Rezeption im Dritten Reich von jenem germanisch-französischen Gegensatz dominiert, den Ideologen in Deutschland seit der Zeit des Humanismus, aus unterschiedlichen Motiven heraus, immer wieder konstruierten[114].

4.4.1. Ibsen-Bilder aus dem Umkreis der Thingspielbewegung

Die Kritik am Rechenmeister Ibsen war besonders stark in den Kreisen ausgebildet, die - unabhängig von parteiinternen Fraktionskämpfen - der vor allem in den ersten Jahren nach der „Machtergreifung" recht populären Thingspielidee[115]

---

109 *Berliner Börsen-Zeitung*, 21. April 1938.

110 *Berliner Lokal-Anzeiger*, 15. März 1939.

111 *Frankfurter Zeitung*, 23. Mai 1936.

112 *Berliner Börsen-Zeitung*, 5. Oktober 1935.

113 Schon Leo Berg hatte „die Werke der Nachtreter eines Sardou und Dumas" herabgesetzt. Berg 1888, S. 4.

114 Vgl. von See, *Deutsche Germanen-Ideologie. Vom Humanismus zur Gegenwart*, Frankfurt/Main 1970, S. 10 und passim.

115 Aus der inzwischen beachtlichen Fülle an Sekundärliteratur zum Thema des Thingspiels seien hervorgehoben: Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die „Thing-Bewegung" im Dritten Reich*, Marburg 1985; Menz, Sprechchor und Aufmarsch. Zur Entstehung des Thingspiels, in: Denkler/Prümm (Hg.), *Die deutsche Literatur im Dritten Reich*, Stuttgart 1976, S. 330-346; Eichberg u.a., *Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1977 (= Pro-

verpflichtet waren. Den Apologeten dieser Theaterform galt die Bühne als „Schauplatz der Nation", die dort ihr „Schicksal, ihren Auf- und Niedergang, ihre Wandlung, ihre Opferung und die Läuterung der Volksseele"[116] erleben würde. Es leuchtet ein, daß diese Theaterkonzeption in erster Linie gegen das „unheroische bürgerliche Drama"[117] opponierte, wie überhaupt das Freilichttheater die naturalistische Dramatik mit ihren bürgerlich-familiären Sujets und der profanen Beschränkung auf den Innenraum zu überwinden trachtete.

Unter diesem Vorzeichen verwundert es nicht, daß der dem Rosenberg-Kreis zuzurechnende Wolf Braumüller, als Referent für Freilicht- und Thingspiele in der Theaterabteilung der NS-Kulturgemeinde einer der Programmatiker auf diesem Gebiet, die Naturalisten, unter ihnen Ibsen, mit barschen Worten zurückwies:

> Wir sind gewissermaßen „pietätslos und barbarisch" genug, vor einem Ibsen nicht in Anbetung zu verfallen und einen Gerhart Hauptmann erst einmal gründlich zu beschnüffeln [...] es geht uns nicht um eine geschmäcklerische Beurteilung, die vor lauter liberalem Verantwortungsgefühl auch noch im Verneinen ein Quentchen künstlerischer Qualität konstruieren will, vielmehr geht unsere Beurteilung von der Betrachtung des Ganzen aus. Und von diesem Ganzen verlangen wir [...] einwandfreien, gesunden, bekenntnistreuen Charakter.[118]

In ähnlicher Weise sprach sich auch der „reichskatholische Dichter"[119] Friedrich Alfred Schmid Noerr dezidiert gegen Ibsen aus. Aufgrund seiner miltanten Frömmigkeit läßt sich Schmid Noerr nicht unmittelbar der Thingspielbewegung zuordnen, doch zielt seine Argumentation größtenteils in eine ähnliche Richtung[120]. Er ersehnte wie die Thingspieltheoretiker eine Erneuerung des Theaters auf der Grundlage von Kult und Gemeinschaftserlebnis und verwarf die Guckkastenbühne zugunsten eines Weihespiels mit Anbindung an landschaftliche Traditionen. Auch Schmid Noerr hat den Naturalismus im Visier, wenn er eine Kultur kritisiert, in der die „Erörterungslust" und das „Problem" dem „Schaubefehl der Offenbarung" vorgezogen worden seien[121]. Aufgrund ihrer geographischen Herkunft seien drei der wichtigsten Repräsentanten der Dramatik des 19. Jahrhunderts, Bjørnson, Strindberg und Ibsen, grundsätzlich in der Lage gewesen, zu

---

blemata, Bd. 58); Hernø, Das Thingspiel. Fragen zu seiner literarischen Untersuchung, in: *Text & Kontext*, 8, 1980, S. 337-352; Kloss, *Die nationalsozialistischen Thingspiele. Die Massenbasis des Faschismus 1933-1935 in seinem trivialen Theater*, Diss. Wien 1981; Reichl, *Das Thingspiel. Über den Versuch eines nationalsozialistischen Lehrstück-Theaters (Euringer, Heynicke, Möller). Mit einem Anhang über Bert Brecht*, Frankfurt/Main 1988.

116 Holzapfel, Aufbruch zum Nationaltheater, in: *Die deutsche Bühne* [München], Mai/Juni 1934, S. 4-5, hier: S. 5.

117 Gerlach-Bernau, *Drama und Nation*, Breslau 1934, S. 50.

118 Braumüller, Von den Aufgaben nationalsozialistischer Theaterkritik, in: *Die deutsche Bühne* [München], Januar 1936, S. 3-4, hier: S. 3 f.

119 Mohler 1994, S. 318.

120 Mohler attestiert Schmid Noerr mit seiner „eigenartigen Verbindung von Katholizismus und germanischer Mythenwelt" eine „abseitige Sonderlingsstellung" innerhalb des völkischen Spektrums. Ebd., S. 319.

121 Schmid Noerr, Die Sendung des nordischen Theaters. Randbemerkungen zu Ibsens „Peer Gynt", in: *Völkische Kultur*, 2, 1934, S. 407-413, hier: S. 407.

„Führer[n] im Kampf um neue Form, neuen Sinn, neue Sendung der dramatischen Dichtung [...] aus nordisch-germanischem Geist" zu werden, doch hätten sie letztlich nur dazu beigetragen, „die tragische Ratlosigkeit immer fühlbarer zu machen, die den Europäer des technischen Zeitalters geistig bedroht". Vor allem dem Norweger Ibsen, „zwischen volkskonservativen Wurzelgefühlen und individualistisch-ironischen Problemstechereien" hin- und herschwankend, verdanke „das sozialmoralische Gesellschaftsstück seine letzte Hochblüte, in welchem es jeweils schon nach der dutzendsten Aufführung nach vorgestern roch", auch wenn es einen „pathologischen, manchmal fast 'okkultistischen' Reiz" nicht verfehle.

Anhand von Ibsens Schauspiel „Peer Gynt", das ihn wegen der „außerrationalen Gestaltungskräfte" wie „Mythos, Märchen und Sage"[122] interessiert, stellt Schmid Noerr die Frage, ob man dieses Stück „als Ausgang tatsächlich gelten lassen [könne] für Einsichten in das Wesen eines nordischen Theaters der Zukunft"[123]. Trotz „jenes großen Berliner Theatererfolges"[124] (gemeint ist vermutlich die bereits mehrfach erwähnte Bruck-Inszenierung von 1914) fällt die Antwort negativ aus: der „Peer Gynt" sei wegen seines ironisch verfälschten Bezuges zum nordischen Mythos nicht geeignet, an das germanische Kultspiel anzuknüpfen[125]. Der Stoff sei „trotz aller Freilichtszenen" für Ibsen „nicht Anlaß zu einer Erneuerung des Dramas im Sinne vorbürgerlicher, aufklärungsüberwindender Offenbarung", sondern lediglich Gelegenheit für „bissige Problematik und Satire"[126] gewesen. Insofern habe Ibsen den inneren Verfall des europäischen Theaters, den Schmid Noerr der „fast völligen metaphysischen Auftragslosigkeit"[127] zuschreibt, nur bestätigt. Die „ironische Nordlandmystik und Trollenphantastik" könne sich um die „Versöhnung des Mythos mit der Offenbarung"[128] keine Verdienste erwerben. Im Gegenteil: mit seinen lose gewebten Szenen habe Ibsen nur den „Hochmut der Maschinenfanatiker" herausgefordert; der „Peer Gynt" sei von einem „skandinavischen Charakterproblem zu einem international typischen Spielleiter- und Maschinenmeisterproblem"[129] herabgesunken. Selbst den germanisch-französischen Antagonismus sucht man in diesem mustergültig antimodernen Kommentar zum „Peer Gynt" nicht vergebens. Er manifestiert sich bei Schmid Noerr im Gegensatz zwischen dem „romanisch zivilisierte[n]" und dem „germanisch-nordische[n] Theater", das immer wieder zum dramatischen Urereignis „menschlichen Selbstordnungstrotzes"[130] zurücktaste. Ibsens „Peer Gynt" jedoch spiele auf diesem Weg eine weitaus geringere Rolle als Goethes „Faust".

---

122 Ebd., S. 408.
123 Ebd., S. 411.
124 Ebd., S. 407.
125 Vgl. ebd., S. 412.
126 Ebd., S. 409.
127 Ebd., S. 410.
128 Ebd., S. 413.
129 Ebd., S. 409.
130 Ebd., S. 411.

In den ersten Jahren nach der nationalsozialistischen „Machtergreifung“ affirmierten diese im weiteren Umkreis der Thingspielbewegung vorgetragenen Thesen das Klischeebild vom Rechenmeister Ibsen. Die offizielle Theaterpolitik des Dritten Reiches berührten diese Äußerungen jedoch in den seltensten Fällen; sie ist vielmehr in staatlichen Institutionen zu suchen.

4.5. Ibsen und die Spielplanpolitik der Reichsdramaturgie

Maßgeblichen Einfluß auf die Spielplanpolitik der Theater im Dritten Reich hatte die von Rainer Schlösser geleitete Reichsdramaturgie, die als eines von sieben Referaten der Abteilung VI (Theater) direkt dem RMVP unterstellt war[131]. Die Aufgaben der Reichsdramaturgie bestanden in der Sichtung und Begutachtung der gesamten dramatischen Produktion in allen drei Theatersparten und vor allem in der ständigen „Prüfung und Beeinflussung der Spielpläne“[132]. In der Literatur über die Theaterpolitik im Dritten Reich ist allerdings strittig, wie massiv die Reichsdramaturgie tatsächlich auf die einzelnen Theater im Reich einwirkte. Während man in den ersten Jahren nach dem Krieg, unter dem Einfluß der Totalitarismusthese, davon ausging, daß im Sinne einer einheitlichen Ideologie alle gesellschaftlichen Bereiche - also auch die Theater - einer „Lenkung“[133] durch Staat und Partei unterlagen, kam man später zu anderen Ergebnissen. Einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der theaterpolitischen Maßnahmen der Nationalsozialisten markierte - wie in der Einleitung bereits angedeutet - die 1988 publizierte Arbeit von Konrad Dussel. In bezug auf die Reichsdramaturgie stellte er „wider landläufige Meinung“[134] fest, daß sich zwar Goebbels als Leiter des RMVP über das neue Theatergesetz und dessen erste Durchführungsverordnung die alleinige Spielplankontrolle gesichert hatte. Dasselbe Gesetz hätte jedoch verhindert, daß diese Kontrollbefugnisse an nachgeordnete Instanzen, wie z.B. die Reichsdramaturgie, weitergereicht werden konnten. Insofern sei es „um die gesetzlich zulässigen Möglichkeiten des Reichsdramaturgen nicht allzu gut bestellt“[135] gewesen. Von einer regelrechten „Spielplangenehmigungspflicht“ könne daher nicht die Rede sein, vielmehr sei von den Theatern nur die Vorlage von Spielplan-Konzepten verlangt worden. Schlösser und seine Mitarbeiter hätten Kritik üben und Empfehlungen aussprechen können, jedoch keine Verbote. Alles in allem sei der „Schwerpunkt auf die Selbstkontrolle der Betroffenen“[136], vor allem der Theaterleiter, gelegt worden. Von ihnen sei erwartet worden, daß sie einen Spielplan in Übereinstimmung mit

131 Vgl. Wardetzky 1983, S. 218.
132 Ebd.
133 Diesen Ansatz vertritt vor allem Ilse Pitsch in ihrer Dissertation. Vgl. Pitsch 1952.
134 Dussel 1988, S. 91.
135 Ebd.
136 Ebd.

den kulturpolitischen Vorstellungen der NSDAP aufstellten. Andernfalls hätten sie mit „entsprechende[n] Folgerungen" rechnen müssen[137].

Diese wertvollen und das bisherige Bild von der Reichsdramaturgie teilweise korrigierenden Hinweise münden allerdings in einige falsche Schlußfolgerungen. Zunächst erkennt Dussel offenbar nicht, daß die Selbstzensur an den Theatern ein möglicherweise noch effizienteres Mittel der Überwachung darstellte als eine rigide Konfrontations- und Verbotspraxis durch die betreffenden Behörden. Vor allem aber gelangt er zu dem unhaltbaren Ergebnis, daß die Politik der Reichsdramaturgie nur selten direkte Konsequenzen gezeitigt hätte. Zu dieser unzutreffenden Einschätzung wäre er vermutlich nicht gekommen, wenn er neben der Gutachtertätigkeit der Lektoren und Referenten (d.h. der Beurteilung der eingesandten Dramenmanuskripte etc.) auch die allgemeine Spielplankontrolle durch das Schlösser-Referat näher untersucht hätte; sein Hinweis auf die angeblich unzureichende Aktenlage überzeugt hier kaum. Statt dessen begeht Dussel genau den Fehler, den er - durchaus berechtigt - den an der Totalitarismusthese orientierten Arbeiten zur Theaterpolitik im Dritten Reich (z.B. Ilse Pitschs Dissertation) oder auch der Studie Drewniaks noch ankreidete: er hält sich zu sehr an die Einschätzungen und das ideologische Selbstverständnis der Machthaber selbst[138]. In diesem konkreten Fall stützt er sich auf die in der Regel nicht eben substantielle „Memoiren-Literatur"[139] und besonders auf die Erinnerungen des Schlösser-Mitarbeiters Sigmund Graff, der schon vor der „Machtergreifung" mit dem Kriegsstück „Die endlose Straße" Erfolg hatte und 1933 eine Referententätigkeit im RMVP begann. Graff war der Auffassung, daß nur wenige Stücke im Dritten Reich verboten worden seien, nämlich „rund 1¼ Dutzend, einschließlich aller nur vorübergehend abgestoppten"[140]; Dussel[141] selbst nennt Johsts „Schlageter", Graffs eigenes Stück „Matthias Bruck", von der Schulenburgs „Schwarzbrot und Kipfel" und Schillers „Wilhelm Tell"[142] als Beispiele.

---

137 Vgl. ebd., S. 92.

138 Dussel verweist in einer Rezension darauf, „wie zwischen einer nationalsozialistischen Theatertheorie, ihrer Umsetzung in mehr oder minder entsprechende Maßnahmen und deren Realisierung zu unterscheiden wäre." Dussel, Boguslaw Drewniak: „Das Theater im NS-Staat" und Fred K. Prieberg: „Musik im NS-Staat" [Rez.], in: *Archiv für Sozialgeschichte*, 25, 1985, S. 826-829, hier: S. 827.

139 Dussel 1988, S. 96. - Zur grundsätzlichen Problematik des Quellenwertes dieser Art von Literatur vgl. Töteberg in seinem Aufsatz: „Ich möchte hier den Vorhang des Schweigens herunterlassen". Über die Darstellung des Dritten Reiches in Schauspieler-Memoiren, in: Marta Mierendorff / Walter Wicclair, *Im Rampenlicht der „dunklen Jahre". Aufsätze zum Theater im „Dritten Reich", Exil und Nachkrieg*, Hg. Helmut G. Asper, Berlin 1989 (= Sigma-Medienwissenschaft, Bd. 3), S. 123-148.

140 Graff, *Von S.M. zu N.S. Erinnerungen eines Bühnenautors (1900-1945)*, München 1963, S. 211.

141 Vgl. Dussel 1988, S. 96.

142 Zu den Vorgängen um das Verbot von Schillers „Wilhelm Tell", das auf Hitler persönlich zurückging, vgl. Ruppelt, Die „Ausschaltung" des „Wilhelm Tell". Dokumente zum Verbot des Schauspiels in Deutschland 1941, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 20, 1976, S. 402-419. Ferner: Ruppelt, *Schiller im nationalsozialistischen Deutschland. Der Versuch einer Gleichschaltung*, Stuttgart 1979, S. 40 ff.; Maurer, Schiller auf der Bühne des Dritten Reiches, in: Horst Claussen / Norbert Oellers (Hg.), *Beschädigtes Erbe. Beiträge zur Klassikerrezeption in finsterer Zeit*, Bonn 1984, S. 29-44.

Die von Graff genannte Zahl von verbotenen Stücken dürfte sich jedoch deutlich erhöhen, wenn man auch die Werke hinzuzählt, die im Rahmen von Schlössers allgemeiner Spielplanpolitik und Theaterüberwachung, d.h. aufgrund seiner „Empfehlungen" oder „Anregungen", aus den eingereichten Vorschlagslisten der Theaterleitungen gestrichen wurden. Dabei handelte es sich nicht nur um unmittelbar politisch motivierte Eingriffe in die Spielpläne. Zu nennen sind hier auch alle Stücke, die nach dem sogenannten „Pessimismus-Rundschreiben" der Reichsdramaturgie vom Herbst 1939 im Verdacht standen, „Panikvorstellungen"[143] auszulösen. In diesen Fällen bat Schlösser die Theater darum, die Stücke zurückzustellen, z.B. mit dem Argument, daß sie zu „depressiv" seien, also nicht auf der von Goebbels ausdrücklich ausgegebenen Linie der „kraftvolle[n] und heitere[n] Menschlichkeit"[144] lagen. Verschiedenen Theatern wurde, gelegentlich auf Initiative von Goebbels selbst, geraten, auf einzelne Werke zu verzichten, z.B. auf „Maria Magdalene" von Hebbel[145], „Mutter Mews" von Stavenhagen[146], „Die einsamen Menschen"[147] und „Fuhrmann Henschel"[148] von Hauptmann, „Der lebende Leichnam" von Tolstoj[149], sowie „Ein Traumspiel" von Strindberg[150]. Handelt es sich bei diesen Schauspielen zum Teil schon um Werke aus dem Umkreis des Naturalismus, wurde in anderen Fällen direkt dazu aufgefordert, Stücke dieser Richtung nicht zu berücksichtigen. Als das Stadttheater Aachen aus Anlaß des 80. Geburtstages von Hauptmann, zu dem die Nationalsozialisten ein höchst ambivalentes Verhältnis hatten[151], dessen „Weber" spielen wollten, schlug Schlösser der Theaterleitung vor, statt dieses Stückes lieber eines der „wertvolleren Werke der nachnaturalistischen Periode"[152] zu wählen. Auch andere Stücke von Hauptmann, z.B. „Die Ratten" und „Elga", stießen bei den Nationalsozialisten auf wenig Wohlwollen, wobei „Elga" aufgrund des polnischen Stoffes auch politisch unliebsam war[153]. Zwar handelte es sich meistens um punktuelle Entscheidungen aus Anlaß von Anfragen der Theater und also nicht um generelle Stückverbote, doch hält vor dem Eindruck dieser Spielplanüberwachung „das durchaus positive

143 Vgl. BA, Akte R 55/20258, Bl. 46.
144 BA, Akte R 55/20258, Bl. 50.
145 Vgl. BA, Akte R 55/20318, Bl. 82.
146 Ebd.
147 Vgl. z.B. BA, Akte R 55/20235, Bl. 28.
148 Vgl. BA, Akte R 55/20290, Bl. 412.
149 Vgl. BA, Akte R 55/20278, Bl. 9.
150 Das Stück sei „dichterisch zwar sehr schön [...], im Augenblicke aber allzu pessimistisch." Vgl. BA, Akte R 55/20297, Bl. 167.
151 Vgl. hierzu Drewniak 1983, S. 190-209; Dillmann, *Heinz Hilpert. Leben und Werk*, Berlin 1990, S. 166-171; Rühle, *Zeit und Theater*, 6 Bde., Frankfurt/Main 1980, Bd. 5, S. 848-860.
152 BA, Akte R 55/20307, Bl. 289 f. - Sophie Wölfl schreibt in ihrer Dissertation, daß die „Weber" im Dritten Reich gänzlich verboten gewesen seien. Vgl. Wölfl, *Gerhart Hauptmanns „Die Weber". Untersuchungen zur Rezeption eines naturalistischen Dramas*, Diss. München 1979, S. 130.
153 Im Falle dieses Stückes forderte Schlösser sogar das Regiebuch einer Inszenierung in Breslau (1940) zur Überprüfung an. Vgl. BA, Akte R 55/20235, Bl. 13 und 30 ff.; vgl. auch Schültke 1997, S. 313 ff.

Bild des Reichsdramaturgen Schlösser“[154], das Dussel im Einklang mit Graff und anderen zeichnet, einer näheren Überprüfung kaum stand.

In bezug auf Ibsen ist ein Einblick in die Praxis von Schlössers Spielplanpolitik deshalb von Interesse, weil auch zwei seiner Stücke, wie zu zeigen sein wird, mit großer Skepsis behandelt wurden: „Nora“ und „Gespenster“. Letzteres Stück durfte, von wenigen Ausnahmen abgesehen, ab 1942 im Deutschen Reich nicht mehr aufgeführt werden.

Geht man von den grundsätzlichen ästhetischen Überlegungen Schlössers aus, war mit einer eher reservierten Politik der Reichsdramaturgie Ibsen gegenüber zu rechnen. Der Naturalismus, dem Ibsen häufig undifferenziert zugeschlagen wurde[155], wurde nicht nur von der Rosenberg-Fraktion[156] innerhalb der NSDAP heftig bekämpft. Auch die Reichsdramaturgie stand dieser literarhistorischen Strömung, wie schon aus der Spielplanpolitik hervorgeht, abweisend gegenüber. In seinem Buch „Das Volk und seine Bühne“ begründete Schlösser diese Ablehnung vor allem mit der „pessimistisch-materialistischen Weltanschauung“[157] der Naturalisten. Da Ibsen zudem, wie bereits dargelegt, im pejorativen Sinne als „Psychologe“ galt, war zu erwarten, daß er auch hier eine Angriffsfläche bot, denn Schlösser bestätigte die bereits zitierten Ausfälle gegen alles „Kranke“ völlig. Er bekämpfte das „Absonderliche, das Anormale, das nur Individuelle“ und distanzierte sich vom „Psychopathischen“, das seiner Meinung nach „zumeist mit dem Erotischen eng verbunden ist“[158].

Diesen ideologisch-programmatischen Leitlinien stand jedoch eine Diplomatie der „Großzügigkeit“[159] gegenüber, die Goebbels explizit in der Kulturpolitik walten lassen wollte. Als Teil seiner pragmatischen Machtausübung garantierten gewisse Spielräume, die sein Ministerium und die Reichsdramaturgie z.B. den Theaterleitungen konzedierten, daß sich die Kontrolle der Bühnen eher auf die Ebene einer wirkungsvollen Vorzensur verlagerte. Außerdem konnte eine „großzügige“

---

154 Dussel 1988, S. 99 f.

155 Immer wieder finden sich Bezeichnungen wie „Erznaturalist“ und ähnliche. Vgl. z.B. *Germania*, 17. September 1933.

156 Vgl. die trotz einiger Detailfehler im ganzen recht gute Darstellung der Theaterpolitik des Rosenberg-Kreises bei Konrad Dussel. Dussel 1988, S. 109 ff. - Eine Art „Musterspielplan“ der Rosenbergianer, der von Schiller und Kleist dominiert war und - ähnlich wie der „Deutsche Spielplan“ der *Bausteine zum deutschen Nationaltheater* - nur wenige ausländische Autoren berücksichtigte, enthielt den ausdrücklichen Vermerk: „Keine Naturalisten“. Vgl. BA, Akte NS 15/142 a, unpaginiert.

157 Schlösser, *Das Volk und seine Bühne. Bemerkungen zum Aufbau des deutschen Theaters*, Berlin 1935 (= Bücherei für Spiel und Theater, Bd. 1), S. 9.

158 Ebd., S. 13 f. - Sehr ähnlich äußerte sich auch Schlössers zeitweiliger Mitarbeiter Herbert A. Frenzel, der in einem Artikel die naturalistische Dramatik kategorisch ablehnte: „Die ‘Eroberung’ der Unterwelt für die Bühne, ihre ‘Bereicherung’ durch erotische Sonderfälle, der Blick in[s] Verbrechermilieu und der Aufmarsch politisch Verhetzter, das Dirnenstück und die ewige Liebelei sind vorüber.“ Frenzel, Neues Drama und Rollentheater, in: *Die Bühne*, 5, 1939, S. 130-132, hier: S. 132.

159 Vgl. BA, Akte R 55/20258, Bl. 44. - Von Schlösser selbst ist in diesem Zusammenhang das Wort von der „Großzügigkeit eines siegendes Volkes“ überliefert. Vgl. BA, Akte R 55/20235, Bl. 17 f.

Politik im Ausland propagandistisch vermarktet werden, wovon nicht selten auch Gebrauch gemacht wurde[160].

In diesem Spannungsfeld aus ideologischem Anspruch und taktischem Kalkül stand die Reichsdramaturgie dem Werk Ibsens - sieht man von der kühlen Behandlung der Stücke „Nora" und „Gespenster" zunächst ab - durchaus aufgeschlossen gegenüber. Eine Voraussetzung für das Interesse und die positive Beurteilung seiner Schauspiele lag zunächst darin, daß Ibsens norwegische Staatsangehörigkeit und skandinavische Herkunft den kulturpolitischen Vorstellungen der Nationalsozialisten entgegenkam. Der erste Präsident der RTK, Otto Laubinger, erklärte in seinen Spielplanrichtlinien für die Saison 1933/34 die „großen nordisch-germanischen Dichter Ibsen, Bjørnson, Hamsun zum unverlierbaren Besitz des deutschen Theaters"[161]. In den Anfangsjahren der NS-Herrschaft wurde Ibsen allerdings gelegentlich auch als „Ausländer" (und also keineswegs als „nordischer" Autor) rezipiert. Als die Münchener Kammerspiele[162] ihr Spielplan-Konzept für die Saison 1935/36 einreichten, kritisierte die Reichsdramaturgie, unter anderem mit Blick auf Ibsen, Bjørnson und Hjalmar Bergman, daß zu viele ausländische Autoren auf dem Spielplan stünden; Intendant Otto Falckenberg entschloß sich daraufhin, von einer Einstudierung des vorgeschlagenen Stückes „Rosmersholm" abzusehen[163]. Das Verhältnis zwischen aufgeführten deutschen und ausländischen Autoren sollte etwa bei 4:1 liegen[164]; als das Theater in Koblenz sich an diesen Richtwert nicht hielt und Schlösser intervenierte, zog die Intendanz die vorgesehene „Frau Inger auf Östrot" von Ibsen zurück[165]. Gelegentlich wird die Reichsdramaturgie in diesem Sinne noch nach dem deutschen Überfall auf Polen aktiv. So schreibt Schlösser auf Geheiß Goebbels' dem Intendanten des Schiller-Theaters in Berlin, Heinrich George, daß dessen Entwurf für die Spielzeit 1944/45, die dann nicht mehr zustande kam, zu viele Skandinavier enthalte[166]. In der Regel betrachteten die Kulturverwaltungen es nach 1939 aber als Vorteil, daß Ibsen aus Norwegen stammte. Dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, daß Norwegen und Dänemark auf einer im Mai 1940 zirkulierenden Liste der RTK nicht den sogenannten „Feindstaaten" zugerechnet wurden und somit Autoren aus diesen Ländern an deutschen Theatern bedenkenlos aufgeführt werden konnten. Die „Vereinigung der Bühnenverleger" bemerkte in einem statistischen Bericht zum Thema der „Über-

160 Ein Beispiel hierfür sind die bereits erwähnten Feierlichkeiten anläßlich des 80. Geburtstages von Hauptmann. Vgl. Drewniak 1983, S. 195 ff.

161 BA, Akte R 55/20160, Bl. 6.

162 Über die Situation der Kammerspiele im Dritten Reich vgl. Euler, Theater zwischen Anpassung und Widerstand. Die Münchner Kammerspiele im Dritten Reich, in: Martin Broszat / Elke Fröhlich (Hg.), *Bayern in der NS-Zeit*, 6 Bde., München/Wien 1977-1983, Bd. 2, [1979], S. 91-173.

163 Vgl. BA, Akte R 55/20402, Bl. 381 ff.

164 Vgl. BA, Akte R 55/20390, Bl. 140.

165 Vgl. BA, Akte R 55/20372, Bl. 244 Rs.

166 Vgl. BA, Akte R 55/20290, Bl. 410 ff. - Heinrich George, der im Dritten Reich in drei Ibsen-Verfilmungen zu sehen war, setzte sich auch für andere skandinavische Autoren wie Selma Lagerlöf und Ludvig Holberg ein und ermöglichte an seiner Bühne ein Strindberg-Gastspiel des Stockholmer „Dramaten". Er galt als „Enthusiast der skandinavischen Bühnenliteratur", so Drewniak 1983, S. 270.

fremdung auf deutschen Bühnen" gar: „So eingedeutschte Dichter wie Shakespeare, Ibsen und Bjørnson wurden als deutsche bewertet."[167] Diese Auffassung stand offensichtlich nicht im Widerspruch zur Politik Schlössers, der nach Kriegsausbruch Goebbels in einem Brief vorschlug, daß der „Verlust" englischer, französischer und polnischer Autoren, die nach der „Feindstaaten"-Doktrin nicht mehr gespielt werden konnten, durch den vermehrten Einsatz deutscher, skandinavischer und ungarischer Stücke ausgeglichen werden sollte. Goebbels gab diesen Plänen seine Zustimmung[168].

Die überlieferten Aktenbestände der Reichsdramaturgie und der RTK lassen den Schluß zu, daß Ibsen - ganz im Gegensatz zu Hauptmann - kaum Gegenstand von heftigen innerparteilichen Fraktionskämpfen war. Ausschlaggebend hierfür dürfte gewesen sein, daß Ibsen, dessen Werk anläßlich seines 30. Todestages 1936 in mehreren Zeitungsartikeln gewürdigt wurde, fast schon Klassikerstatus erlangt hatte; der erst 1946 verstorbene Hauptmann dagegen bot, unter anderem durch seine umstrittenen Publikationen während des Dritten Reiches, immer wieder Anlaß zu heftigen Diskussionen. Aus der Korrespondenz der Reichsdramaturgie mit den Bühnen im Reich scheint hervorzugehen, daß offenbar in vorsichtiger Weise versucht worden ist, den Theatern besonders die frühen Stücke Ibsens zu empfehlen. Ein Schreiben aus dem Jahre 1938, in dem sich die Münchener Kammerspiele erkundigten, ob und welche Stücke von Ibsen gespielt werden können, beantwortete Schlösser dahingehend, daß er die „rein naturalistischen Stücke wie 'Gespenster', 'Nora' o.ä. [...] für augenblicklich nicht durchschlagskräftig" hielt und legte der Intendanz nahe, „mehr und mehr den früheren Werken den Vorzug"[169] zu geben. Diese Aussage mag als Beweis dafür aufgefaßt werden, daß auch das offizielle Ibsen-Bild im Dritten Reich von jener Polarität geprägt war, die anhand disparaten Materials vor und nach 1933 bereits nachgewiesen werden konnte. Allerdings finden sich sonst nur in sehr geringem Ausmaße Belege für eine systematische Protektion der historischen und nationalromantischen Stücke Ibsens durch die Reichsdramaturgie. Die Skepsis gegenüber Stücken der realistischen Periode hingegen ist nicht zu übersehen.

Vor allem Ibsens „Gespenster" bieten in dieser Hinsicht ein reiches Anschauungsmaterial. In den ersten Jahren deutet noch wenig auf das spätere Verbot des Werkes hin. Entsprechende Spielplanvorschläge, die noch erhalten sind, z.B. vom Stadttheater Memel[170] oder vom Stadttheater Meißen[171], gingen glatt durch. Den Enthusiasmus einiger Redakteure und Theaterleute, die dem Stück wegen des Vererbungsthemas Aktualität und sogar eine Nähe zum Nationalsozialismus zusprechen wollten, teilten Schlösser und seine Mitarbeiter jedoch nicht.

Im *Völkischen Beobachter* war im August 1934 über die „Gespenster" zu lesen:

---

167 BA, Akte R 55/20258, Bl. 155.
168 Vgl. BA, Akte R 55/20258, Bl. 220 ff.
169 Vgl. Petzet, *Theater. Die Münchner Kammerspiele 1911-1972*, München/Wien/Basel 1973, S. 270.
170 Vgl. BA, Akte R 55/20395, Bl. 33 f.
171 Vgl. BA, Akte R 55/20394 , Bl. 93.

> Des alten Zauberers Gespenster geistern wieder über die Bühne und zwar mit dem Scheine einer tagesnahen Daseinsberechtigung. Ist doch das Thema der Vererbung heute aktueller denn je. Wenn wir erschüttert die Folgen einer unverschuldeten Krankheit, worin sich die Sünden des Vaters am Sohne rächen, in dem Schicksal des jungen, lebensdurstigen Oswald Alving erleben, wer dächte da nicht dankbar an die segensreiche Einrichtung des Gesetzes zur Verhütung erbkranken Nachwuchses. Ibsens „erhobener Zeigefinger" erhält also unbestritten einen neuen, praktischen Sinn. Wir müssen uns von den „Gespenstern" immer wieder tief beeindrucken lassen, und das Mitleid wird in einem selten großen Maße in uns geweckt.[172]

Bei diesem Artikel handelte es sich keineswegs um ein singuläres Phänomen, sondern um Aussagen, die zumal zu Beginn des Dritten Reiches - z.B. in Theaterkritiken - nicht selten anzutreffen waren. In einem Programmheft des Stadttheaters Stettin war 1933 zu lesen, daß die „Gespenster" Ibsens „aktuell und zeitgemäß" seien „wie nur ein Drama unserer Tage". Der alte biblische Satz von den Sünden der Väter, die an den Kindern gerächt werden, werde in diesem Stück auf schreckliche Weise Wirklichkeit:

> Das namenlose Elend, das sich daraus ergibt, ist vom Dichter geformt zu einer flammenden Anklage. Aber erst unsere Zeit hat sie gehört und ganz begriffen. Die Probleme der Vererbung werden erneut diskutiert, und im Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses hat der Aufruf Ibsens bei uns eine erste Erfüllung gefunden. Man könnte diesem Gesetz und den darin niedergelegten grundsätzlichen Erkenntnissen keine bessere Art der Popularisierung wünschen als durch die Darstellung von Ibsens „Gespenstern" als Aufklärungswerk an allen deutschen Theatern.[173]

Osvald Alvings metaphorische Aussagen angesichts des durch Feuer vernichteten Asyls („Ich verbrenne ja auch!") werden in dem Beitrag kaum verhohlen als Empfehlung gedeutet, „unwertes Leben" in ganz physischem Sinne zu vernichten. Ibsen wurde damit zum Bahnbrecher eines buchstäblich mörderischen Staatsapparates erklärt! Gedanken dieser Art mochten fast zehn Jahre später auch den bekannten Schauspieler René Deltgen dazu bewogen haben, sich mit dem folgenden Brief direkt an Goebbels zu wenden:

> Verehrter Herr Reichsminister!
>
> In Wien wird „Gespenster" von Ibsen aufgeführt. Seit Jahren ist es mein Herzenswunsch einmal den „Oswald" in diesem Stück zu spielen, das man in Bezug auf die Vererbungstheorie *großartig im nationalsozialistischen Sinne* inszenieren könnte. Die Volksbühne sucht eine Rolle für mich [,] und Herr Generalintendant *Eugen Klöpfer* wäre Ihnen ebenso dankbar wie ich, wenn Sie das Stück für die Volksbühne freigeben würden.

---

172 *Völkischer Beobachter* [Münchener Ausgabe], 29. August 1934. - Auszüge aus diesem Artikel sind unter anderem in einem Programmheft des Theaters der Schauspielerin Agnes Straub zitiert worden, die mit einem jüdischen Kollegen liiert war und deshalb selbst immer wieder angefeindet wurde.

173 Klaiber, Ibsens „Gespenster" - heute?, in: *Die Theaterzeitschrift* [Stettin], Spielzeit 1933/34, H. 8, S. 62-64, hier: S. 63.

Mit herzlichem Gruß und Heil Hitler!
Ihr ergebener
[gez. Deltgen][174]
[Hervorhebungen im Original]

Schlösser, der mit der Beantwortung des Briefes beauftragt worden war, ging auf dieses Ansinnen jedoch nicht ein und erteilte Deltgen eine höfliche Absage - „so bestechend auch eine Besetzung der Rolle des Oswald mit Ihnen gewesen wäre“[175]. Generell enthalten die überlieferten Akten der Reichsdramaturgie keinerlei Hinweise darauf, daß Schlösser und seine Mitarbeiter Ibsens „Gespenster“ im Sinne einer nach 1933 virulent gewordenen Aktualität gefördert hätten.

Doch auch von einer prinzipiellen Ablehnung des Stückes konnte nicht von Anfang an die Rede sein. In einzelnen Fällen wirkte Schlösser sogar beruhigend auf Theaterleiter ein, die an der Zulässigkeit Ibsens Zweifel hegten. Voller Sorge wandte sich z.B. im Frühjahr 1936 der Intendant des Städtischen Theaters Nürnberg, Johannes Maurach, mit einem Brief an die Reichsdramaturgie. Ursache des Schreibens war ein Artikel im *Völkischen Beobachter* aus Anlaß des 50. Jahrestages der ersten deutschen „Gespenster“-Produktion 1886 in Augsburg. In dem vergleichsweise sachlichen und über weite Strecken aus den Augsburger Premierenkritiken zitierenden Artikel war unter anderem zu lesen, daß „Hendrik Ibsen“ [sic] eng „mit den jüdischen Schriftstellern Felix Philippi, Max Bernstein und Ludwig Fulda“ zusammengearbeitet habe[176]. Diese Bemerkung dürfte, durchaus nicht ohne Grund, Maurachs Verunsicherung hervorgerufen haben. Schon die erwähnten Angriffe gegen Hauptmann wurden unter anderem dadurch legitimiert, daß man in ihm einen „früheren Judenfreund“[177] sah. Im Falle Ibsens teilte Schlösser dem Intendanten jedoch mit, daß gegen den zu diesem Zeitpunkt in Nürnberg vorbereiteten „Peer Gynt“ von seiten der Reichsdramaturgie „keine Bedenken“ vorlägen[178]. Auch von Ibsens „Gespenster“ distanzierte er sich in diesem Zusammenhang (noch) nicht.

Die anfangs von Pragmatik, wenn auch kaum von Begeisterung dominierte Einstellung den „Gespenstern“ gegenüber sollte sich im Laufe der nächsten Jahre jedoch völlig ändern. Erhielt das Stück trotz seiner attestierten Nähe zum Naturalismus zunächst regelmäßig die Freigabe Schlössers, zählte es spätestens seit 1942 zu den Werken, die explizit als „depressiv“ erachtet wurden. Da die Reichsdramaturgie angesichts des Zweifrontenkrieges den Optimismus und die Moral des deutschen Volkes durch die „Gespenster“ gefährdet sah, „bat“ sie die Bühnen darum, das Stück nicht mehr aufzuführen. Die Hinweise auf den Krieg erhellen dabei den politischen Hintergrund dieser Entscheidung. Dem Intendanten in Nürnberg, der

174 Brief von René Deltgen an Goebbels, 13. Oktober 1942. BA, Akte R 55/20209, Bl. 115.
175 BA, Akte R 55/20209, Bl. 116.
176 Mayr, Unter Ausschluß der Oeffentlichkeit. Die Augsburger Uraufführung der „Gespenster“ von Ibsen vor 50 Jahren, in: *Völkischer Beobachter,* [Münchener Ausgabe], 11. April 1934.
177 Vgl. Drewniak 1983, S. 202.
178 Vgl. BA, Akte R 55/20414, Bl. 111 f.

die „Gespenster“ im Frühjahr 1943 auf den Spielplan setzen wollte, teilte Schlösser beispielsweise mit:

> Lieber Herr Intendant!
>
> Auf Ihre Zeilen vom 24. März beeile ich mich, Sie zu bitten, von einer Aufführung der „Gespenster“ von Ibsen auch in Zusammenhang mit einem evtl. Gastspiel von Frau Käthe Dorsch abzusehen. Wenn seinerzeit den Wienern ausnahmsweise und letztmalig eine Einstudierung des Werkes noch zugestanden wurde, so war das immerhin vor länger denn Jahresfrist. In der Zwischenzeit sind meine Bedenken angesichts der totalen seelischen Beanspruchung der Öffentlichkeit nur noch größer geworden, so daß beispielsweise auch Köln von der Aufnahme dieses doch reichlich depressiven Werkes mit Erfolg abgeraten wurde. Ich hoffe, daß auch Sie sich meiner Argumentation nicht verschließen werden und bleibe mit
>
> Heil Hitler!
> Ihr Dr. Schlösser[179]

Der Brief dokumentiert, daß sich in der Reichsdramaturgie ein Sinneswandel vollzogen hatte. Das Nürnberger Theater entschloß sich, wie nach einem Schreiben dieser Art kaum anders zu erwarten war, auf eine Inszenierung des Stückes zu verzichten.

Soweit es sich heute noch recherchieren läßt, wurde erstmals im Februar 1942 ein Theater aufgefordert, Ibsens „Gespenster“ nicht mehr auf den Spielplan zu setzen. Damals hatte das Grenzlandtheater Trier angefragt, ob „Bedenken“ gegen eine Aufführung des Stückes bestünden. Der Referent im Range eines Regierungsrates, Herbert A. Frenzel, beantwortete die Frage mit einem handschriftlichen „ja“; aufgrund der im weiteren telefonisch erfolgten Behandlung der Angelegenheit ist ein Antwortschreiben oder eine nähere Begründung nicht überliefert[180]. Trotz dieses offensichtlich abschlägigen Bescheides kam es aber im März und April 1942 zu sechs „Gespenster“-Aufführungen in Trier. Kurze Zeit später wurde, wie schon aus Deltgens Bemerkungen und Schlössers Schreiben an die Nürnberger Intendanz hervorgeht, dem Burgtheater in Wien eine Aufführung der „Gespenster“ gestattet. Auch hier war dem Generalintendanten Lothar Müthel zunächst angezeigt worden, daß das Stück nicht gespielt werden solle. Daraufhin meldete sich am 9. Juli 1942 der Generalkulturreferent im Amt des Reichsstatthalters in Wien, Walter Thomas[181], mit folgendem Fernschreiben bei Schlösser:

> [...] erfahre soeben von generalintendanten muethel, dass „gespenster“ von ibsen fuer auffuehrungen gesperrt sind. burgtheater will „gespenster“ zu beginn neuer spielzeit herausbringen mit caspar und balser sowie kaethe dorsch, die mit ihrer neuen rolle eine entscheidende neue phase ihrer schauspielerischen bereiche beginnt. diese rolle wurde nach langen ueberlegungen fuer sie ausgesucht. regie fuehrt lothar muethel. wir sind eventuell bereit, auffuehrung ausser abonnement zu geben [...][182].

---

179 BA, Akte R 55/20152, Bl. 264.

180 Vgl. BA, Akte R 55/20206, Bl. 123.

181 Vgl. auch dessen Erinnerungen unter dem Pseudonym W. Th. Anderman: *Bis der Vorhang fiel. Nach Aufzeichnungen aus den Jahren 1940 bis 1945*, Dortmund 1947.

182 BA, Akte R 55/20206, Bl. 127.

Aufgrund dieser Intervention gestattete Schlösser die Aufführung „ausnahmsweise“[183], die dann - wie von Wien selbst vorgeschlagen - außerhalb des Abonnements im kleineren Akademietheater über die Bühne ging. Der Goebbels-Biograph Helmut Heiber verweist darauf - allerdings ohne jede Quellenangabe -, daß der Reichsstatthalter in Wien, der ehemalige „Jugendführer“ Baldur von Schirach, mit dem Durchsetzen dieser Inszenierung in „Mäzenaten-Attitüde“ seine kulturpolitische Eigenständigkeit gegenüber dem RMVP behaupten wollte[184]. Über dieses für das Dritte Reich typische Kompetenzgerangel hinaus muß jedoch das in der Korrespondenz anklingende Argument einer sehr guten Rollenbesetzung ernst genommen werden. Die oft genug deklamatorisch vorgenommene Abgrenzung gegenüber jedem „Starwesen“[185] verblaßte schnell zu unglaubwürdiger Rhetorik[186], wie beispielsweise Briefe des Berliner „Volksbühnen“-Intendanten Klöpfer an seine Schauspielerin Luise Ullrich[187] zeigen, die sich ihre Rollen fast nach Belieben selbst aussuchen konnte. Im Zweifelsfall entschieden sich Goebbels und Schlösser eher für Wirkung und Qualität, wie sie sich überhaupt in vielen Bereichen von einer unflexiblen Festschreibung starrer ideologischer Positionen distanzierten. Die auch hier praktizierte „Großzügigkeit“ zielte natürlich nicht zuletzt darauf, bekannte Schauspieler durch gute Rollenangebote und eine „moderate“ Politik für das Regime einzunehmen. Selbst eigentlich mißliebige Stücke wurden bei entsprechender Besetzungsmöglichkeit gelegentlich aufgeführt; die „Gespenster“ sind ein prominentes Beispiel dafür.

Nach der Wiener „Gespenster“-Aufführung versuchten mehrere Provinzbühnen, das Stück zu inszenieren, so etwa die Theater in Bautzen und Koblenz. Schlösser riet jedoch, das Stück „während des Krieges nicht zur Aufführung zu bringen“[188]. Im März 1944 wurden die „Gespenster“ ein letztes Mal vor Kriegsende am Deutschen Theater in Olmütz aufgeführt, ohne daß Einzelheiten in Zusammenhang mit dieser Inszenierung überliefert sind[189].

Auch Ibsens „Nora“ erfuhr im RMVP eine kühle Behandlung, die bis hin zum punktuellen Verbot einzelner Produktionen reichte. In diesen Fällen scheinen die Entscheidungen der Reichsdramaturgie auf Goebbels' persönliche Aversionen gegen das Stück zurückzugehen. Als der Direktor des Deutschen Theaters in Berlin, Heinz Hilpert, „Nora“ in seinem Spielplan-Konzept für die Saison 1941/42

---

183 BA, Akte R 55/20206, Bl. 128.

184 Heiber, *Joseph Goebbels*, Berlin 1962, S. 188 f.

185 Vgl. etwa Braumüller, *Freilicht- und Thingspiele. Rückschau und Forderungen*, Berlin 1935, S. 7.

186 So ist der Versuch unternommen worden, das als „zersetzend“ definierte „Startheater“ vom „Protagonistentheater“, einer „Spielart des komödiantischen Theaters“, abzugrenzen. Vgl. Ruppel, *Berliner Schauspiel. Dramaturgische Betrachtungen 1936 bis 1942*, Berlin 1943, S. 222.

187 Vgl. BA, Akte R 55/20297, Bl. 222.

188 BA, Akte R 55/20372, Bl. 472.

189 Ausgehend von den Interventionen der Reichsdramaturgie im Fall der „Gespenster“, behauptet Marc Boettcher in seiner Dissertation, daß „seit Mai 1941 [...] ein Aufführungsverbot für sämtliche Werke Ibsens“ bestand. Diese Aussage stützt sich auf keine Quellenangabe und entbehrt jeder Grundlage. Vgl. Boettcher 1989, S. 132.

ankündigte, schrieb Goebbels eigenhändig mit grünem Buntstift ein unmißverständliches „nein!“ an den Rand[190] der Vorschlagsliste. In Schlössers Antwortschreiben an Hilpert wird für diese Ablehnung keine Begründung gegeben; statt dessen heißt es lapidar:

> Der Herr Minister hat von Ihrem Spielplanentwurf Kenntnis genommen. Er wünscht, daß die Pläne bezüglich Shakespeare und Shaw zurückgestellt werden. Zschokke und Ibsen sollen ganz fortfallen.[191]

Zuvor hatte Schlösser in einem Brief an Goebbels noch mit dem Argument für Hilperts „Nora“-Projekt geworben, daß an eine „Besetzung mit Hilde Krahl [...] gedacht“[192] sei. Goebbels lehnte aber ohne Angabe von Gründen ab. Selbst der Hinweis auf eine der besten Bühnenschauspielerinnen jener Jahre blieb in diesem Fall also wirkungslos. Zwei Jahre später, im Mai 1943, konnte Hilpert seine Pläne dennoch verwirklichen. Er inszenierte die „Nora“ - tatsächlich mit Hilde Krahl in der Titelrolle - am Wiener Theater in der Josefstadt, dem er inzwischen ebenfalls als Direktor vorstand, und stellte diese Produktion zu Beginn der Saison 1943/44 auch an seinem Berliner Haus vor. Daß Hilpert die „Nora“-Aufführung doch noch ermöglicht wurde, ist Ausdruck der Widersprüchlichkeit der nationalsozialistischen Kulturpolitik, die in Einzelfällen auch die Reichsdramaturgie erfassen konnte. So wurde 1942 dem Theater der Stadt Straßburg zu verstehen gegeben, auf eine „Nora“-Produktion zu verzichten[193], doch noch für den gleichen Monat [!] sind Wehrmachtaufführungen des Stückes belegt[194]. Diese Widersprüche lassen sich nicht restlos aufklären, finden eine Erklärung zum Teil aber darin, daß Ibsens „Nora“ bei entsprechenden Voraussetzungen - vor allem bei der Möglichkeit guter Besetzungen - gegen Ende des Krieges offenbar als weitgehend unproblematisches (d.h. nicht zu „depressives“) Unterhaltungsstück hohen Niveaus verstanden und entsprechend eingesetzt wurde.

Gelegentlich sahen sich Schlösser und seine Mitarbeiter veranlaßt, allzu eifrigen Parteigenossen zu widersprechen, die sich abschätzig über Ibsen äußerten. In einem dieser Fälle trat die Reichsdramaturgie einem Mitarbeiter der Landesstelle Hamburg des RMVP entgegen, der 1934 Anstoß an einer Produktion der „Wildente“ im Hamburger Schauspielhaus genommen hatte und einen entsprechenden Bericht an das RMVP sandte. Dort heißt es unter anderem:

> Ferner noch soll erwähnt werden die Aufführung am 15. ds. Mts. [Mai 1934, UE] von Ibsens „Wildente“. Ich halte es für abwegig, in der heutigen Zeit ein Stück aufzuführen,

---

190 Vgl. BA, Akte R 55/20278, Bl. 126.

191 BA, Akte R 55/20278, Bl. 139.

192 BA, Akte R 55/20278, Bl. 125.

193 Referent Herbert A. Frenzel schrieb in seinem Brief an die Intendanz des Theaters vom 26. Juli 1942: „Von Ibsens ‘Nora’ verspreche ich mir nicht viel.“ Das Theater zog den Vorschlag daraufhin zurück. Vgl. BA, Akte R 55/20516, Bl. 352. - Ein anderer Aspekt der angesprochenen Widersprüchlichkeit besteht darin, daß Frenzel in demselben Jahr, in dem er sich von der „Nora“ nicht viel verspricht, an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin eine Dissertation über die Aufnahme des Werkes in Deutschland beendet und es im Untertitel eine „literarische Sensation“ nennt. Vgl. Frenzel 1942.

194 Vgl. *Deutscher Bühnenspielplan*, Saison 1942/43.

> welches in seiner Tendenz unserer Weltanschauung zuwiderläuft. - Ausgerechnet die „Wildente" auf die Bretter zu bringen, dürfte tiefere Hintergründe haben, die nicht zuletzt zu suchen sein werden in freimaurerischen Bindungen des Leiters.[195]

Auf diesen schwerwiegenden Vorwurf reagierte der auch als Dramatiker und Thingspielautor hervorgetretene Referent in der Reichsdramaturgie, Eberhard Wolfgang Möller, mit dem folgenden Schreiben:

> Ich habe Ihren Gesamtbericht vom 15.5.34 dankend zur Kenntnis genommen. Ich bin freilich der Meinung, dass Ihre Ausstellungen [sic] an der „Wildente" von Ibsen zu weit gehen. Das Stück kann in seinem Gesinnungsgehalt durchaus als historisches Dokument angesehen werden. Die Kunst des Baues und des Dialogs aber könnte auch heute noch für viele Schaffende lehrreich sein. Die Aufführung auf freimaurerische Bindungen des Leiters zurückzuführen, halte ich für unwahrscheinlich.[196]

Das Adjektiv „unwahrscheinlich" ersetzte das in einem Entwurf zu dem Brief zunächst noch vorgesehene Wort „Gespensterseherei". Die dennoch deutlich ausgefallene Reaktion Möllers läßt erkennen, daß der Reichsdramaturgie daran gelegen war, ideologisch übermotivierten Funktionären auf lokaler Ebene nicht die Frage der Aufführung von Ibsens Werken zu überlassen. Andererseits hielt sich der Enthusiasmus der Reichsdramaturgie für die realistischen Werke Ibsens („historisches Dokument") sehr in Grenzen. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß gerade die „Wildente" noch im Mai 1944 als Ersatz für das wenig geschätzte Hauptmann-Stück „Einsame Menschen" vorgeschlagen wurde, das der Bochumer Intendant Saladin Schmitt vor Evakuierten spielen lassen wollte. Mit der „Wildente" zeigte er sich indes einverstanden; in einem Schreiben an Schlösser teilte er mit, daß er „mit grösstem Genuss" an die Arbeit gehe[197].

In der Regel spiegeln die Maßnahmen der Reichsdramaturgie in Zusammenhang mit Ibsen-Stücken tägliche und im Verhältnis zu anderen Autoren unspektakuläre Praxis wider. Spielplanvorschläge aus dem Frühwerk Ibsens (einschließlich des „Peer Gynt") wurden problemlos anerkannt. Abgesehen von den genannten Beispielen, insbesondere „Gespenster" und „Nora", scheinen geplante Ibsen-Inszenierungen durch Entscheidungen Schlössers (bzw. Goebbels') kaum verhindert worden zu sein. Der Ärger der Reichsdramaturgie über ein zu starkes naturalistisches Element in den Spielplänen führte allerdings gelegentlich dazu, daß einzelne Theater auf Ibsen-Stücke einigermaßen „freiwillig" verzichteten. Auf diese Weise kam z.B. eine Aufführung der „Stützen der Gesellschaft" in Magdeburg nicht zustande[198].

Irritiert zeigte sich ein Schlösser-Mitarbeiter auch über die Ankündigung des Landestheaters Detmold, das das Ibsen-Stück „Die Frau vom Moor" [sic] zur Aufführung bringen wollte. Hier jedoch stand weniger der Spielplanvorschlag in der Kritik[199].

---

195 BA, Akte R 55/20168, Bl. 72.
196 BA, Akte R 55/20168, Bl. 75.
197 Vgl. BA, Akte R 55/20315, Bl. 180 f.
198 Vgl. BA, Akte R 55/20390, Bl. 132 ff.
199 Vgl. BA, Akte R 55/20346, Bl. 11.

4.6. Strategien der Polarisierung

In einer erstmals 1940 erschienenen Schrift äußerte sich der Direktor des Theaterwissenschaftlichen Instituts der Universität Jena und Chefdramaturg am Deutschen Nationaltheater in Weimar, Otto C.A. zur Nedden, zum Werk Ibsens und dessen Bedeutung für den Nationalsozialismus. Er gelangte zu dem Urteil:

> Von besonderer Bedeutung sowohl für das nordische Drama als auch für unsere Gegenwart erscheint zunächst das frühe Schaffen Ibsens, des Dichters der „Nordischen Heerfahrt" bis zu „Kaiser und Galiläer", d.h. also derjenige Teil aus dem Riesenbau seines Lebenswerkes, den man gemeinhin nicht unter dem eigentlichen Ibsen versteht [...] es ist sicher kein Zufall, daß uns Heutigen dieser frühe Ibsen weit mehr zu sagen hat als der spätere. Bei aller Bewunderung, die wir auch heute noch in künstlerischer und vor allen Dingen dramaturgischer Beziehung der „Nora", den „Gespenstern", der „Wildente", „Rosmersholm" u.a. zollen müssen, die Probleme einer Nora, Hedda Gabler, einer Rebekka West usw. sind nicht mehr die unsrigen. Um so mehr fühlen wir uns zu den urgermanischen Gestalten der „Helden von Helgeland", zu den Konflikten der „Kronprätendenten" und zu den Problemen des gewaltigen, die gesamten neueren religionsgeschichtlichen Problem-Dramen überschattenden „Kaiser und Galiläer"-Dramas hingezogen. Die „nordische Renaissance" (Wiedergeburt nordischen Denkens und Fühlens), in der wir heute leben, scheint bei dem frühen Ibsen sogar mit dem Seherblick des wahren Genies für Jahrhunderte vorweg gedacht und gestaltet.[200]

Dieses in der Sekundärliteratur bereits mehrfach herangezogene Zitat gilt manchem Kommentator als Ausdruck der gewünschten und geforderten Ibsen-Auffassung im Dritten Reich[201]. In der Tat finden sich hier, auf wenigen Zeilen zusammengedrängt, viele der Themen, die die Rezeption Ibsens zwischen 1933 und 1945 bestimmten. Zu nennen wären die nordische Herkunft des Autors, die „urgermanischen" Gestalten seiner frühen Schaffensperiode, die konstatierte Antiquiertheit seiner realistischen Schauspiele oder die lediglich dramaturgischen Qualitäten seiner bekanntesten Werke.

Außerdem wird hier eine Rezeptionshaltung erkennbar, die nach den unterschiedlichen Schaffensphasen Ibsens differenziert. Diese bereits angesprochene Polarisierung erwies sich einerseits in bezug auf das Ibsen-Bild als kleinster gemeinsamer Nenner in der Kulturpolitik der diversen Fraktionen. Entscheidungen in Goebbels' Ministerium belegen diese Aufspaltung des Ibsen-Oeuvres ebenso sehr wie gelegentliche Äußerungen von Mitarbeitern der verschiedenen Dienststellen Rosenbergs. Die Position der letztgenannten Gruppierung kommt mustergültig z.B. in einer Theaterrezension des Reichsstellenleiters im „Amt für Kunstpflege", Waldemar Hartmann[202], zum Ausdruck. Sein Artikel zeugt andererseits davon, daß sich die Polarisierung im Dritten Reich in erster Linie als *Dis-*

---

200 Nedden, *Drama und Dramaturgie im 20. Jahrhundert. Abhandlungen zum Theater und zur Theaterwissenschaft der Gegenwart*, 2. verbesserte und erweiterte Aufl., Würzburg 1943 (= Das Nationaltheater, Bd. 4), S. 18 f.

201 Vgl. etwa Friese 1976, S. XXI.

202 Hartmann, langjähriger Redakteur des *Völkischen Beobachters*, interessierte sich für das „Nordische" in der Kunstgeschichte und betonte den hanseatischen Einfluß auf exponierte Werke skandinavischer Kunst. Vgl. BA, Akte NS 8/242, Bl. 57 ff.

kursform durchsetzte und inhaltlich verschiedene Wege gehen konnte. Hartmanns Unterscheidung in einen „naturhaften" Ibsen und einen „verfälschten Apotheker" hatte - auch diese Variante der Ibsen-Polarisierung war möglich - eine Ehrenrettung der „Gespenster" zum Ziel. Hartmann leitet seine Ausführungen mit einer Polemik gegen Georg Brandes ein und folgt hierin der antimodernen Ibsen-Tradition:

> Urplötzlich war der große nordische Dramatiker (man lese bei Herrn Brandes nach) konstruktiv-dürr, grob naturalistisch und ichbezogen geworden, ein kleiner Apotheker, der die Welt mit knisternden Abführrezepten zu heilen gedachte. Nun, wenn er Apotheker war, so bezog er seine Kräuter aus seiner rauhen, nordischen Natur. Wäre sonst der bedeutendste nordische Tonschöpfer vor Sibelius aus ihm herausgewachsen, und hätte sonst ein Dietrich Eckart gerade auf ihn sein stärkstes dramatisches Werk gebaut? Wir sind es diesem größten, unerbittlichen Gegner der artfremden Pastor Manders-Ideale der Jahrhundertwende neben Nietzsche, der neben dem „Peer Gynt" auch einen „Julian" geschaffen hat, schuldig, ihn von diesen Anwürfen zu säubern; und das können wir nur, indem wir nicht den verfälschten „Apotheker" und dem [sic] vom Karbolgeruch der Kliniken umsäuerten Ibsen, sondern den großen nordischen Tragiker auf die Bretter stellen.[203]

Auf der Grundlage einer Opposition „nordisch versus klinisch" bevorzugte Hartmann Dramen wie „Peer Gynt", „Kaiser und Galiläer" und „Gespenster". Im letzteren Fall bestand der gleichsam „gesunde" Charakter des Stückes („Kräuter aus seiner rauhen, nordischen Natur") darin, daß Frau Alving, eine der bedeutendsten „Mütter nordischer dramatischer Literatur", es über sich bringt, nicht nur die verlogenen Ideale ihres Sohnes, „sondern auch sein Leben zu vernichten". Sein Aufsatz verweist damit nicht nur auf ähnliche Publikationen vornehmlich zu Beginn des Dritten Reiches (vgl. Abschnitt 4.5.), sondern vor allem auf den Kontext der Menschenverachtung, in dem sich auch die Kulturpolitik im Dritten Reich bewegte. Ibsen wird für ihn zum „großen Gestalter der Tragödie ererbter Krankheit"; der rassisch und persönlich vorbildhafte Ibsen sei damit nichts weniger als „richtungsweisend für ein gesundes Leben"[204].

Wie dieses Beispiel zeigt, orientierte sich die polarisierende Aufteilung des Ibsen-Oeuvres häufig, aber nicht zwangsläufig und ausschließlich an Werkgruppen des Autors. Sie konnte je nach Perspektive oder Zugehörigkeit zu bestimmten kulturellen Zirkeln auch eine andere Gestalt annehmen. Die teilweise so widersprüchlich erscheinende Rezeption von Stücken wie „Gespenster" oder „Peer Gynt" veranschaulicht exemplarisch, daß sie sich umfassend an den Diskursen der Modernität und Antimodernität ausrichtete. Anhand des dramatischen Gedichtes „Peer Gynt" konnten, wovon noch die Rede sein wird (Abschnitt 6.2.6.), die *negativen* Seiten des Kapitalismus ebenso aufgezeigt werden wie die ausschließlich *positiv* bewerteten Kräfte des „Seelischen" (als einer dezidiert neo-metaphysischen Kategorie). Die „Gespenster" wiederum ließen sich unter bestimmten Voraussetzungen - siehe Hartmann - als aufbauend, „nordisch" und „tragisch" lesen, konnten andererseits aber auch als Ausdruck der Zersetzung und des Abnormen oder als Beispiel

---

203 *Völkischer Beobachter* [Berliner Ausgabe], 12. November 1936.
204 Ebd.

eines überwundenen Wissenschaftsideals gelten (vgl. Abschnitt 6.3.4.). Inwieweit ein Stück Präferenz vor anderen genoß, hing nicht selten davon ab, welchen Beitrag es in einer bestimmten historischen Situation zur Befriedigung antimoderner Bedürfnisse leisten konnte.

Die auffällige Bereitschaft zur Auf- und gleichzeitigen Abwertung verschiedener Werkteile Ibsens spiegelt eine Vorliebe der Zeit für Modelle der Dichotomie wider. Die vorgenommenen Polarisierungen differenzierten sich dabei vor allem nach den folgenden Funktionen aus:

1. Mit der Zweiteilung verband sich ein Bekenntnis zum geistes- und literaturgeschichtlichen Standort des Nationalsozialismus: eine Vorliebe für historische Dramen und nordische Stoffe stand dabei einer schroffen Ablehnung des Naturalismus gegenüber.
2. Darüber hinaus eignete sich die Polarisierung zur Darstellung und Legitimierung grundsätzlicher ideologischer Positionen: ein positivistischer, rationaler Ibsen, der Charaktere mit Hilfe der Psychologie quasi-mathematisch errechnete und angeblich ein Interesse an „Krankem" und „Siechem" zeigte, wurde verworfen zugunsten eines Schilderers kräftigen nordischen Geistes, der sich in einem antimaterialistischen Bezug zum „Schicksal" kundtat.
3. Die Abwehr von „Krankem" hatten die ansonsten oft als „naturalistisch" gescholtenen Dramen mitunter auch selbst zu leisten: ideologisch gegen den Strich gelesen begannen sie allerdings mißliebig zu werden, sobald vermeintlich „depressive" Wirkungen von ihnen ausgingen und - gerade im Krieg - eine Unterhöhlung der Moral der Theaterbesucher zu befürchten war. In diesen angespannten Zeiten wurden Ibsen-Stücke häufig nur noch nach ihren Unterhaltungsqualitäten bemessen, während allzu düstere Sujets (zu nennen sind hier vor allem die „Gespenster") von den Bühnen ferngehalten wurden.

Es ist nun danach zu fragen, inwieweit die in diesem Kapitel herausgearbeiteten Ibsen-Bilder den Anforderungen der *Praxis* standhielten. Welche Stücke von Ibsen - und in welcher Frequenz - wurden tatsächlich aufgeführt (Kapitel 5)? Welche dramaturgischen Konzepte lagen den jeweiligen Inszenierungen zugrunde (Kapitel 6)? In welchem Verhältnis, so ist zu diskutieren, stehen Ideologie und Pragmatik zueinander, auch in bezug auf die verschiedenen Strategien der Polarisierung.

Abb. 1: Nordische Heerfahrt, Dortmund, Stadttheater, P: 30.1.1938, R: Siegfried Nürnberger, BB: Fritz Mahnke
Gunnars Banketthalle

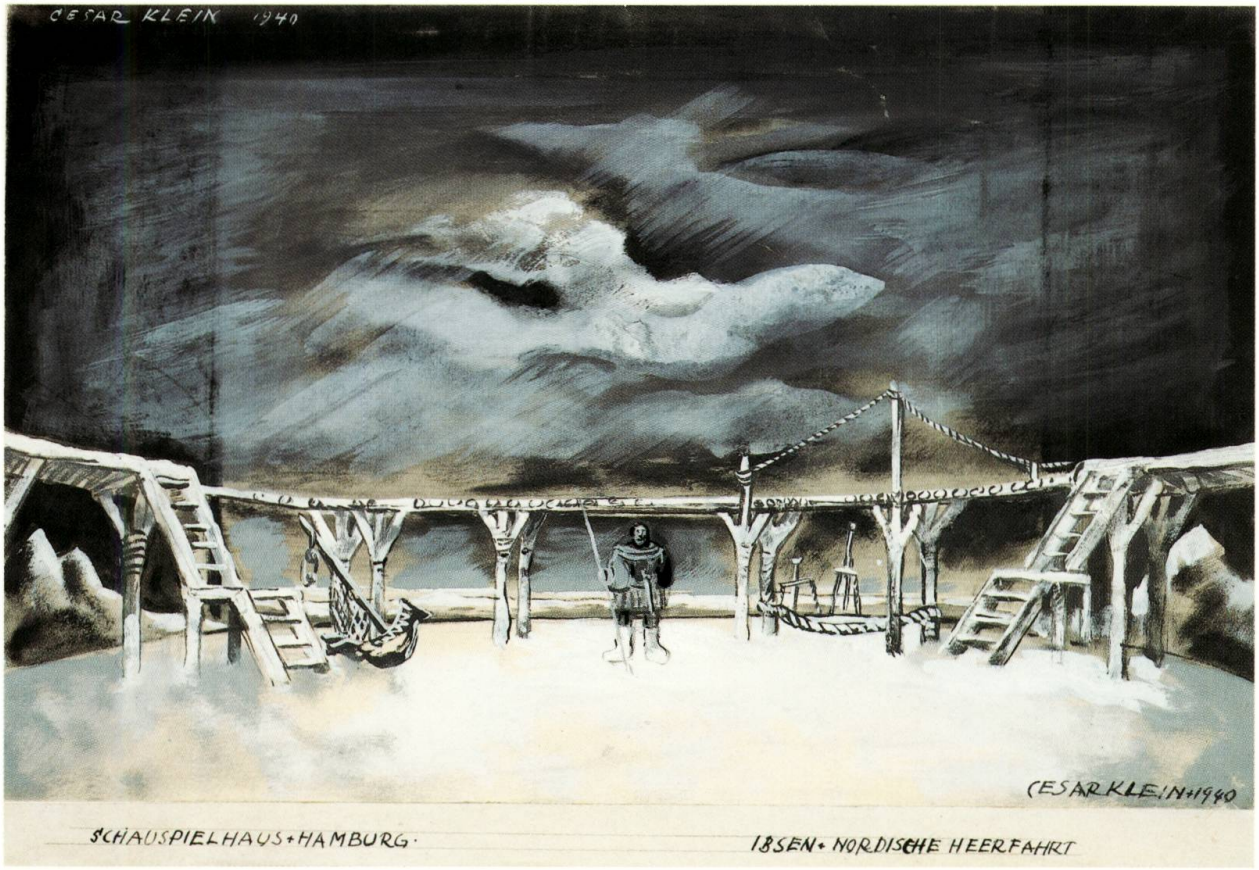


Abb. 2: Nordische Heerfahrt, Hamburg, Schauspielhaus (Berlin, Volksbühne am Horst-Wessel-Platz), P. 18.10.1938/15.11.1940, R: Hannes Küpper/Richard Weichert, BB: Cesar Klein
Hoher Strand

Abb. 3–6: Nordische Heerfahrt, Hamburg, Schauspielhaus, P: 18.10.1938, R: Hannes Küpper, BB und K: Cesar Klein
Vier Figurinen (Dagny; Hjørdis; Gunnar; Kåre)

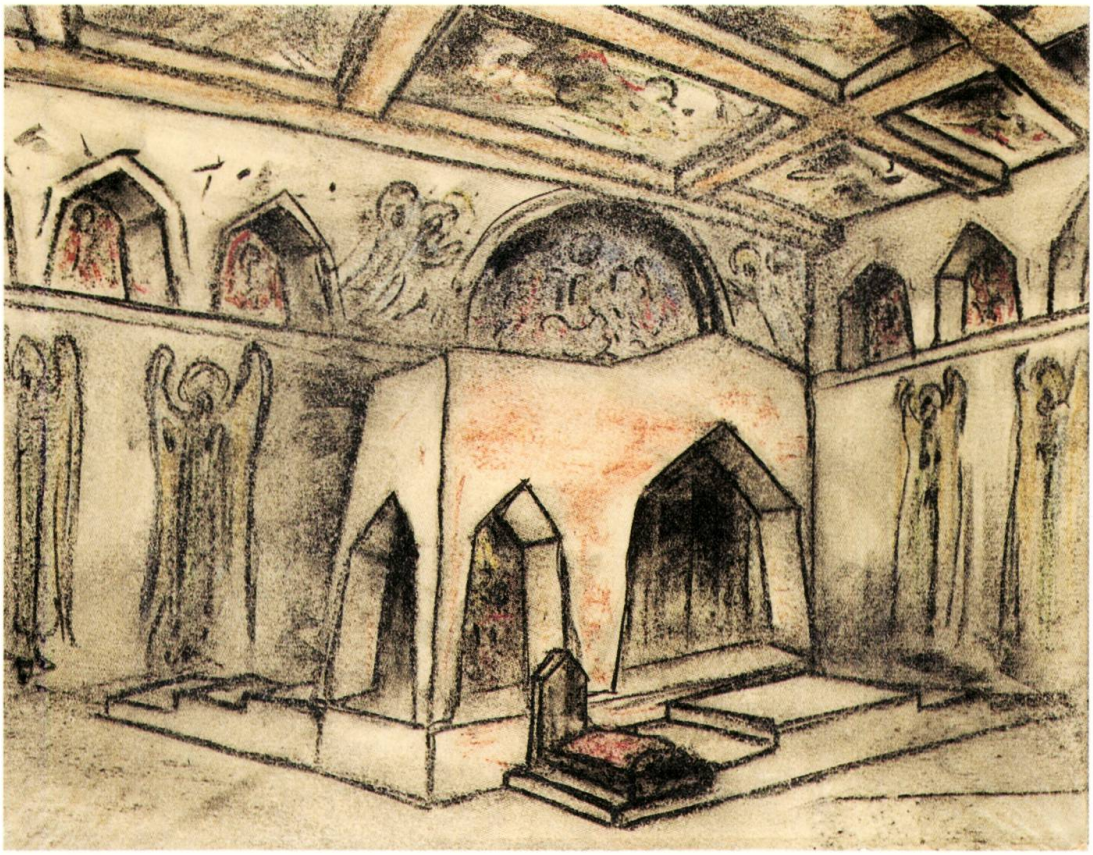
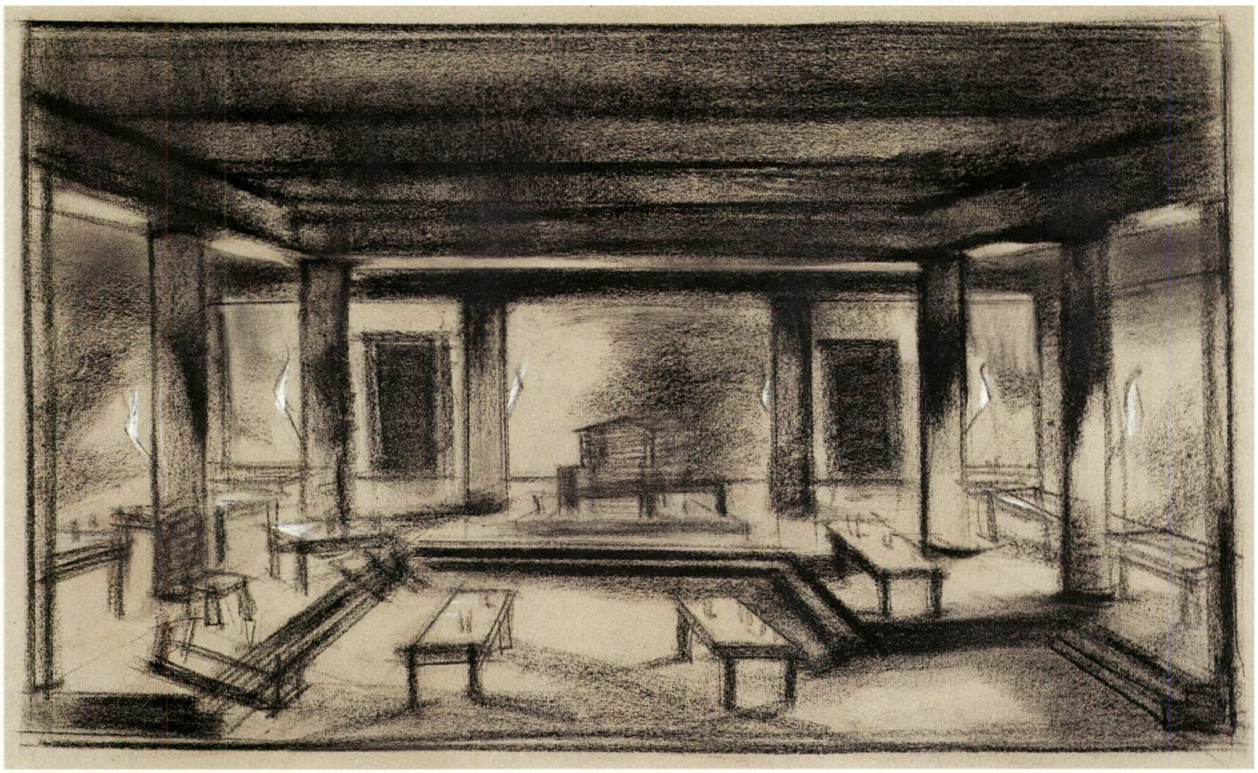


Abb. 7– 8: Die Kronprätendenten, Bochum, Schauspielhaus, P: 3.2.34, R: Saladin Schmitt, BB: Johannes Schroeder
Bühnenbildskizzen



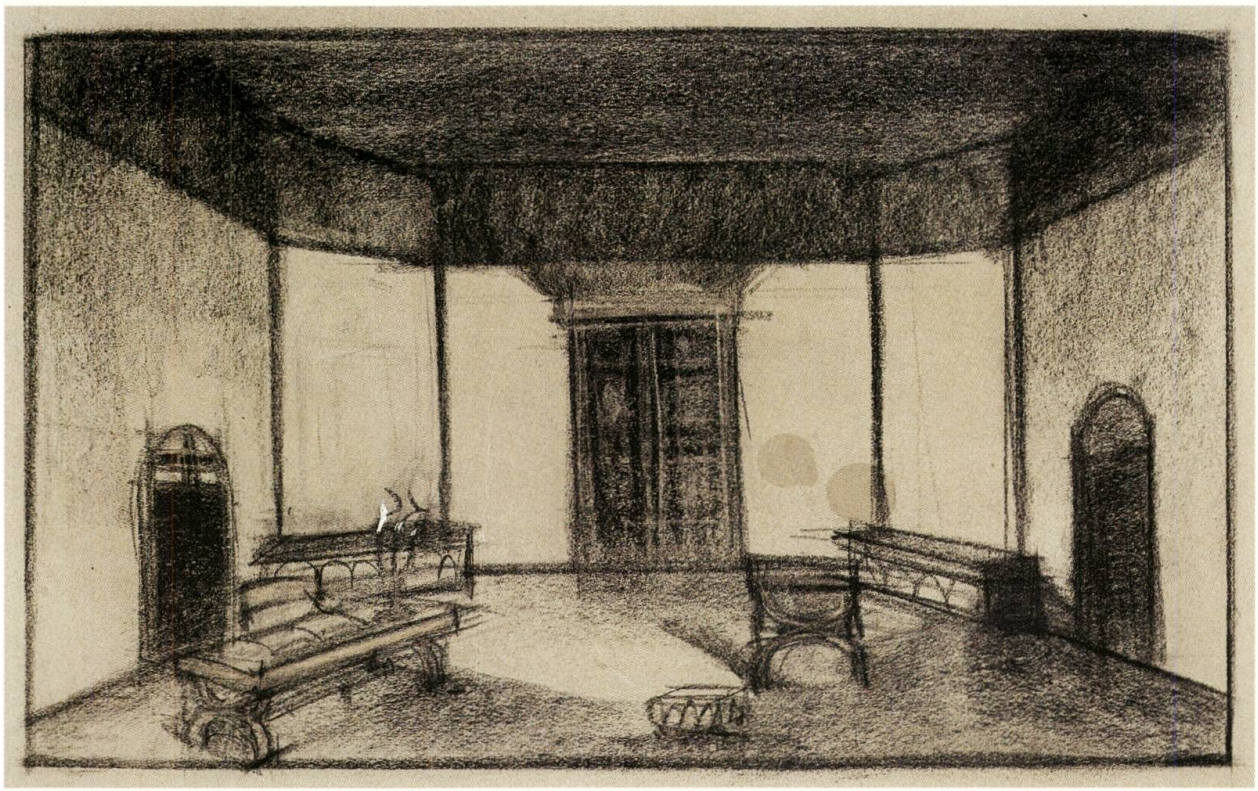


Abb. 9–10: Die Kronprätendenten, Dresden, Schauspielhaus, P: 22.4.37, R: Rudolf Schröder, BB: Adolf Mahnke (sen.)
oben: Festhalle im Königsschloß zu Bergen (3. Bild); unten: Eine Stube im Königsschloß (5. Bild)

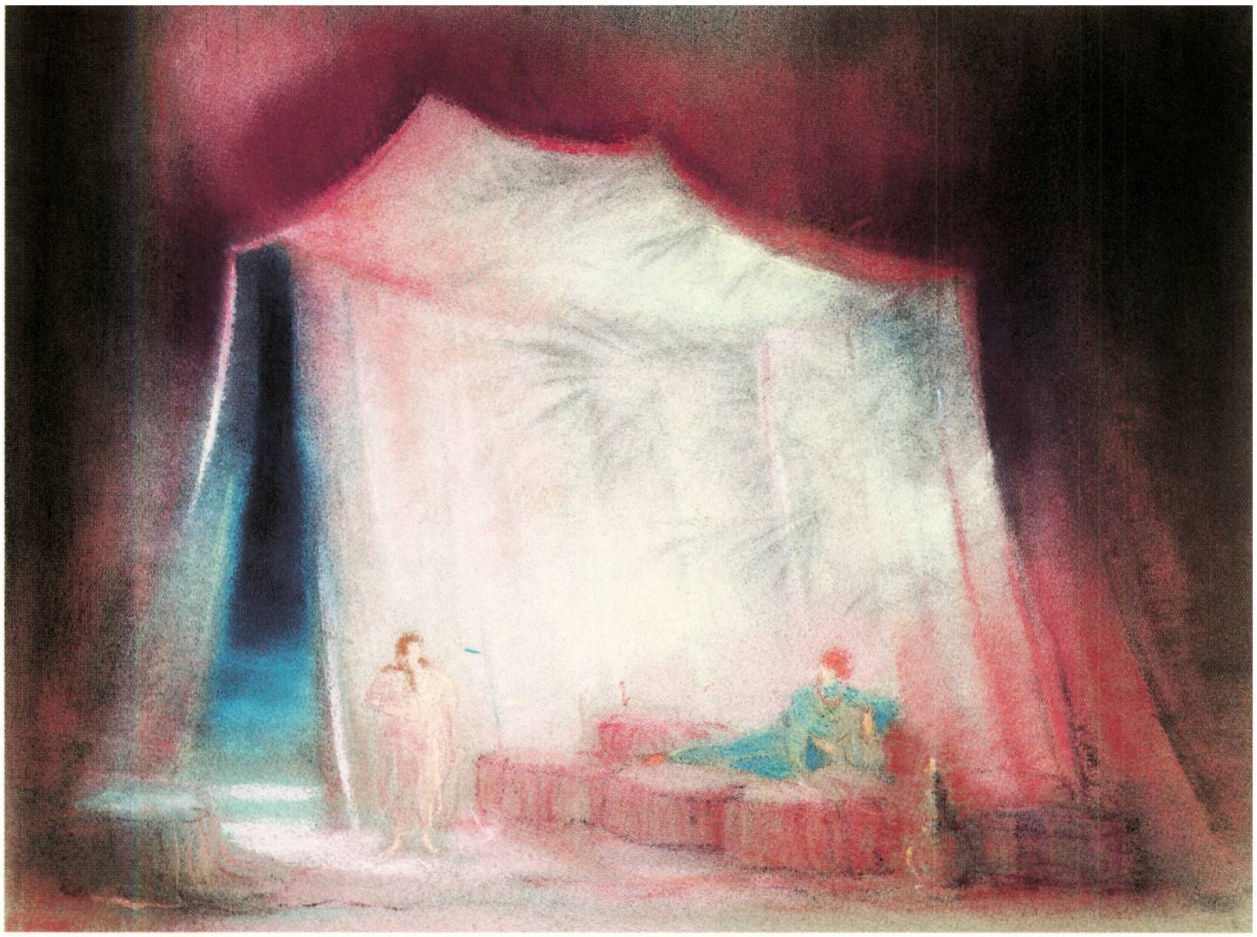


Abb. 11: Peer Gynt, Dresden, Schauspielhaus, P: 29.5.34, R: Rudolf Schröder, BB: Adolf Mahnke sen. Anitras Zelt (7. Bild)

Abb. 12: Peer Gynt, Mannheim, Nationaltheater, P: 31.5.35, R: Hans Carl Müller,
BB: Friedrich Kalbfuß
An der Südwestküste von Marokko (4. Akt)

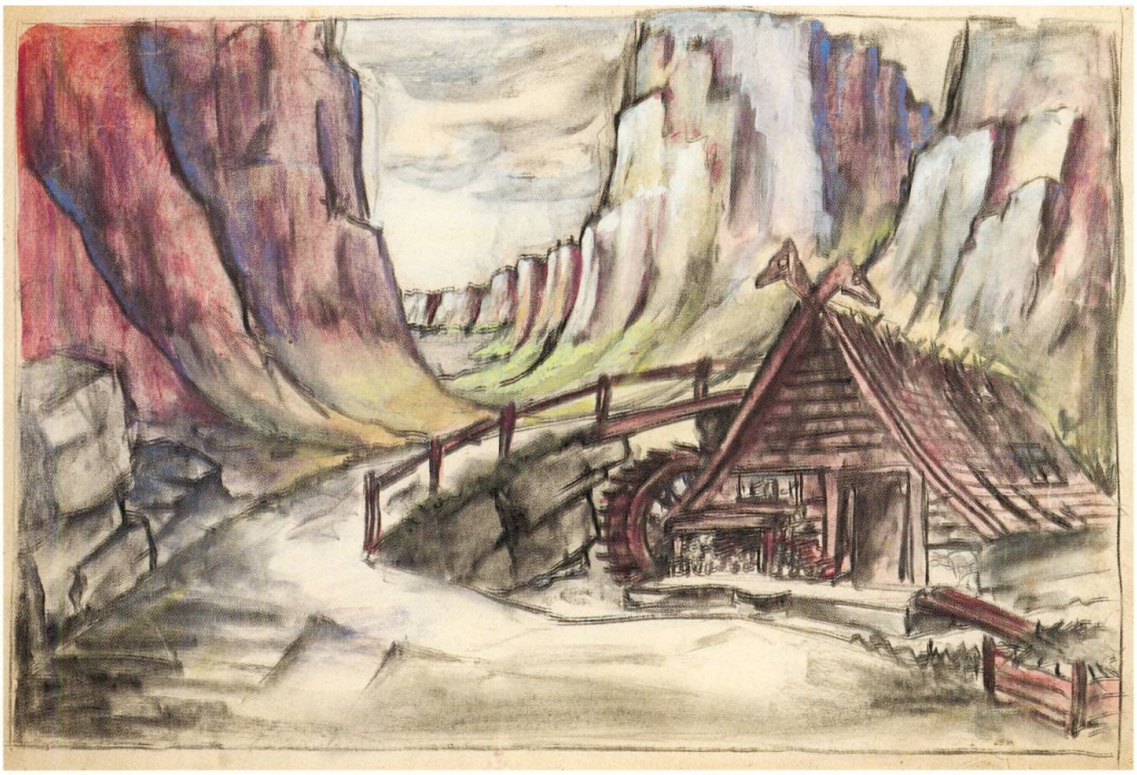
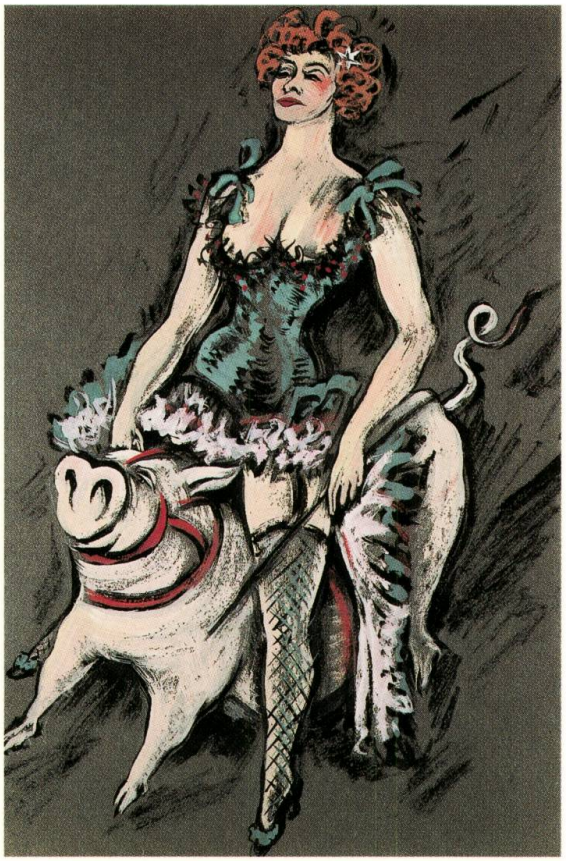


Abb. 13: Peer Gynt, Dortmund, Stadttheater, P: 7.3.37, R: Hermann Albert Schröder, BB: Fritz Mahnke
Aases Mühle (1. Bild)

Abb. 14: Peer Gynt, Wilhelmshaven, Stadttheater, P: 4.10.42, R: Erich Anzelewsky, BB: Harry Breuer
Aases Mühle (1. Bild)

Abb. 15: Werner Egk, Peer Gynt, Breslau, Städtische Bühnen, P: 1.12.42,
BB: Nina Tokumbet
Kai einer mittelamerikanischen Hafenstadt (5. Bild)



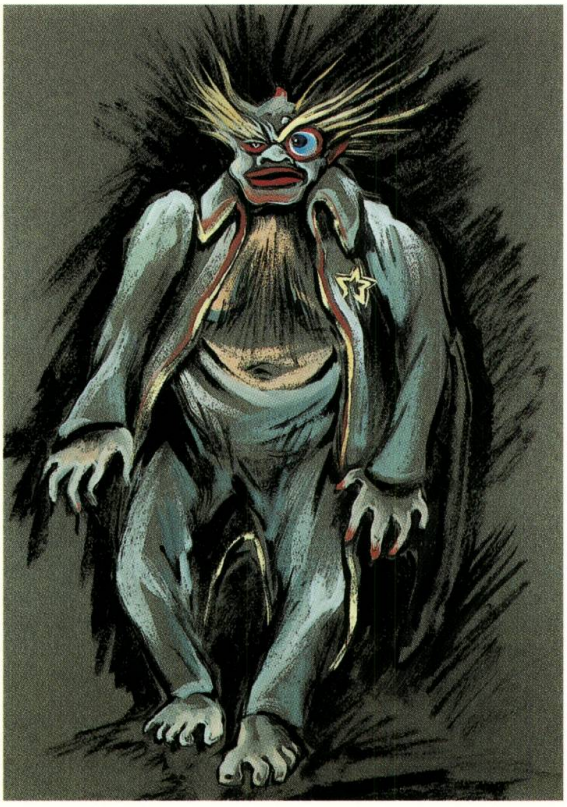
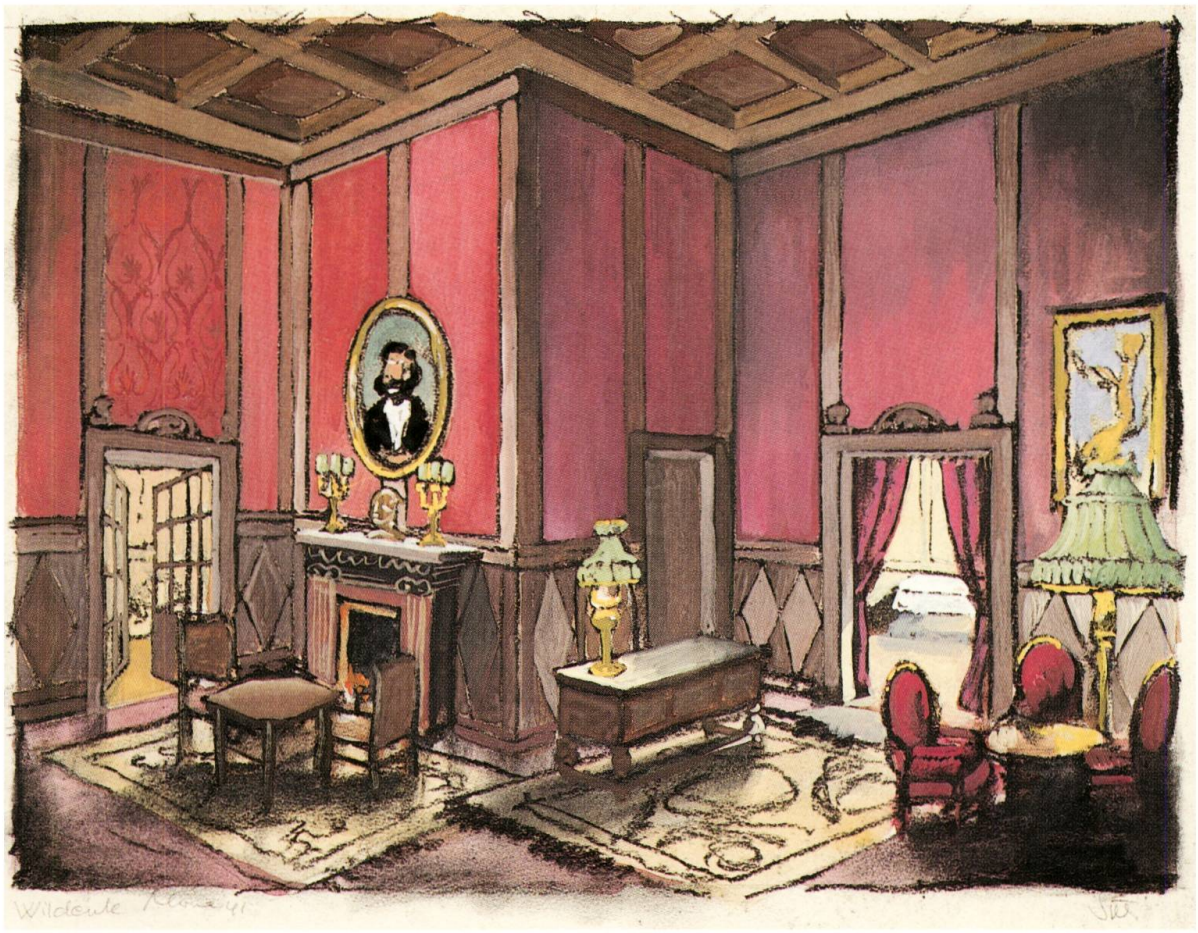


Abb. 16–19: Werner Egk, Peer Gynt, Frankfurt, Oper, P: 30.11.40 [Unterbrechung der Premierenvorstellung am 28.11.40 wegen Bombenalarm], R: Herbert Decker, BB: Helmut Jürgens, K: Charlotte Vocke
Vier Figurinen (Solveig und Klein-Helga; Die Rothaarige; Die Tänzerin/Die Rothaarige; Der Alte)

Abb. 20: Stützen der Gesellschaft, Berlin, Rose-Theater, P: 30.3.42, R: Paul Rose,
BB: Wolfgang Znamenacek
Bühnenbildentwurf (1. Akt)

Abb. 21: Nora oder Ein Puppenheim, Wien, Theater in der Josefstadt (Berlin, Deutsches Theater)
P: 4.5.1943/10.9.43, R: Heinz Hilpert, BB: Ernst Schütte
Helmers Wohnung



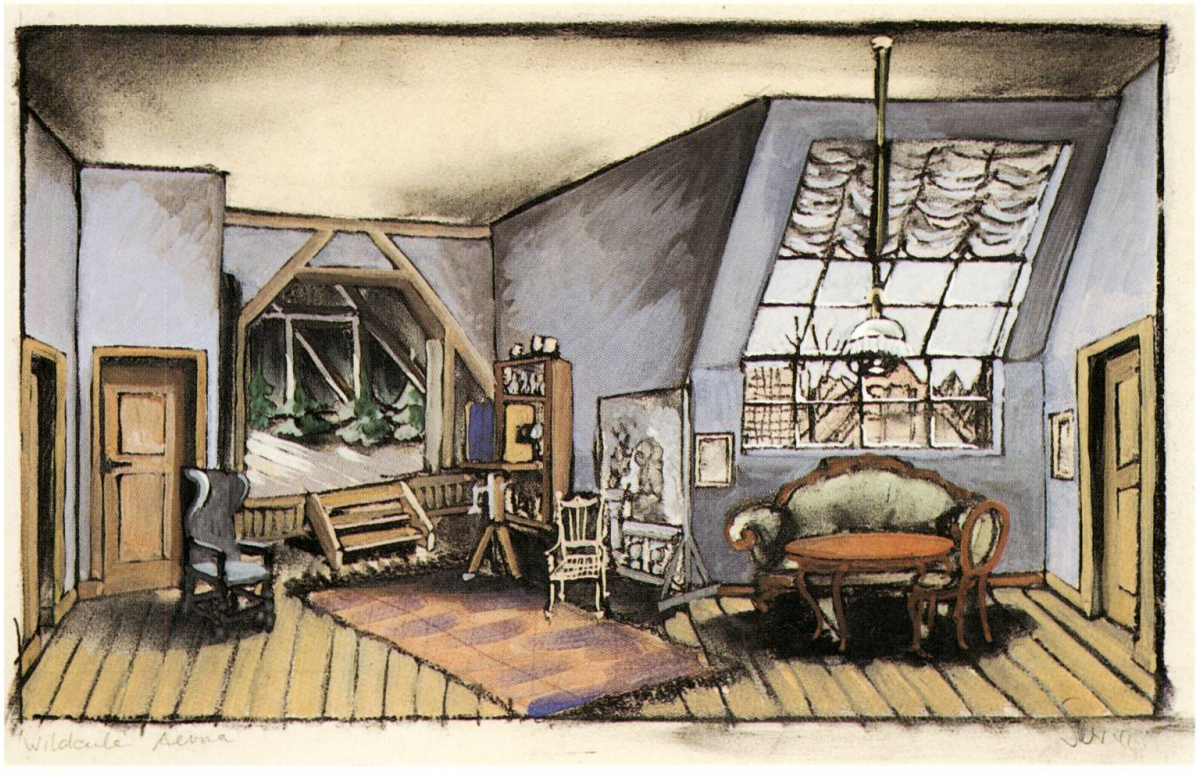


Abb. 22–23: Die Wildente, Hamburg-Altona, Deutsches Volkstheater, P: 26.11.41,
R: Fred Schroer, BB: Edward Suhr
oben: Konsul Werles Wohnung (1. Akt); unten: Hjalmar Ekdals Wohnung mit Dachboden

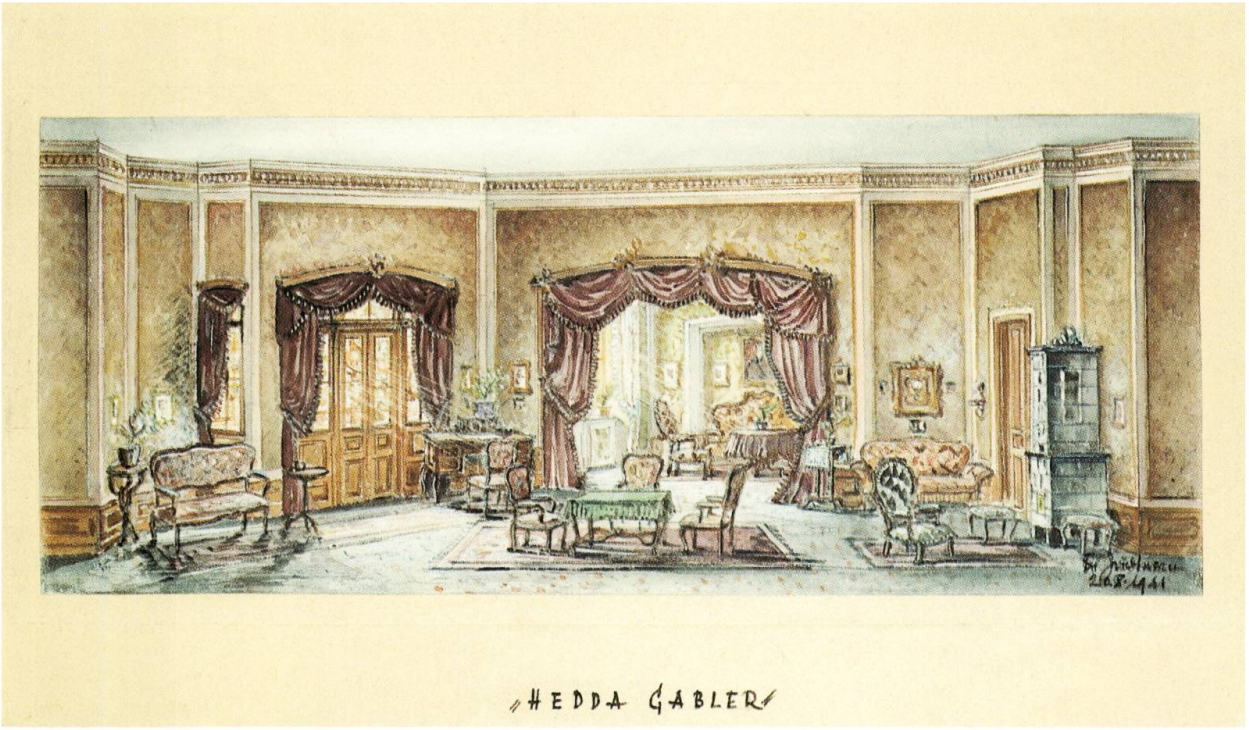


Abb. 24: Hedda Gabler, Wien, Akademietheater, P: 9.12.41, R: Adolf Rott,
BB: Fritz Judtmann
Tesmans Wohnzimmer

Abb. 25–26: Hedda Gabler, Wien, Akademietheater, P: 9.12.41, R: Adolf Rott, BB und K: Fritz Judtmann
Zwei Figurinen (jeweils Hedda)

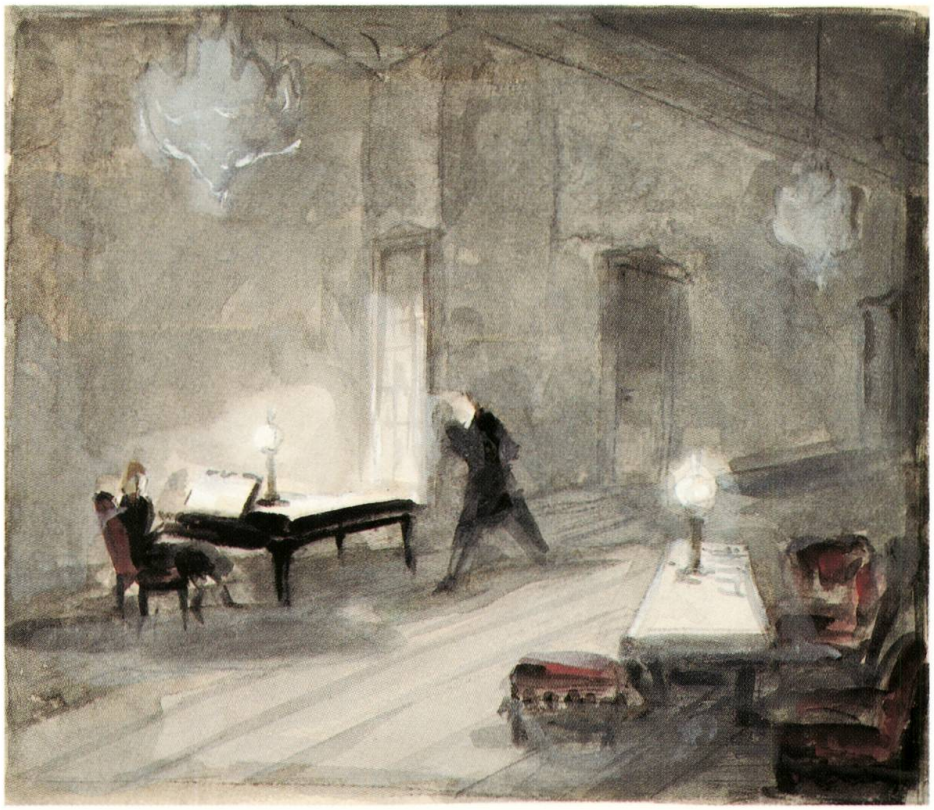


Abb. 27 – 28: John Gabriel Borkman, Berlin, Schillertheater, P: 9.3.40,
R: Walter Felsenstein, BB: Josef Fenneker
Bühnenbildentwürfe (2. und 4. Akt)

5. Ibsen und das Theater I: Zur Aufführungsfrequenz seiner Dramen 1933-1944

5.1. Ideologie und Pragmatik

In diesem Abschnitt ist danach zu fragen, welche Auswirkungen die beschriebene Dichotomisierung von Ibsens Werk für die Aufführungspraxis im Dritten Reich hatte. Nach den verschiedenen Aussagen von Kulturredakteuren, Beiträgern in Zeitschriften und zum Teil den Theaterleitern selbst wäre zu vermuten gewesen, daß die Dramen, die Ibsen vor 1877 schrieb (d.h. sein nationalromantisches Werk, sein geschichtsphilosophisches Schauspiel „Kaiser und Galiläer" sowie „Brand" und vor allem „Peer Gynt"), besonders häufig in den Repertoirelisten der Theater zu finden waren. Entsprechend könnte man annehmen, daß Ibsens Gegenwartsdramen eine weniger bedeutende Rolle spielten.

Wie den Tabellen in Abschnitt 5.5. zu entnehmen ist, bestätigen sich diese Erwartungen jedoch kaum. Das mit Abstand am häufigsten aufgeführte Ibsen-Werk zwischen 1933 und 1944 (die Saison 1944/45 fiel bereits dem Krieg zum Opfer) ist mit insgesamt 1186 Vorstellungen „Peer Gynt". Die übrigen Stücke der frühen Schaffensphase konnten sich auf der Bühne kaum durchsetzen. Die in der Literatur zum Teil sehr positiv besprochenen „Kronprätendenten", die vor allem kurz nach 1933 auch auf den Bühnen eine gewisse Popularität genossen, kommen immerhin auf 11 Inszenierungen und 87 Vorstellungen. Die Stücke „Frau Inger auf Östrot" (5 Inszenierungen / 66 Vorstellungen) und „Nordische Heerfahrt" (6 Inszenierungen / 59 Vorstellungen) folgen mit einigem Abstand. Bemerkenswert ist, daß das monumentale Schauspiel „Kaiser und Galiläer", das aufgrund der dort entwickelten Idee vom „dritten Reich" eine starke Anziehungskraft auf viele Nationalsozialisten ausübte[1], nur ein einziges Mal[2] gespielt wurde! Auch das dramatische Gedicht „Brand", in Zusammenhang mit Besprechungen des „Peer Gynt" häufig genannt, wurde nur zweimal - und offenbar wenig erfolgreich - inszeniert.

Erstaunlich ist auch, daß einige der in den literatur- und theatergeschichtlichen Darstellungen sehr zurückhaltend behandelten Gesellschaftsdramen Ibsens vergleichsweise oft auf die Bühnen gelangten. Spitzenplätze in der Statistik eroberten gerade jene Stücke, die aufgrund von „Empfehlungen" oder direkten Verboten der Reichsdramaturgie (vgl. Abschnitt 4.5.) den Theatern zeitweise nicht zur Verfügung standen: „Nora" und „Gespenster". „Nora" wurde 536 mal aufgeführt, „Gespenster" 396 mal. Verhältnismäßig oft in den Spielplänen zu finden waren auch „Stützen der Gesellschaft" und „Hedda Gabler". Das Spätwerk Ibsens, d.h. die Stücke ab 1892, wurde von den Theatern so gut wie gar nicht angenommen;

---

1 Eine nachgerade exaltierte Reverenz erwies Otto C.A. zur Nedden dem Werk, indem er es im Anhang eines Buches zum Drama des 20. Jahrhunderts [!] mit dramaturgischen Anmerkungen versah; vgl. Nedden 1943, S. 101 ff.

2 Das Stück wurde unmittelbar nach der „Machtergreifung" im März 1933 in Bochum einstudiert.

lediglich „John Gabriel Borkman“ brachte es auf die allerdings nicht zu überschätzende Zahl von 91 Aufführungen.

Dieser erste Überblick läßt einen Widerspruch zwischen dem ideologisch-programmatischen Anspruch der Nationalsozialisten, wie er sich zum Teil auch in der Spielplanpolitik der Reichsdramaturgie manifestierte, und der tatsächlichen Theaterpraxis deutlich werden. Bis zu einem gewissen Grad können für diese Diskrepanz rein pragmatische Motive angeführt werden. Inszenierungen des zehnaktigen Doppeldramas „Kaiser und Galiläer“ dürften z.B. allein schon deshalb nicht zustande gekommen sein, weil das Stück nur über wenig Bühnenwirksamkeit verfügt und es aufgrund der Szenenführung und der umfangreichen Personalliste die Theater vor große Probleme stellt[3]. Ähnliches gilt für das über 5000 Verse lange Gedicht „Brand“, das einen Aufführungsaufwand verlangt, der die Möglichkeiten vieler Theater weit übersteigt.

Ein Blick auf das Frühwerk Ibsens zeigt, daß es in den ersten Jahren nach der „Machtergreifung“ an Versuchen szenischer Realisation nicht mangelte. Das Interesse schwand aber sehr bald; nach Kriegseinbruch und vor allem nach der Saison 1940/41 wurden die Stücke nur noch in wenigen Ausnahmefällen gespielt. Der Grund für diese Entwicklung dürfte darin zu suchen sein, daß der ideologische Gehalt der Stücke, den die Nationalsozialisten im „nordischen“ Wesen der Figuren und - im Falle der „Kronprätendenten“ - im Thema der Reichseinheit vermuteten, in den Kriegsjahren als weniger relevant und zum Teil sogar unerwünscht galt[4]. Hier spiegelt sich in der Aufführungsstatistik ein genereller Trend der Bühnenpraxis im Dritten Reich: besonders stark ideologisch motivierte Theaterkonzepte wie das bereits 1936 weitgehend auf Eis gelegte „Thingspiel“ und ideologisch radikale Stücke im Sinne des Nationalsozialismus[5] wichen allmählich einer Betonung der Bildungsidee, einer seit spätestens 1936 nicht mehr zu übersehenden Klassikerrenaissance[6] und dem politisch allerdings keineswegs harmlosen Unterhaltungstheater[7]. Nicht zuletzt auch die mangelnde Qualität der nationalsozialistischen

---

3 Vereinzelt wurde der Mangel an „dramatische[r] Bewegtheit“ und sogar „formale[s] Chaos“ beklagt. Vgl. Mettin 1939, S. 773.

4 Dem steht allerdings die Politik und Rhetorik des SS-Hauptamtes entgegen, das den „Ostfeldzug“ 1941 mit den Worten umschrieb: „Wieder reiten die Goten [...] jeder von uns ein germanischer Kämpfer!“ Zit. nach Hofer (Hg.), *Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933-1945*, Frankfurt/Main 1957, S. 250.

5 Barbara Panse hat anhand von Zeitstücken mit deutlich antisemitischer Tendenz herausgearbeitet, daß Kraßheiten von der Reichsdramaturgie früh unterbunden wurden und selbst die für spielfähig gehaltenen Dramen nur in den ersten Jahren aufgeführt wurden. Vgl. Panse, Antisemitismus und Judenfiguren in der Dramatik des Dritten Reiches, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), *Theatralia Judaica. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah*, Tübingen 1992 (= Theatron, Bd. 7), S. 299-311; vgl. auch Panse, *Autoren, Themen und Zensurpraxis - zeitgenössische deutschsprachige Dramatik im Theater des Dritten Reiches*, Habilitationsschrift Berlin 1993.

6 Dieser Trend erfaßte, in bescheidenem Ausmaße, auch ausländische Autoren. Schlösser befürwortete z.B. „keineswegs den Ausschluß der Weltliteratur aus dem deutschen Spielplan“. Schlösser, *Politik und Drama*, Berlin o.J. [1939], S. 16.

7 Neben anderen Autoren betont auch Konrad Dussel, daß „der Anteil der Rechten“ am Spielplan in den Kriegsjahren um die Hälfte gesunken sei: „Unterhaltung wird der weltanschaulichen Belehrung vorgezogen.“ Vgl. Dussel 1988, S. 305; Stommer 1985, S. 11.

„neuen Dramatik", die schließlich auch von NS-Kulturfunktionären eingestanden wurde[8], hat diese Entwicklung begünstigt[9].

In diesem Kontext sind teilweise auch die übrigen Aufführungszahlen zu deuten. Daß die zu Beginn des Dritten Reiches fast völlig ignorierte „Nora", die in den Spielzeiten 1934/35 und 1939/40[10] kein einziges Mal inszeniert wurde, in den letzten drei Jahren auffallend oft im Theater zu sehen war, ist vermutlich in erster Linie auf den Fortfall ideologischer Bedenken zurückzuführen. Das Stück, das in den ersten Jahren des Nationalsozialismus noch als Produkt einer überwundenen Epoche erachtet wurde, dürfte später als ein Beispiel „klassischen" Theaters verstanden worden sein, das wenig Personal und Requisiten erforderte, statt dessen aber gute Dialoge und hervorragende Rollen bot. Auch besetzungstechnische Überlegungen dürften die Wahl zugunsten von „Nora"-Produktionen beeinflußt haben. Da nach Kriegsbeginn viele Schauspieler zur Wehrmacht eingezogen wurden, fehlten den Theatern allmählich die Kräfte zur Besetzung von Männerrollen, während Schauspieler*innen* für große Aufgaben durchaus zur Verfügung standen. Aus diesem Grund wurden die wenigen Stücke mit guten Frauenrollen rasch sehr populär[11]; die ausgesprochene „Männlichkeit" in der neuen Dramatik[12] lenkte das Interesse dabei zunehmend auf die klassische Dichtung. Verschiedentlich ist außerdem die Auffassung vertreten worden, daß das in den letzten drei Spielzeiten sprunghaft gestiegene Interesse der Theater an Ibsens „Nora" mit einem Wandel des nationalsozialistischen Frauenbildes während des Krieges erklärt werden kann[13]. In diesem Zusammenhang wird gerne auf Goebbels' berüchtigte „Sportpalast-Rede" vom 18. Februar 1943 verwiesen, in der der Propagandaminister suggestiv forderte, daß die Frauen „ihre ganze Kraft der Kriegsführung"[14] zur Verfügung stellen sollten. Aus dieser Sicht, so schlußfolgert z.B. Thomas Eicher, „erschien Noras Emanzipation, das Verlassen des 'Puppenheims', nicht ungele-

---

8 Herbert A. Frenzel, Regierungsrat im RMVP, schrieb 1938: „Überprüfen wir nun den heutigen Bestand neuer dramatischer Dichtung auf ihren spezifisch nationalsozialistischen Gehalt, so versagt der weitaus überwiegende Teil." Frenzel, Nationalpolitische Tat auf der Bühne, *Hamburger Tageblatt*, 22. Oktober 1938. - Zur „neuen Dramatik", vor allem zu ihrer Stellung im Theaterbetrieb, vgl. Ketelsen, *Heroisches Theater. Untersuchungen zur Dramentheorie des Dritten Reiches*, Bonn 1968 (= Literatur und Wirklichkeit, Bd. 2), S. 65 ff.

9 Schon der gut informierte Sigurd Hoel hatte die Veränderungen in der Theaterpolitik bemerkt und im Februar 1944 folgendermaßen beschrieben: „Tysk teater sank ned på et nivå som til og med de ledende nazister skjønte var katastrofalt. [...] Goebbels så til slutt ingen annen utvei enn å beordre opførelse av tyske klassikere i stor skala." („Das deutsche Theater war, wie selbst die führenden Nationalsozialisten einsahen, auf ein katastrophales Niveau gesunken. [...] Goebbels sah schließlich keinen anderen Ausweg, als die Aufführung deutscher Klassiker in großem Stil anzuordnen.") Hier zit. nach Hoel, *Tanker i mørketid*, Oslo 1945, S. 136.

10 Bei den vier Aufführungen der Saison 1939/40 handelte es sich um die Übernahme einer „Nora"-Produktion des Schauspielhauses Leipzig aus dem Vorjahr.

11 Vgl. Weinzierl, *Spielplanpolitik im Dritten Reich und das Spielplanprofil 1932/33 bis 1943/44 des Bayerischen Staatsschauspiels München*, Diss. München 1981, S. 309 f.

12 Pitsch 1952, S. 160.

13 Vgl. Weinzierl 1981, S. 310; Eicher 1992, S. 197.

14 Zit. nach Hofer 1957, S. 251.

gen“[15]. Er führt aber zur Stützung dieser These keinerlei Material an, das Aufschluß über die Inszenierungspraxis des Stückes geben würde. Außerdem ist sein Ansatz nicht in der Lage, die bereits sehr hohen „Nora“-Aufführungszahlen der Saison 1941/42 zu erklären, die in eine Zeit fallen, als die spätere Proklamation des „totalen Krieges“ noch kaum abzusehen war. Wenn die ungewöhnlich zahlreichen „Nora“-Produktionen ab etwa 1941 überhaupt auf ideologische Faktoren zurückgeführt werden können, dann am ehesten darauf, daß das Stück - nicht gerade im Einklang mit Ibsens Intentionen - zur Propagierung der immer wieder beschriebenen „Kameradschaft“ zwischen Mann und Frau eingesetzt wurde[16]. Diese Deutung erfuhr durch den Krieg eine zusätzliche Aktualität, wie vor allem eine ab 1944 in den Kinos eingesetzte Filmversion von „Nora“ (Regie: Harald Braun) beweist: die hier kinderlose Nora, verkörpert durch Luise Ullrich, bleibt ihrem Mann am Ende treu[17]. Im Kontext der Kriegsjahre lag in dieser späten Neuauflage der „Flensburger Fassung“ (vgl. Kapitel 2) natürlich ein Appell an die Frauen, ihre Ehemänner, die sich zu dieser Zeit in der Regel an der Front befanden, nicht zu verlassen[18]. Die gute Moral der Männer galt schließlich als kriegswichtig. Auf den Theatern lassen sich entsprechende Inszenierungen nicht nachweisen; Nora entschließt sich jeweils dazu - soweit es aus dem erhaltenen Material hervorgeht -, dem Puppenheim den Rücken zu kehren. Daß aber selbst der Originalschluß mit einer eher emanzipationsfeindlichen Tendenz gespielt werden konnte, legt ein Einführungsartikel im Programmheft des Deutschen Theaters in Metz nahe, wo „Nora“ im Februar 1944 - fast zeitgleich mit dem Spielfilm - Premiere hatte:

> Will die entschlossene, nach Selbständigkeit, nach Freiheit ringende Frau noch einen Führer? O wie gern! Der sterbende Doktor Rank, der auch ein froheres, schöneres, kraftvolleres Leben für sie [= Nora, UE] eben so [sic] freudig geopfert hätte, wie sein armes Siechtum - er wäre ihr als Führer recht gewesen. Der eigene Gatte kann es am wenigsten sein. [...] Zahllose Frauen machen in der Ehe früher oder später Noras Erfahrungen, aber sie folgen nicht Noras Beispiele. Sie halten aus beim „fremden Manne“. Und auch in diesem Aushalten liegt eine sittliche Pflichterfüllung.[19]

---

15 Eicher 1992, S. 197.

16 Rudolf Strenger von der Essener *National-Zeitung* schrieb in diesem Sinne schon 1939: „Unsere Frauen und Mädchen sind heute keine Puppen mehr, kein Luxusspielzeug mehr im Leben des Mannes, sondern bewußte Kameradinnen [...]“. *National-Zeitung*, 16. Mai 1939.

17 Goebbels diktierte in sein Tagebuch: „Ein neuer Film nach dem Ibsenschen Drama „Nora“, der sehr künstlerisch aufgefaßt und durchgeführt ist. Es ist den Bearbeitern dieses Projekts gelungen, das etwas verstaubte Thema so zu modernisieren, daß es auch für den heutigen Geschmack noch durchaus bekömmlich ist.“ Goebbels 1993-96, Bd. 10, S. 331. In den Worten der Kritikerin Irmgard Schultz kam der letzte Akt „den Bedürfnissen des heutigen Menschen nach klaren, lebensbejahenden Lösungen entgegen [...]“ *Der neue Tag*, 28. August 1944. - Vor dem Hintergrund dieser Schlußversion muß es als unverständlich erscheinen, daß Harald Brauns „Nora“ nach dem Krieg als Beispiel für die „innere Emigration“ der deutschen Filmkunst gelten konnte. Vgl. Drewniak, *Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick*, Düsseldorf 1987, S. 564.

18 „Nora“ ist nur eines von mehreren Filmbeispielen, in denen das Thema der Frau als Kameradin variiert wird. Verwiesen sei hier auf so unterschiedliche Filme wie „Auf Wiedersehen, Franziska“, „Annelie“ und „Kolberg“, allesamt Produktionen der Kriegsjahre. Generell zu diesem Thema vgl. Koonz, *Mothers in the Fatherland. Women, the Family and Nazi Politics*, New York 1986.

19 Anonym, Ibsens „Nora“, in: Programmheft zu „Nora“, Deutsches Theater Metz, Spielzeit 1943/44,

Da von dieser „Nora"-Produktion in Metz qualitativ hochwertiges Material nicht überliefert ist, läßt sich kaum eine Aussage darüber treffen, welche Akzente der Dresdener Gastregisseur Karl Hans Böhm[20] in seiner Inszenierung setzte. Von den beiden Strategien, die der anonyme Autor im Programmheft entwirft, scheint Böhm jedoch zumindest eine aufgegriffen zu haben. Bei aller Selbständigkeit, so heißt es in den zitierten Zeilen, sehne sich Nora nach dem „Führer"; da ihr Mann der Aufgabe nicht gewachsen sei, falle Doktor Rank die Rolle zu. Die Rezensenten sind sich darüber einig, daß Böhm in einer ansonsten „abgetönt[en] und maßvoll[en]"[21] Inszenierung gerade die Rolle Ranks mit „Mittel[n] der optischen Verdeutlichung des Geschehens" hervorgehoben hatte. In der nächtlichen Abschiedsszene werde klar, „dass jener Todgeweihte der Mann ist, der Nora hätte führen können"[22]. Ob darüber hinaus Noras Ausbruch am Ende des Stückes so inszeniert wurde, daß das Publikum die von Nora verworfene Lösung des Ausharrens im Puppenheim als die eigentliche „sittliche Pflichtauffassung" ansehen mußte, ist auf der Grundlage der wenigen Rezensionen nicht zu entscheiden.

Von den übrigen Werken Ibsens ist auch „Hedda Gabler", die in den drei Spielzeiten von 1938 - 1941 überhaupt nicht aufgeführt wurde[23], gegen Kriegsende wieder häufiger zum Einsatz gekommen. Ein Großteil der Aufführungen ab der Saison 1941/42 entfällt dabei auf eine Inszenierung am Wiener Akademietheater, die über drei Spielzeiten hinweg - und darüber hinaus noch auf einer Gastspielreise - zu sehen war. Für „Hedda Gabler" gilt ähnliches wie für „Nora". Gab das „verblaßte" Drama anfangs noch Anlaß zu regelrechten Haßtiraden gegen die Titelfigur, die als „Luder", „Biest"[24], „Salonvamp"[25] oder sogar als „überzüchtete[r] Weibsteufel"[26] diffamiert wurde, entspannte sich das Verhältnis zu Stück und Protagonistin ab 1941 zusehends. Ibsens Werk gehörte nun zu den „großen Herrlichkeiten der Bühne"[27], das auf einige der bekanntesten Schauspielerinnen im Reich eine starke Anziehungskraft ausübte; in der Wiener Produktion war z. B. Hilde Wagener in der Titelrolle zu sehen. Genau wie „Nora" wurde „Hedda Gabler" zu einem Teil des Startheaters, das sich schon vor dem Krieg in offiziell nicht sehr erwünschten Serienaufführungen[28] ankündigte und nach 1939 - unter anderem in einem Akt der Kulanz gegenüber verdienten Schauspielerinnen und Schauspielern - kaum noch mit den Vorstellungen der Reichsdramaturgie kollidierte.

---

unpaginiert, [Dokument der Archives Municipales Metz; Bestands-Nr.: 2 R 156].

20 Böhm inszenierte „Nora" bereits im Mai 1942 in Dresden. Vgl. Bernhardt 1989, wo im Bildteil der Besetzungszettel und zwei Schwarz-Weiß-Aufnahmen von der Inszenierung wiedergegeben sind.

21 *Westmark* [Metz], 19. Februar 1944.

22 *Metzer Zeitung*, 17. Februar 1944.

23 Bei der einzigen Aufführung der Saison 1938/39 handelt es sich um ein Gastspiel des Ensembles von Hilde Hildebrand in Stralsund.

24 *Berliner Lokal-Anzeiger*, 23. Februar 1934.

25 Mettin 1939, S. 776.

26 *Berliner Morgenpost*, 22. April 1938.

27 *Hamburger Fremdenblatt*, 10. Juni 1944.

28 Vgl. BA, Akte R 55/20296, Bl. 190.

Im Gegensatz zu dem zunächst wenig emphatisch behandelten Stück „Hedda Gabler" sind Produktionen von „Nora" - wie dargestellt - teilweise untersagt worden. Die Statistik weist aus, daß sich das Stück gerade in der Saison 1941/42, als Hilpert auf Goebbels' Intervention hin auf eine geplante „Nora"-Inszenierung verzichten mußte, vergleichsweise großer Beliebtheit (13 Inszenierungen, 131 Aufführungen)[29] erfreute. Die gelegentlichen Aufforderungen, das Stück nicht zu spielen, erscheinen im Kontext dieses Zahlenmaterials noch unverständlicher. Ein Motiv für die Entscheidungen im RMVP könnte darin gelegen haben, daß es sich bei den nachweislich von Verboten betroffenen Bühnen um besonders exponierte Theater handelte. Nach der Enteignung Max Reinhardts durch die Nationalsozialisten galt das Deutsche Theater als „ein vom Reich betriebenes Unternehmen"[30]; Theatervorstellungen dort wurden mithin als „vom Reiche veranstaltet"[31] angesehen. Daneben galt das durch die Reinhardt-Zeit weltberühmt gewordene Theater als eines der ersten Aushängeschilder in der Reichshauptstadt; die Spielpläne des Pächters und Intendanten Heinz Hilpert wurden daher mit besonderem Mißtrauen überwacht[32]. Im Falle des Theaters in Straßburg, das im Juli 1942 zum Verzicht auf „Nora" gedrängt wurde, ist zu berücksichtigen, daß die Kulturpolitik in den annektierten Gebieten mit besonders viel „Fingerspitzengefühl"[33] betrieben wurde; die Bühnen hatten dort - ähnlich wie die sogenannten „Grenzlandtheater" - eine nationale Aufgabe und „eine Art Wachdienst in kultureller Hinsicht" zu leisten. So wurde z.B. darauf hingewiesen, daß „gegenüber der verfeinerten französischen Schauspielkunst an der Grenze gegen Frankreich hin die mehr in die Tiefe gehende dichterische Gestaltung des deutschen Wortes"[34] herauszustellen sei. Aus diesen Erwägungen heraus mochte Ibsens „Nora" als nicht opportun erschienen sein.

Ibsens „Gespenster" wurden, wie beschrieben, aufgrund des „pessimistischen" Gehaltes des Werkes Anfang 1942 verboten und gelangten danach nur noch in drei Ausnahmefällen (Trier, Wien, Olmütz) auf die Bühne. Auch der „Volksfeind" wurde nach der Saison 1940/41 nicht mehr aufgeführt[35]. Es sind allerdings keine Maßnahmen gegen das Stück von seiten der Reichsdramaturgie bekannt geworden. Der „Volksfeind" gehörte, wie noch darzustellen sein wird, zu den Stücken Ibsens, die am stärksten in ideologischem Sinne mißbraucht wurden. Vor allem diente der Text dazu - wie im übrigen auch die Stücke „Bund der Jugend" und „John Gabriel Borkman" - bestimmte „Verfallserscheinungen" der Weimarer Republik massiv anzugreifen. Diese Auseinandersetzung mit der demokratischen Kultur der „Systemzeit" konzentrierte sich aber, wie auch in bezug auf das Zeitstück im Drit-

---

29 In keiner Saison, nicht einmal in der letzten Spielzeit, wurde „Nora" häufiger inszeniert als 1941/42. Vgl. die Übersicht im Abschnitt 5.5.

30 BA, Akte R 55/20280, Bl. 7 und 7 Rs.

31 Ebd.

32 Vgl. hierzu Dillmann 1990, S. 107 ff.; Wardetzky 1983, S. 114 ff.

33 Vgl. Drewniak 1983, S. 108.

34 Kaergel, Die nationale Aufgabe der deutschen Grenzlandtheater, in: *Bausteine zum deutschen Nationaltheater*, 3, 1935, S. 204-209, hier: S. 204.

35 Die letzte „Volksfeind"-Inszenierung im Dritten Reich hatte am 7. November 1940 Premiere in Görlitz.

ten Reich nachgewiesen werden konnte[36], auf die ersten Jahre nach Hitlers Machtantritt. Nachdem sich das nationalsozialistische Regime gefestigt hatte, war diese Form der ideologischen Konfrontation weniger zwingend und wünschenswert.

5.2. Die Sonderstellung des „Peer Gynt“

Für sich genommen läßt die Zahl von 1186 Aufführungen die Sonderstellung des „Peer Gynt“ im Dritten Reich noch nicht erkennen. Ein Vergleich mit den beliebtesten Shakespeare-Dramen während dieser Zeit zeigt aber, daß Ibsens Stück zu den meistgespielten Werken jener Jahre zählte. Anhand von Angaben im „Shakespeare-Jahrbuch“ hat Boguslaw Drewniak für den „Hamlet“, das meistaufgeführte Werk zwischen 1936 und 1940, die folgenden Zahlen zusammengestellt[37]:

1936: 175 Aufführungen
1937: 287 Aufführungen
1938: 245 Aufführungen
1939: 164 Aufführungen
1940: 85 Aufführungen

Shakespeares „Hamlet“ wurde in diesem Zeitraum also etwas häufiger gespielt als Ibsens „Peer Gynt“, doch schließen die obengenannten Zahlen auch Inszenierungen in Rumänien, in der Schweiz, und - schon für die Zeit von 1936 bis 1938 - in der Tschechoslowakei ein, während die Ibsen-Statistik nur die Aufführungen berücksichtigt, die direkt unter dem Einfluß nationalsozialistischer Kulturpolitik standen. Berücksichtigt man diesen Umstand, dürfte es hinsichtlich der Aufführungsfrequenz dieser beiden Dramen im untersuchten Zeitraum keinen gravierenden Unterschied geben. Nach der Saison 1939/40 sind sowohl „Hamlet“ als auch „Peer Gynt“ deutlich weniger gespielt worden. In bezug auf Shakespeares Dramen ist dies auf den Kriegseintritt Englands im September 1939 zurückzuführen. Prinzipiell durften ab diesem Zeitpunkt aufgrund des „Feindstaaten“-Erlasses keine englischen Stücke mehr aufgeführt werden. Das Werk Shakespeares bildete allerdings eine Ausnahme: angeblich auf Veranlassung Hitlers selbst blieben seine Schauspiele dem deutschen Theater erhalten[38]. Die Reichsdramaturgie gab die Devise aus, daß aufgrund des Verdienstes vieler deutscher Theaterleute, Übersetzer und Wissenschaftler um das Werk Shakespeares dieser der deutschen Kultur zugerechnet werden könne. Schlössers Haltung deckte sich in diesem Fall mit dem Konzept Rosenbergs, der Shakespeare unter die „nordische[n] Mensch[en]“[39] subsumierte. In der Praxis ergab sich

36 Vgl. Panse 1992, S. 301 ff.
37 Vgl. Drewniak 1983, S. 253.
38 Vgl. ebd., S. 249.
39 Rosenberg 1941, S. 437. - Mit welcher Hemmungslosigkeit die Dramen Shakespeares dem nationalsozialistischen Kulturbetrieb einverleibt wurden, zeigen auch einige Programmankündigungen der Theater: Gespielt wurde z.B. „Macbeth, ein Beispiel britischer Niedertracht“ oder „Hamlet - eine nordi-

daraus eine Repertoirepolitik, die im Regelfall jedem Theater pro Spielzeit eine Shakespeare-Inszenierung zubilligte. Goebbels behielt sich das Recht vor, in jedem einzelnen Fall persönlich zu entscheiden[40]. Da „Hamlet" trotz dieser Restriktionen eine Spitzenstellung auf den Bühnen im Dritten Reich innehatte, läßt sich anhand eines Vergleiches mit den Aufführungszahlen für „Peer Gynt" abschätzen, daß Ibsens Werk zu den erfolgreichsten ausländischen Bühnenwerken dieser Zeit gehörte[41].

Die im Verhältnis zu den Anfangsjahren des Dritten Reiches deutlich niedrigeren Aufführungszahlen seit Kriegsbeginn lassen sich unter anderem dadurch erklären, daß bestimmte ideologische Aussagen, die durch Produktionen des „Peer Gynt" an das Publikum gerichtet wurden (vgl. Abschnitt 6.2.2.) ab 1939 an Relevanz einbüßten. Das nachlassende Interesse dürfte daneben aber auch die Folge eines Übersättigungseffektes[42] gewesen sein. Seit der Bruck-Inszenierung 1914 gehörte das Stück zum festen Repertoire der deutschen Theater, und vor allem während der Weimarer Republik schnellten die Aufführungszahlen in die Höhe. 1918 wurde der Stoff zum ersten Mal in Deutschland verfilmt (Regie: Victor Barnowsky), bereits zwei Jahre später folgte - unter dem ominösen Titel „Das Blut der Ahnen"[43] (Regie: Karl Gerhardt) - eine weitere Produktion. Als Fritz Lang 1931 seinen bekannten Film „M - eine Stadt sucht einen Mörder" drehte, benutzte er Griegs „In der Halle des Bergkönigs" als musikalisches Leitmotiv, das vielen Zuschauern aus Theateraufführungen bestens bekannt war. Das Jahr 1933 bedeutete keine Wende: auch unter nationalsozialistischer Ägide erfreute sich „Peer Gynt" größter Beliebtheit. Das dokumentieren nicht nur die Aufführungszahlen, sondern zeigt sich auch darin, daß 1934 ein weiterer „Peer-Gynt"-Film (Regie: Fritz Wendhausen) - diesmal „nach Motiven von Henrik Ibsen" - in die Kinos kam[44]. 1938 trat zudem Werner Egk mit seiner Opernfassung des Stoffes an die

---

sche Tragödie". Vgl. Ruhrberg, Zwischen Anpassung und Widerstand. Das Theater unter dem Hakenkreuz, in: *Musik, Theater, Literatur und Film zur Zeit des Dritten Reiches*, Hg. Kulturamt der Stadt Düsseldorf, Düsseldorf 1987, S. 39-46, hier: S. 42 f.

40 Vgl. BA, Akte R 55/20264, Bl. 305.

41 Verifiziert werden kann diese Aussage auch mit Hilfe des von Eicher ausgewerteten statistischen Materials. Vgl. Eicher 1992.

42 Schon 1931 schrieb ein Berliner Kritiker: „Hausse in Peer Gynt. Kunstbedürfnis? Inneres Verlangen oder Hoffnung auf Kasse? Möge sie sich erfüllen. Ich fürchte nur, daß bei diesem jahrelangen Massenkonsum von Peer Gynt der große Hunger sich nicht einstellen wird. Das Werk [...] ist der deutschen Bühne so eingebürgert, daß Neueinstudierungen offenbar schon zu den unausgesprochenen Pflichten gehören, wie nur einem noch lebensfähigen Klassiker gegenüber." *BZ am Mittag*, 8. Oktober 1931.

43 Vgl. Wetzel / Wetzel 1984, S. 120; Hansen, *Henrik Ibsen 1828-1978. En filmografi*, Oslo 1978, S. 11. - Nach Auskunft des Bundesarchivs Koblenz ist von diesem Film keine Kopie erhalten.

44 Vgl. Popova / Brynhildsvoll, Some Aspects of Cinematic Transformation: The 1934 German Version of „Peer Gynt", in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 7, Hg. Bjørn Hemmer / Vigdis Ystad, Oslo 1991, S. 101-111. - Von seiten der Filmgesellschaft bestanden zunächst Pläne, Tancred Ibsen [sen.], den Enkel Ibsens, am Projekt zu beteiligen. Er ließ sich auf eine Zusammenarbeit jedoch nicht ein. Sein Sohn teilt dazu mit: „Jeg husker imidlertid at min far var i billedet da det blev forhandlet om filmretten til Hans Albers „Peer Gynt" film. Men han trakk sig fort ut av samarbeidet, og familien var mildt talt lite glad for filmen." („Ich erinnere mich indes daran, daß mein Vater involviert war, als über die Rechte für Hans Albers' „Peer-Gynt"-Film verhandelt wurde. Er beendete die Zusammenarbeit jedoch schnell. Die

Öffentlichkeit[45]. Zwischen 1933 und 1939 hatte fast jedes deutsche Theater, darunter auch kleine Provinzbühnen, eine Inszenierung des „Peer Gynt“ herausgebracht. Für die Zugkraft des Stückes spricht auch, daß während der insgesamt elf Spielzeiten des Dritten Reiches in vielen Städten gleich mehrere „Peer-Gynt“-Inszenierungen zu sehen waren: Berlin (1936 und 1938), München (März und Dezember 1938), Hamburg (1935 und 1937), Bremen (1933, 1938 und 1940), ferner Bonn, Oldenburg, Saarbrücken, Ulm, Landsberg, Mönchengladbach und Danzig.

Daß „Peer Gynt“ vor allem in den letzten Kriegsjahren immer seltener gespielt wurde, „Nora“ sich dagegen in dieser Zeit zum meistgespielten Ibsen-Stück entwickelte, hängt außerdem damit zusammen, daß sich „Nora“, wie auch einige andere realistische Dramen Ibsens, nach 1939 in einer kriegsbedingt veränderten Theaterlandschaft eher zur Aufführung eignete als „Peer Gynt“. Die Theater in den Großstädten wurden nach Kriegsbeginn regelmäßig daran erinnert, spätestens um 19 Uhr zu schließen, da man feindliche Luftangriffe erwartete[46]; unter diesen unsicheren Bedingungen fiel die Wahl eher auf kürzere Stücke, die notfalls auch ohne Pause gegeben werden konnten. Daneben litten die Theater nicht nur unter personellen Engpässen (Einberufung der Männer zum Kriegsdienst, Einberufung der Frauen zum Arbeitsdienst), sondern auch unter finanziellen Schwierigkeiten aufgrund von Einnahmerückgängen und reduzierten Zuschüssen. Auf die Spielplangestaltung wirkte sich das insofern aus, als aufwendige Stücke mit einer großen Anzahl von Rollen und vielen Bühnenbildern nur noch unter großen Anstrengungen zu realisieren waren. Im *Deutschen Bühnenspielplan* wird in den Kriegsjahren immer wieder für Stücke mit wenigen Schauspielern und unkomplizierten Requisiten geworben. Ein Stück wie „Nora“ entsprach diesen neuen Anforderungen in fast idealer Weise. Aufgrund ihrer unkomplizierten Verwendbarkeit konnten diese Werke auch in das Repertoire von Frontbühnen[47] eingegliedert werden, was im Falle des „Peer Gynt“ zu unüberwindlichen Schwierigkeiten geführt hätte. Wehrmachtvorstellungen der „Nora“ sind - wie erwähnt - für den Zeitraum von Juni bis August 1942 belegt; in ähnlicher Weise wurden auch die „Stützen der Gesellschaft“ (April bis Mai 1943) eingesetzt[48]. Schließlich ist nicht zu unterschätzen, daß „Nora“ ein beliebtes Stück der Landes- und Tourneebühnen war, da es, wie es im Jargon der Zeit hieß, aus den genannten pragmatischen Gründen voll „abstecherfähig“ war. So entfällt allein ein Drittel der 96 „Nora“-Aufführungen der Saison 1942/43 auf eine Produktion des Landestheaters Koblenz (vgl. auch Abschnitt 6.3.3.).

Familie war milde gesagt nicht sehr begeistert von dem Film.“) Brief von Tancred Ibsen [jun.] an den Autor dieser Arbeit vom 25. November 1992.

45 Egk, *Peer Gynt. Oper in drei Akten in freier Neugestaltung nach Ibsen*, Mainz 1938 [= Egk 1938 a].

46 Vgl. BA, Akte R 55/20265, Bl. 16, 27.

47 Vgl. hierzu Murmann, *Komödianten für den Krieg. Deutsches und alliiertes Fronttheater*, Düsseldorf 1992.

48 *Deutscher Bühnenspielplan*, 1942/1943.

Die dennoch nicht zu übersehende Dominanz des „Peer Gynt" in Relation zu dem am zweithäufigsten gespielten Ibsen-Stück tritt besonders deutlich zutage, wenn man die Anzahl der *Inszenierungen* zugrunde legt: 119 „Peer-Gynt"-Einstudierungen stehen 38 „Nora"-Produktionen gegenüber. In diesen Zahlen spiegelt sich wider, daß „Nora" und andere Ibsen-Dramen der realistischen Periode häufig *en suite* von bekannten Schauspielern und ihren oft kurzfristig zusammengestellten Ensembles gespielt wurden. Diese Inszenierungen waren gelegentlich monatelang zu sehen und erreichten sehr hohe Aufführungszahlen, wie etwa die Produktion des Berliner Renaissancetheaters in der Spielzeit 1938/39, die es dank des bekannten Namens der Filmschauspielerin Hilde Hildebrand auf nicht weniger als 62 Vorstellungen brachte. „Peer Gynt" wurde nur ein einziges Mal als Serienaufführung gespielt: 1936 im Berliner „Theater des Volkes" (Zirkus Schumann) der Deutschen Arbeitsfront (vgl. Abschnitt 6.2.3.).

Als Ausnahme dürfen in mancherlei Hinsicht Ibsens „Gespenster" angesehen werden, die mit 52 Inszenierungen häufiger im Repertoire standen als „Nora", ohne allerdings deren Aufführungszahl zu erreichen. Der Grund hierfür ist, daß viele „Gespenster"-Produktionen schon nach drei, vier Aufführungen wieder vom Spielplan verschwanden. Das Stück wurde, wie gelegentlich auch den statistischen Berichten der Theater zu entnehmen ist[49], vom Publikum nicht angenommen. Gerade in der Rekordsaison 1940/41, als die „Gespenster" immerhin 14 mal inszeniert wurden, konnte sich das zuvor so bühnenwirksame Stück an den Theatern nicht durchsetzen: in nicht weniger als acht Fällen wurden die Produktionen spätestens nach der dritten Vorstellung aus dem Repertoire genommen. Da die Theater erstmals nach Ablauf der Saison 1940/41 von der Reichsdramaturgie „gebeten" wurden, auf das Stück zu verzichten, dürfte hier ein Zusammenhang sichtbar werden. Ohne daß entsprechende Belege z.B. in der Korrespondenz der Reichsdramaturgie nachgewiesen werden könnten, ist doch zu vermuten, daß Schlösser von den Reichspropagandaämtern oder den örtlichen Parteileitungen Meldung über die ungünstige („depressive") Wirkung der „Gespenster" angesichts des Krieges erhalten hat[50]. Die schlechte Annahme des Stücks durch das Publikum mag also Schlössers Bedenken erst begründet oder zumindest verstärkt haben. Auf diese Weise erklären sich auch größtenteils die Schwankungen in der Aufführungsfrequenz dieses Stückes.

5.3. Ibsen oder Eckart?

Den Angaben des *Deutschen Bühnenspielplans* und dem Material verschiedener Archive ist zu entnehmen, daß mindestens 106 von 119 Inszenierungen des

---

49 Einen sehr mäßigen Publikumszuspruch registrierten z.B. die Verantwortlichen des Landestheaters Neustrelitz, wo die „Gespenster" bereits nach zwei Vorstellungen wieder abgesetzt wurden. Vgl. BA, Akte R 55/20412-1, Bl. 413.

50 In Weimar wurden die „Gespenster" auf Druck des Gauleiters Fritz Sauckel 1941 vom Spielplan genommen; vgl. Abschnitt 6.3.4.

„Peer Gynt" die Nachdichtung von Dietrich Eckart zugrunde lag (= 89%), dagegen nur sechs mal die Übersetzung Morgensterns (Mainz 1933[51], Koblenz 1934, Mannheim 1935, Augsburg 1935, Heidelberg 1937, Frankfurt/Main 1937) und nur ein einziges Mal die ältere Fassung Passarges (Stralsund 1933) herangezogen wurde. In Oldenburg gelangte im Herbst 1934 eine Bearbeitung des Chefdramaturgen Gustav Rudolf Sellner auf die Bühne, die aber im wesentlichen auf Eckarts Textversion fußte[52]. In sechs Fällen läßt sich aufgrund der mangelhaften Überlieferung von Rezensionen und fehlender Angaben im *Deutschen Bühnenspielplan* nicht ermitteln, welche Ausgabe gewählt wurde; es ist jedoch zu vermuten, daß die Zahl der Inszenierungen, die sich der Eckart-Nachdichtung bedienten, insgesamt noch höher liegt[53]. Es gibt mehrere Hinweise darauf, daß die Bevorzugung der Fassung Eckarts durch die Theater in einem Akt der Verneigung vor dem „Vorkämpfer" von der Reichsdramaturgie bewußt gefördert und gesteuert wurde. So äußerte sich Schlösser in einem Schreiben an die Intendanz der Bühnen in Remscheid-Solingen:

> Im Allgemeinen halte ich für angezeigt, die Bearbeitung von Dietrich Eckart spielen zu lassen. Wenn Sie aber besondere künstlerische oder technische Gründe haben, die an sich unbedenkliche Nachdichtung von Christian Morgenstern zu spielen, so bin ich damit einverstanden.[54]

Von dem hier in typisch kulanter Geste angebotenen Spielraum machten die Theater, wie die obengenannten Zahlen beweisen, jedoch wenig Gebrauch; sie hatten offenbar hinreichend verstanden, wie sehr den Kulturfunktionären an Eckart gelegen war. Die vermeintlich liberale Politik, die sich auf „Empfehlungen" oder „Ratschläge" zu beschränken schien, verfehlte ihre Wirkung nicht. Es sind sogar Fälle bekannt geworden, in denen einzelnen Bühnen untersagt wurde, die Morgenstern-Übersetzung zu benutzen. Der damalige Dramaturg der Münchener Kammerspiele, Wolfgang Petzet, berichtet, daß für eine „Peer-Gynt"-Inszenierung des Dresdener Gastregisseurs Georg Kiesau[55] 1937 die Version Eckarts gewählt werden mußte, obwohl das Theater sich für Morgensterns Übersetzung eingesetzt hatte[56]. Der Freiburger Schauspieler Harry Buckwitz, dem in der Spielzeit 1936/37 die Rolle des Peer angeboten worden war, hielt Eckarts Bearbeitung für „ein ganz hundsmäßiges Machwerk" und intervenierte in dieser Richtung bei seinem Intendanten Wolfgang Nufer, einem von

---

51 Bei dieser Mainzer Inszenierung handelt es sich um eine Übernahme aus der Saison 1932/33.

52 Vgl. hierzu BA, Akte R 55/20419, Bl. 95. - Die Bearbeitung von Sellner, dem späteren Generalintendanten der Deutschen Oper Berlin, ist heute bibliographisch nicht mehr nachweisbar.

53 Christian Hennigs Information, daß Ibsens „Peer Gynt" in den ersten acht Spielzeiten des Dritten Reiches „rund 250 mal" in einer anderen als der Eckartschen Fassung gespielt worden sei, läßt sich anhand der Informationen des *Deutschen Bühnenspielplans*, auf die er sich bezieht, nicht verifizieren. Vgl. Hennig 1985, S. 163.

54 BA, Akte R 55/20231, Bl. 442.

55 Kiesau war bis 1933 Schauspieldirektor in Dresden, rückte nach der „Machtergreifung" jedoch als Oberspielleiter ins zweite Glied. Vgl. Ulischberger, *Schauspiel in Dresden. Ein Stück Theatergeschichte von den Anfängen bis in die Gegenwart in Wort und Bild*, Berlin 1989, S. 54.

56 Vgl. Petzet 1973, S. 270.

Himmler protegierten SS-Mann. Eckart, so beschied Nufer indes, „ist heute unser Dichter, das müssen wir spielen"; gleichzeitig schaltete er die Reichsdramaturgie ein. In einem Brief erklärte Rainer Schlösser unmißverständlich: „Herr Buckwitz ist es nicht wert, die Rolle des Peer Gynt zu spielen. Besetzten Sie das Stück mit einem anderen Schauspieler." Diese ungewöhnlich direkte Vorgabe setzte Nufer ohne zu zögern um: ein anderer Schauspieler wurde mit der Rolle betraut, Eckarts Text wurde der Übersetzung Morgensterns vorgezogen[57]. Ähnlich ist in Monographien über einzelne Bühnen immer wieder die Rede davon, daß Ibsens „Peer Gynt" für das deutsche Theater jener Jahre „Daseinsberechtigung"[58] nur in der Nachdichtung Eckarts hatte.

Der Einsatz offizieller Stellen für die „Peer-Gynt"-Bearbeitung Eckarts muß in einem größeren Zusammenhang gesehen werden. Nach Hitlers Machtantritt wurden einige Anstrengungen unternommen, Eckarts dramatisches Werk, das in der Weimarer Republik kaum Beachtung gefunden hatte, an den deutschen Theatern unterzubringen. Am 7. Oktober 1933 wurde im Dresdener Schauspielhaus die 1918 fertiggestellte Tragödie „Lorenzaccio", für die sich vorher kein Theater in Deutschland begeistern mochte, uraufgeführt. Sein imperialistisches, anti-englisches Historiendrama „Heinrich der Hohenstaufe" gelangte im Rahmen der Reichstheaterwochen 1935 im Hamburger Schauspielhaus zur Aufführung; in den Hauptrollen traten mit Gustav Knuth und Werner Hinz zwei der besten Schauspieler dieser Bühne auf[59]. Die offensichtlichen dramaturgischen Schwächen der Stücke Eckarts wurden aber bald „als Pflichtübung für die deutschen Bühnen zu einem praktischen Problem"[60], wie Peter Bumm es euphemistisch ausdrückte. Das nicht zu leugnende Desinteresse des Publikums stand in schroffem Gegensatz zu den immer neuen Versuchen nationalsozialistischer Kulturpolitiker, den Hitler-Freund ins Rampenlicht zu rücken. Diesem Dilemma entzogen sich die Theater dadurch, daß sie - mit stillschweigender oder expliziter Tolerierung der Reichsdramaturgie - dazu übergingen, anstelle von Eckarts eigenen Werken dessen „Peer-Gynt"-Bearbeitung zu spielen. Auf diese Weise war auf der einen Seite der Nachfrage des Publikums Genüge getan, das auf den „Peer Gynt" nicht mehr verzichten wollte; auf der anderen Seite konnte mit Eckart ein verdienstvoller Parteigenosse aus der „Kampfzeit" der NSDAP gewürdigt werden, der zudem noch den Vorteil hatte, als Freund bzw. anerkannter Mentor von so unterschiedlichen Parteigrößen wie Hitler, Rosenberg und Goebbels[61] nicht Gegenstand von Fraktionszwisten innerhalb der Partei zu sein.

---

57 Kurz nach diesem Vorfall wurde Buckwitz aus der RTK ausgeschlossen; er emigrierte nach Ostafrika. Vgl. Daiber 1995, S. 136 f.; *Harry Buckwitz. Schauspieler, Regisseur, Intendant 1904-1987*, Hg. Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin 1998, S. 45 und 334.

58 Thoma, *Das Theater der Stadt Trier 1802-1944*, Trier 1964, S. 266.

59 Vgl. Drewniak 1983, S. 216.

60 Bumm, *Drama und Theater der konservativen Revolution*, Diss. München 1969, S. 203.

61 Goebbels' Empathie gegenüber Eckart wird aus einem Tagebucheintrag vom 13. Mai 1943 deutlich: „Der Führer findet Worte höchsten Ruhmes für Dietrich Eckart als Vorkämpfer eines klaren und geistig überlegenen Antisemitismus. Schade, daß er nicht mehr lebt." Goebbels 1993, Bd. 8, S. 289.

Aufführungen von Ibsens „Peer Gynt“ im Dritten Reich standen daher häufig auch unter dem Vorzeichen der Verklärung von nationalsozialistischer Parteigeschichte. Dies zeigte sich beispielhaft darin, daß anläßlich einer „Peer-Gynt“-Inszenierung am von Gründgens geleiteten Berliner Schauspielhaus am Gendarmenmarkt das Programmheft fast ausschließlich den Bearbeiter Eckart herausstellt und Ibsens Name nur noch am Rande erwähnt wird. Nicht nur enthält das Heft ein Faksimile der Titelseite von Eckarts „Peer-Gynt“-Erstauflage (der sogenannten „Liebhaberausgabe“[62]), sondern es würdigte auch Eckarts eigenwillige Interpretation des Werkes durch seitenlange Zitate aus seinen Schriften zum „Peer Gynt“. Daneben machen Auszüge aus verschiedenen nostalgisch-biographischen Arbeiten über Eckart (von Reich und Rosenberg) Reklame für Publikationen aus NSDAP-eigenen Verlagen. Abgerundet wird das Heft durch einige Fotos von verschiedenen früheren „Peer-Gynt“-Inszenierungen, z.B. von der Bruck-Produktion von 1914, in der, wie durch ein Bild in Erinnerung gebracht wird, der spätere RTK-Präsident Otto Laubinger ab 1921 in der Titelrolle glänzte[63]. Programmhefte wie dieses, das keinen Einzelfall darstellt[64], hoben den Eigenanteil Eckarts an seiner „Peer-Gynt“-Version so stark hervor, daß Ibsens Leistung darüber fast in Vergessenheit geriet. Möglicherweise kann man hierin auch eine subtile Taktik erkennen, die darauf zielte, mit Hilfe der Programmheftgestaltung die Vertreibung Ibsenschen Geistes aus seinem eigenen Werk anzuzeigen. Indem diese Programme aber gleichzeitig unzweifelhaft den Nachdichter glorifizieren, spiegelt sich in ihnen eine zumindest sehr ambivalente Haltung wider.

Der von den Nationalsozialisten betonte produktive Anteil Eckarts an der von ihm herausgegebenen „Peer-Gynt“-Nachdichtung erklärt zum Teil auch die hohen Aufführungszahlen der Spielzeiten 1936/37 und 1937/38. Während allerdings der Rekord von 193 Vorstellungen in der Saison 1936/37 noch auf den 30. Todestag von Ibsen zurückgeht[65], stand das Jahr 1938 - wie in Abschnitt 3.1. bereits angedeutet - im Zeichen von ausgedehnten Feierlichkeiten aus Anlaß des 70. Geburtsta-

---

62 Vgl. den Beginn von Abschnitt 3.3. zur Publikationsgeschichte von Eckarts „Peer Gynt“.

63 Vgl. Programmheft zu „Peer Gynt“, Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, Berlin 1938, unpaginiert [Dokument der TSK].

64 Ähnliches gilt z.B. für die Einstudierung des „Peer Gynt“ am Landestheater Rudolstadt, zu der sogar Eckarts Witwe eingeladen wurde. Der Intendant steuerte im Programmheft einen einschlägigen Artikel bei: Hansen, Ibsens „Peer Gynt“ in der Nachdichtung Dietrich Eckarts, in: *Landestheater Rudolstadt-Arnstadt*, Spielzeit 1937/38, H. 3, S. 4-9.

65 Konrad Dussel ist der Meinung, daß es nach 1933 kein Ibsen-Jubiläum gegeben habe und zeigt sich deshalb über die Entwicklung der Aufführungszahlen überrascht; vgl. Dussel 1988, S. 302. Daß die Nationalsozialisten 1936 (30. Todestag Ibsens) aber als Jubiläumsjahr auffaßten, beweist u.a. eine größere Anzahl von Zeitungsartikeln aus diesem Anlaß. Selbst der 70. „Geburtstag“ des Schauspiels „Peer Gynt“ im Jahre 1937 wurde gelegentlich angezeigt. Aus der Reihe der Pressepublikationen sei Herbert Iherings kluge Würdigung Ibsens herausgehoben: Ihering, Zu Ibsens 30. Todestag: Der Dramatiker, in: *Berliner Tageblatt*, 23. Mai 1936; sein Kollege Alfred Hein stellte in derselben Ausgabe des *Berliner Tageblattes* den Lyriker Ibsen vor. Vgl. ferner Witt, Henrik Ibsen, in: *Ostdeutsche Monatshefte*, 16, 1935/36, S. 118-120; Scholz, Ibsen. Zur 30. Wiederkehr seines Todestages am 23. Mai, in: *Gießener Familienblätter*, 22. Mai 1936; Anonym, Henrik Ibsen und Deutschland, in: *Germania*, 23. Mai 1936; Weltmann, Dreißig Jahre nach Ibsens Tod, in: *Central-Verein-Zeitung*, 27. Mai 1936; Heilborn 1936; Könitzer 1936.

ges von Eckart[66], dem sich noch im selben Jahr [!] Ehrenbezeigungen zum 15. Todestag des „Künder[s] und Seher[s] des Dritten Reiches“[67] anschlossen. Die Reichsdramaturgie fragte in diesem Jahr des doppelten Jubiläums in einem Rundschreiben bei allen Theatern im Reich an, welches Stück sie zu Eckarts Ehren zu spielen gedächten. Viele Bühnen entschieden sich für den „Peer Gynt“, der in den meisten dieser Theater (allerdings nicht in allen) dann auch tatsächlich aufgeführt wurde. Manche Intendanten wählten zunächst andere Stücke von Eckart, traten jedoch später - nach erster Prüfung? - von diesen zurück und spielten schließlich ebenfalls Eckarts „Peer-Gynt“-Nachdichtung[68].

Eine ganz andere Ursache für die hohen Aufführungszahlen des „Peer Gynt“ bestand darin, daß die Ansetzung des Stückes in der Fassung Eckarts mit einer symbolischen Geste gegen die Theaterkultur der Weimarer Republik verbunden werden konnte: indem der „arisch-christlichen“ Nachdichtung der Vorzug gegeben wurde, entschied man sich demonstrativ für „arteigene Kunst“ und distanzierte sich von Regisseuren wie Leopold Jessner, der 1931 mit seiner „Peer-Gynt“-Produktion am Berliner Schauspielhaus (Übersetzung: Morgenstern) die Bruck-Inszenierung aus dem Jahre 1914 abgelöst hatte. Einer 1937 entstandenen, aber erst 1942 veröffentlichten akademischen Abhandlung galt Jessner, „der orthodoxe Jude“[69], als „repräsentativster Spielleiter des November-Systems“[70]. Als er sich 1933 zur Emigration gezwungen sah und zeitweilig an der „Habima“ in Palästina arbeitete, sahen die Nationalsozialisten hierin einen Beweis für Jessners „artgebundene Voraussetzungen seiner regielichen Mittel“[71]. Schon vor der „Machtergreifung“ hatte der von Rosenberg kontrollierte „Kampfbund für deutsche Kultur“ die „hypermoderne, bolschewistische, molluskenhafte und neurasthenische Ästhetenware“ Jessners an den Pranger gestellt und im Gegenzug Autoren wie Wildenbruch, Anzengruber und Eckart für die deutsche Bühne gefordert[72].

5.4. Die Bedeutung von Edvard Griegs Bühnenmusik

Anhand der Angaben aus dem *Deutschen Bühnenspielplan* und der Hinweise in Rezensionen und Programmheften läßt sich errechnen, daß in mindestens 111 der 119 „Peer-Gynt“-Inszenierungen (= 93%) im Dritten Reich die 1874 von

---

66 Vgl. Könitzer, Der Dramatiker Dietrich Eckart. Zu seinem 70. Geburtstag, in: *Die Bühne*, 4, 1938, S. 100-101.

67 Dresler 1938, S. 7.

68 Nordhausen plante zunächst die Komödie „Ein x-beliebiger Mensch“, Meißen „Ein Kerl, der spekuliert“. Vgl. BA, Akte R 55/20413, Bl. 234 und Akte R 55/20394, Bl. 131.

69 Gentsch, *Die politische Struktur der Theaterführung*, Dresden 1942 (= Leipziger Beiträge zur Erforschung der Publizistik, Bd. 8), S. 274.

70 Ebd., S. 275.

71 Ebd., S. 279.

72 Zit. nach Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek b. Hamburg 1963, S. 16. - Vgl. ferner Anonym, Genosse Jessner als Vorkämpfer marxistischer Theaterpolitik, in: *Deutsche Bühnenkorrespondenz*, 1, 1932, Folge 4, S. 1-2.

Ibsen in Auftrag gegebene Bühnenmusik Edvard Griegs verwendet wurde. Auch hier ist zu vermuten, daß der Anteil noch höher, eventuell sogar bei 100% liegt, doch in einigen Fällen läßt sich aufgrund der mangelhaften Überlieferung von aussagekräftigem Material nicht mit Sicherheit sagen, ob Griegs Musik tatsächlich gespielt wurde. Aus Presseartikeln wird aber deutlich, daß die deutschen Theater in jenen Jahren auf die Suite nicht verzichten mochten. „'Peer Gynt' bedeutet aber ja Ibsen + Grieg"[73], war z.B. in der *Frankfurter Zeitung* zu lesen. Ein Aufführung ohne die „effektvolle, die Gefühle stark streichelnde Komposition" galt schlichtweg als „undenkbar"[74].

Daß Griegs „Peer-Gynt-Suite" im Dritten Reich ein fester Bestandteil praktisch aller Inszenierungen war, ist weniger selbstverständlich, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Ganz im Gegensatz zur Entwicklung in Norwegen, wo sich - von punktuellen Ausnahmen abgesehen[75] - erst verhältnismäßig spät, nämlich nach Hans Jacob Nilsens epochemachender Inszenierung 1948 in Oslo[76], die Erkenntnis durchsetzte, daß Ibsens Text und Griegs Musik wenig miteinander harmonieren[77], gab es in Deutschland früh Vorbehalte gegen Griegs Suite. Siegfried Jacobsohn bemerkte bereits 1914, daß „der gute, milde, melodisch wohlgeformte Grieg vor Ibsen nichts voraus hat"[78]. Teilweise dokumentiert auch die Bühnenpraxis diesen Abstand zu Grieg. Eine die Widersprüche des Stückes betonende und nicht glattstreichende „Peer-Gynt"-Inszenierung von Berthold Viertel 1927 am Deutschen Theater versuchte das lyrisch-musikalische Element so weit wie möglich zu reduzieren, mit dem Resultat, daß Griegs Musik in einer bis dahin nicht gekannten Sparsamkeit eingesetzt wurde. Um jeden Kitscheffekt zu vermeiden, wurde „Solvejgs Lied", für viele Zuschauer die Glanznummer der Suite, hinter der Szene gesungen, während die Schauspielerin Johanna Hofer (Solvejg) „wie eine stumme, leere Atrappe [sic] auf der Bühne"[79] stand. Leopold Jessner ging in seiner Insze-

---

73 *Frankfurter Zeitung*, 23. Mai 1936.

74 *Eisenacher Tagespost*, 28. Januar 1935.

75 Der Literatur- und Theaterkritiker Kristian Elster schrieb schon 1923: „Hele forestillingen må være rettet mot det mål å fremheve diktets satiriske og ironiske og menneskelige idé. Så må Griegs musikk, så skjønn den være vil, vekk, bort!" („Die ganze Vorstellung muß darauf abzielen, die satirische, ironische und menschliche Idee des Gedichtes hervorzuheben. Deshalb muß Griegs Musik, so schön sie auch sein mag, weg!") - Hier zit. nach Lyche, *Norges teaterhistorie*, Asker 1991, S. 203.

76 Vgl. hierzu Nilsen, *Peer Gynt - eit antiromantisk verk*, Oslo 1948; ferner Midbøe 1976; Marker/Marker 1989, S. 23 ff.

77 Konsequenterweise verzichtete Nilsen in seiner Inszenierung - erstmals in Norwegen - auf Griegs Musik und gab eine neue Komposition bei Harald Sæverud in Auftrag. Vgl. Sæverud, Ny musikk til „Peer Gynt", in: Hans Jacob Nilsen, *Peer Gynt - eit antiromantisk verk*, Oslo 1948, S. 39-43. - Kaum nachzuvollziehen ist, daß die Grieg-Biographen Benestad und Schjelderup-Ebbe noch 1980 „et av de lykkeligste samspill på scenemusikkens område i verdensmålestokk" („eine der glücklichsten Begegnungen auf dem Gebiet der Bühnenmusik weltweit") konstatieren konnten. Vgl. Benestad / Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg. Mennesket og kunstneren* [1980], 2. Aufl., Oslo 1990, S. 198.

78 Jacobsohn 1914 a, S. 241.

79 I.M., *Peer Gynt*, Zeitung unbekannt, Januar 1927 [Dokument der TSK]. - Ein norwegischer Berlin-Korrespondent, der die Aufführung sah, schrieb: „I Bertold [sic] Viertels mesterlige regi var det lyriske i det hele tatt trengt tilbake. Her fikk man beviset for, at Peer Gynt slett ikke behøver det lyrisk-musikalske støtteapparat som man både hjemme og ute har ansett for nødvendig [...]" („In Berthold Viertels

nierung von 1931 noch einen Schritt weiter und grenzte die Musik, die „keinen Kontakt mit der Bühne“[80] mehr hatte, regelrecht aus: er strich „Solvejgs Lied“ ganz und enttäuschte auch sonst demonstrativ die Publikumserwartung, indem er die verbliebenen Musikstücke (z.B. „Aases Tod“) in die Umbaupausen verlegte[81]. Theatrale Konzepte dieser Art sollten nach dem Krieg, in Deutschland wie in Norwegen, selbstverständliche Bühnenpraxis werden[82].

Wenn ab 1933 die zuvor in die Diskussion geratene Bühnenmusik Griegs wieder über jeden Zweifel erhaben war, verband sich damit auch eine bewußte Tendenz gegen das radikale Prinzip der „Entoperung“[83] und Entsentimentalisierung[84], das in der Weimarer Republik innovativ begonnen worden war. Ibsens „Peer Gynt“ wurde konsequent re-romantisiert: die intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Werk, die Viertel und Jessner angestrebt hatten, wich einem sentimentalen Stimmungstheater, in dem die Grieg-Musik zu einem wesentlichen Faktor wurde[85]. Daß dieses Konzept der Romantisierung durchaus auch ideologische Implikationen hat, zeigte bereits Eckart mit seinen Äußerungen zur Grieg-Musik (vgl. Abschnitt 3.6.), die auf eine Abwehr alles Rationalen zielten. In diesem Sinne ist die „Peer-Gynt“-Suite auch im Dritten Reich rezipiert worden:

> Es war mehr als eine künstliche Laune, aus der heraus Ibsen seinen nordischen Landsmann Edward [sic] Grieg veranlaßte, zu seinem Drama eine Musik zu schreiben; es war die Erkenntnis, daß da, wo die dichterische Phantasie ins Irrationale sich emporhebt, Musik mehr als irgend eine andere Kunst geeignet ist, ihre Absichten klärend und deutend der Empfindung zu erschließen.[86]

Aufschlußreich ist, daß selbst in den wenigen Ausnahmefällen, in denen sich die Theater für die Übersetzung Morgensterns - und nicht Eckarts - entschieden, die Musik Griegs in einer Weise funktionalisiert wurde, daß den Vorstellungen Eckarts dennoch weitgehend Rechnung getragen wurde. So war im Programmheft zur ansonsten bemerkenswerten Mannheimer „Peer-Gynt“-Inszenierung 1935 (vgl. Abschnitt 6.2.4.) zu lesen:

> Und was bei Ibsen durch bissige Schärfe zu kraß geraten ist, das mildert Grieg's [sic] Musik, die mit dem Werk verwachsen ist, so fern sie ihm auch manchmal zu stehen

---

meisterhafter Regie war alles Lyrische zurückgedrängt. Hier erhielt man den Beweis dafür, daß „Peer Gynt“ keineswegs des lyrisch-musikalischen Stützkorsetts bedarf, das man sowohl in der Heimat als auch im Ausland für unentbehrlich hält [...]“); Thorstad 1931.

80 *BZ am Mittag*, 8. Oktober 1931.

81 Vgl. auch Midbøe 1978, S. 139 f.

82 Vgl. hierzu die Beobachtungen Horst Biens, der Parallelen zwischen „Peer-Gynt“-Inszenierungen in Oslo (1962) und Leipzig (1964) wahrnahm. Bien, Peer Gynt i dag, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 3, Hg. Harald Noreng u.a., Oslo 1977, S. 91-98, hier: S. 95 ff.

83 *Berliner Lokal-Anzeiger*, 8. Oktober 1931.

84 In der Jessner-Inszenierung von 1931 legte Heinrich George in der Titelrolle größten Wert auf „nüchterne Sachlichkeit“; er schien die Verse zugunsten eines „Prosaton[s]“ vollkommen aufzulösen. Vgl. hierzu Mesalla, *Heinrich George. Versuch der Rekonstruktion der schauspielerischen Leistung unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Publizistik*, Diss. Berlin 1969, S. 75 f.

85 Vgl. z.B. *Berliner Börsen-Zeitung*, 25. Mai 1938.

86 *General-Anzeiger* [Bonn], 16. September 1935.

scheint: Grieg, der nur dem Märchenhaften und Lyrischen des Werkes nachgeht und über alles Allzusatirische die reinen Klänge nordischer Art und herber Süße aufklingen läßt.[87]

Von hier aus ist der Weg nicht weit zu der Beurteilung Griegs durch den Präsidenten der Preußischen Akademie der Künste, Max von Schillings, der die „echt völkische Wendung"[88] in dessen Musik darauf zurückführte, daß Grieg sich bei Entdeckungsfahrten durch die Täler seines Landes von der ländlichen Bevölkerung heimatliche Lieder vorsingen ließ.

5.5. Statistische Übersichten zu Ibsen-Produktionen im Dritten Reich

Alle in diesem Kapitel genannten Zahlen sind nach Informationen des *Deutschen Bühnenspielplans* sowie auf der Grundlage einer intensiven Recherche in etwa 120 Theater- und Stadtarchiven in Deutschland, Österreich und Frankreich (Elsaß, Lothringen) zusammengestellt worden. Die Angaben unterscheiden sich z.T., wenn auch nur geringfügig, von andernorts publizierten Aufführungs- und Inszenierungszahlen[89]. Der Grund für diese Abweichung ist in der Regel darin zu suchen, daß gelegentlich Inszenierungen (oder auch Gastspielaufführungen) ermittelt werden konnten, die in dem nicht immer zuverlässigen *Bühnenspielplan* unberücksichtigt blieben[90]. Sehr selten konnte zwar eine Inszenierung, nicht aber die Zahl der Vorstellungen nachgewiesen werden; in diesen Fällen wurde für die statistische Übersicht *eine* Aufführung zugrunde gelegt.

Die Statistik erfaßt Ibsen-Inszenierungen ab der Spielzeit 1933/34, da aufgrund längerfristiger Planungen nicht alle Produktionen im Zeitraum zwischen Januar und August 1933 auf die veränderten politischen Rahmenbedingungen zurückzuführen sind.

---

87 Müller, Zur Inszenierung von „Peer Gynt", in: *Bühnen-Blätter* [Mannheim], Spielzeit 1934/35, [1935], H. 18, S. 221-224, hier: S. 224.

88 Schillings, Edvard Grieg, der nordische Meister, in: *Koblenzer Theaterheft*, Spielzeit 1933/34, H. 30, unpaginiert.

89 Vgl. Englert, Ibsen and Theatre Life in Nazi Germany, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 7, Hg. Bjørn Hemmer / Vigdis Ystad, Oslo 1991, S. 85-100.

90 Aus diesem Grund dürfen die nachstehend genannten Zahlen im Verhältnis zum an sich zuverlässigen statistischen Material Thomas Eichers größeren Genauigkeitswert beanspruchen. Vgl. Eicher 1992, S. 195.

Tabelle 1
Ibsens Präsenz auf deutschen Bühnen 1933-44 (Anzahl der Aufführungen)

Stück	**1933/34**	**1934/35**	**1935/36**	**1936/37**	**1937/38**
Frau Inger auf Östrot	11	4	4	12	-
Nordische Heerfahrt	-	-	-	7	7
Die Kronprätendenten	14	11	17	10	17
Brand	2	-	-	-	-
Peer Gynt	89	118	177	193	189
Bund der Jugend	18	3	4	-	-
Stützen der Gesellschaft	19	17	5	23	50
Nora	6	-	9	16	6
Gespenster	28	53	25	68	30
Ein Volksfeind	50	12	3	28	19
Die Wildente	31	6	6	-	8
Rosmersholm	13	11	7	-	-
Die Frau vom Meer	-	-	-	-	-
Hedda Gabler	44	-	5	42	51
Baumeister Solness	-	-	-	-	-
Klein Eyolf	5	3	-	-	-
John Gabriel Borkman	23	8	-	-	-
Wenn wir Toten erwachen	3	-	-	-	-
Total	**356**	**246**	**262**	**399**	**377**

Erstellt auf der Grundlage des *Deutschen Bühnenspielplans* sowie nach Angaben aus Theater- und Stadtarchiven.

1938/39	1939/40	1940/41	1941/42	1942/43	1943/44	Total
-	26	6	-	3	-	**66**
15	-	28	-	-	2	**59**
-	-	-	18	-	-	**87**
-	6	-	-	-	-	**8**
146	56	60	90	57	11	**1186**
-	5	-	-	-	-	**30**
-	27	28	49	47	1	**266**
76	4	13	131	96	179	**536**
64	8	77	6	22	15	**396**
8	-	13	-	-	-	**133**
5	48	44	20	-	-	**168**
-	-	-	-	-	-	**31**
30	10	-	-	-	4	**44**
1	-	-	34	8	29	**214**
-	5	-	-	3	-	**8**
-	-	-	-	-	-	**8**
5	27	1	20	-	7	**91**
-	-	-	-	-	-	**3**
350	**222**	**270**	**368**	**236**	**248**	**3334**

Tabelle 2
Die meistgespielten Ibsen-Stücke während des Dritten Reiches: Anzahl der Inszenierungen

Spielzeit	Peer Gynt	Nora	Gespenster
1933/34	13	1	6
1934/35	16	-	6
1935/36	15	1	3
1936/37	20	1	7
1937/38	16	1	3
1938/39	11	3	8
1939/40	5	-	2
1940/41	8	2	14
1941/42	9	13	1
1942/43	4	5	1
1943/44	2	11	1
Total	**119**	**38**	**52**

Tabelle 3
Ausgewählte Gegenwartsdramen Ibsens während des Dritten Reiches: Anzahl der Inszenierungen

Spielzeit	Stützen der Gesellschaft	Die Wildente	Hedda Gabler
1933/34	2	3	4
1934/35	2	2	-
1935/36	1	1	1
1936/37	3	-	2
1937/38	4	2	2
1938/39	-	1	-
1939/40	3	2	-
1940/41	3	3	-
1941/42	1	2	1
1942/43	5	-	-
1943/44	1	-	3
Total	**25**	**16**	**13**

Tabelle 4
Das Frühwerk Ibsens während des Dritten Reiches: Anzahl der Inszenierungen

Spielzeit	Die Kronprätendenten	Frau Inger auf Östrot	Nordische Heerfahrt
1933/34	1	1	-
1934/35	1	1	-
1935/36	3	1	-
1936/37	1	1	1
1937/38	2	-	1
1938/39	-	-	2
1939/40	-	1	-
1940/41	-	-	1
1941/42	3	-	-
1942/43	-	-	-
1943/44	-	-	1
Total	**11**	**5**	**6**

Erstellt auf der Grundlage des *Deutschen Bühnenspielplans* und nach Angaben aus Theater- und Stadtarchiven.

6. Ibsen und das Theater II: Beispiele der Inszenierungspraxis 1933-1944

6.1. Inszenierungen von Ibsens Frühwerk (1857-1863)

Von den Dramen seines Frühwerks konnten sich, wie dargelegt, allenfalls Ibsens „Kronprätendenten" (1863) in einigermaßen nennenswertem Umfang durchsetzen. Vor 1938 wurde das Stück an immerhin acht verschiedenen Bühnen inszeniert, in Anbetracht des zu bewältigenden Aufwandes (eine große Anzahl von Rollen mit historischen Kostümen, viele Bühnenbilder, eine Unzahl von Requisiten) eine recht beachtliche Frequenz[1]. Weitere drei Produktionen entstanden in der Saison 1941/42 (Nürnberg, Schwerin, Salzburg)[2]. Die Aufführungen der „Kronprätendenten" fallen damit größtenteils in eine Zeit, in der die ideologische Unterweisung des Theaterpublikums noch offensichtliches Ziel war.

Der Stellenwert der „Kronprätendenten" im Dritten Reich läßt sich auch an einem theaterhistorischen Detail ablesen. Der im Propagandaministerium beschäftigte Referent Herbert A. Frenzel versuchte hartnäckig, den isländischen Romancier und Dramatiker Guðmundur Kamban zu einer Inszenierung dieses Stückes in Deutschland zu bewegen. Unter anderem wurde in diesem Zusammenhang eine Kooperation mit dem Schauspielhaus Bremen erwogen[3]. Kamban, der sich von der „Nordischen Gesellschaft" in Lübeck und anderen Institutionen des Dritten Reiches hofieren ließ[4], entschied sich jedoch letztlich dazu, Bjørnsons Komödie „Geographie und Liebe" in Königsberg zu inszenieren.

Das in Bergen entstandene Schauspiel „Frau Inger auf Östrot" (1857), das insgesamt fünfmal produziert wurde (Beuthen, Coburg, Flensburg, München, Berlin) und gelegentlich auch als Gastspielaufführung zu sehen war, wurde im Zuge einer allgemeinen Begeisterung für „nordische" Stoffe begrüßt, löste aber bei den NS-Theaterbürokraten wenig Enthusiasmus aus. Dem Reichsdramaturgen Rainer Schlösser etwa war das Stück 1933 völlig unbekannt[5]; eine von seinen Mitarbeitern durchgeführte Prüfung des Dramas ergab aber keinerlei Beanstandungen[6]. Insbe-

---

1 Die Zahl gewinnt noch an Gewicht, wenn man sie an den sehr seltenen Produktionen der Weimarer Republik und der Nachkriegszeit mißt. Völlig unzutreffend ist die Behauptung, daß „Die Kronprätendenten" nach 1929 nicht mehr in Deutschland gespielt wurden. Vgl. Warnecke, Übermensch im Himmelreich, in: *Die Welt*, 25. Januar 1993.

2 Am Stadttheater Aachen war für die Saison 1943/44 eine Inszenierung der „Kronprätendenten" vorgesehen, die aber nach der Bombardierung Aachens am 13. Juli 1943 nicht mehr zustande kam. Vgl. BA, Akte R 55/20307, Bl. 305 f.

3 Vgl. BA, Akte R 55/20234-1, Bl. 297.

4 Kambans Stücke „Zeitlose Gewänder" und „Komplexe" wurden an verschiedenenen Provinzbühnen zur Aufführung gebracht, so 1938 in Gera, 1940 in Altenburg, 1943 in Flensburg.

5 Vgl. Ebermayer, *„Denn heute gehört uns Deutschland..." Persönliches und politisches Tagebuch. Von der Machtergreifung bis zum 31. Dezember 1935*, Hamburg/Wien 1959, S. 242.

6 Vgl. BA, Akte R 55/20180, Bl. 107 ff.

sondere namhafte Schauspielerinnen, allen voran Hermine Körner, setzten sich für das Stück ein.

Das ein Jahr später erschienene historische Drama „Nordische Heerfahrt" (1858) dagegen wurde unter dem Vorzeichen einer „arteigenen" Kunst mehrfach in den Dienst faschistischer Kulturpolitik gestellt. Das Spektrum reicht dabei von einer „völkisch" motivierten Imitation des „Sagastils" bis hin zu einer infamen Differenzierung der Dramenfiguren in „Germanen" und „Untermenschen".

6.1.1. Führertum und Gefolgschaft: „Die Kronprätendenten" 1935 in Köln

Ibsens „Kronprätendenten" dürften vor allem deshalb ein so beachtliches Interesse unter den Nationalsozialisten hervorgerufen haben, weil das Stück scheinbar mühelos auf deutsche Verhältnisse übertragen werden konnte. Der Gedanke von der Einheit des Reiches, den sie gleichermaßen für das Thema wie für die Entstehungsursache von Ibsens Schauspiel hielten, stellte auch in der aktuellen Propaganda („ein Volk, ein Reich, ein Führer") ein zentrales Motiv dar. Mit Hilfe verschiedener dramaturgischer Bearbeitungen wurden die mutmaßlichen Affinitäten zwischen den verschiedenen historischen Situationen immer wieder herausgestrichen. Ibsens Gegenwart, genauer die Selbständigkeitsbemühungen seines Landes im 19. Jahrhundert, die seinerzeit in Norwegen kollektiv erinnerte mittelalterliche Reichseinigung und das Konzept einer deutschen „Volksgemeinschaft" in den dreißiger Jahren gerieten dabei wie selbstverständlich in einen Zusammenhang.

Ibsens letztes historisches Drama[7] spielt in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Norwegen, während jener unruhigen Periode also, die als „Bürgerkriegszeit" Eingang in die Geschichtsbücher gefunden hat[8]. Mehrere Parteien, unter ihnen Håkon Håkonssøn und der Jarl Skule Bårdssøn, konkurrieren um den norwegischen Thron und versuchen auf juristischem (Verweis auf Erbfolgeprinzipien etc.) und auf militärischem Wege, ihr Recht geltend zu machen. Aus diesem Konflikt geht Håkon, in den realen historischen Auseinandersetzungen wie auch bei Ibsen, als Sieger hervor. Der Stoff erfreute sich bei norwegischen Historikern und Autoren in den ersten Jahrzehnten nach der neugewonnenen Unabhängigkeit von Dänemark (1814) großer Beliebtheit. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang vor allem Peter Andreas Munch, dessen monumentales Geschichtswerk „Det norske Folks Historie"[9] nicht zuletzt darauf abzielte, die Identität Norwegens durch die Konstruktion einer glorreichen Vergangenheit - mit entsprechenden Sympathien für vermeintlich bedeutende Staatsmänner wie Håkon Håkonssøn[10] - zu festigen.

---

7 Zur Aufführungstradition des Stückes siehe Marker / Marker, *Edward Gordon Craig and „The Pretenders". A Production Revisited*, Carbondale 1981, S. 6-16.

8 Vgl. hierzu vor allem Helle, *Norge blir en stat 1130-1319*, Oslo 1974 (= Handbok i Norges historie, Bd. 3), S. 103 ff.; Lunden, *Nasjon eller union? Refleksjonar og røynsler*, Oslo 1993, S. 101 ff.

9 Munch behandelt den Zeitraum der Regentschaft Håkon Håkonssøns im dritten und vierten Teil seines Werkes. -Vgl. Munch, *Det norske Folks Historie*, 4 Teile, 6 Bde., Christiania 1852-1859.

10 Ein abweichendes Håkon-Bild, wie auch eine positivere Einschätzung der Persönlichkeit Skules, prä-

Auch Ibsen mochte mit seinen „Kronprätendenten“ diese Form des *nation building* im Sinn gehabt haben.

Atle Kittang hat indes auf einen zweiten Aspekt aufmerksam gemacht: als sensibler Beobachter seiner Umwelt habe Ibsen, „more or less consciously“, die tiefen Veränderungen der norwegischen Gesellschaft seit den fünfziger, sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts registriert. Wert und Notwendigkeit von Prozessen der Einigung und Zentrierung dürften ihm dabei schwerlich entgangen sein. So entwickelte der Wirtschaftsliberalismus dieser Jahrzehnte eine Eigendynamik, die die Erschließung peripherer Landschaften und den systematischen Ausbau einer landesweiten Infrastruktur (Post, Telegraphenleitungen, Straßen, Eisenbahnen) zur Folge hatte[11]. Die Industrialisierung Norwegens, die Ibsen in einigen seiner realistischen Dramen („Die Stützen der Gesellschaft“, „John Gabriel Borkman“) zu einem wichtigen Thema machen sollte, trug in einer spezifisch modernen Weise dazu bei, die Konturen einer homogenen, einheitlichen Nation - oder zumindest deren Utopie - sukzessive hervortreten zu lassen. Diese sich etablierende *moderne* Einheit Norwegens stand in denkbar größtem Kontrast zu dem Phantasiegebilde einer *rückwärtsgewandten* Einheit, das in der nationalromantischen Sehnsucht nach vergangener Größe seinen sinnfälligsten Ausdruck fand. Im Schnittpunkt dieser heterogenen Tendenzen erschienen im Jahre 1863 Ibsens „Kronprätendenten“. Die Ambiguität des Werkes, die bislang noch nicht hinlänglich erkannt zu sein scheint, wurzelt unter anderem in dieser besonderen historischen Konstellation.

Die nationalsozialistischen Aneignungen des Dramas lassen, bei allen festzustellenden Unterschieden, eine starke Neigung erkennen, die hier angedeutete Doppelsinnigkeit Ibsens zu relativieren und zu vereinfachen. Interessant ist dabei, daß eine fiktionalisierte norwegische Reichseinigung im Mittelalter gleich mehrfach als Modell für die „völkische“ Einheit des Dritten Reiches instrumentalisiert wurde. So veröffentlichte 1935 der zu Beginn des Dritten Reiches sehr produktive Autor Otto Emmerich Groh[12] im Paul Zsolnay Verlag eine Erzählung unter dem Titel „Königsballade“, in der er mit einigem Pathos und einem Übermaß an Phantasie die norwegische Geschichte des späten 9. Jahrhunderts, vor allem aber die Reichseinigung durch Harald Hårfagre, verherrlicht. Das vor germanophiler Exotisierung („Bei Njords Sohn, wir haben kaum Siegesblot gefeiert [...]“[13]) nur so strotzende Werk, ein stilistisch unbeholfenes Saga-Pastiche mit kaum verhohlener Walküren-Romantik, leitet eine gewisse dramaturgische Struktur aus der Frage ab, ob der junge norwegische König seinen früh ausgebrachten Schwur, das Land einen zu

---

sentierte der Ibsen-Philologe und Historiker Halvdan Koht in einigen Aufsätzen der zwanziger Jahre. Vgl. Koht, Um kjeldegrunnlage for soga um Håkon Håkonsson, in: *Historisk Tidsskrift*, Femte Rekke, Sjette Bind, [Kristiania] 1924, S. 16-30; Koht, Skule Jarl, in: *Historisk Tidsskrift*, Femte Rekke, Femte Bind, [Kristiania] 1923, S. 428-452.

11 Vgl. Kittang, *The Pretenders* - Historical Vision or Psychological Tragedy?, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 3, Hg. Harald Noreng u.a., Oslo 1977, S. 78-88, hier: S. 87.

12 Groh, langjähriger Chefdramaturg des Deutschen Volkstheaters in Wien, übersetzte die beiden Bjørnson-Stücke „Maria von Schottland“ und „Sigurd Jorsalfar“ ins Deutsche und trat in den zwanziger und dreißiger Jahren vor allem mit einer Reihe von Dramen an die Öffentlichkeit.

13 Groh, *Königsballade. Eine Erzählung*, Berlin/Wien/ Leipzig 1935, S. 12.

wollen, auch einzuhalten vermag. Der Erzähler ist uneingeschränkt auf seiten des Königs und unterstützt seine Ziele in Abschnitten wie diesen:

> Flieg auf, junger Adler von Norwegen, mache wahr, was dir in deinen wachen Träumen heiligstes und höchstes Wunschziel schien! Erhebe deine Schwingen über Nordland, umfasse es mit deiner ganzen Kraft und Liebe, befreie es von Zwistigkeiten, Hader, Haß, Verrat, führ' es zu heilender Gemeinsamkeit, führ' es empor zur Macht, zum Licht, zum Sieg! Vernommen ward dein Schwur zu Walaskjalf und Breidablik, schwing dich hinauf zu höchstem Glanz und Ruhmesleuchten, es schützt dich Mjölners Kraft und Sigurd Fafnerbanes Schwert!
> Harald Halfdansson [...][14]

Grohs Erzählung dürfte heute selbst Fachleuten völlig unbekannt sein, wenn sie nicht von sehr prominenter Seite protegiert worden wäre. Der dänische Tenor Helge Rosvaenge, Kammersänger an der Wiener Staatsoper und gern gesehener Gast bei den Wehrmachtswunschkonzerten des Großdeutschen Rundfunks[15], begeisterte sich so sehr für Grohs „Königsballade", daß er eine Opernfassung des Stoffes anregte. Groh selbst verfaßte das Libretto; in dem Aachener Kapellmeister Rudolf Wille fand Rosvaenge einen geeigneten Komponisten, dessen Arbeit an dem Werk er selbst finanzierte[16]. Rosvaenge sang in der Aufführung die Tenorpartie Harald Hårfagres, die besonders heldenhaft gestaltet worden war und aus der Rolle nach Rosvaenges eigenen Worten einen „König vom hohen C"[17] machte. Das Libretto entsprach „den Vorstellungen nazistischer Idealoperninhalte" völlig; entsprechend wurde in Rezensionen „die völkische Sendung [König Haralds] im Sinne des nordischen Gedankens" hervorgehoben[18]. Dennoch darf die Oper, die am 2. Februar 1939 in Wien Premiere hatte, als gediegener Mißerfolg bezeichnet werden: nach nur drei Aufführungen verschwand sie aus dem Programm.

Grohs „Königsballade" weist, vor allem in der Gestaltung der Rolle des norwegischen Königs (Harald bzw. Håkon), einige Parallelen zu den nationalsozialistischen Inszenierungen von Ibsens „Kronprätendenten" auf. Die erfolgreichsten Produktionen während des Dritten Reiches entstanden in Köln, Bochum[19], Dortmund und Dresden, allesamt in den ersten vier Jahren nach der Machtübernahme durch Hitler. Alle genannten Inszenierungen gingen mindestens zehnmal über die Bühne, so daß in diesen Fällen - nach den damaligen Maßstäben - durchaus von einem Erfolg gesprochen werden kann.

Die besonders gut dokumentierte Inszenierung des Schauspielhauses in Köln[20] ignorierte die Aktstruktur von Ibsens Drama und entschied sich für die Präsentation

---

14 Ebd., S. 69.

15 Vgl. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt/Main 1982 (= Fischer-Tb. 6901), S. 379.

16 Vgl. Schlesinger, *Gott sei mit unserem Führer. Der Opernbetrieb im deutschen Faschismus*, Wien 1997, S. 102.

17 Rosvaenge, *Lache Bajazzo. Ernstes und Heiteres aus meinem Leben*, München/Wien 1953, S. 165.

18 Zit. nach Staudacher, *Musik als Instrument nationalsozialistischer Propaganda*, Diss. Wien 1987, S. 97.

19 Die Bochumer Inszenierung der Spielzeit 1933/34 war sechsmal auch im benachbarten Duisburg zu sehen.

20 Die Kronprätendenten, Köln, Schauspielhaus, P: 4. Mai 1935, R: Richard Dornseiff, BB: Alf Bjørn, D:

von zehn Bildern, die durch den Einsatz von Licht und Vorhängen deutlich voneinander separiert waren. Diese Lösung legt schon Ibsen selbst nahe, denn sein Text sieht - ganz im Gegensatz zu seinen späteren, realistischen Dramen - mehrmals einen unter theaterpragmatischen Gesichtspunkten problematischen Ortswechsel innerhalb eines Aktes vor. Bedeutend schwerer wogen die recht umfassenden Kürzungen des Textes, von denen vor allem Passagen nach der zweiten Pause (bzw. nach dem sechsten Bild) betroffen waren[21]. Regisseur Richard Dornseiff verzichtete insgesamt auf drei Figuren, die in den *dramatis personae* des Ausgangstextes als selbständige Rollen ausgewiesen sind: auf die Thronbewerber Guthorm Ingessøn und Sigurd Ribbung sowie auf Mester Sigard, einem Arzt aus Brabant. Diese Reduzierung des Personals ist zunächst nicht ungewöhnlich; sie wurde auch an anderen Theatern[22] praktiziert und gelegentlich - als Mittel zur Entwirrung der Handlung - in Rezensionen direkt eingefordert[23]. In der Kölner Inszenierung scheint aber nicht ausschließlich pragmatisches Kalkül den Ausschlag für diese Entscheidung des Regisseurs gegeben zu haben. Wäre es dem Theater allein um Sparsamkeit oder um eine Verkürzung der beträchtlichen Spielzeit gegangen, dürften weit weniger als immerhin 23 Komparsen die Bühne bevölkert haben, unter ihnen sieben Priester und Mönche sowie fünf Wachen[24]. Das dramaturgische Konzept der Inszenierung, wie es aus der Strichfassung deduziert werden kann, gibt einen deutlichen Wink in eine andere Richtung. Offensichtlich strebte Richard Dornseiff in seiner Produktion eine Adaption des Stoffes an die politische Realität des Jahres 1935 an. Die Erstellung der Strichfassung dürfte wesentlich von dem Wunsch motiviert gewesen sein, trotz der von Ibsen breit ausgemalten Unruhen die grundsätzliche Disposition des Volkes zu *Ordnung* und *Einheit* nicht in Zweifel zu ziehen. In dieser Hinsicht gingen Dramaturgie und aktuelle Ideologie eine enge Verbindung ein. Das Modell der „Volksgemeinschaft", das in den Vorstellungen des Nationalsozialismus „einen zentralen, wenn nicht den zentralen Punkt"[25] darstellte, basiert auf dem Gedanken, daß sie einerseits ein „Zusammenschluß von Menschen mit gemeinsamem Blut" sei, vor allem aber von der

---

Ernst Wilhelm Borchert (Håkon), Rudolf Wittgen (Skule), Josef Keim (Bischof Nikolas), Deli Maria Teichen (Margrete), René Deltgen (Peter).

21 Der Kölner Inszenierung lag die Übersetzung Adolf Strodtmanns in einer Einzelausgabe zugrunde, die in Gestalt und Paginierung der sog. „Volksausgabe" (Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke. Volksausgabe in fünf Bänden*, Hg. Julius Elias / Paul Schlenther, Berlin 1916) entspricht: Henrik Ibsen, *Die Kronprätendenten. Historisches Schauspiel in fünf Akten*, Berlin 1922: Fischer Verlag. An theatereigenem Material zu dieser Inszenierung stehen zur Verfügung: zwei Inspizientenbücher, zwei Beleuchtungsbücher sowie das Rollenbuch des Schauspielers Kreuter (Städter; Birkebeiner). Das Rollenbuch besteht aus einem maschinenschriftlichen Manuskript. - Zitate aus diesen Quellen werden im weiteren mit folgenden Siglen gekennzeichnet: Inspizientenbuch I Kronpr; Inspizientenbuch II Kronpr; Beleuchtungsbuch I Kronpr; Beleuchtungsbuch II Kronpr; Rollenbuch Kreuter.

22 Aus dem Theaterzettel der Produktion des Mecklenburgischen Staatstheaters in Schwerin (Spielzeit 1941/42) geht hervor, daß ebenfalls auf die Figur Guthorm Ingessøns verzichtet wurde.

23 Vgl. *Dresdner Anzeiger*, 23. April 1937.

24 Inspizientenbuch II Kronpr, S. 105.

25 Janka, *Die braune Gesellschaft. Ein Volk wird formatiert*, Stuttgart 1997, S. 180.

„Wesensähnlichkeit des Willens, des Denkens und des Verhaltens“[26] abhänge. Die Homogenität des Volkes, die als politisches (und rhetorisches) Ziel die propagierte Zersplitterung und Vereinzelung in der Weimarer Republik überwinden sollte[27], wurde in der Konstruktion rassetypischer Identitätsmerkmale - und in der gleichzeitigen aggressiven Abwehr alles „Fremdvölkischen“ - in gewisser Weise bereits vorausgesetzt. Auf die Kölner Inszenierung von Ibsens „Kronprätendenten“ hatte die Doktrin von der pseudo-egalitären „soziale[n] Einheit der deutschen Menschen ohne Ansehung des Standes und der Herkunft“[28], wie sie auch Hitler immer wieder beschwor, großen Einfluß[29].

Unter anderem den erhaltenen Inspizientenbüchern von Dornseiffs Inszenierung ist zu entnehmen, daß krasse Details im Konflikt um die norwegische Königskrone aus dem Text entfernt wurden und sich die Feindschaft zwischen den Lagern nur dort in aller Schärfe entfalten durfte, wo sie für die dramatische Handlung der Tragödie unumgänglich bzw. für die ideologische Aussage der Inszenierung essentiell war. Diese Drosselung des Machtkampfes betonte, im Sinne der faschistischen „Volksgemeinschafts“-Ideologie, das Ziel und die grundsätzliche Möglichkeit eines in Harmonie lebenden Volkes. Viele Einzelheiten in Zusammenhang mit dem norwegischen Bürgerkrieg entfielen. Schon die Eliminierung der Thronbewerber Guthorm Ingessøn und Sigurd Ribbung aus dem Text läßt die Zerwürfnisse innerhalb des norwegischen Volkes weniger dramatisch erscheinen. Das siebte Bild („Eine Straße in Oslo“) wurde um mehr als zwei Drittel des Textes gekürzt, so daß die hier offen auf der Bühne ausgetragenen Kriegshandlungen zwischen den Truppen Håkons und Skules einen eher zeichenhaften Charakter annahmen[30]. Kurze Szenen, die besonders plastisch die Brutalität des Krieges ausmalen, wurden in vollem Umfang gestrichen, so etwa die Szene, in der ein Birkebeiner (also ein Anhänger Håkons) erkennen muß, daß er seinen Bruder getötet hat[31]. In dem ebenfalls um vier Seiten gekürzten achten Bild („Ein Gemach im Königsschloß zu

---

26 Ebd., S. 182.

27 Vgl. hierzu Thamer, Nation als Volksgemeinschaft. Völkische Vorstellungen, Nationalsozialismus und Gemeinschaftsideologie, in: Jörg-Dieter Gauger / Klaus Weigelt (Hg.), *Soziales Denken in Deutschland zwischen Tradition und Innovation*, Bonn 1990, S. 112-128, hier: S. 114 ff.

28 Rede Hitlers aus Anlaß des „Heldengedenktages“ am 10. März 1940. Zit. nach Domarus, *Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945*, 2 Bde., München 1965, Bd. 2.1, S. 1479.

29 Interessant in diesem Zusammenhang ist, daß große Teile des Kölner Spielplans der Saison 1934/35 eben dem Gedanken der „Volksgemeinschaft“ verpflichtet waren. Der in Köln lebende Autor Heinz Steguweit bemühte sich in seiner Komödie „Der Herr Baron fährt ein“ im Sinne der „Entwicklung einer wahren Volksgemeinschaft“ um den Abbau sozialer Schranken zwischen den einzelnen Gesellschaftsschichten und trat für Kameradschaftsgeist ein. Auch das Lustspiel „Krach um Jolanthe“ von August Hinrichs veranschaulichte nationalsozialistische „Vorstellungen von einem Gemeinschaftsdenken“. Vgl. Spenlen, *Theater in Aachen, Köln, Bonn und Koblenz 1931 bis 1944*, Diss. Bonn 1984, S. 63 f. - Die Auswirkungen der „Volksgemeinschafts“-Ideologie auf die theatrale Kultur des Alltags wurde untersucht in: Karlsson / Ruth, *Samhället som teater. Estetik och politik i Tredje riket*, Stockholm 1983; vgl. ferner die etwas abstrakt bleibende Darstellung in Pois, The National Socialist *Volksgemeinschaft* Fantasy and the Drama of National Rebirth, in: Glen Gadberry (Hg.), *Theatre in the Third Reich. The Prewar Years. Essays on Theatre in Nazi Germany*, Westport/London 1995, S. 17-31.

30 Inspizientenbuch II Kronpr, S. 206 ff.

31 Ebd., S. 208 f.

Nidaros") fehlten jene Repliken aufgebrachter Städter, in denen sie den „Kirchenschänder" Peter - gespielt vom jungen René Deltgen - am liebsten „erschlagen" sehen[32]. Unterdrückt wurde auf der anderen Seite Peters fanatische Aussage, daß das Königskind, Håkons Sohn, aus dem Weg zu schaffen sei[33]. Generell läßt sich konstatieren, daß der in Ibsens Text ständig gegenwärtige Bürgerkrieg auf der Bühne stärker in den Hintergrund rückte. Die historisch verbürgte Schlacht bei Låka[34], an die bei Ibsen als ein Symbol grausamen Blutvergießens nicht weniger als neunmal erinnert wird[35], erscheint hier als nebensächliche Einzelheit, da viele Passagen, unter anderem ein längerer Monolog Skules[36], Strichen zum Opfer fielen. Auch das harte Vorgehen Håkons gegen seine Widersacher in Värmland wurde durch ähnliche Textbearbeitungen relativiert[37]. Daß eine kurzfristig geplante Wallfahrt Skules zum Grab von Thomas Becket aus dem Text genommen wurde, fügt sich ebenfalls in die Intentionen der Regie, denn der Erzbischof von Canterbury personifizierte vor seiner Kanonisierung Uneinigkeit und Zwietracht[38]. Dramaturgische Überlegungen zur Straffung der Fabel stellten sich somit immer auch in den Dienst der politischen Vorgabe, das Ideal der „Volksgemeinschaft" nicht zu desavouieren. In Kritiken konnte entsprechend häufig der „Reichsgedanke" betont werden, eine Auffassung von der Einheit des Volkes jenseits aller Rivalitäten:

> Was dieses Werk noch auf der Bühne lebendig erscheinen läßt, ist nicht die in ihm gegebene norwegische Geschichtschronik in ihren einzelnen Details, sondern eben jenes Gesamtthema: der Sieg über die dunklen Gewaltmächte, die Befreiung des Volkes vom Grüblerisch-Nächtigen, sein Aufstieg aus der Zerrissenheit zur hellen, friedvollen „Reichsidee".[39]

In konsequenter Fortführung des Regiekonzeptes wurde Håkons „Königsgedanke", die Verschmelzung der sich traditionell befehdenden norwegischen Landschaften zu *einem* homogenen Staatsgebilde, effektvoll prononciert. Die bereits angesprochene Kürzung des langes Monologes von Skule im sechsten Bild bewirkte nicht zuletzt, daß seine zunächst noch widerwillige Bewunderung von Håkons Plan um so stärker hervortrat[40]. Kurz darauf erlag er dem Credo Håkons ganz. Noch vor dem zweiten Auftritt des Skalden Jatgeir, weiterhin im sechsten Bild, schloß sich Skule der Vision seines Gegners an, indem er weihevoll dessen Worte wiederholte: „Norwegen war ein Reich, es soll ein Volk wer-

---

32 Ebd., S. 221.
33 Ebd., S. 226.
34 Vgl. Helle 1974, S. 111.
35 Im norwegischen Original ist unter anderem die Rede vom „mandefaldet ved Låka" („Mannenmord von Låka"). HU, V, S. 116; SWV, II, S. 210.
36 „Und dann die Schlacht bei Låka! Daß ich dort siegte! [...] Die Schilde standen fest im Schnee, aber keiner war dahinter; - die Birkebeiner rannten zum Walde, über Hochebenen und Forsten und Hügel, so weit die Füße sie tragen wollten. Das Unglaubliche geschah; Håkon verlor und ich gewann. In diesem Sieg ist ein geheimes Grauen." Inspizientenbuch II Kronpr, S. 189 f.
37 Ebd., S. 142.
38 Inspizientenbuch II Kronpr, S. 199. - Vgl. Knowles, *Thomas Becket*, London 1971.
39 *Der Mittag*, 5. Februar 1934 [anläßlich einer Inszenierung in Bochum].
40 Inspizientenbuch II Kronpr, S. 190.

den!“[41] Der Ausruf ist - zumindest an dieser Stelle - bei Ibsen nicht vorgesehen; es handelt sich um eine dramaturgisch motivierte Hinzufügung, die *in nuce* das Konzept der Inszenierung erschließt. Interessant dabei ist, daß gerade dieses Ibsen-Zitat - bei ihm ist es in den Dialog zwischen Håkon und Skule am Ende des dritten Aktes integriert - größten Eindruck noch auf die norwegischen Faschisten machen sollte. Die „Nasjonal Samling“ nahm es, wenn auch in charakteristischer Änderung des Wortlautes, in ihr Programm auf[42].

Um die Relevanz des Ibsen-Stückes für die nationalsozialistische Gegenwart über jeden Zweifel zu erheben, wurde auch sonst mit teilweise recht plumpen Aktualisierungen nicht gespart. Nicht nur der Schwäche Hitlers für Fackelumzüge[43] wurde Genüge getan, auch kamen allerorten Luren zum Einsatz, in großzügiger Weise selbst dort, wo es Ibsens Text nicht vorsieht[44]. Die Luren spielten in der musikwissenschaftlichen Diskussion jener Jahre eine bedeutende Rolle, denn sie wurden aufs engste mit einer genuin „germanischen“ Musik korreliert[45], die sich nach damaliger Auffassung ansonsten im „Sieghafte[n], Dreiklangmäßige[n]“[46] manifestierte. Die bewußte Anknüpfung an die „völkische“ Kultur der Vergangenheit kam auch darin zum Ausdruck, daß die vom Übersetzer Adolf Strodtmann[47] korrekt gewählte Bezeichnung „Reichsversammlung“ („rigsmødet“[48]) für das Treffen der Thronbewerber und Kirchenvertreter 1223 in Bergen gleich mehrfach in ein „Thing“[49] verwandelt wurde. Gerade in den ersten Jahren des Dritten Reiches, bis etwa 1936, wurde dieser Begriff in geradezu inflationärer Weise benutzt. Er brachte nicht nur das „germanische Erbe“, die Zeit der Freiheitskriege gegen Napoleon, die „Wandervögel“-Bewegung[50] und schließlich den Nationalsozialismus in eine vorgebliche, weitgespannte Kontinuität. Er hatte vor allem die Funktion, den Willen zur nationalen Sammlung unter Berufung auf eine historische Identität zu bekunden. Im Dritten Reich wurde das „Thing“, ursprünglich die Bezeichnung von politischen und rechtlichen Zusammenkünften bei den Germanen, zum Ort erklärt, an dem der Einzelne „die Eingliederung ins Volksganze“[51] vollzieht. Im konkreten Kontext der Kölner Inszenierung stellte die signifikante Vokabel zudem Verwandtschaftsbeziehungen zwischen verschiedenen

---

41 Ebd., S. 193.

42 Bei Ibsen heißt es: „Norge var et rige, det skal blive et folk.“ („Norwegen war ein Reich, es soll ein Volk werden!“) Im Programm der Partei (§ 30) wurde daraus: „Norge *er* et rike, *vi* skal bli et folk.“ („Norwegen *ist* ein Reich, *wir* werden ein Volk sein.“) HU, V, S. 89; SWV, II, S. 190. - Das Programm-Zitat stammt aus Brevig, *NS - fra parti til sekt 1933-37*, Oslo 1970, S. 145 [Hervorhebung durch UE].

43 Inspizientenbuch II Kronpr, S. 141.

44 Ebd., S. 114, 117, 181, 205, 206.

45 Vgl. Lund, *Germanenideologie im Nationalsozialismus. Zur Rezeption der „Germania“ des Tacitus im Dritten Reich*, Heidelberg 1995, S. 40 und 79.

46 Tirala, Rassentypen und musikalische Begabung, in: *Rasse. Monatsschrift der Nordischen Bewegung*, 1, 1934, S. 322-330, hier: S. 322 und 324.

47 Zum Ibsen-Bild Strodtmanns sowie zu dessen Übersetzungen vgl. Bruns 1977, S. 120-136.

48 HU, V, S. 27.

49 Inspizientenbuch II Kronpr, S. 111, 112, 113.

50 Die „Wandervögel“ nannten ihre Versammlungen seit 1910 „Thing“. - Vgl. See 1970, S. 64.

51 Reichl 1988, S. 6.

kulturellen Ausdrucksformen der NS-Zeit her; die Interpretation eines historischen Schauspiels konnte, wie in diesem Fall, das von Goebbels kurzfristig propagierte „Thingspiel" in Erinnerung rufen, überdies einzelne dramaturgische und ästhetische Aspekte mit ihm teilen.

Die Inszenierung der „Volksgemeinschaft" erschöpfte sich im Regiekonzept Richard Dornseiffs jedoch nicht darin, die Anzahl der brutalen Szenen im Kampf um den norwegischen Thron auf ein Minimum zu reduzieren oder bestimmte Angleichungen an „nordische" Vorlieben der Zeit vorzunehmen. Auch Hinweise auf das aktuelle Herrschaftsprinzip finden sich im Inszenierungstext in hoher Zahl. Hinter der verlockenden Maske eines sozialen Einheitsstaates waren bekanntlich schnell die Absichten der Nationalsozialisten zutage getreten, einen hierarchisch durchgegliederten „Führerstaat" zu etablieren. Goebbels schrieb schon 1928 in beachtlicher Freimütigkeit in einem Leitartikel für die Zeitung *Der Angriff*: „Wir sind keine Gleichmacher und Menschheitsanbeter. [...] Wir wollen Schichtung des Volkes, hoch und niedrig, oben und unten."[52] Diese Vorstellungen, so wenig konkret sie zunächst auch bleiben mochten, mündeten nach 1933 in eine gebetsmühlenartig wiederkehrende Rhetorik vom notwendigen Prinzip einer „Führung und Gefolgschaft"[53], das dem Liberalismus und dem Individualismus - und damit wiederum der verhaßten „Gesellschaft" der Weimarer Republik - entgegengehalten wurde.

An der Produktion der „Kronprätendenten" in Köln läßt sich die Einwirkung dieser mit viel Emphase verkündeten neuen Staatsidee auf die Kulturpraxis deutlich ablesen. Die in der Übersetzung zutreffend „Häuptlinge" genannten „høvdinger"[54] des Originals, die Håkon zur Reichsversammlung bittet, werden in der Inszenierung ausdrücklich als „Führer" bezeichnet; auch Håkons Pfarrer Ivar Bodde benutzt - wieder entgegen der Textvorlage - dieses politisch eindeutig konnotierte Wort[55]. Analog dazu stehen loyale Männer in der Umgebung Håkons (und dessen Vater) nicht im „Dienst" („hird"[56]) des jeweiligen Königs, sondern befinden sich in dessen „Gefolgschaft"[57]. Die Regie läßt dabei keinen Zweifel daran, daß es dem jungen Håkon vorbehalten sein muß, vom Volk verehrt zu werden. Am Ende des Stückes, nachdem Håkon sich auf dem Schlachtfeld gegen Skule durchgesetzt hat, wird er von vielen Menschen, die auf der Bühne vollzählig sichtbar sind, mit den wiederholt vorgebrachten Rufen „Heil [!] König Hakon"[58] enthusiastisch gefeiert -

---

52 *Der Angriff*, 23. Juli 1928. Vgl. Schoenbaum 1966, S. 246.

53 Ein kleines Büchlein Hitlers, das die beiden sogenannten „Kultur-Reden des Reichskanzlers" auf dem Parteitag der NSDAP im September 1933 in Nürnberg enthält, trägt just diesen Titel: *Führung und Gefolgschaft* (Berlin 1934). - Vgl. zu diesem Thema auch die in der Dokumentation von Ernst Loewy abgedruckten Texte von Josef Weinheber, Paul Ernst, Ernst Bertram, Hermann Stehr und Ernst Jünger: Loewy, *Literatur unterm Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung. Eine Dokumentation*, 3. überarbeitete Aufl., Frankfurt/Main 1977, S. 98 ff.

54 HU, V, S. 27.

55 Inspizientenbuch II Kronpr, S. 111; Beleuchtungsbuch II Kronpr, S. 144.

56 HU, V, S. 29.

57 Inspizientenbuch II Kronpr, S. 113.

58 Ebd., S. 243, 244. - Das norwegische „Hill" bzw. das dänische „Hil", das auch in Ibsens Text gelegent-

und zwar just in dem Moment, als Skule und sein Sohn Peter vor die Pforte des Klosters Elgesæter treten, sich der aufgebrachten Menge stellen und schließlich erschlagen werden. Auf effektvolle Weise wird damit zweierlei erreicht: Håkon wird unmißverständlich als „Führer" anerkannt, sein Widersacher Skule hingegen erlebt eine Niederlage selbst noch im Tod, denn seine Sühnetat kommt im Tumult der Huldigungen Håkons kaum zur Geltung. Daß die Regie dem Jarl zuvor schon „die Krone des Lebens" („livsens krone"[59]) aus der Hand seiner Schwester Sigrid verweigert[60], läßt deutlich werden, daß ihm in dieser Inszenierung das Recht auf Martyrium und Erlösung - als Alternative zu irdischen Werten[61] - nicht zugestanden wird. Die Schlüsselworte „Führer", „Gefolgschaft" und „Heil"[62] indes belegen zweifelsfrei, daß mit der Gestalt des norwegischen Königs Håkon nicht nur auf die politische Realität des Dritten Reiches im allgemeinen, sondern auch auf Adolf Hitler im besonderen angespielt werden sollte. In ähnlichem Sinne wurden die „Kronprätendenten" 1936 in Heidelberg bewußt am Jahrestag der „Machtergreifung" aufgeführt - für den Kritiker Werner Schmidt „ein schöner Gedanke"[63].

Die Gestalt des Königs Håkon, dargestellt durch Ernst Wilhelm Borchert, war in der Kölner Inszenierung von allen Makeln befreit. Der *private* Håkon verschließt seiner Mutter, anders als bei Ibsen, nicht sein Herz[64]; auch der Konflikt zwischen ihm und seiner Frau Margrete wurde weitestgehend entschärft[65]. Bestimmte Eitelkeiten, die ihm im Originaltext noch anhaften, wurden durch Striche entfernt[66]. Der *homo politicus* Håkon erlaubt sich keinerlei Rachegedanken gegen Skule oder die Trondheimer, die ihm lange Zeit Widerstand entgegenbringen[67]. Auch verschiedene Fremdkommentare tragen dazu bei, die Position des jungen Königs zu erhöhen. Während Skule in Ibsens Text gelegentlich Håkons ständigen Bezug auf die Prädestination Gottes in Frage stellt, entfallen derartige Zweifel in der Inszenierung[68]. Damit wird Håkon als ein Mann dargestellt, der auch nach Ansicht seiner Gegner im Einvernehmen mit Gottes Plan handelt - ähnlich wie sich Hitler auf den

---

lich auftaucht (z.B. in den Jatgeir-Szenen), ist mit dem deutschen „Heil" etymologisch verwandt. Der Kontext des Dritten Reiches gibt dem Wort jedoch eine völlig andere Valeur. Vgl. Nielsen, *Dansk Etymologisk Ordbog. Ordenes Historie*, 4. Aufl., København 1989, S. 178.

59 HU, V, S. 149.

60 Inspizientenbuch II Kronpr, S. 242.

61 Zu diesem Interpretationsansatz vgl. Hemmer, *Brand, Kongs-Emnerne, Peer Gynt. En studie i Ibsens romantiske diktning*, Oslo/Bergen/Tromsø 1972, S. 97 f.

62 Schon in Richard Weicherts Wiener Produktion der „Kronprätendenten" aus dem Jahr 1931 wurde Håkon mit „Heil"-Rufen begrüßt, nach dem Urteil von Astrid Surmatz eine frühe „Funktionalisierung Ibsens für Germanenkult und heroische Stilisierung". Vgl. Surmatz, Ibsen am Burgtheater zur Direktionszeit Max Burckhards (1890-1908): ein Durchbruch der Moderne?, in: Bärbel Fritz / Brigitte Schultze / Horst Turk (Hg.), *Theaterinstitution und Kulturtransfer I. Fremdsprachiges Repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen*, Tübingen 1997 (= Forum Modernes Theater, Bd. 21), S. 173-192, hier: S. 191 f.

63 *Heidelberger Neueste Nachrichten*, 31. Januar 1936.

64 Inspizientenbuch II Kronpr, S. 157.

65 Ebd., S. 124, 140, 211.

66 Ebd., S. 109.

67 Ebd., S. 222.

68 Ebd., S. 190.

„Herrgott" und ab ca. 1939 auf die ständig strapazierte „Vorsehung" berief. Manche dramaturgische Details der Kölner Produktion lassen sich überhaupt erst verstehen, wenn sie vor dem Hintergrund der konstruierten Parallelen zum „Führer" des Dritten Reiches gelesen werden. Der Argwohn Sigrids im ersten Akt, Håkon (aber auch Skule) könnte sich möglicherweise den Thron *erschleichen*[69], wird getilgt. Hier dürften dem Regisseur und den Dramaturgen eine prominente Stelle aus „Mein Kampf" in Erinnerung gewesen sein, die Hitlers Vorstellungen vom wahren „Führer" eines Volkes deutlich werden ließ. Ein unwürdiger Streber oder moralischer Drückeberger sei für diese Aufgabe nicht geeignet, schon gar nicht jemand, der „auf Umwegen" an die Regierung gelange, denn, so Hitler, „der Vorderaufstieg in das Pantheon der Geschichte ist nicht für Schleicher da, sondern für Helden!"[70] In der Kölner Fassung der „Kronprätendenten" ist Håkon dieser „Schleicher" also keineswegs, statt dessen ein von Gott begünstigter Herrscher, dem bei allem Führungsanspruch die Einheit des Volkes am Herzen liegt und der seine Feinde so weit wie möglich mit Milde behandelt. In leichter Abwandlung von Ibsens Text erscheint Håkon denn auch nicht einfach als „Glücklicher", sondern explizit als ein „*großer* Glücklicher"[71], den Selbstzweifel nicht zu plagen scheinen. Die Kölner Inszenierung stattete Håkon mit allen Eigenschaften aus, die ein charismatischer Staatsmann nach dem Geschmack der Zeit benötigte. Der norwegische König entsprach damit einer Auffassung vom Helden, wie sie zeitgleich auch im Massentheater des Thingspiels kultiviert wurde. Sie ist mit den folgenden Worten beschrieben worden:

> Er [= der Held, UE] zweifelt nie an der Richtigkeit seiner Sendung, d.h. an seiner Aufgabe, so zu handeln, wie es für das Bestehen und das Wohl seines Volkes erforderlich ist. Seine Äußerungen sind deshalb nicht Resultate vernunftgemäßer Überlegungen eines einzelnen, sondern Bekenntnisse und Deklamationen, die nicht überzeugen, sondern geglaubt werden sollen.[72]

Von diesen Parallelen zum Thingspiel abgesehen, die sich im übrigen auch anhand der gemeinsamen Präferenz für die monumentalen Wirkungen von Massenszenen nachweisen ließen, scheint das Zitat auf den ersten Blick zu Ibsens Originaltext zurückzuführen. Nach Ansicht noch von Atle Kittang beherrscht eine zentrale Dichotomie das Stück, nämlich „a collision between two visions of the history"[73]. Verkörpert würden diese Visionen von den Antagonisten Håkon, Skule und Bischof Nikolas. Das zentrale Element der Vorstellungen des jungen Königs sei dabei eben jener Glaube, mit dem der Herrscher

---

69 In Ibsens Text lautet die Replik Sigrids: „Så dybt må de [= Håkon und Skule, UE] lægge vejen nedenom for at vinde op på kongssædet." (HU, V, S. 32). In der Übersetzung Strodtmanns lautet der Satz: „So tief unten herum muß man *schleichen*, um auf den Königssitz hinauf zu gelangen!" [Hervorhebung durch UE].

70 Hitler 1932, S. 100.

71 Inspizientenbuch II Kronpr, S. 133.

72 Wolff, *Volksabstimmung auf der Bühne? Das Massentheater als Mittel politischer Agitation*, Frankfurt/Bern/New York 1985 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe XXX. Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften, Bd. 23), S. 211.

73 Kittang 1977, S. 80.

seine Untertanen an sich binde. Der Glaube ist gleichzeitig aber auch, so Kittang, ein subjektiver Faktor. Håkon selbst sei in hohem Maße ein *gläubiger* Monarch, der keinerlei Zweifel an der göttlichen Ordnung der Geschichte hege, sich selbst als Werkzeug der Vorsehung betrachte und die Sinnhaftigkeit des historischen Prozesses niemals anfechte. Auf der anderen Seite hält Bischof Nikolas die Geschichte für ein Produkt des baren Zufalls; das mehrfach von ihm ins Spiel gebrachte *perpetuum mobile* fungiere als Beleg und Symbol für eine endlose, leere Dynamik. Die Handlungen von Herzog Skule, der sich zeitweise dem Bischof anvertraut, würde dieses Weltbild jenseits aller Teleologie anschaulich illustrieren.

Kittang selbst hat allerdings die Modellhaftigkeit seiner Analyse betont und die Integration weiterer wesentlicher Elemente (z.B. das Konzept der Liebe in Ibsens Stück) für wünschenswert erachtet[74]. Diesen Hinweisen folgend, gelangt Joan Templeton zu der überzeugenden Feststellung, daß Håkon und Skule keineswegs nur in konventioneller Weise als *Gegner*[75] aufzufassen seien, sondern sie vieles auch verbinde: „Despite their differences as human beings and as rulers, both Haakon and Skule reject the personal life for reasons of state, shutting out everything but their rivalry for the throne."[76] Templeton interessiert sich in ihrer Interpretation insbesondere für die Frauenfiguren des Stückes, die bislang kaum hinreichend beachtet wurden. In ihrer Gesamtheit stellten diese, so Templeton, eine Alternative zum männlich konnotierten Aktionismus der verschiedenen Thronbewerber dar, deren Machtansprüche die Ähnlichkeit der Kandidaten untereinander stärker betone als die Unterschiede. Auch über diese Beobachtungen hinaus lassen sich erstaunliche Parallelen zwischen Håkon und Skule konstatieren. Nicht nur verstößt Skule, wie schon Kittang bemerkt[77], seine Frau Ingebjørg, um sich auf den Machtkampf im Land konzentrieren zu können. Gleiches gilt für Håkon, der sich von seiner Geliebten Kanga trennt und seine Mutter vom Königshof verbannt[78]. Starke Parallelen, bis ins Detail hinein, gibt es auch hinsichtlich der Raffgier der Birkebeiner und der Anhänger Skules im Krieg[79]. Beide Rivalen trotzen zeitweise der Kirche in demonstrativer Weise[80]; sowohl Håkon als auch Skule hadern in Krisenzeiten mit Gott[81].

---

74 Vgl. ebd., S. 86.

75 Neben Kittang vertreten diesen Standpunkt vor allem Hemmer und Johnston. Vgl. Hemmer 1972, S. 93 ff.; Johnston, *To the Third Empire. Ibsen's Early Drama*, Minneapolis 1980, S. 116 ff.

76 Templeton, *Ibsen's Women*, Cambridge 1997, S. 74.

77 Vgl. Kittang 1977, S. 85.

78 HU, V, S. 34 f.; SWV, II, S. 120

79 HU, V, S. 99 und 117; SWV, II, S. 188 und 208.

80 HU, V, S. 97 und 126; SWV, II, S. 186 und 217. - Håkon schwört der Kirche ab; Skule bricht den Kirchenfrieden.

81 „Håkon: Gud, Gud, - hvorfor slår du mig så hårdt, mig, som intet har forbrudt!" - „Skule: Du store himmelens Gud, der er altså ingen sikker lov deroppe, som alt skal gå efter? [...] Hvorfor skulde ikke retten være på min side?" („Håkon: Gott, Gott - warum schlägst du mich so hart, mich, der nichts verbrochen hat!" - „Skule: Du großer Gott des Himmels, es gibt also kein sicheres Gesetz da oben, nach dem sich alles vollziehen muß? [...] Warum sollte das Recht nicht auf meiner Seite sein?") HU, V, S. 93 und 100; SWV, II, S. 182 und 190.

Am interessantesten, auch im Hinblick auf die Kölner Inszenierung, erweist sich die verborgene Äquivalenzbeziehung zwischen dem König und dem Jarl jedoch im zentralen ideologischen Konflikt des Stückes, der nach traditioneller Lesart gerade die Verschiedenartigkeit der beiden Thronanwärter aufdeckt. Im langen Dialog zwischen Håkon und Skule im dritten Akt (bzw. im fünften Bild) rühmt sich der König seines Planes, die norwegischen Landschaften zu *einem* Reich vereinen zu wollen, während Skule nach Ansicht seines Gegners den nicht mehr zeitgemäßen Ideen eines Erling Skakke[82] anhängt und die einzelnen Landesteile gegeneinander aufhetzt. Ein innovatives, zukunftorientiertes Herrschermodell steht, nach dem Selbstverständnis Håkons, einem veralteten, rückwärtsgewandten Modell gegenüber. Daß seine Stilisierung zum neuartigen Typus eines Monarchen mindestens partiell Behauptung und Rhetorik bleibt, wird jedoch spätestens dann deutlich, als Håkon sein Werk explizit auf die großen Könige Harald Hårfagre und Olav den Heiligen bezieht. Die „Kirche", die diese Männer in Norwegen errichtet hätten, sei - im Wortlaut Håkons - nun zu weihen. Es zeigt sich also, daß seine Ideen einer Reichseinigung keineswegs originär oder gar revolutionär sind, sondern zum Teil schon weit über 300 Jahre alt. Wie Skule vermag auch er nicht aus dem Schatten von Vorbildern zu treten. Entsprechend widersprüchlich begleitet seine figurative Rede das mit Pathos vorgebrachte Phantasma vom geeinten Norwegen. Für ihn, versichert Håkon, bedeute es keine Schwierigkeit, diese große Leistung zu verrichten - „som det er let for falken å kløve skyerne" („wie es leicht für den Falken ist, die Wolken zu zerteilen")[83]. Metaphern des Zusammenfügens und des Spaltens stehen sich damit unvermittelt gegenüber. Die Unerschütterlichkeit seines Glaubens, die Feinde wie Freunde für eine wichtige Grundlage seines Erfolges halten, unterdrückt Gegensätzlichkeiten in seiner Person und seinem Programm; sein Charisma indes, das ihn von Skule unterscheidet, wirkt dadurch inszeniert und erarbeitet[84].

Ibsens frühes Stück läßt eine zunächst kaum für möglich gehaltene Modernität erkennen: Strukturen einer starren Dichotomie, wie sie sich anhand unterschiedlicher Geschichtsvisionen und Herrschaftsattitüden zu manifestieren scheinen, werden von einem gegenteiligen Muster der Äquivalenz überlagert und durchkreuzt. Ein bestimmtes Prinzip oder eine bestimmte Haltung wird somit nicht - wie zunächst zu vermuten war - durch eine radikale Gegenposition kontrastiert. Inso-

---

82 „Håkon: I kunde blevet en dugelig høvding på Erling Skakkes tider; men tiden er vokset fra jer, og I skønner den ikke." („Håkon: Ihr wäret ein tauglicher Häuptling geworden zu Erling Skakkes Zeiten; aber die Zeit ist Euch über den Kopf gewachsen, und Ihr versteht sie nicht.") HU, V, S. 89; SWV, II, S. 178.

83 HU, V, S. 90; SWV, II, S. 178.

84 Mit Verweisen auf die anthropologischen Studien René Girards stellt auch William Mishler fest, daß die starre Opposition zwischen Håkon und Skule hinterfragt werden muß. Der Tod Skules fungiere als „perfectly ambiguos sign": für den Erfolg von Håkons „Königsgedanken", der eigentlich Ausgleich und Harmonie verspreche, sei die Steinigung Skules notwendig; die „Kathedrale seiner Vision" verwandele sich in „a sacrificial heap of the old sort". Mishler, Mimetic Violence and the Sacred in Ibsen's „The Pretenders", in: *Proceedings. VII International Ibsen Conference Grimstad 1993*, Hg. Center for Ibsen Studies, Oslo 1994, S. 268-283, hier: S. 281.

fern erinnern die „Kronprätendenten“ an spätere Stücke Ibsens, in denen vermeintlich heterogene Positionen - festgemacht an Figuren - zu einem Standpunkt zusammenfallen, Alternativen sich als Fiktion erweisen[85]. Håkon nimmt außerdem, wenn er fremde Ideen für eigene ausgibt, geradezu die Rolle einer anderen (historischen) Person an, erinnert somit an theatrale Existenzen wie Tomas Stockmann, Hjalmar Ekdal oder John Gabriel Borkman.

Zu den bemerkenswertesten und weitreichendsten Entscheidungen der Kölner Theaterleute zählt das Überspielen aller hier aufgezeigten Parallelen zwischen Håkon und Skule. Als der Jarl in einem Gespräch mit Bischof Nikolas seine kriegerischen Handlungen kritisch zu reflektieren beginnt, regt sich sein Gewissen unter anderem in dem Ausspruch: „Was hat mich nicht der Königssitz gekostet, zu dem ich doch nicht hinaufreichte [...]“ Die Fortsetzung dieses Satzes wurde in der Inszenierung jedoch gestrichen: [...] und was hat er Håkon gekostet, ihn, der jetzt so sicher darauf sitzt!“[86] Skule nimmt mit diesen selbstkritischen Worten explizit Bezug auf seine (und Håkons!) einseitige Prioritierung der politisch-öffentlichen Sphäre zum Schaden eines glücklichen Privatlebens. Er bedauert noch in derselben Replik, daß er eine heimliche Liebe geopfert habe, um „in ein mächtiges Geschlecht hineinzuheiraten“[87]. Analog teilt Håkon seinem Widersacher zuvor schon mit, daß er jeden Umgang mit der jungen Kanga aufgeben werde. Wieder fehlt die charakteristische Entgegnung Skules: „Ich weiß aus eigener Erfahrung, was es Euch kosten muß -“[88]. Das doppelte Motiv des männlichen Liebesverrats, das Ibsen in seinen realistischen Stücken wieder aufgreifen sollte, hat in den „Kronprätendenten“ ähnlichkeitsstiftende Funktion: Skule und Håkon handeln in fast übereinstimmender Weise skrupellos gegen sich selbst und gegen andere - wobei vor allem Frauen zu ihren Opfern zählen. Diese Parallelen wurden auf der Bühne systematisch unterdrückt. Die Vermeidung aller Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Regenten läßt sich ansonsten bis in Details der Bildsprache verfolgen. Skule durfte in Köln z.B. nicht versprechen, daß das Korn - „wie in Håkons ersten schönen Tagen“ - jeden Sommer zweimal reifen werde[89].

Auch in der zentralen Frage der Vision vom Reich werden die Vorstellungen Håkons und Skules strikt voneinander geschieden. Der Text Ibsens, der - wie dargelegt - Håkons Position weniger statisch und einheitlich erscheinen läßt, als gelegentlich behauptet wird[90], zieht in seiner widersprüchlichen Rhetorik den Anspruch des Königs, im politischen Sinne ein Erneuerer zu sein, in Zweifel. Der Text der

---

85 Die beiden Gelehrten Tesman und Løvborg etwa, die in „Hedda Gabler“ auf den ersten Blick völlig unterschiedliche wissenschaftliche Ideale zu verkörpern scheinen, begegnen sich darin, daß sie dem Positivismus nicht entrinnen können. Das Geschichtsverständnis der beiden Rivalen setzt dabei, den Thronanwärtern Håkon und Skule nicht unähnlich, eine *Kontinuität* im historischen Prozeß voraus. Vgl. hierzu Helland, *Hedda Gabler*: Modernitet og ironi, in: *Agora*, 1993, H. 2/3 [Helland 1993 a], S. 61-93, besonders S. 83 ff.

86 Inspizientenbuch II Kronpr, S. 135.

87 Ebd.

88 Ebd., S. 120.

89 Ebd., S. 217.

90 Vgl. z.B. Hemmer 1972, S. 103.

Aufführung dagegen vereinfacht diese Ambivalenz und inthronisiert Håkon als großen, innovativen Herrscher. Zwar bezieht sich Håkon auch in der Inszenierung auf Konzepte seiner Vorgänger, doch darf ein Verdacht, daß dieser Mann nicht ausschließlich der Zukunft zugewandt sein könnte, gar nicht erst aufkommen. In einem dramaturgisch sehr geschickt placierten Ausruf, am Ende eines längeren Monologs im vierten Akt (bzw. im sechsten Bild), erweist ihm ausgerechnet sein schärfster Konkurrent um die Macht im Land die größte Reverenz: direkt im Anschluß an das dem Ibsen-Text hier hinzugefügte Diktum „Norwegen war ein Reich, es soll ein Volk werden!" verkündet Skule: „Er [= Håkon, UE] warf die alte Saga über den Haufen, er schuf *eine neue Saga*"[91]. Die drei letzten Worte sind im Inspizientenbuch dick unterstrichen; vermutlich wurden sie vom Schauspieler, Rudolf Wittgen, mit entsprechender Akzentuierung vorgetragen. Der zitierte Satz findet sich, etwa eine Druckseite früher, auch im Text Ibsens bzw. in der Übersetzung, wird dort jedoch als Zitat des Königs Harald Hårfagre kenntlich gemacht! Die eigentliche Innovation, so wird bei Ibsen bestätigt, geht nicht von Håkon, sondern von einem seiner Vorgänger aus. In der Inszenierung dagegen besteht kein Zweifel an der Erneuerungskraft Håkons, die selbst von seinem größten Rivalen ausdrücklich anerkannt wird. Geschickte Umstellungen im Text hinterlassen somit große Wirkungen: Skule erkennt die Vormachtstellung Håkons in politischer und in geistiger Hinsicht unmißverständlich an.

Die Modernität der „Kronprätendenten" erweist sich nicht zuletzt anhand der Figur des jungen Königs. Daß Håkon und Skule in vielerlei Hinsicht - doch bei gegenteiliger Beteuerung Håkons - als verwandt erscheinen, verstößt gegen den Modus der „character dualisms"[92], der nach Ansicht mancher Forscher in den frühen Stücken Ibsens allerorten anzutreffen ist. Klare Gegensätze - und damit auch klare Sinnzuweisungen - werden verwischt. Von den beiden Rivalen ist Håkon derjenige, der seinen Glauben, an Gott wie an sich selbst, am geschicktesten zu inszenieren weiß. Doch so wie im Stück unklar bleibt, ob er tatsächlich aus königlichem Geschlecht stammt, läßt sich auch keineswegs beweisen, daß er eine grundlegend neue Politik betreibt. Seine Harmonisierungs- und Versöhnungsbestrebungen werden, wenn auch nicht so radikal wie in späteren Stücken Ibsens[93], durch kalkulierte Handlungen konterkariert (die Einheit der Familie ist ihm unwichtig) wie durch verräterische Metaphern untergraben. Die Rhetorik ist ansonsten seine wichtigste Stütze: vor allem dank seines Geschickes, andere von sich zu überzeugen, entscheidet er den norwegischen Bürgerkrieg für sich. Eine glaubhafte *objektive* Legitimation für sein Handeln kann er dabei weder aus seiner Herkunft, noch aus der Vorsehung, noch mit Verweis auf eine neue Reichsidee ableiten.

---

91 Inspizientenbuch II Kronpr, S. 193.

92 Johnston 1980, S. 116.

93 Eine „frühe modernistische Schreibweise" führte Ibsen in Stücken wie „Kaiser und Galiläer" und „Wenn wir Toten erwachen" - gerade im Hinblick auf die Themen Harmonie und Versöhnung - zu einer ausgesprochenen Vieldeutigkeit. Vgl. hierzu Wærp, ... „de tusind Skjæbnetraades Spind. En lesning av *Kejser og Galilæer* (1873) og *Når vi døde vågner* (1899), in: *Agora*, 1993, H. 2/3, S. 50-60, hier: S. 58.

Diese moderne Leere kann nur durch ein starkes Sendungsbewußtsein wieder aufgefüllt werden.

Nach Ansicht des Hitler-Biographen Ian Kershaw setzte der Führungstyp nationalsozialistischen Zuschnitts folgende Komponenten voraus: eine charismatische Ausstrahlung, eine Vorstellung des Führers und seiner Anhängerschaft von einem heroischen „Auftrag", ein Bewußtsein von der eigenen Größe[94]. Diese Schlagworte umreißen recht exakt die Konturen Håkon Håkonssøns in der Kölner Inszenierung von Richard Dornseiff. Er ist, den politischen Gegebenheiten des Jahres 1935 angepaßt, der alleinige und unumstrittene Führer seines Volkes. Während Ibsen ein größeres Interesse an der Figur seines Widersachers Skule gehabt haben mochte[95], steht in der Kölner Aufführung Håkon eindeutig im Mittelpunkt. Daß der junge König als Werkzeug Gottes handelt, unterliegt keinem Zweifel. Håkons mangelnde Sensibilität gegenüber der Mutter und seiner Frau war in der Inszenierung auf der Bühne kaum noch zu spüren. Auch manche Kraßheiten in der Auseinandersetzung zwischen Håkon und Skule wurden in Köln aus dem Text genommen - der Gedanke von der Einheit des Volkes und die Propagierung der faschistischen „Volksgemeinschaft" veranlaßten entsprechende Korrekturen. Doch Håkon und Skule bleiben in der Inszenierung - den Parallelen zwischen diesen Staatsmännern in Ibsens Text zum Trotz - immer klar unterscheidbar. Håkon wird, in einer gegen die Modernität des Textes gerichteten Eindeutigkeit, zum Visionär und Revolutionär der norwegischen Geschichte, der die Zukunft auf seiner Seite hat. Die Kölner Theaterversion der „Kronprätendenten" verklärt Håkon zu einer mythischen Ikone mit deutlichen Anklängen an den Führer des Dritten Reiches. Die überlieferten Entwürfe des norwegischen Bühnenbildners Alf Bjørn[96] (s. Abb. 34) - wie generell die Tendenz der Inszenierung zur Monumentalität - belegen, daß dieses Konzept auch visuell konsequent umgesetzt wurde.

Adolf Hitler hatte auf dem Reichsparteitag im September 1933 die „nationalsozialistische Revolution" zwar „äußerlich" für beendet erklärt, die „Erfüllung ihrer eigentlichen Mission"[97] aber noch als wichtiges Ziel ausgegeben. Ein knappes Jahr später war die Etablierungsphase seines Herrschaftssystems endgültig abgeschlossen. In einer kaltblütigen Aktion gegen die SA liquidierte Hitler mehrere hundert Männer, die tatsächlich oder vorgeblich seine Monopolansprüche auf die Führung im Land in Frage gestellt hatten. Nach der Ermordung Ernst Röhms am 1. Juli 1934 hatte er sich als alleiniger Führer in Deutschland durchgesetzt. Göring legali-

---

94 Vgl. Kershaw, Führer und Hitlerkult, in: Wolfgang Benz / Hermann Graml / Hermann Weiß (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, 2. Aufl., München 1998 [Kershaw 1998 a], S. 22-33, hier: S. 23.

95 Vigdis Ystad hält Skule für einen tragischen Helden im Sinne Kierkegaards, der im Stück die stärkste Aufmerksamkeit hervorruft. - Vgl. Ystad, *„- livets endeløse gåde". Ibsens dikt og drama*, Oslo 1996, S. 43 f.

96 Alf Bjørn, geboren 1896 in Gjøvik, arbeitete seit 1922 als Bühnenbildner in Deutschland (Hannover, Weimar, Köln). Er erlangte einige Berühmtheit in Verbindung mit Richard-Wagner-Inszenierungen, da er es - im Jargon der NS-Zeit - verstand, den „Vorstellungen heldischer Größe und gemütswarmer Empfindung" einen bildnerischen Rahmen zu geben; seine Bühnenräume waren dabei von der „imposanten Wucht monumentaler Anlage" geprägt. Vgl. *Deutsches Bühnenjahrbuch*, 54, 1943, S. 74.

97 Hitler 1934, S. 5.

sierte die brutalen Aktionen mit seiner bekannten Erklärung „Das Recht und der Wille des Führers sind eins"; prominente Juristen, unter ihnen Carl Schmitt[98] und Otto Koellreutter, bemühten sich, diese fragwürdige These wissenschaftlich zu untermauern[99]. Die Vorbereitungen zur Produktion der „Kronprätendenten" in Köln, auch Grohs Arbeit an seiner „Königsballade", fallen in diese turbulente Zeit. In indirekter, aber unverkennbarer Weise lesen sich Erzählung und Theatertext wie ein Kommentar zu jenen Ereignissen. Sowohl auf der Bühne als auch in der Prosa Grohs (auch später noch in der Opernfassung des Stoffes[100]) wird ein Machtkampf geschildert, der mit der Ausschaltung aller Kräfte endet, die sich einem selbsternannten Erneuerer und Reichsgründer in den Weg stellen. Die Hybris der Helden, die sich im Pakt mit der Vorsehung zu Alleinherrschern aufwerfen, ebenso die Errichtung einer streng abgestuften Hierarchie, werden als gleichsam „natürliche" Faktoren der Geschichte gedeutet. Die direkten Anspielungen auf Hitler und die Zeit des Dritten Reiches, zumindest in der Inszenierung der „Kronprätendenten", tun ein übriges.

Ein Kreis schloß sich. Schon der Übersetzer des Stückes, Adolf Strodtmann, hatte in seiner Ibsen-Monographie aus dem Jahre 1873 darauf hingewiesen, daß vom „größte[n] Drama, welches seit Shakespeares Tagen der Bühne geschenkt worden ist", angesichts der Reichsgründung in Deutschland große Aktualität ausgehe[101]. Zur Zeit des Nationalsozialismus wurde diese Analogie zwischen norwegischer Reichseinigung und deutscher „Volksgemeinschaft" anno 1933 politisch instrumentalisiert.

6.1.2. Weitere Inszenierungen der „Kronprätendenten"

Auch in kaum einer Theaterkritik zu Aufführungen der „Kronprätendenten" wurde darauf verzichtet, die „aktuelle Beziehung" zwischen dem Stück und dem „Führergedanken"[102] hervorzuheben. Ein Rezensent verstieg sich sogar zu der kühnen Behauptung, daß Ibsens historisches Schauspiel „vorausschauend für unsere Gegenwart geschrieben worden"[103] sei. Håkon galt durchweg als „die

---

98 „Der wahre Führer ist immer auch Richter. Aus dem Führertum fließt das Richtertum. Wer beides voneinander trennen oder gar entgegensetzen will, macht den Richter entweder zum Gegenführer oder zum Werkzeug eines Gegenführers und sucht den Staat mit Hilfe der Justiz aus den Angeln zu heben." Schmitt, Der Führer schützt das Recht. Zur Reichstagsrede Adolf Hitlers am 13. Juli 1934 [1934], in: Ders., *Positionen und Begriffe im Kampf mit Weimar-Genf-Versailles*, Hamburg 1940, S. 199-203, hier: S. 200.

99 Vgl. hierzu auch Hofer, *Die Diktatur Hitlers. Bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges*, Konstanz 1960 (= Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 4, Abschnitt 4), S. 33; Hildebrand 1980, S. 14 f.; Frei, *Der Führerstaat. Nationalsozialistische Herrschaft 1933 bis 1945*, München 1987, S. 27 ff.

100 Die Oper hatte - wie bereits dargestellt - im Februar 1939 Premiere in Wien. Sie dürfte unter anderem Reflex eines weiteren (gewaltsamen) Einigungsprozesses gewesen sein: die Einverleibung Österreichs in das Deutsche Reich.

101 Vgl. Strodtmann 1873, S. 214 f.

102 *Der Mittag*, 5. Februar 1934.

103 *National-Zeitung* [Essen], 6. Februar 1934.

unerschütterliche geschlossene heldische Saga-Gestalt“[104], der das „zersetzende, unproduktive Grübeln“[105] des Jarl Skule gegenübergestellt wurde. War nach Meinung der Theaterkritiker diese bei Ibsen hinterfragte starre Dichotomie auf der Bühne nicht hinreichend erkennbar, veranlaßte dies - was vor allem für die Zeit nach dem November 1936[106] als ungewöhnlich erachtet werden muß - verhaltenes Aufbegehren und gelegentlich sogar handfeste Schelte. In Dresden (s. Abb. 36 und 37) beklagte sich ein Beobachter leise über die lediglich „passiv-strahlende Funktion“[107] Håkons. Stärkere Bedenken hatte ein Kritiker der Bochumer Aufführung[108] des Jahres 1934, der aber offenbar nicht nur mit der aktuellen Produktion der „Kronprätendenten“, sondern auch generell mit dem sogenannten „Bochumer Stil“ ins Gericht gehen wollte. Der langjährige Intendant des Schauspielhauses, Saladin Schmitt, war familiär[109] wie künstlerisch dem George-Kreis verpflichtet und hatte seit 1919 einen mitunter als pathetisch und opernhaft aufgefaßten Spielstil entwickelt[110], der größten Wert auf choreographische Stimmigkeit legte. Dieses Konzept einer bewußten Stilisierung, das mit nationalsozialistischer Theaterästhetik nicht immer zu vereinen war, drängte im Falle der „Kronprätendenten“, so die Kritik, die „bewegte Handlung“ weitgehend zurück. Die „dramatisch-direkte“ Wirkung sei dem Ornament und dem Dekor geopfert worden. Die von einzelnen Rezensenten erkannten Gegensätze zwischen den Thronbewerbern waren in Bochum offenbar kaum ausgespielt worden, was dem Regisseur Saladin Schmitt heftige Kritik einbrachte. Da die Aufführung es unterlasse,

---

104 *Westfälische Landeszeitung*, 5. Februar 1934.

105 *National-Zeitung* [Essen], 6. Februar 1934.

106 Am 27. November 1936 wurde der Begriff der „Kunstkritik“ per Erlaß abgeschafft und durch die Bezeichnung „Kunstbetrachtung“ ersetzt. Wilhelm von Schramm, Pressechef der „Deutschen Bühne“, hatte zuvor schon exakte Richtlinien für eine neue Form der Kritik erarbeitet, die unter anderem den „nationalpolitischen oder volkspädagogischen Sinn“ des jeweiligen Kunstwerkes aufzeigen sollte. Vgl. Schramm, *Die Theaterkritik im neuen Deutschland*, Berlin 1933, S. 21 ff.; Kliesch, *Die Film- und Theaterkritik im NS-Staat*, Diss. Berlin 1957; Strothmann, *Nationalsozialistische Literaturpolitik. Ein Beitrag zur Publizistik im Dritten Reich* Bonn 1960 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 13), S. 258 ff.

107 Schroth, Ibsens „Kronprätendenten“ in Dresden, in: *Deutsche Theaterzeitung*, 9. Mai 1937.

108 Die Kronprätendenten, Bochum, Schauspielhaus, P: 3. Februar 1934, R: Saladin Schmitt, BB: Johannes Schröder, D: Heinz Graeber (Håkon), Willi Busch (Skule), Walter Kaltheuner (Bischof Nikolas), Hidde Ebert (Margrete), Herbert Schneider (Peter).

109 Schmitt war ein Vetter Stefan Georges.

110 Über das Bochumer Schauspielhaus während des Dritten Reiches informiert knapp Drewniak 1983, S. 65 f. Näheres zum Intendanten Schmitt in *Saladin Schmitt. Der Theatergründer*, Hg. Schauspielhaus Bochum / Stadtarchiv Bochum, Bochum 1983; Strodthoff, Bochumer Schauspielkunst. Die Ära Saladin Schmitt, in: *Zur Eröffnung des Schauspielhauses Bochum*, Hg. Verein der Freunde des Bochumer Theaters, Bochum 1953, S. 51-71. Vgl. ferner Ketelsen, *Ein Theater und seine Stadt. Die Geschichte des Bochumer Schauspielhauses*, Köln 1999, vor allem S. 119 ff. sowie Ketelsen, *Premieren in Bochum 1919-1994. 75 Jahre Ensemble des Bochumer Schauspielhauses. Eine Dokumentation*, Herne 1994 [Ketelsen 1994 b], S. 7 ff.

> [...] die beiden Welten des Stücks: die helle und dunkle, die Hakons-Welt [sic] und die Skule-Welt mit leidenschaftlichen Akzenten gegeneinanderzutreiben, so verharrt das Gegenspiel der beiden auf einer mittleren Ebene des Temperaments: es wird starr.[111]

An anderer Stelle wurde beanstandet, daß Håkon „zu weich"[112] dargestellt worden sei. Die gewünschte Identifikation mit dem König war dadurch entfallen - unter anderem auch deshalb, weil die Produktion des Bochumer Schauspielhauses der innerlich zerrissenen Gestalt des Jarl Skule mehr Interesse entgegenbrachte; sogar Parallelen zu Shakespeares „Hamlet" wurden gezogen. Das „nordische Schicksaldrama", das sich manche Zeitungsleute erhofft hatten, verweigerten Schmitt und seine Kollegen ihrem Publikum. Statt „nordische[r] Volkslieder", so wurde beispielsweise moniert, seien „stilisierte Rezitationen" und als anachronistisch aufgefaßte „Kirchenmusik"[113] zu hören gewesen (s. auch Abb. 7 und 8).

Die Vorbehalte gegen die Bochumer Inszenierung der „Kronprätendenten" bestätigen *ex negativo* das gängige Bild von einem Stück, das im Dritten Reich zur Illustrierung (und Bestätigung) der „Volksgemeinschafts"-Ideologie mißbraucht wurde. Wurde gegen diese impliziten Vorgaben vorstoßen - z.B. die vermeintlich so eindeutigen Gegensätze zwischen Håkon und Skule weniger stark akzentuiert - reagierten die Kritiker mit Enttäuschung und Mißtrauen. Die Bochumer Eigenwilligkeit fand aber - nach dem heute noch zugänglichen Material zu urteilen - wenig Nachahmung. Die „strahlende, lichte Gläubigkeit" Håkon Håkonssøns, der Größe zeigt und „die Führerpersönlichkeit glaubhaft"[114] macht, war vielen Theatern ein wesentliches Anliegen.

6.1.3. „Frau Inger auf Östrot" und „Nordische Heerfahrt"

Im Gegensatz zu den „Kronprätendenten" ist das sechs Jahre zuvor erschienene historische Schauspiel „Frau Inger auf Östrot" (1857) kaum auf aktuelle politische Tendenzen nach der „Machtergreifung" bezogen worden. Das Jugendwerk, das das Ringen um norwegische (und schwedische) Selbständigkeit angesichts der dänischen Fremdherrschaft zu Beginn des 16. Jahrhunderts thematisiert, bot offenbar wenig Anlaß zu direkter Indoktrinierung.

Mehr als die Hälfte aller Aufführungen des Stückes im Dritten Reich sind mit dem Namen der Schauspielerin Hermine Körner verbunden. Die *grande dame* des Berliner Staatsschauspiels[115] hatte schon vor dem Ersten Weltkrieg in Ibsen-Aufführungen brilliert und war auf der Suche nach einer geeigneten Rolle auf das selten gespielte Drama aufmerksam geworden. Hermine Körner gehörte, trotz aller Meriten, in der Weimarer Republik keinem größeren Theater an, unter anderem

---

111 *Der Mittag*, 5. Februar 1934.
112 *National-Zeitung* [Essen], 6. Februar 1934.
113 *Westfälische Landeszeitung*, 5. Februar 1934.
114 *Heidelberger Neueste Nachrichten*, 31. Januar 1936.
115 Gründgens engagierte sie 1934 an das Berliner Staatstheater.

weil ihr pathetisches Spiel teilweise als nicht mehr zeitgemäß erachtet wurde. Die historische Gestalt Inger Gyldenløves schien ihrem theatralen Verständnis jedoch entgegenzukommen. Sie bewog den jungen Erzähler und Bühnenautor Erich Ebermayer[116] dazu, Ibsens Stück frei zu bearbeiten[117]. Diese Fassung des Schauspiels gelangte im Januar 1934 am Oberschlesischen Landestheater in Beuthen zur Uraufführung[118], allerdings nicht mit Hermine Körner in der Titelrolle. Ebermayer drängte die politischen Intrigen der schwer überschaubaren Handlung so weit wie möglich zurück und unterstrich, auf expliziten Wunsch der Schauspielerin, „das Ringen mit Gott um das Recht der Mutter"[119]. Der Erfolg der Aufführung war bestenfalls bescheiden[120]. Obwohl Ebermayer das Dickicht der Fabel erheblich gelichtet hatte, gerieten die Kritiker ob des „ganzen Wirrwarr[s] von Verwechslungen, Vertauschungen, Irrtümern, Zufälligkeiten und Intrigen" so sehr in Konfusion, daß sie z.B. von „schwedischen Unterdrückern"[121] [!] sprechen konnten. Ursprünglich wollte sich Hermine Körner mit dieser Ibsen-Bearbeitung auf eine längere Gastspielreise begeben, die aber zunächst nicht zustande kam. Die Gründe hierfür liegen ebenso im verborgenen wie die Motive des Berliner Staatstheaters[122], das Stück in der Saison 1939/40 „in der Übersetzung der autorisierten Gesamtausgabe"[123] herauszubringen. Die deutsche Theaterkritik sah in der Ansetzung des Stückes „eine Verbeugung vor Hermine Kröner"[124]. Daß die Produktion insgesamt 26 mal gezeigt wurde[125] - ein fast sensationeller Erfolg -, dürfte ohnehin fast ausschließlich auf die hochrangige Besetzung zurückzuführen gewesen sein.

---

116 Die Bücher Erich Ebermayers wurden 1934 wegen „zersetzender pazifistischer Tendenzen" verboten. Im gleichen Jahr erhielt er seine Entlassung als Chefdramaturg des Leipziger Schauspielhauses. Nach dem Krieg verstand sich Ebermayer als Autor der „inneren Emigration"; sein Fall zeigt dabei plastisch die Problematik dieses Begriffes auf. Scheinbar mühelos verlegte sich Ebermayer bald nach 1933 auf heitere Dramatik und harmlose historische Arbeiten. Zwischen 1934 und 1944 verfaßte er außerdem nicht weniger als 21 Filmdrehbücher, darunter die Vorlage für Hans Steinhoffs Film „Ein Volksfeind" (nach Ibsens Schauspiel; vgl. Abschnitt 6.3.2.). Vgl. Baedeker / Lemke (Hg.), *Erich Ebermayer. Buch der Freunde*, Lohhof bei München 1960; *Zum 70. Geburtstag des fränkischen Schriftstellers Erich Ebermayer.* Ausstellung des Instituts für fränkische Literatur der Stadtbibliothek Nürnberg, Nürnberg 1970 (= Ausstellungskatalog 72/1970).

117 Ibsen, *Frau Inger auf Oestrot. Schauspiel in fünf Akten, für die deutsche Bühne frei bearbeitet von Erich Ebermayer*, Wien 1933. - Es handelt sich bei dieser Ausgabe um ein maschinenschriftliches Manuskript, das an den Theatern kursierte, aber in den Buchhandlungen nicht erhältlich war.

118 Frau Inger auf Östrot, Bearbeitung: Erich Ebermayer, Beuthen, Oberschlesisches Landestheater, P: 24. Januar 1934, R: Ive Becker, BB: Hermann Haindl, D: Anne Marion (Inger), Ruth Puls (Eline), Karl Lambertin (Niels Lykke).

119 Ebermayer 1959, S. 180.

120 Siehe hierzu die Erinnerungen des Bearbeiters, der bei der Premiere zugegen war: Ebermayer 1959, S. 245 ff.

121 *Völkischer Beobachter* [Münchener Ausgabe], 29. Januar 1934.

122 Frau Inger auf Östrot, Berlin, Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, P: 17. Februar 1940, R: Erich Ziegel, BB: Rochus Gliese, D: Hermine Körner (Inger), Käthe Gold (Eline), Gustav Knuth (Niels Lykke).

123 Programmheft des Schauspielhauses am Gendarmenmarkt, Spielzeit 1939/40 [Dokument des MM].

124 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 18. Februar 1940.

125 Die Inszenierung wurde sogar in die nächste Saison übernommen. Die sechs Aufführungen der Saison 1940/41 (s. statistische Übersicht im Abschnitt 5.5.) gehen auf das Konto dieser Produktion.

Neben Hermine Körner standen Gustav Knuth (Niels Lykke) und die junge Käthe Gold (Ingers Tochter Eline) auf der Bühne (s. Abb. 30); der einstmals bekämpfte „Starkult" erlebte damit eine neue Blüte[126]. Die Kritik fühlte sich vom „primanerhaften Pathos"[127] des Stückes, von dessen „hundertfältigen Verwirrungen"[128], bezeichnenderweise aber auch von der „französisierenden Szenentechnik"[129] geradezu abgestoßen. Entsprechend gesucht wirken die gelegentlichen Bemühungen, Bezüge zum nationalsozialistischen Kunstverständnis herzustellen. Den „schönen nordisch-düsteren Räumen"[130] des prominenten Bühnenbildners Rochus Gliese zollte man noch ehrliche Anerkennung. Angestrengt dagegen wirkt das Lob für die Schauspielerinnen Hermine Körner und Käthe Gold, die „in nordischer Haltung ausgezeichnet" durchgehalten hätten[131]. Derselbe Rezensent war von der „Sagengestalt" der „strenge[n], harte[n] Frau Inger" so beeindruckt, daß er vorübergehend Hermann [!] Körner für deren Darsteller hielt[132].

Zu Beginn der Saison 1942/43 ging Hermine Körner mit der Rolle der norwegischen Adligen, die politische und private Interessen nicht vereinen kann und daran zugrunde geht, auf eine kleinere Tournee durch das besetzte Polen. Belegt sind mehrere Auftritte in Warschau und Krakau. Doch auch in den wenigen Inszenierungen des Dritten Reiches, die sich nicht auf Vorschläge Hermine Körners zurückführen lassen, steht die attraktive *Rolle*, die gerade für qualifizierte Schauspierinnen eine Herausforderung darstellte, im Mittelpunkt.

Anläßlich der Produktion im Münchener Prinzregententheater[133] spekulierte ein Kritiker darüber, daß der „Ablauf in einem Bühnenbild" die Wahl für dieses Stück begünstigt haben mochte, auch eine nicht näher definierte „nordische Geisteshaltung und Gedankenwelt" führte er ins Feld; vor allem aber hätte man in Hedda Lembach „eine Gestalterin" einzusetzen gehabt[134]. Eher theaterpragmatische Gründe konnten sich dabei durchaus auch inhaltlich auf die Inszenierung niederschlagen; in diesem Fall führte das Vertrauen in die Fähigkeiten einer Schauspielerin zum Ausmalen der Monologszenen im vierten und fünften Akt[135].

---

126 Nur einige Tage zuvor hatte das Stück eines Autors Premiere am Gendarmenmarkt, der - wie Ibsen - zu den Naturalisten der ersten Stunde gerechnet wurde: Werner Krauß triumphierte in Arno Holz' tragischer Komödie „Traumulus".

127 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 18. Februar 1940.

128 *Völkischer Beobachter* [Berliner Ausgabe], 19. Februar 1940.

129 *Berliner Lokal-Anzeiger*, 19. Februar 1940; ähnlich auch Kienzl 1942, S. 20.

130 *BZ am Mittag*, 19. Februar 1940.

131 *Berliner Börsen-Zeitung*, 19. Februar 1940.

132 Ebd.

133 Frau Inger auf Östrot, München, Prinzregententheater, P: 16. November 1936, R: Kurt Eggers-Kestner, BB: Adolf Linnebach, D: Hedda Lembach (Inger), Nora Minor (Eline), Ernst Martens (Niels Lykke).

134 *Münchner Neueste Nachrichten*, 18. November 1936.

135 Ein Artikel über „Frau Inger auf Östrot" im Programmheft, geschrieben aus Anlaß der Münchener Neuinszenierung, verweist in stereotyper Weise auf das „Werk des blut- und artverwandten nordischen Dichters", orientiert sich ansonsten aber vor allem an der Biographie Ibsens. - Vgl. Weisker, Henrik Ibsen und sein Schauspiel „Frau Inger auf Oestrot", in: *Das Programm* [München], Spielzeit 1936/37, H. 5, S. 66-73, hier: S. 73.

Von allen Provinztheatern des Altreiches tat sich das Grenzlandtheater in Flensburg[136] - wohl nicht zuletzt aufgrund seiner geographischen Lage - am stärksten mit der Pflege skandinavischer Dramatik hervor. So ging zwischen 1937 und 1938 ein „nordischer Zyklus" über die Bühne, der das Publikum mit der damals eher angefeindeten „Hedda Gabler" konfrontierte, aber auch etliche Überraschungen bereithielt. Neben Bjørnsons Erfolgsstück „Wenn der junge Wein blüht" standen z.B. die Holberg-Komödien „Der politische Kannengießer" und „Erasmus Montanus", Strindbergs Luther-Stück „Die Nachtigall in Wittenberg" sowie Johan Bojers heute fast unbekanntes Schauspiel „Sigurd Braa" auf dem Programm. Im Kontext dieser Spezialisierung auf die nordeuropäische Dramatik muß auch die Ansetzung der Ibsen-Stücke „Frau Inger auf Östrot" und „Nordische Heerfahrt" gesehen werden. In ersterem Falle enthält das überlieferte Regiebuch[137] keinerlei Hinweise darauf, daß das Stück aus ideologischen Gründen in das Repertoire genommen wurde. Zwar wird Frau Inger in einer Rezension als „die Hoffnung ihrer unter dänischer Herrschaft lebenden Volksgenossen"[138] beschrieben. Alle Eingriffe in den Text verdanken sich jedoch handwerklich-dramaturgischen Motiven: die mäandernde Fabel wurde behutsam gestrafft[139], schwächere Dialogpassagen umgearbeitet, Wiederholungen unterbunden. Die in diesem Stück irritierend häufig *à part* gesprochenen Repliken, die Ibsen in späteren Arbeiten fast ganz vermied, wurden im Sinne eines realistischen Bühnencodes so weit wie möglich zurückgedrängt, längere Monologe entsprechend gekürzt[140]. Die komplizierte Vorgeschichte der Handlung blieb nur dann unangetastet, wenn sie direkt Inger Gyldenløve betraf; der politisch-historische Werdegang Niels Lykkes z.B. wurde nicht in allen Einzelheiten wiedergegeben[141]. Offenbar nur sehr wenige Sätze in diesem Stück standen unter dem Verdacht, an die Gegenwart des Dritten Reiches erinnern zu können. Vehement vorgebrachte Zeitkritik einzelner Figuren (Olaf Skaktavl: „[...] es ist ein elendes Mark in unseren Geschlechtern heutzutage") wurde jedoch ausnahmslos gestrichen[142]. Den Zuschauern sollte augenscheinlich keinerlei Material angeboten werden, das in Form eines Subtextes auf Zustände im faschistischen Staat bezogen werden konnte.

Die Flensburger Inszenierung des Vierakters „Nordische Heerfahrt"[143] im April

---

136 Frau Inger auf Östrot, Flensburg, Grenzlandtheater, P: 8. Januar 1936, R: Alfred Sopp, BB: Theo Jensen-Husby, D: Elisabeth Funken (Inger), Hede Bartsch (Eline), Alfred Sopp (Niels Lykke). - Das Stadttheater Flensburg wurde schon einige Monate nach der Machtübernahme Hitlers in „Grenzlandtheater" umgetauft.

137 Henrik Ibsen, *Frau Inger auf Östrot. Schauspiel in fünf Aufzügen*, deutsch von M[arie von Borch], Leipzig o.J. [1883] (= RUB 2856). - Zitate aus dieser Quelle werden im folgenden mit der Sigle „Regiebuch Sopp" gekennzeichnet.

138 *Flensburger Tageblatt*, 9. Januar 1936.

139 Regiebuch Sopp, S. 26, 28, 32, 37, 48.

140 Ebd., passim.

141 Ebd., S. 33, 48.

142 Ebd., S. 28.

143 Nordische Heerfahrt, Flensburg, Stadttheater, P: 24. April 1933, R: Waldemar Horst, BB: Theo Jensen-Husby, D: Wilma Korion (Hjørdis), Ronald Werkentin (Sigurd), Rudolf Reif (Gunnar), Rita Graun (Dagny).

1933 verdient Aufmerksamkeit vor allem dadurch, daß sie ursprünglich für diese Theatersaison gar nicht vorgesehen war und möglicherweise nur aufgrund der politischen Vorgänge im Januar desselben Jahres ins Repertoire gelangte. Die Aufführungen liefen explizit „nicht im Abonnement“[144]; doch zeigt bereits ein flüchtiger Blick in ein überliefertes Textbuch[145] der Produktion, daß der Bezug zur nationalsozialistischen Doktrin eher indirekt, wenn auch nicht nebensächlich war. Die rasche Ansetzung des Stückes nach der „Machtergreifung“ ist vermutlich auf das Thema des Stückes und wohl nicht zuletzt auch auf dessen Titel in der deutschen Übersetzung[146] zurückzuführen. Ibsens 1858 erschienenes Schauspiel behandelt eine tragisch endende Familienfehde zur Zeit des Königs Eirik Blodøks[147] in Nordnorwegen. Der erste Akt des Stückes liest sich wie eine Einführung in die Ethik der Wikingerzeit[148] und mochte zu Zeiten der vielfach beschworenen „nordischen Wiedergeburt“[149] - zumindest nach Ansicht von Intendanten und Dramaturgen - thematisch mit den kulturgeschichtlichen Spekulationsobjekten eines Rosenberg oder Himmler zusammenfallen. Letzterer bemühte sich mit dem pseudo-wissenschaftlichen Instrument des sogenannten „Ahnenerbes“ der SS[150], an die von „völkischen“ Kreisen betriebene Konstruktion einer germanischen Kulturkontinuität[151] anzuknüpfen; auch die Wikinger weckten dabei sein Interesse[152]. - Die Flensburger Aufführung der „Nordischen Heerfahrt“ scheint in diesem Zusammenhang die Verklärung des Nordens kaum aktiv betrieben zu haben. Die Eingriffe in den Text reduzieren offenbar lediglich die verdeckte Handlung um einige unwesentliche Details[153] und nehmen, in allerdings beträchtlichem Umfang, Retuschen am Stil der Übersetzung von Marie von Borch vor. Diese Korrekturen jedoch lassen einen eindeutigen - und keineswegs harmlosen - Stilwillen erkennen. Der „Sagastil“, den man Ibsen in der „Nordischen Heerfahrt“ nicht ganz zu Unrecht nachgesagt hat[154],

---

144 Theaterzettel und Plakate des Stadttheaters Flensburg [Dokumente des Stadtarchivs Flensburg].

145 Henrik Ibsen, *Nordische Heerfahrt. Schauspiel in vier Aufzügen*. Aus dem Norwegischen von M[arie] von Borch, Leipzig o.J. [1890] (= RUB 2633). - Zitate aus dieser Quelle werden im folgenden mit der Sigle „Textbuch Jesgarz“ gekennzeichnet.

146 Ibsens Stück trägt im Original den Titel „Hærmændene på Helgeland“ (also etwa: „Die Heerleute in Helgeland“).

147 Eirik Blodøks war zwischen etwa 930 und 934 König in Norwegen (nach anderen Angaben zwischen 933 und 935).

148 Vgl. Ystad 1996, S. 65.

149 Zu erinnern ist u.a. an die in den Jahren nach 1933 erschienenen Tagungsbände der Nordischen Gesellschaft in Lübeck, darunter: Zimmermann (Hg.), *Nordische Wiedergeburt. Beiträge zum Nordischen Gedanken*, Berlin 1935.

150 Vgl. Kater, *Das „Ahnenerbe“ der SS 1935-1945. Ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reiches*, Stuttgart 1974 (= Studien zur Zeitgeschichte); Ackermann, *Heinrich Himmler als Ideologe*, Göttingen 1970; Mathieu 1997, S. 262 ff. - Schon weit vor der Gründung des „Ahnenerbes“ im Jahr 1935 hatte sich Himmler mit der Geschichte der Germanen, der „nordischen“ Völker etc. beschäftigt.

151 Vgl. zu dieser Frage See 1970, S. 73 ff.

152 Himmlers einschlägige Interessen parodierend, behaupteten dänische und isländische Zeitungen 1939, der Reichsführer der SS wolle untersuchen, inwieweit die Führer des Dritten Reiches von Wikingern abstammten. Vgl. Kater 1974, S. 97.

153 Textbuch Jesgarz, S. 7, 18.

154 Vgl. Koht 1928, Bd. 1, S. 154 ff.

wurde schon in der Übersetzung, vor allem aber in der dramaturgischen Bearbeitung des Flensburger Theaters deutlich verstärkt. In den zwanziger und dreißiger Jahren galt die sprachlich-formale Adaption der altnordischen Saga als ein Weg zur (antimodernen) Erneuerung der deutschen Literatur und als Belebung der „germanischen" Tradition[155], nachdem konservativ-puristische Sprachkritik bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in „völkisches" und xenophobes Fahrwasser geraten war. Die Flensburger Textredaktion der „Nordischen Heerfahrt" zeigt sich von diesen Entwicklungen klar beeinflußt. So wie man im Dritten Reich die „Knappheit im Zwiegespräch der handelnden Personen" zu einem Charakteristikum der „Sagaform" zählte, ferner die „Vorherrschaft des Handelns" und die „wortkarge, schicksalsschwere Feierlichkeit" der Sprache, wurde auch Marie von Borchs ohnehin schon leicht archaische Übersetzung in entsprechender Weise modelliert. Sehr häufig wurden hypotaktische Strukturen in die gewünschte „gläserne Klarheit"[156] der Parataxe transformiert[157]. Abgebrochene, elliptische Sätze in Ibsens Original (und in der Übersetzung) verwandelten sich in schnörkellose Hauptsätze. Die psychischen Erschütterungen der betreffenden Figuren, die in unvollständigen Sprachstrukturen zum Ausdruck kommen, entfielen somit in der Inszenierung. Sigurd z.B. ist angesichts des gefährlichen Intrigenspiels von Hjørdis weitaus weniger beunruhigt als in Ibsens Originalfassung; seine beherrschte Sprache verleiht ihm eine Statuarik und Abgeklärtheit, wie sie dem Idealbild vom Wikinger im Dritten Reich entsprach[158]. Jede Art von Gefühl und Familiarität im Umgang der Figuren miteinander wurde gestrichen. Eine bedeutend herbere Ausstrahlung als im Original erhalten die Agierenden auch dadurch, daß sie ihre Taten kaum jemals kommentieren; entfernt wurden z.B. einige der Repliken, in denen die „Blutnacht", d.h. Gunnars Mord an Thorolf, Gegenstand der Reflexion ist[159]. Auch andernorts im Dritten Reich wurde die Reflexion, die häufig als „zersetzende Analyse" galt, gegenüber der direkten Handlung abgewertet.

Die in Flensburg offensichtlich angestrebte Perfektionierung des „Sagastils" (über Originaltext und Übersetzung hinaus) hatte schon für sich genommen ideolo-

---

155 Vgl. zu diesem Thema Zernack, *Geschichten aus Thule. Íslendingasögur in Übersetzungen deutscher Germanisten*, Berlin 1994 (= Berliner Beiträge zur Skandinavistik, Bd. 3), vor allem S. 125-130 und S. 316-343.

156 Diese und die nachfolgenden Zitate, die Julia Zernacks Dissertation entnommen werden (Zernack 1994, S. 319 f.), finden sich in den folgenden Publikationen: Trotha, Rassegefühl als schöpferisches Element in der nordischen Dichtung, in: *Nationalsozialistische Monatshefte*, 6, 1935, S. 698-710; Werder, Das Germanische in der neuen Dichtung, in: *Bücherkunde*, 9, 1942, S. 193-198; Ackerknecht, Moderne Sagakunst, in: *Zeitschrift für Deutschkunde*, 50, 1936, S. 41-49 und 105-116; May, Das Wiederaufleben der Saga in der jüngsten deutschen Prosa, in: Gerhard Fricke/Franz Koch u.a. (Hg.), *Von deutscher Art in Sprache und Dichtung*, 5 Bde., Stuttgart/Berlin 1941, Bd. 4, S. 415-435.

157 Hier einige Beispiele aus dem ersten Akt; die kursiv gesetzten Satzteile wurden für die Flensburger Aufführung jeweils gestrichen: „Ich bin zufrieden, *wenn sich's so fügt*." - „Hör, Sigurd, *was ich dir sagen will*." - „Zahlreiche Mannen finden wir hier, *wie es scheint*." - Auch sonst wurde eine Verknappung der Aussage angestrebt, z.B.: „Eitel Hader hatte ich *davon, das weiß ich*." Textbuch Jesgarz, S. 6, 8, 11, 13.

158 Ebd., S. 18.

159 Ebd., S. 32 f.

gische Implikationen, denn die Form der Saga sollte - wie Julia Zernack herausgearbeitet hat - „dem Naturalismus der 'europäischen Zivilisationsliteratur' entgegengesetzt werden“[160]. Auch sprachliche Details zeugen somit von einer antimodernen Abwehrhaltung. Im besonderen Fall einer Theateraufführung sind Korrekturen im linguistischen Zeichenapparat darüber hinaus immer auch mit einer Neuinterpretation der auf der Bühne agierenden Figuren verbunden. Statuarik, scheinbare Gefühlsarmut, Handlungsbereitschaft und „ungekünsteltes“ Auftreten bildeten in Flensburg Eckwerte einer Aufführung, die offenbar - drei Monate nach dem Machtantritt Hitlers - eine spezifisch „nordische“ Anthropologie zu affirmieren trachtete. Auch der Regieeinfall, die zentrale Anagnorisis des Stückes um etwa vier Seiten vorzuziehen, beruhte vermutlich auf demselben Konzept. Während Ibsen gegen Ende des zweites Aktes einen wahren Schlußakkord setzt und Hjørdis erkennen läßt, daß ihre wenig glückliche Verbindung zu Gunnar letztlich auf einer Lüge basiert, steht auf der Bühne das Schicksal Hjørdis' keineswegs im Zentrum. Ihre düstere Ankündigung, die erlittene Schmach mit einem (Selbst)-Mord vergelten zu wollen, mündet in dem bei Ibsen früher vorgesehenen Auftritt Örnulfs, der erfahren muß, daß Gunnar soeben seinen jüngsten Sohn Thorolf getötet hat. Seine stoische, fast heldenhafte Trauer („Ohne Sohn zieh' ich von dannen; aber niemand soll sagen, er habe mich gebeugt gesehen!“) beendete in Flensburg den zweiten Akt[161]. Den einzelnen, dicht aufeinanderfolgenden Segmenten der Familienfehde wird durch dieses Verfahren gleicher Wert beigemessen; die Versuche der Außenseiterin Hjørdis, einen individuellen Ehrbegriff gegen traditionelle Auffassungen durchzusetzen, verlieren im Zuge dieser dramaturgisch motivierten Umstellungen einiges von ihrer Bedeutung. Das Stück wird damit zum Sittengemälde: die religiösen Vorstellungen, Normen und Handlungsmodelle einer Gesellschaft, die im Dritten Reich in den Zusammenhang des „germanischen“ Kulturerbes gestellt wurde, waren für die Aufführung Anlaß genug.

Beschränkte sich die Flensburger Produktion der „Nordischen Heerfahrt“ darauf, ein bestimmtes Menschenbild im Einklang mit aktuellen Ideologemen zu präsentieren, wurde das Stück in Dortmund[162] (Saison 1937/38) direkt auf die politische Kultur des Dritten Reiches bezogen. Der Premierenabend am 30. Januar 1938 wurde als „Fest-Vorstellung zur fünfjährigen Wiederkehr des Tages der Machtübernahme“[163] annonciert. Der Aufführung voran gingen die Egmont-Ouvertüre[164]

---

160 Zernack 1994, S. 320.

161 Textbuch Jesgarz, S. 33-37.

162 Nordische Heerfahrt, Dortmund, Stadttheater, P: 30. Januar 1938, R: Siegfried Nürnberger, BB: Fritz Mahnke, D: Lenore Fein (Hjørdis), Willem Hoenselaars (Sigurd), Alexander Stillmark (Gunnar), Antje Schneider-Mestern (Dagny).

163 Vgl. Programmheft des Stadttheaters Dortmund, Saison 1937/38, Heft 5 [Dokument des Stadttheaters Dortmund].

164 Der amerikanische Korrespondent William L. Shirer notierte in sein Berliner Tagebuch, daß auf Parteitagen oder anderen Großveranstaltungen das Erscheinen Hitlers mit dem Badenweiler Marsch angekündigt wurde, vor der Rede selbst aber eben jene Egmont-Ouvertüre ertönte, die man seines niederländischen Themas wegen mit „nordischem“ Geist assoziierte. Vgl. Shirer, *Berlin Diary: The Journal of a Foreign Correspondent 1934-1941* [1941], New York 1979, S. 18 f.

von Beethoven und Ansprachen der lokalen NS-Prominenz. Das Intonieren der norwegischen und deutschen Nationalhymne [!] bildete den Höhepunkt und Abschluß der Rahmenfeierlichkeiten. Diese demonstrativ zur Schau gestellte Innigkeit im Verhältnis zwischen Deutschland und Norwegen war erneut Teil der ahistorischen Konstruktion eines engen Verwandtschaftsverhältnisses zwischen den „nordischen" Kulturen. Das Programmheft listete einerseits zum Stichwort des „30. Januar" die vermeintlichen Erfolge der nationalsozialistischen Bewegung auf, die sich an dieses Datum knüpfen, darunter „die Proklamation des Dritten Reiches", das „Reichserbhofgesetz", die „Auflösung der Parteien", die Heimkehr des Saarlandes ins Reich und die „Nürnberger Gesetze". Andererseits schmückten das Programmheft Photographien z.B. vom Oseberg-Schiff, von der „Allmannaschlucht bei Thingvellir", vom „Steindenkmal des hier erschlagenen Skalden Thorgeirr auf Hraunhafnartangi (Nordisland)", aber auch vom „Cordula-Schrein im Domschatz von Cammin". Suppliert wurden diese Bilder mit Auszügen aus Edda-Liedern sowie verschiedenen kleineren Artikeln, z.B. zur „germanischen Götterwelt"[165]. In einem Originalbeitrag durfte sich der Autor und SS-Untersturmführer Kurt Eggers[166] „grundsätzliche Gedanken zur 'Nordischen Heerfahrt'" machen. Er repetiert die gängigen Klischees vom „nordischen Magus" Ibsen und hält ihn schlankweg für den „kühnsten Bannerträger des Gedankens germanischer Seelenfreiheit"[167]. Ibsen wecke ein „Ahnen von der Größe nordischen Menschentums", das sich wohltuend von der prosaischen „bürgerlichen Zeit" unterscheide. Die antichristliche Tendenz seines Artikels läßt Eggers schließlich darüber verzweifeln, daß das „schwertführende Mannestum" inzwischen von einer „Gemeinschaft der Frommen" abgelöst worden sei[168]. Dieses Ausmaß an impliziter und expliziter Nordtümelei, eingebettet in die Phantasmen einer vorgeblichen Kulturkontinuität, dürfte einen Hinweis auch auf die Inszenierung selbst geben[169]. Auf erhalten gebliebenen Entwürfen des Bühnenbildners Fritz Mahnke (s. Abb. 1) sind in Gunnars „Banketthalle" („Gildestue") einerseits Details zu erkennen, die nach heutigem Forschungsstand[170] in einem Wikingergehöft durchaus anzutreffen waren, etwa die

---

165 Daß der Stolz auf aktuelle (und menschenverachtende) Maßnahmen der Politik („Nürnberger Gesetze") und die Hochachtung vor Kulturleistungen der Vergangenheit (Edda etc.) so naiv in eine Form der Koexistenz gepreßt wurden, verweist direkt auf die Arglosigkeit Himmlers, der „den deutschen Menschen [...] in den ewigen Kreislauf von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, von Vergehen, Sein und Werden, von Ahnen, Lebenden und Enkeln" stellen wollte. Zit. nach Kater 1974, S. 18. - Über die Instrumentalisierung der skandinavischen Kulturgeschichte (mit besonderer Berücksichtigung der Vor- und Frühgeschichte) informiert: Müller-Wille, Der politische Mißbrauch der skandinavischen Vor- und Frühgeschichte während der Jahre 1933-1945, in: *Offa*, 51, 1994, S. 25-35.

166 Eggers schrieb mehrere Thingspiele, unter anderem „Das Spiel von Job dem Deutschen" (vgl. Kapitel 6.2.6.).

167 Eggers, Grundsätzliche Gedanken zur „Nordischen Heerfahrt", in: *Die Pause* [Dortmund], 1937/38, H. 5, unpaginiert.

168 Ebd.

169 Rollen-, Regiebücher oder dergleichen sind von dieser Produktion leider nicht überliefert.

170 Vgl. Weinmann, *Der Hausbau in Skandinavien vom Neolithikum bis zum Mittelalter. Mit einem Beitrag zur interdisziplinären Sachkulturforschung für das mittelalterliche Island*, Berlin/New York 1994 (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, Bd. 230);

Feuerstelle in der Mitte des Saales, die mit Ornamenten versehenen Stützpfeiler oder die Verkleidung der Wände mit Weidenflechtwerk. Andererseits scheute der Bühnenbildner nicht davor zurück, das Gebälk des Dachgiebels mit naturalistischen Zeichnungen etwa von Pferden und Rentieren zu schmücken, die deutlich an die bis zu 11 000 Jahre alten [!] Felsbilder in Jämtland oder Trøndelag angelehnt waren[171]. In unmittelbarer Nachbarschaft dieser Wild-Darstellungen hatte Fritz Mahnke außerdem zwei Symbole angebracht, die größte Ähnlichkeit mit Hakenkreuzen aufwiesen! Das Kulturerbe sollte offenbar auch visuell der Gegenwart angeglichen werden. Die „große deklamatorisch-pathetische Darstellungsform", die Regisseur Siegfried Nürnberger anstrebte, geriet nach dem Eindruck einzelner Kritiker jedoch allzu zu sehr in Konflikt mit der mißbilligten „'Hedda-Gabler'-Problematik" des Stückes, so daß ihnen lediglich „die Großartigkeit nordischer Natur" sowie „Hjördis' kraftvolle Walkürenwildheit"[172] angenehm in Erinnerung blieben.

Auch eine Hamburger Inszenierung[173] der „Nordischen Heerfahrt" im Herbst 1938 zielte offenbar darauf ab, das „arteigene" Kulturerbe mit der Gegenwart zu verknüpfen. Die Produktion am Schauspielhaus nahmen Rezensenten zum Anlaß, diesem „Baustein zum norwegischvölkischen Theater"[174] (Fritz Martini) eine große Karriere im Dritten Reich zu prophezeien, „denn unsere Zeit, die so gern zu den Quellen hinabsteigt, findet hier eine Arbeit, die bewußt altgermanisches Leben nach historischen Quellen dichterisch-visionär zu gestalten sucht"[175]. Manchen Beobachtern entging dabei, daß ihre vorab gehegte „Sorge vor den vielen Bärten und Bärenfellen, vor den kreuzweis geknüpften Wadenbändern [...] und den Methörnern"[176] durchaus zu Recht bestand, denn von derartigen Klischees ist die Inszenierung Hannes Küppers nicht freizusprechen (s. Abb. 33). „Nordische" Lebensweise stand also auch hier im Vordergrund; im Gegensatz zu der Aufführung in Flensburg war das Spiel aber auf Hjørdis und ihre Darstellerin Liselotte Schreiner zugeschnitten, der man bereitwillig eine „Schärfe des Blutes und die Leidenschaft einer weiblich-heroischen Sendung"[177] zugestand. Darüber hinaus hatte die Regie erheblich in Ibsens Text eingegriffen. Die meistens wenig beachtete Nebenfigur des Bauern Kåre, der als Opfer von Hjørdis' Streitlust vor allem deren

---

Ödman, Haus und Heim, in: *Wikinger, Waräger, Normannen. Die Skandinavier und Europa 800-1200.* Ausstellung im Alten Museum Berlin vom 2. September bis 15. November 1992, Berlin 1992, S. 136-143. - Zu beachten ist auch die 1936 von der Nordischen Gesellschaft in Lübeck organisierte Fachtagung „Haus und Hof", die dokumentiert ist in: Funkenberg (Hg.), *Haus und Hof im nordischen Raum*, 2 Bde., Leipzig 1937.

171 Vgl. Janson / Lundeberg / Bertilsson (Hg.), *Hällristningar och hällmålningar i Sverige*, o.O. [Stockholm] 1989; Hagen, *Helleristningar i Noreg*, Oslo 1990.

172 Schneider, Zweimal Ibsen, zweimal Spanier, in: *Deutsche Theaterzeitung*, 20. April 1938.

173 Nordische Heerfahrt, Hamburg, Schauspielhaus, P: 18. Oktober 1938 [?], R: Hannes Küpper, BB: Cesar Klein, D: Liselotte Schreiner (Hjørdis), Rudolf Birkemeyer (Sigurd), Robert Meyn (Gunnar), Maria Wimmer (Dagny).

174 Martini 1938.

175 *Frankfurter Zeitung*, 21. Oktober 1938.

176 Ebd.

177 Ebd.

Unbändigkeit illustriert, wurde hier in eine Dichotomie eingebunden, die der literarischen Vorlage weitgehend fremd ist. In Ibsens Schauspiel spricht Hjørdis ohne jede Berechtigung die Acht über Kåre aus und provoziert damit dessen erbitterten Widerstand. Mit Hjørdis' eigenen, zügellosen Mitteln versucht er, sich gegen seine Verleumderin zur Wehr zu setzen. Er verliert dabei jedes Maß und ist sogar bereit, den Hof Gunnars und Hjørdis' in Brand zu stecken. In der Hamburger Inszenierung jedoch wurde ein Kontrast im Figurenensemble konstruiert, der den Paradigmen des Eigenen das völlig Fremde gegenüberstellte. In drastischer Weise, und ohne Grundlage in Ibsens Text, unterschied der Regisseur zwei Personengruppen voneinander: auf der einen Seite eine relativ homogene Gruppe von Menschen, die über ein gemeinsames Recht- und Moralsystem verfügen (Ørnulf, Sigurd, Dagny, Gunnar, in gewisser Weise sogar Hjørdis[178]); auf der anderen Seite Kåre und seine Mitstreiter, die hier gleichsam *objektiv*, d.h. nicht nur nach der subjektiven Meinung der rachsüchtigen Hjørdis, als Geächtete erscheinen. Die theatrale Umsetzung dieses Konzeptes, das als der zentrale Regieansatz wahrgenommen wurde[179], bestürzte sogar die Kritiker:

> Einen Augenblick erschrickt man, wie Kore [sic] und die norwegischen Bauern in ihrer Gegenüberstellung mit den Recken von Küpper aufgefaßt sind: als eine Art Trolle, geschwänzter Teufel, Unterwelts- und Untermenschen-Erscheinungen.[180]

Auf Figurinen, die der Bühnen- und Kostümbildner Cesar Klein[181] hinterlassen hat (s. Abb. 3-6), ist Kåre als plumpe Gestalt in zotteligem, schwarzem Fell zu erkennen; seine Kopfform, der kräftige Unterkiefer und die bläulich-dunkle Gesichtshaut erinnern dabei eher an einen Gorilla als an einen Menschen. Die Figurenkonstellation in der Hamburger Inszenierung enthielt somit erstaunlich deutlich Züge jener Dichotomisierung, wie sie Dietrich Eckart in seiner Bearbeitung des „Peer Gynt" vorgenommen hatte: Germanische „Recken" (à la Peer) standen „Untermenschen" gegenüber, die in Hamburg auch tatsächlich mit „Trollen" assoziiert wurden[182].

---

178 Zu Hjørdis' alternativem Moralbegriff vgl. Ystad 1996, S. 65 ff.

179 Wolf Schramm schrieb im *Hamburger Anzeiger* (20. Oktober 1938): „Sehr stark war der Kontrast zwischen der Gruppe der Helden und der der Geächteten mit [Eduard] Marks an der Spitze. In diesem Kontrast zeigte sich am deutlichsten die geistige Arbeit Küppers."

180 *Hamburger Fremdenblatt*, 20. Oktober 1938.

181 Klein war 1935 in die Schußlinie der nationalsozialistischen Kritik geraten, weil er eine Fehling-Inszenierung der „Minna von Barnhelm" am Hamburger Schauspielhaus mit einem „Negerstandbild" ausgestattet hatte. Er wurde von Walter Hansen im SS-Blatt *Das schwarze Korps* als „übler Expressionist" beschimpft, was ihm sogar den Verlust seiner Professur an den „Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst" in Berlin eintrug. Trotz dieser Angriffe konnte er weiter als Bühnenbildner arbeiten. In einem Akt der Selbstzensur verlegte er sich zusehends auf naturalistische Darstellung. Als 1937 die Ausstellung „Das deutsche Bühnenbild" eröffnet wurde, war Klein mit mehreren seiner Arbeiten vertreten. Vgl. Hansen, Kleiner Schreckschuß für große Verwandlungskünstler, in: *Das schwarze Korps*, 29. Mai 1935; auch abgedruckt in *Jürgen Fehling. Der Regisseur (1885-1968)*, Hg. Akademie der Künste, Berlin 1978, S. 132. Vgl. außerdem Eckert, *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, Berlin 1998, S. 69 ff.

182 Der Regisseur der Hamburger Produktion, Hannes Küpper, hatte in der Spielzeit 1934/35 Eckarts „Peer Gynt" in Düsseldorf inszeniert. Vgl. hierzu Abschnitt 6.2.2.

Die Begeisterung für die Lebens- und Kulturformen der „nordischen" Vorfahren schlug sich in Hamburg auch in einer charakteristischen Änderung des Schlusses nieder. Sigurd bekannte sich entgegen Ibsens Wortlaut nicht dazu, Christ zu sein; die Versöhnung mit Hjørdis nach beider Tod war damit grundsätzlich möglich. Ein „neuer Spielstil"[183], der punktuell auszumachen war, wies in dieselbe Richtung. Sparsam waren, z.B. während Ørnulfs Totenklage im letzten Akt, „chorische" Passagen eingefügt worden[184], die an die 1938 allerdings schon weitgegend gescheiterte Thingspiel-Ästhetik gemahnten.

Bemerkenswert ist, daß die „Nordische Heerfahrt" gut zwei Jahre nach der Hamburger Inszenierung auch an der Berliner Volksbühne[185] aufgeführt wurde - und zwar in den kaum geänderten Kostümen und Bühnenbildern Cesar Kleins sowie erneut mit Liselotte Schreiner als Hjørdis. Unter Mitwirkung bekannter Schauspieler wie Werner Hinz (Sigurd) und Ernst Wilhelm Borchert (Gunnar) legte Regisseur Richard Weichert indes Wert darauf, aggressive ideologische Aussagen zu vermeiden. Registriert wurde ein eher balladenhafter Ton, der die Figuren nicht als große Ahnen, sondern als Menschen erscheinen ließ, die in fast expressionistischer Gestimmtheit „unter der Unbegrenztheit des Nordmeer-Himmels, in der Bedrohtheit der breiten Balkenhalle" ihre „Qual" hinausschrieen[186]. Lediglich die „magische Urweltbrücke" und „die mächtige germanische Halle" Cesar Kleins ließen einen Hauch von „Nibelungen-Stimmung"[187] entstehen. Ansonsten aber wurde die Aufführung im November 1940 auffallend zurückhaltend beurteilt; angesichts des Krieges hielt mancher Kritiker die Wahl des „heute ungewöhnlich problematischen Dramas"[188] sogar für verfehlt. Im *Völkischen Beobachter* nahm ein Rezensent die Aufführung zum Anlaß, die unter politischen Vorzeichen zustande gekommene Präferenz von Ibsens frühen Stücken grundsätzlich in Frage zu stellen:

> Stimmt es, daß seine „frühen, weniger beachteten Arbeiten in ihrer vollen Bedeutung erkannt werden, je mehr seine gesellschaftlichen Werke in der Gegenwart zurücktreten?" [...]
> Die Antwort, die das Theater, die Rampe gibt, lautet: mit Ausnahme des einzigen Sinngedichts „Peer Gynt" stehen alle mythischen Schauspiele des jungen Ibsen im Schatten seiner späteren polemischen Dramatik gegen die Stützen und Lügen der bürgerlichen Gesellschaft. Der Ibsen, der Epoche machte, war und bleibt der Dichter des bürgerlichen

183 *Frankfurter Zeitung*, 21. Oktober 1938.

184 *Hamburger Nachrichten*, 20. Oktober 1938.

185 Nordische Heerfahrt, Berlin, Volksbühne am Horst-Wessel-Platz, P: 15. November 1940, R: Richard Weichert, BB: Cesar Klein, D: Liselotte Schreiner (Hjørdis), Werner Hinz (Sigurd), Ernst Wilhelm Borchert (Gunnar), Ursula von Reibnitz (Dagny).

186 *Berliner Morgenpost*, 16. November 1940. - Richard Weichert zählte zu den zentralen Gestalten des deutschen Expressionismus. Nach 1933 galt er ein volles Jahr lang als „nicht tragbar"; er strengte gegen die ihn betreffenden Verfügungen des RMVP jedoch einen Prozeß an, den er gewann. Goebbels berief ihn schließlich nach Berlin. Vgl. Scholz, *Rekonstruktionsversuch der sprachlichen und szenischen Regieführung, dargelegt am Inszenierungswerk Richard Weicherts*, Diss. Berlin 1956, S. 36 f. und passim.

187 *Der Angriff*, 16. November 1940.

188 *Berliner Lokal-Anzeiger*, 16. November 1940. - Ähnlich: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 16. November 1940.

> Pessimismus, der durch den Fanatismus seiner Wahrhaftigkeit die Wohlfahrts- und Fortschrittsphasen seiner Zeit überwand. Ihm ging Fontane voraus - ihm folgten Strindberg und Hauptmann.[189]

Nach der Saison 1940/41 wurde die „Nordische Heerfahrt" denn auch nur noch ein einziges Mal aufgeführt, und zwar höchst erfolglos in Greifswald[190]. Auch „Die Kronprätendenten" oder „Frau Inger auf Östrot" gelangten kaum noch auf die Bühne, andere Stücke ohnehin nicht. In den Kriegsjahren konzentrierten sich die Theater überwiegend auf Ibsens Dramen seiner realistischen Periode. Von dieser Regel gab es nur eine Ausnahme: in nennenswerten Umfang konnte sich neben „Nora", „Hedda Gabler" etc. lediglich „Peer Gynt" auf den deutschen Bühnen behaupten.

6.2. Inszenierungen von „Peer Gynt"

Ibsens „Peer Gynt" erlebte seine größte Popularität in Deutschland während der Weimarer Republik und in den frühen Jahren des Dritten Reiches. Doch auch nach 1939 muß die Aufführungsfrequenz dieses Stückes als beachtlich bezeichnet werden. Die Bearbeitung Eckarts mochte dabei die bekanntesten Regisseure zum Verzicht auf eine eigene Produktion bewogen haben; fernab der Zentren stellte sich die Situation jedoch anders dar. In vielen Orten waren sofort nach der „Machtergreifung" neue Intendanten und künstlerische Leiter eingesetzt worden. Da bei diesen Personen - anders als z.B. in der Hauptstadt Berlin - in der Regel eher auf zuverlässige Gesinnung als auf künstlerische Reputation geachtet wurde, durften an den Theatern in der Provinz Inszenierungen erwartet werden, die zumindest tendenziell nationalsozialistische Auffassungen widerspiegelten. Wer sich also einen Eindruck von der alltäglichen Inszenierungspraxis im Dritten Reich verschaffen will, nicht zuletzt im Hinblick auf Ibsens „Peer Gynt", darf die Stadt- und Landestheater sowie die Naturbühnen nicht unberücksichtigt lassen. Doch auch andere Aspekte verdienen Aufmerksamkeit: so wurde „Peer Gynt" in Dresden (während der „Reichstheaterfestwochen") und noch drastischer in Berlin („Theater des Volkes") hemmungslos zu Propagandazwecken mißbraucht. Im Schatten der großen Bühnen konnten andererseits auch Inszenierungen entstehen, die sich vorsichtig von den Vorstellungen der Reichsdramaturgie (und Eckarts) entfernten.

---

189 *Völkischer Beobachter* [Berliner Ausgabe], 17. November 1940. - Die sich hier bereits andeutende Ablehnung von Ibsens frühem Drama „Nordische Heerfahrt" erreichte in den ersten Nachkriegsjahren ihren Höhepunkt. In einer 1949 erschienenen Studie wird gerade dieses Stück als Untersuchungsgegenstand abgelehnt, weil es ein inzwischen obsolet gewordenes Heldentum zur Schau stelle. Vgl. Benesch, *Ibsen am Wiener Theater (1906-1949)*, Diss. Wien 1949, S. 151.

190 Nach lediglich zwei Aufführungen in der Spielzeit 1943/44 wurde die Inszenierung abgesetzt. Die Produktion wurde im *Deutschen Bühnenspielplan* angeführt, ist aber heute, nach Mitteilung des Theaters in Greifswald, nicht mehr belegbar. Brief von M. Meyer-Klette an den Autor dieser Arbeit, 27. Dezember 1993.

6.2.1. Gemüt und Rasse: „Peer Gynt“ 1938 im Naturtheater der Luisenburg

Obwohl Ibsen, wie dargestellt, von der Thingspielbewegung abweisend behandelt wurde, standen einige wenige seiner Stücke in den Repertoirelisten der Freilichttheater[191]. Zwischen beiden Theaterformen ist, trotz einiger Gemeinsamkeiten, zu differenzieren. „Im Freilichttheater wurden die Wirkungen durch gefühlsträchtige Naturstimmungen erzeugt, im Thingspiel dann durch symbolische Kulisse und streng zelebrierte Riten“[192], urteilt Jutta Wardetzky. Sie fährt fort:

> Befriedigt wurde im Freilichttheater das Bedürfnis der Schaulust, vor allem durch rührende, pathetische, abenteuerliche Handlungen. Nicht die intellektuelle und artistische Vollkommenheit der darstellerischen Interpretation wurde gefordert, sondern der suggestive Gemütseffekt [...][193]

Doch über dieses Moment der Romantik und Unterhaltung hinaus ist gerade im Hinblick auf die Luisenburg bei Wunsiedel in Oberfranken darauf verwiesen worden, daß die Freilichtbühnen auch „völkische“ Aufgaben zu erfüllen hatten. „Entsprechend dem Wunschbild vom ‘nordisch-völkischen Gemeinschaftstheater’“[194] waren Stätten wie die Luisenburg, nach den Worten von Gauleiter Fritz Wächtler, „jenen Dichtern geweiht, die Künder deutschen Wesens sind, Dichtern unserer Art und unserer Rasse“. Folglich sollte die Luisenburg „eine Offenbarungsstätte deutschen Blutes, deutschen Geistes, deutscher Seele und deutscher Rasse sein“[195].

In ähnlichem Sinne vertrat der damalige Intendant der Luisenbergfestspiele, Egon Schmid[196], die Ansicht, daß auf der Freilichtbühne im Fichtelgebirge „fast ausschließlich die großen Dichter unseres germanischen Kulturkreises zu Wort kommen“ sollen. Er spannte den Bogen weit und machte darauf aufmerksam, daß die Gegend um Wunsiedel von germanischen Göttern bewohnt gewesen sei; den Namen der Luisenburg leitete er direkt vom „Feuergeist“ Loki ab[197]. Als er für 1938 Ibsens „Peer Gynt“ ankündigte und selbst inszenierte, wähnte er sich als Bewahrer einer Tradition.

Die erwünschte Kombination aus romantischem Gemütstheater und deutsch-nordischer Kunst machte den „Peer Gynt“, der im Dritten Reich genau auf diese Kennzeichen festgelegt worden war, zu einem Paradestück der Freilichttheater in

---

191 Neben dem hier behandelten „Peer Gynt“ wurde auch Ibsens „Nordische Heerfahrt“ während der Luisenburg-Festspiele (Sommer 1937) aufgeführt.

192 Wardetzky 1983, S. 88.

193 Ebd.

194 Ebd., S. 87.

195 *Bote aus den sechs Ämtern*, 30. Mai 1938.

196 Egon Schmid war schon „vor 1933 aus Überzeugung der NSDAP beigetreten“. 1934 übernahm er die Intendanz der Luisenburg; in den letzten Kriegsjahren wechselte er als Referent in die Reichsdramaturgie Schlössers. Gemeinsam mit dem Dramaturgen Sigfried Färber gab er auch eine Festschrift über die Geschichte der Luisenburg heraus. Vgl. Mettin, *Weil der Himmel so angenehm und die Luft so heiter. Die Geschichte der Luisenburg-Festspiele von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Hof 1980, S. 38 f.

197 *Bote aus den sechs Ämtern*, 27. Mai 1938.

dieser Zeit. Entsprechende Aufführungen des „Peer Gynt“ sind neben Wunsiedel in Essen[198], Eisfeld/Thüringen, Brandenburg und Berchtesgaden belegt. Da von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen (z.B. Aases Tod, Anitras Zelt) keine einzige Szene des Stückes in einem Innenraum angesiedelt ist, ferner Natur als Hintergrund oft das Kolorit einzelner Szenen bestimmt (z.B. Peers und Solvejgs Treffen zu Beginn des dritten Aktes), erscheint die Beliebtheit des Stückes auf den reichsdeutschen Freilichttheatern fast als folgerichtig. Hinzu kommt, daß in der Bearbeitung Eckarts, die auch sehr weitgehende Bühnenbildvorschläge enthält, eine Felsentreppe eine bedeutende Rolle spielt. Das Felsentheater der Luisenburg war damit ein naheliegender Ort für „Peer-Gynt“-Aufführungen in seiner Textversion.

Unter anderem anhand der Strichfassung[199] der Luisenburg-Inszenierung[200], die am 28. Mai 1938 Premiere hatte, läßt sich darlegen, daß Regisseur und Intendant Egon Schmid in mehr als einer Hinsicht Eckart verpflichtet war. Einen bemerkenswerten Einblick in Grundzüge des Regiekonzepts geben dabei einige handschriftliche Notizen des Dramaturgen Sigfried Färber, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der Inszenierung entstanden sein dürften. Peer Gynt schwankt seiner Meinung nach zwischen

> [...] den Polen Wahn und Wahrheit, Erde und Ewigkeit, Machtwille und Tatendrang (Schöpferdrang), Rausch und Klarheit, Genußsucht und Liebe. Dem Wahn am stärksten verfallen ist die Jugend. Der Wunsch, der Gottähnlichkeit würdig zu sein, und sich als Gottes Ebenbild immer mehr zu vervollkommnen - desto mehr muß er sich irren. Und muß hinunterstürzen in tiefen Wahn, um zur Wahrheit hervorzustoßen.[201]

Nicht nur in bezug auf die Wortwahl, sondern auch in ihrer typischen Antithetik verweisen diese knappen Sätze auf die Interpretation Eckarts. Doch auch die überaus positive und mit Ibsens Ausgangstext kaum vereinbare Charakterisierung der Titelfigur („Gottähnlichkeit“, „Gottes Ebenbild“) geht eindeutig auf den Nachdichter zurück. Die Strichfassung bestätigt diesen Eindruck in vielen Details.

An den Prinzipien von Eckarts Textrevision orientiert, fallen viele Repliken und ganze Szenen drastischen Kürzungen zum Opfer. Bereits im ersten Dialog nennt Aase ihren Sohn nicht - wie noch bei Eckart vorgesehen - einen „Feigling“[202]. Auf dem Hochzeitsfest wirkt er nicht in demselben Maße abstoßend auf die Mädchen wie in der Bearbeitung und im Originaltext; deshalb weisen sie ihn auch nicht

---

198 Im Sommer 1937 wurde „Peer Gynt“ elfmal auf der städtischen Freilichtbühne in Essen aufgeführt. Der Veranstaltung wohnten jeweils 2000 Zuschauer bei. Der „tiefe Frieden des Waldes“, so ein Kritiker, garantierte „ein naturverbundenes Theaterspiel“. *Essener Anzeiger*, 1. Juni 1937.

199 Es handelt sich um das Textbuch des Dramaturgen Sigfried Färber: Dietrich Eckart, *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne eingerichtet,* mit Vorwort und Einführung von D.E., München 1922: Deutscher Volksverlag. - Zitate aus dieser Quelle werden im folgenden mit der Sigle „Textbuch Färber“ gekennzeichnet.

200 Peer Gynt, Wunsiedel, Luisenburg, P: 28. Mai 1938, R: Egon Schmid, D: Hans von Schwerin (Peer), Anna Landa (Aase), Ingeborg Riehl-Keller (Solvejg).

201 Zit. nach Manuskript Färber, undatiert und unpaginiert [Dokument des Stadtarchivs Wunsiedel].

202 Textbuch Färber, S. 29.

schroff von sich[203]. In der Trollszene, in der in dieser Inszenierung besonders viele Striche vorgenommen wurden, probiert er nur widerwillig den „Staatsschwanz“ des Dovre-Alten an; offenbar zieht er ihn gleich danach wieder aus[204]. Einer der ernsthaftesten Eingriffe in den Text besteht darin, daß Peer die Losung der Trolle („Dir selbst genug im Wollen und Wandeln - / Nach diesem Satz nur darfst du handeln“) nicht annimmt[205]: damit beweist Peer, ganz im Sinne Eckarts, daß er der Gesinnung des Dovre-Alten und seines Hofstaates in entscheidenden Fragen niemals nahekommt. Entsprechende Kürzungen weist auch sein großer Monolog im dritten Akt auf, nachdem ihn die häßliche Grüne zuvor mit seinem Sohn konfrontiert hat: in der Fassung der Luisenburg-Inszenierung fällt sein Bekenntnis zur Maxime des Krummen („Geh außen 'rum!“) wesentlich knapper aus[206]. Auch in der Anitra-Handlung sind viele Textpassagen, die ihn in einem ungünstigen Licht erscheinen lassen, unterdrückt worden. Zwar läßt er sich auf den Kleidertausch mit Anitra noch ein, den Eckart bekanntlich als Peers tiefsten Fall gedeutet hatte. Doch die anschließende Szene, in der sich Peer von der Araberin auspeitschen läßt, weist starke Kürzungen auf. Seine Replik

> Dann bleibt nichts übrig, liebes Herz,
> Als nur ein Schmerz, ein rechter Schmerz -
> Ich bitt' dich drum!

entfällt völlig[207]. Interessanterweise hielt Regisseur Egon Schmid an der ersten Szene des vierten Aktes, in der Peer in internationaler Runde unter anderem von seinem Sklavenhandel und anderen skrupellosen Geschäften erzählt, fest. Längere Repliken sind aber auch hier entweder ganz gestrichen oder auf einige Kernaussagen reduziert worden, so daß zwischen Peer, von Eberkopf, Cotton, Ballon und Trumpeterstraale eher ein jovialer Schlagabtausch entsteht. Ausgelassen wurde die wichtige Passage über Peers Plantagenbesitz in Afrika[208].

So gut wie alle Striche dieser Inszenierung tragen dem dramaturgischen Konzept Rechnung, Peers Mängel oder gar seine Affinität zum „Untermenschentum“ der Trolle zurückzudrängen. Im Einklang mit den Intentionen Eckarts wird dadurch zweierlei erreicht: Peer erscheint grundsätzlich als ein Mann, der seine in der „Gottähnlichkeit“ (Färber) gipfelnden metaphysischen Wünsche verwirklichen kann; gleichzeitig verkörpert er das Gegenteil eines weichlichen, womöglich sogar weiblich konnotierten Feiglings, der selbst „in Schuld und Schwäche“ seine Anlagen zu einem „bäurisch kraftvollen Mann“[209] zu beweisen vermag.

---

203 Ebd., S. 47.

204 Eckarts Nebentext „zieht [den Schwanz] an“ ist durchgestrichen. Ebenfalls gestrichen sind kurz darauf Peers Verse „Gewiß sind die Schwänze gräuliche Faxen / Doch schließlich ist meiner nicht angewachsen“. Ebd., S. 84 und 89.

205 Ebd., S. 83.

206 Ebd., S. 109.

207 Ebd., S. 161.

208 Ebd., S. 132 f.

209 *Bote aus den sechs Ämtern*, 31. Mai 1938.

Um diese Deutung glaubhaft machen zu können, verwerfen Regisseur und Dramaturg auch größtenteils die Repliken, die den sozialen Hintergrund der Gynt-Familie ausleuchten. So wird dem Publikum die Information vorenthalten, daß der Vater aufgrund seines Alkoholismus den Hof vertrunken hat, und auch die Vermutung der Nachbarn, Mutter Aase sei „im Kopf nicht gesund", ist gestrichen worden[210]. Die Inszenierung folgt dem Konzept Eckarts damit auch darin, daß sie zu einer bestimmten Deutungstradition in Opposition steht: das Stück wird nicht, wie es Brandes als einer der ersten tat, auf soziale Hintergründe bezogen, sondern wird zum Anlaß genommen, charakterliche Dispositionen der Protagonisten und Antagonisten unverrückbar festzuschreiben. Ähnlich ist auch die Heimkehrszene zu Beginn des fünften Aktes in drastischer Weise verändert worden. Während des Sturmes auf dem Schiff wird ein Gespräch zwischen Peer und dem Kapitän fast vollständig gestrichen, in der die schwierige soziale Situation des Schiffskochs geschildert wird[211]. Als nach einem Blitzschlag die gesamte Mannschaft des Schiffes über Bord geht und ein Kampf zwischen Peer und dem Koch um einen Schwimmgürtel[212] entbrennt, geht es - wie bei Ibsen - um das nackte Leben. Im norwegischen Originaltext jedoch wird in dieser Szene auch Peers Gewissenlosigkeit veranschaulicht, von der in der Luisenburg-Inszenierung nichts zu sehen ist. Im Gegenteil: Regisseur Schmid hatte den Einfall, daß es sich bei den Untergehenden um die Patienten aus Begriffenfeldts Irrenhaus handelt, die - „Schiffbrüchige des Lebens" in einem metaphorischen Sinne - nach hartem Kampf schließlich „vom Tod abgepfiffen werden"[213]. Dem Mord Peers am Koch, den schon Eckart nur schwer akzeptieren konnte[214], wird damit in einer Form barocker Allegorisierung der Charakter des Verbrechens genommen. Dieser Interpretation dürfte die eher pantomimische Umsetzung der Schiffsszene[215], die auf der Felsenbühne nicht naturalistisch darzustellen war, sogar entgegengekommen sein.

So wie die Inszenierung, teilweise noch über Eckart hinausgehend, Peer weitaus positiver darstellt als in Ibsens Text vorgesehen, werden auf der anderen Seite die ihm in der Bearbeitung kraß antithetisch zugeordneten Kontrastfiguren zusätzlich abgewertet. Interessant dabei ist, daß die Trolle und der große Krumme ihre jewei-

---

210 Textbuch Färber, S. 38 f. - Hier berührt sich die dramaturgische Bearbeitung des Textes möglicherweise mit den Auswirkungen des „Gesetzes zur Verhütung erbkranken Nachwuchses" vom 14. Juli 1933. In dem Gesetz war erlassen worden, daß u.a. Menschen, die an schwerem Alkoholismus oder an Geisteskrankheit litten, sterilisiert werden durften. Daß gerade der „nordische" Peer Eltern hatte, die nach NS-Verständnis diesem Personenkreis zugerechnet werden konnten, schien dem Regisseur nicht in das Konzept zu passen.

211 Textbuch Färber, S. 175 f.

212 In Ibsens Originaltext klammern sich Peer und der Koch am Kiel eines Rettungsbootes fest. Vgl. HU, VI, S. 196; SWV, II, S. 550.

213 *Bote aus den sechs Ämtern*, 31. Mai 1938.

214 Peer ringe mit dem Koch „um das vergängliche Dasein", aber hier wie dort verrieten „kurze Blitzlichter des Humors seine Einsicht in das *Traumhafte* und deshalb *Unwichtige* der Körperwelt" [Hervorhebung durch UE]. Eckart 1919 a, S. 11.

215 Eine Kritikerin schrieb: „Aber gerade der Mut, sie [= die Schiffsszene, UE] nach Maßgabe des Dichters zu bringen und inmitten der starren Felsen, lediglich durch Bewegung und wenige szenische Hilfsmittel darzustellen, ist bewundernswert." *Bote aus den sechs Ämtern*, 31. Mai 1938.

ligen Losungen („Sei dir selbst genug!“ bzw. „Geh’ außen ’rum!“) über eine 1938 erstmals[216] benutzte „Telefunken-Lautsprecheranlage“ verbreiteten[217]. Merkmale des akustischen Textes erwecken damit den Eindruck, daß die Gegner Peers miteinander verbunden sind und komplottartig zusammenarbeiten. Auch dieser Gedanke findet sich bei Eckart vorgeformt (vgl. Abschnitt 3.4.3.).

Die Figur der Anitra war, wie dem Rollenbuch der Schauspielerin Maria Sigg[218] zu entnehmen ist, als seelenloses „Weib“ in eindeutig negativem Sinne angelegt. Antimoderne Erotikabwehr manifestiert sich in der Gestaltung des arabischen Mädchens zu einem übersexualisierten Wesen, das in ihrem ersten Auftritt Peer mit Früchten füttert[219] und auf Peers fehlerhaftes Goethe-Zitat („Das ewig Weibliche zieht uns an!“) mit einem Jubelschrei reagiert[220]. Als Peer im folgenden Monolog seine Reise zum „fernen Palmenland“ schildert, ist Anitra ihm zu Diensten. Seine Adjektive „warm und weich“ veranlassen sie, sich vor Peer in eindeutiger Absicht auszustrecken; doch auch „Milch der Himmelskuh“ will sie ihm nicht vorenthalten: sie richtet sich auf und sitzt Peer nun knieend gegenüber[221]. Ihre explizit „naiv“ gespielte Seelenlosigkeit drückt sich aber auch über ihren Materialismus aus. Ihre bereits erwähnte Freude über Peers Vertrauen in das anziehend Weibliche bezieht sich simultan auf den Ring, den sie von Peer erbeten hat und in diesem Moment überreicht bekommt[222].

In dieser Charakterisierung Anitras, die mit der Überbetonung von Lüsternheit und Habgier Klischees abruft, die häufig gegen Jüdinnen verwendet wurden[223], mag ein antisemitisches Element zumindest mitgeschwungen haben. In der Presse sparte man nicht mit Lob darüber, wie „anmutig“ Maria Sigg die „katzenhafte, goldgierige und herzlose kleine Orientalin“[224] dargestellt hatte. Der Trollkönig wiederum, der in dieser Inszenierung mit dem großen Krummen konspiriert, stand in einer Tradition, die sich bis auf die Erstaufführung der Eckart-Version zurückverfolgen läßt. So wie 1914 der Schauspieler Max Pohl die Rolle des Dovre-Alten zum Teil jiddisch sprach, erschien der Trollkönig den Zuschauern 1938 als „Theaterjude“, den Hans Ney „ungemein charakteristisch“ spielte, „ohne jedoch irgendwie unangenehm zu übertreiben“[225].

Die Kontrastierung des Figurenensembles, wie Eckart sie wesentlich vorgezeichnet hatte, erreichte in der Luisenburg-Inszenierung im Schlußtableau ihren

---

216 Vgl. ebd.

217 Textbuch Färber, S. 82 und 94.

218 Dietrich Eckart, *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne eingerichtet,* mit Vorwort und Einführung von D.E., München 1922: Deutscher Volksverlag. - Zitate aus dieser Quelle werden im folgenden mit der Sigle „Rollenbuch Sigg“ abgekürzt.

219 Rollenbuch Sigg, S. 153.

220 Ebd., S. 155.

221 Ebd., S. 156.

222 Ebd., S. 154 f.

223 Vgl. Jakubowski, Die Jüdin. Darstellungen in deutschen antisemitischen Schriften von 1700 bis zum Nationalsozialismus, in: Julius H. Schoeps / Joachim Schlör (Hg.), *Antisemitismus. Vorurteile und Mythen*, Frrankfurt/Main o.J., S. 196-209.

224 *Bote aus den sechs Ämtern*, 31. Mai 1938.

225 Ebd.

Höhepunkt. Den Vorstellungen Eckarts vom idealen Peer folgend, entschied sich Egon Schmid für eine sinnfällige - wenn auch nicht sehr originelle - Lösung, die sich gerade in einem Felsentheater anzubieten schien:

> Aber nicht nur für Bewegungsgruppen, sondern auch bei Peer Gynts Selbstgesprächen war eine Auswertung der Spielflächen verschiedener Höhe maßgebend. Hier übertrug sich Wort und Wortsinn in Schreiten, Aufsteigen und Verweilen. Auf der höchsten Höhe des Berges erlebten wir auch den inneren Höhepunkt des Dramas, hier findet Peer Gynt zu Solveig, zur Wahrheit, zur Erlösung. In ihrem Schoß findet er in die Ewigkeit, unseren Augen entschwindend.[226]

Die ideologische Seite der Inszenierung zeigte sich also vor allem in der Antithetik der Figurenkonzeption, die auf Eckarts Text aufbaute und die dort vorhandenen Gegensätze zwischen Peer und den anderen Figuren noch verstärkte. Doch das gerade auf Freilichtbühnen oft angestrebte Element der romantischen Unterhaltung fehlte durchaus nicht; die Spielleitung habe, so heißt es in einem Aufführungsbericht, die „für dieses Werk so mannigfaltigen szenischen Möglichkeiten“[227] voll ausgewertet.

6.2.2. Tendenzen der „Peer-Gynt“-Inszenierungen

Viele der anhand der Strichfassung der Luisenburg-Inszenierung rekonstruierten dramaturgischen Entscheidungen prägten auch andernorts Produktionen von Ibsens „Peer Gynt“. Unter anderem die aus der Zeit des Dritten Reiches erhalten gebliebenen Regie- und Rollenbücher belegen, daß in ähnlicher Weise wie in Wunsiedel die Titelfigur häufig nach Maßgabe der Interpretation Eckarts gedeutet wurde. In Inszenierungen in Düsseldorf[228] (1934)[229], Flensburg (1934)[230], Schwerin (1938)[231] und Cottbus (1939)[232] sind die Begräbnisrede des Pfarrers und die Szene IV.1 (internationale Runde vor der afrikanischen Küste), den Vorgaben Eckarts entsprechend, gestrichen worden[233]. Anstelle des Gesprä-

---

226 Ebd.

227 Ebd.

228 Zu den Theaterverhältnissen in Düsseldorf während des Dritten Reiches siehe kurz Meiszies, „Der Zug der Zeit“. Spielplan und Aufführungspraxis des nationalsozialistischen Theaters in Düsseldorf 1933-1944, in: *Musik, Theater, Literatur und Film zur Zeit des Dritten Reiches*, Hg. Kulturamt der Stadt Düsseldorf, Düsseldorf 1987, S. 46-47; außerdem Riemenschneider, *Theatergeschichte der Stadt Düsseldorf*, 2 Bde., Düsseldorf 1987, Bd. 2, S. 202-257; Rischer, *Die nationalsozialistische Kulturpolitik in Düsseldorf 1933-1945*, Düsseldorf 1972.

229 Peer Gynt, Düsseldorf, Schauspielhaus, P: 30. Dezember 1934, R: Hannes Küpper, BB: Helmut Jürgens, D: Erwin Faber (Peer), Maria Alex (Aase), Annemarie Jürgens (Solvejg).

230 Peer Gynt, Flensburg, Grenzlandtheater, P: 1. April 1934, R: Alfred Sopp, BB: Theo Jensen-Husby, D: Alexander Stillmark (Peer), Clarissa Linden (Aase), Harriett Dubois (Solvejg).

231 Peer Gynt, Schwerin, Staatstheater, P: 30. März 1938, R: Lothar Firmans, BB: Philipp Blessing, D: Fritz Brünske (Peer), Setty Nagel (Aase), Elisabeth Gerhardt (Solvejg).

232 Peer Gynt, Cottbus, Stadttheater, P: 4. Oktober 1939, R: Hans Thiede, BB: Carl Göde, D: Ewald Allner (Peer), Doris Hansen (Aase), Ilse Hülper (Solvejg).

233 Vgl. die Textbücher zu den genannten Aufführungen, die sich größtenteils auf die dritte Auflage der Eckart-Bearbeitung stützten: Dietrich Eckart, *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die*

ches mit den Weltreisenden in Marokko bedienten sich viele Theater - so auch die genannten Bühnen - in unterschiedlich intensiver Weise eines von Eckart angebotenen Ausweichtextes, den der Bearbeiter in die Anitra-Handlung eingefügt hat und der in Monologform eine abgemilderte Zusammenfassung von Peers Gespräch mit Eberkopf, Cotton und den anderen Geschäftsleuten bietet[234]. Kürzungen dieser Art haben jeweils zum Ziel, Textpassagen zu eliminieren, die der gewünschten Heroisierung Peers entgegenstehen. Aus diesem Grund darf Peer in fast allen Produktionen[235] auf dem Weg zum Hæggstadhof auch nicht gierig nach Schnaps verlangen. Ähnlich wie in der Inszenierung während der Luisenburg-Festspiele 1938 wird die Distanz zwischen Peer und den Trollen bzw. dem großen Krummen, die schon Eckart ausgebaut hatte, durch verschiedene Texteingriffe und Regieeinfälle hervorgehoben. In Cottbus wurde der Kontrast z.B. dadurch betont, daß Peer den Trollschwanz, den er zunächst noch annimmt, wütend wegwirft, als der Dovre-Alte auch noch eine Augenoperation von ihm verlangt[236]. Eine andere Variante wählte der Regisseur in Flensburg. Die bekannte Replik des großen Krummen - „Geh' außen 'rum! Dann ist's getan“ - wird durch einen längeren Strich direkt Peers erboster, ablehnender Antwort - „Nein, gradeaus!“ - gegenübergestellt[237]. Entsprechend wird Peers Monolog nach dem Auftritt der Grünen mit Peers Sohn sowohl in Cottbus als auch in Flensburg gekürzt[238]: Peers Leichtsinn und Unbekümmertheit in der norwegischen Originalversion, der sich dort nach seinen Eskapaden bei den Trollen ein „mageres“ Leben der Reue nicht vorstellen mag[239], wird durch Nachdichtung und Strichfassung in eine Resignation des Protagonisten verwandelt, der aufgrund moralischer Skrupel Solvejg nicht vor die Augen treten will. Peer entschließt sich sowohl im Ausgangstext als auch bei Eckart, Solvejg nach kurzem Glück zu verlassen. Die beschriebene Akzentverschiebung ergibt sich dadurch, daß Peers leitmotivisches Bezugnehmen auf den Ausspruch des Krummen („Geh' außen 'rum!“) in dieser Szene bei Ibsen noch mit mangelndem Verantwortungsbewußtsein korreliert ist; gezielte Striche in den Produktionen in Flensburg und Cottbus jedoch heben, indem gerade Peers Bekenntnis

---

deutsche Bühne eingerichtet, mit Vorwort und Einführung von D.E., München 1922: Deutscher Volksverlag. Zitate aus diesen Quellen werden im weiteren mit folgenden Siglen gekennzeichnet: Regiebuch Küpper [Düsseldorf]; Rollenbuch Stillmark [Flensburg]; Rollenbuch Allner [Cottbus]. Der Inszenierung in Schwerin lag Eckarts Übersetzung in der zweiten Auflage zugrunde: Dietrich Eckart, *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne gestaltet*, mit Vorwort und Richtlinien von D.E., nebst neun Szenenbildern nach Originalradierungen von Otto Sager, München 1916. Zitate aus dieser Quelle werden im folgenden mit der Sigle „Inspizientenbuch Peer“ gekennzeichnet.

234 Regiebuch Küpper, S. 151 ff.; Rollenbuch Stillmark, S. 151 ff.; Rollenbuch Allner, S. 151 ff.; Inspizientenbuch Peer, S. 195 ff. - Anläßlich der Düsseldorfer Produktion bemerkte ein Kritiker, daß der afrikanische Akt „auf das unbedingt Notwendige“ reduziert worden war und „fast nur wie eine Episode“ wirkte. *Mülheimer Zeitung*, 8. März 1935.

235 Regiebuch Küpper, S. 38; Rollenbuch Stillmark, S. 38; Rollenbuch Allner, S. 38.

236 Rollenbuch Allner, S. 89.

237 Rollenbuch Stillmark, S. 94.

238 Rollenbuch Stillmark, S. 109; Rollenbuch Allner, S. 109.

239 Vgl. HU, VI, S. 121 ff.

zu der Maxime des Krummen unterdrückt wird, Peers moralische Integrität und seine Verzweiflung angesichts der für ihn plötzlich so fernen Solvejg hervor. Entsprechend wurde gegen den Schlußakt hin Peers „erschütternde Erlöstheitsstimmung“[240] registriert.

Dieses letzte Beispiel deutet auf ein weiteres Inszenierungsklischee jener Jahre hin. Das Verhältnis zwischen Peer und Solvejg, das in der Nachdichtung zentrale Bedeutung erlangte und zur positiven Charakterisierung der Titelfigur verwendet wurde, ist im Theater gern als besonders herzlich und ungetrübt dargestellt worden. Dies zeigt sich in den Strichfassungen z.B. darin, daß gewisse rüde Repliken Peers, die Solvejg kränken und abstoßen, entschärft oder ganz ausgelassen wurden. Gestrichen wurden etwa Bemerkungen Peers unmittelbar nach der Szene mit dem Krummen, als sich Solvejg „unsichtbar“ verborgen hält und Peer damit kokettiert, ihr Angst einzujagen[241]. Gleichzeitig war die Regie in aller Regel darum bemüht, die Figur Solvejgs durch Besetzungswahl und Spielstiel so „poesieumflossen“[242] wie möglich zu gestalten. In der Düsseldorfer Inszenierung galt sie unter diesen Voraussetzungen als „duftige Mädchenblüte“[243], ja schlechthin als „Typ des nordischen Mädchens in seiner treuen und aufrechten Art“[244]. Mitunter finden sich aber auch Belege dafür, daß den Dramaturgen das sich gerade in den Solvejg-Dialogen manifestierende Sentimentalisierungskonzept Eckarts zu weit ging. In einigen Fällen entschloß man sich an den Theatern sogar dazu, sprachlich offenbar als mißglückt angesehene Passagen Eckarts durch Verse Morgensterns zu ersetzen[245].

Wurden gelegentlich einmal ganze Aufführungen in der Fassung Morgensterns angekündigt, drückte sich darin nicht zwangsläufig eine fundamentale Distanz zum Konzept Eckarts aus. So notierte ein Kritiker anläßlich einer Frankfurter Inszenierung:

> Einige Szenen wurden gestrichen, darunter die Selbstverstümmelung des Kriegspflichtigen, das marokkanische Lager [= die internationale Runde, UE], die Auffindung der geraubten Kleider des Kaisers. In der Anitra-Szene fiel der Chor fort, ebenso der Ritt in der Wüste. [...] Auch die Friedhofszene [= Begräbnisrede, UE] und das zweite Auftreten des Dovre-Alten wurden gestrichen.[246]

Die Charakterschwächen Peers, die sich mit den Vorstellungen eines rustikalen Übermenschentums so wenig vertrugen, konnten aber auch durch szenische Lösungen ausgeglichen werden, wie sich am Beispiel der Zwiebelallegorie darlegen läßt. Hatte schon Eckart bemängelt, daß sich Peer „zu Unrecht“ mit einer

---

240 *Cottbusser Anzeiger*, 5. Oktober 1939.
241 Rollenbuch Stillmark, S. 98; Rollenbuch Allner, S. 98.
242 *Flensburger Nachrichten*, 2. April 1934.
243 *Düsseldorfer Nachrichten*, 1. Januar 1935.
244 *National-Zeitung* [Essen], 9. Februar 1935.
245 In Düsseldorf wurde der Dialog zwischen Aase und Kari im dritten Akt auf diese Weise redigiert; vgl. Regiebuch Küpper, S. 113. Auch eine Inszenierung in Baden-Baden wich mehrfach auf den Morgenstern-Text aus; vgl. zu dieser Produktion auch den nächsten Abschnitt.
246 *Frankfurter Zeitung*, 26. Oktober 1937.

Zwiebel vergleicht, zielte das gestische Spiel von Paul Hartmann in einer Berliner Inszenierung von 1938 in dieselbe Richtung:

> Dann schält er, Peer der Alte, die Zwiebel, mutlos, mit langsam taumelnder Stimme, um sie am Ende doch wieder *in Empörung zu erheben*, aus dem Zweifel doch wieder aufs neue skandierend, so wie dieser ganze zweite Teil immer den Doppelsinn zwischen Leere und *Aufbegehren* zeigt [...][247] [Hervorhebung durch UE]

Wie sehr die in der Bearbeitung Eckarts entwickelten Vorstellungen die Theaterpraxis im Dritten Reich prägten, scheint auch ein Aktenvorgang in der Reichsdramaturgie zu belegen[248]. Das Stadttheater Dortmund fragte in einem Schreiben vom 29. Januar 1943 an, ob Bedenken gegen eine „Peer-Gynt“-Produktion bestünden, in der *ein* Schauspieler sechs Rollen (Aslak, Dovre-Alter, großer Krummer, Begriffenfeldt, fremder Passagier, Knopfgießer) übernehmen würde. In einer Zeit, in der die Bühnen immer stärker unter personellen Engpässen zu leiden hatten, wollte die Intendanz des Dortmunder Theaters offenbar sichergehen, daß eine von der Not des Krieges diktierte Rollenbesetzung nicht mit konventionsgebundenen oder gar normierten dramaturgischen Konzepten in Konflikt geriet. Anders ist die in dieser Art recht ungewöhnliche Anfrage kaum zu erklären. Den Hintergrund des Schreibens dürfte die Charakterisierungstechnik Eckarts gebildet haben, die in schematischer Weise nach Figuren unterscheidet, die entweder in einem oppositionellen Verhältnis zur Titelfigur stehen oder aber in emphatischer Weise bestimmte Qualitäten von ihm versinnbildlichen. In Anbetracht dessen mochte es z.B. als gewagt erscheinen, den großen Krummen und die Figur des Begriffenfeldt, der nach Eckart das Gewissen Peers verkörperte, von ein- und derselben Person spielen zu lassen. Referent Egon Schmid, als früherer Intendant der Luisenburg-Festspiele mit dem Stück vertraut, gab jedoch grünes Licht. Schon einen Monat später war dieses Placet allerdings gegenstandslos geworden: bei einem Bombeneinschlag wurden große Teile des Fundus im Stadttheater Dortmund vernichtet; eine „Peer-Gynt“-Aufführung kam nicht mehr zustande.

Die antisemitischen Aggressionen, mit denen Eckart einzelnen Figuren seiner Bearbeitung entgegentrat und die zumindest latent die Luisenburg-Inszenierung beeinflußten, sind auch in Theaterkritiken immer wieder anzutreffen. Der Kritiker Josef Magnus Wehner beschrieb den Schauspieler Walter Lantzsch, der in der „Peer-Gynt“-Produktion der Münchener Kammerspiele 1938 den Dovre-Alten verkörperte, „als Herrscher der Unterwelt und Ewige[n] Jude[n] mit ahasverischen Zügen“[249]. Auch sonst wurden die Trolle oft ohne Umschweife dem „Untermenschentum“[250] zugerechnet. Allerdings präzisieren die Kritiker selten, welche Ein-

---

247 Ebd., 26. Mai 1938.

248 Vgl. BA, Akte R 55/20349, Bl. 403 ff.

249 *Münchner Neueste Nachrichten*, 27. März 1938. - Die Kritik wurde später nachgedruckt in: Wehner, *Vom Glanz und Leben deutscher Bühne. Eine Münchner Dramaturgie. Aufsätze und Kritiken 1933-1941*, Hamburg 1944, S. 244 f.

250 *Berliner Morgenpost*, 25. Mai 1938.

zelheiten der Regieführung oder der Darstellung sie zu diesen Urteilen gelangen ließen.

Ebenso wurde die „nervöse Puppe“[251] Anitra immer wieder der rührenden Solvejg gegenübergestellt. Die Darstellung des arabischen Mädchens forderte dabei vor allem in der Provinz gelegentlich den Unmut von Publikum und Parteistellen heraus. Eine Inszenierung in Heilbronn, die nach der Erinnerung eines Zeitzeugen durch den intensiven Einsatz der Grieg-Musik die Atmosphäre einer Wagner-Oper angenommen hatte[252], erweckte wegen der Tanzszenen der Anitra-Handlung heftigen Anstoß:

> Daß er [= Regisseur Josef Stauder, UE] in dem Haremsbild die neun Odalisken mit nackten Bäuchen und Hüften erscheinen und den widerlichen orientalischen Bauchtanz aufführen läßt, wird allerdings auf einer nationalsozialistisch geleiteten Bühne als eine unstatthafte Berliner Revue-Erinnerung empfunden. Der Artikel des Ministers Dr. Goebbels über „Moral und Moralin“[253] darf nicht mißverstanden werden. Er gibt keineswegs die Freiheit, mit der Verächtlichmachung der deutschen Frau im Theater fortzufahren.[254]

Ressentiments wie diese müssen einerseits im Kontext von Bestrebungen gesehen werden, alles „Artfremde“ und explizit auch die Präsenz von „Neger[n]“ auf deutschen Bühnen zu untersagen[255]. Nicht zufällig wurde z.B. Shakespeares „Othello“ in den ersten ideologischen Jahren des Dritten Reiches auffallend selten aufgeführt[256]. Ibsens Anitra erregte in ähnlicher Weise die Gemüter, wenn auch vergleichsweise selten. Immerhin ließen sich die „orientalischen“ und damit „fremdrassigen“ Muster, auf die Anitra in aller Regel festgelegt wurde, im Hinblick auf die von Eckart vorgegebene Antithetik funktionalisieren: indem Peer und Solvejg dem arabischen Mädchen gegenüberstanden, wurde in den Inszenierungen seelische Empfindung mit Materialismus, Keuschheit mit Wollust konfrontiert. Andererseits dürfte die Zurückweisung erotischer Elemente, wie sie z.B. aus den oben zitierten Sätzen spricht, partiell Ausdruck einer Doppelmoral gewesen sein. Trotz allerlei Ermahnungen zur Sittlichkeit auf den Bühnen waren die Darstellerinnen der Anitra und der Beduinen-Mädchen oft

---

251 *Münchner Neueste Nachrichten*, 27. März 1938.

252 Telefonische Mitteilung von Erwin Fuchs, Heilbronn, vom 17. Januar 1994.

253 Bezug genommen wird hier auf einen Artikel mit dem exakten Titel „Mehr Moral, aber weniger Moralin!“, den Goebbels am 27. Januar 1934 im *Angriff* veröffentlicht hatte. Goebbels wandte sich in dem Beitrag gegen die „Breitwand von verächtlicher Heuchelei und lügnerischer Prüderie“ von selbsternannten „Sittenwächtern“: „Moralpächter treten häufig an die vorgesetzten Behörden mit dem Ansinnen heran, Filme, Theaterstücke, Opern und Operetten zu verbieten, weil darin Tänzerinnen, Bühnenstars usw. auftreten, die angeblich die schlimmste Gefährdung der öffentlichen Sittlichkeit darstellen. Gäbe man ihrem Verlangen nach, dann sähen wir bald nur noch alte Jungfern und Bet-Tanten weiblichen und männlichen Geschlechts über die Leinwand und über die Bretter schreiten.“ Zit. nach Goebbels, *Wetterleuchten. Aufsätze aus der Kampfzeit*, München 1939, S. 382-385, hier: S. 383.

254 *Heilbronner Tagblatt*, 17. Februar 1934.

255 Vgl. Lembach, Artgemäße und artfremde Kunstauffassung an [sic] der deutschen Bühne, in: *Bausteine zum deutschen Nationaltheater*, 1, 1933, H. 2, S. 39-43, hier: S. 40.

256 Vgl. Drewniak 1983, S. 253. - Der Münchener Gauleiter Adolf Wagner forderte sogar ein generelles Verbot des „Othello“, da in dem Stück eine Weiße einen „Neger“ heirate und somit „Rassenschande“ betreibe. Vgl. Mathieu 1997, S. 144 f.

mehr als spärlich bekleidet (s. Abb. 45 und 47). Der Verdacht liegt nahe, daß diese Figuren im antithetischen Gefüge einer Inszenierung nicht nur ideologische Bedürfnisse zu befriedigen hatten, sondern in ihrer „reizvolle[n] Sinnlichkeit“[257] auch sonst stimulierend wirkten.

6.2.3. „Peer Gynt“ im Dienst der Propaganda

Die Theater im Dritten Reich hatten der Reichsdramaturgie Meldung darüber zu erstatten, welche Stücke sie zu den besonderen Festtagen[258] aufführen wollten. Zu diesen Tagen zählten neben dem Volkstrauertag der Gedenktag zur Erinnerung an die Toten der Feldherrnhalle (9. November), der Tag der „Machtübernahme“ (30. Januar) und nicht zuletzt „Führers Geburtstag“ (20. April). Zu diesen Anlässen durften Operetten oder leichte Lustspiele nicht gegeben werden; man erwartete von den Theatern an diesen Tagen einen würdigen und gehaltvollen Beitrag aus dem aktuellen Repertoire. Mehrere Theater schlugen bei diesen Gelegenheiten Ibsens „Peer Gynt“ vor und erhielten in allen Fällen eine positive Antwort von der Reichsdramaturgie. Vereinzelt wurden die „Peer-Gynt“-Aufführungen dabei in regelrechte „Führer“-Huldigungen zu dessen Geburtstag eingebettet, wie ein Zeitungsbericht über eine derartige Veranstaltung in Halle im Jahr 1936 belegt:

> Festaufführung zum Geburtstag des Führers! Ein blumengeschmücktes Haus, wie wir es nur an großen Tagen kennen. Unter den Besuchern zahlreiche hervorragende Vertreter der Partei, der Wehrmacht, der Behörden, der Kunst und der Wissenschaft. Vor Beginn der Vorstellung eine schlichte, würdige Feier: Zwischen dem geteilten Vorhang, vor dem Fahnentuch mit dem Hakenkreuz, von Lorbeerbäumen umgeben, die Büste des Führers in doppelter Lebensgröße, von ihrem Schöpfer Paul Juckoff - dem soeben von allzu frühem Tode Dahingerafften - dem Theater noch gestiftet! Aus der Intendantenloge eine kurze Ansprache von Bürgermeister May: Worte der Liebe und Verehrung für den Mann, der Deutschlands Geschick in seinen Händen hält, Worte des Dankes für alles, was er vollbrachte, insbesondere für die Wiedergewinnung der deutschen Wehrfreiheit, und schließlich der Wunsch, daß er uns noch lange erhalten bleiben möge, bekräftigt durch ein dreifaches Sieg-Heil. Das Deutschland- und Horst-Wessel-Lied klangen auf [...], verklangen [...] und das Vorspiel zum Peer Gynt hob an.[259]

Mehrmals besuchte auch Hitler Vorstellungen des „Peer Gynt“. 1934 wurde das Stück im Rahmen der von den Nationalsozialisten mit beträchtlichem propagandistischem Aufwand durchgeführten „Reichstheaterfestwochen“ in Dresden präsentiert[260]. Zur Premiere waren neben dem „Führer“ unter anderem die Mini-

---

257 *Lokal-Zeitung* [Düsseldorf], 5. Januar 1935.

258 Vgl. hierzu auch Dussel 1988, S. 217 ff.; Schültke 1997, S. 163 ff.

259 *Hallische Nachrichten*, 21. April 1936; in großen Lettern bezeichnete die *Mitteldeutsche Nationalzeitung* vom selben Tag die „Peer-Gynt“-Aufführung als „Festgabe des Stadttheaters Halle zum Geburtstag des Führers“.

260 Peer Gynt, Dresden, Schauspielhaus, P: 29. Mai 1934, R: Rudolf Schröder, BB: Adolf Mahnke (sen.), D: Willi Kleinoschegg (Peer), Stella David (Aase), Antonia Dietrich (Solvejg). - Vgl. hierzu Gadberry, The First National Socialist Theatre Festival - Dresden 1934, in: Ders., *Theatre in the Third Reich. The*

ster Goebbels und Rust erschienen. Sie sahen eine vom neuen Dresdner Schauspieldirektor Rudolf Schröder[261] geleitete Aufführung, die durch die „Erlösungskraft ihrer Sendung“[262] das Publikum ergriff (s. Titelbild sowie Abb. 11 und 38). Die Produktion hatte dabei, dem Rahmen gemäß, eher den Charakter einer kulturpolitischen Demonstration angenommen. Der Volksschullehrer und Autor Kurt Arnold Findeisen faßte zusammen:

> So stand der Peer Gynt mit Recht weithin sichtbar in der Reihe der Bühnenstücke, die die Erste Deutsche Reichs-Theaterfestwoche herausgestellt und unter das Oberlicht des nationalsozialistischen Gedankens rückt. Alfred *Rosenberg* weist in seinem „Mythus des 20. Jahrhunderts“ nach, wie ausschlaggebend nordisches Blut vor allem auch für die Gestaltung deutschen Lebens, deutscher Dichtung war. Nordische Gesinnung und nordische Rassenzucht heißt mit ihm heute die Losung.
> Das Dresdner Staatsschauspiel hatte unter dieser Losung seinen großen Abend. Die Dresdner Aufführung des „Peer Gynt“ wurde zu einer kulturpolitischen Tat, die ihresgleichen sucht. Überwältigend, daß sie mit durch [sic] Dietrich Eckart, den Dichter des Dritten Reiches, den toten Freund des Führers, den zu früh dahingegangenen Vorkämpfer der Bewegung, heraufgeführt wurde! Denkwürdig und unverlierbar, daß dies in Gegenwart *Adolf Hitlers* geschah [...][263] [Hervorhebung im Original]

Der „Führer“ trat während der Pause auf den Balkon und ließ sich ausgiebig feiern. Nach der Vorstellung, die dem Berichterstatter des lokalen NS-Blattes als „kämpferische Tat für das deutsche Theater und für reine germanische Weltanschauung“[264] erschien, bedankte er sich persönlich bei den Darstellern.

Als ein Jahr darauf „Peer Gynt“ im Berliner „Theater des Volkes“[265], einer Bühne der an die Stelle der Gewerkschaften getretenen „Deutschen Arbeitsfront“ (DAF), aufgeführt wurde[266], sah sich Ibsens Schwiegertochter Bergliot offenbar veranlaßt, einen offiziellen Protest einzulegen. Sie hatte Nachricht von einer Vorstellung erhalten oder ihr eventuell selbst beigewohnt, die bei stets ausverkauftem Hause täglich von 3300 Zuschauern gesehen wurde. Wie wichtig die Veranstaltung den Nationalsozialisten war, zeigt sich unter anderem darin, daß Reichsdramaturg Schlösser mehrere Minister und wichtige Vertreter der Partei, unter ihnen Heinrich Himmler und den „Reichssportführer“ Hans von Tschammer und Osten, zur Premiere lud[267]. Die Inszenierung räumte, wie ein Rezensent bemerkte, „der Musik Griegs einen breiteren Platz ein, als diese wohl je in früheren ‘Peer-Gynt’-Aufführ-

---

Prewar Years. Essays on Theatre in Nazi Germany, Westport/London 1995, S. 121-139.

261 Schröder, Nutznießer der „Machtergreifung“ 1933, stieg vom „gewandte[n] Chargenspieler“ zum Chef des Schauspiels in Dresden auf. Eckarts „Peer Gynt“ zählten Theaterhistoriker in seiner Version zu den „eindeutig tendenziös[en] Stücke[n]“ jener Jahre. Vgl. Ulischberger 1989, S. 54 f.

262 *Völkischer Beobachter* [Berliner Ausgabe], 31. Mai 1934.

263 Ebd.

264 *Der Freiheitskampf* [Dresden], 30. Mai 1934.

265 Peer Gynt, Berlin, Theater des Volkes, P: 5. März 1936, R: Walther Brügmann, BB: Ludwig Hornsteiner, D: Herbert Hübner (Peer), Marianne Bratt (Aase), Traute Flamme (Solvejg).

266 Zur kurzen Geschichte des „Theater des Volkes“ wie auch zur „Peer-Gynt“-Inszenierung 1936 vgl. Shafer, Nazi Berlin and the Großes Schauspielhaus, in: Glen Gadberry (Hg.), *Theatre in the Third Reich. The Prewar Years. Essays on Theatre in Nazi Germany*, Westport/London 1995, S. 103-119, besonders S. 113 ff.

267 Vgl. BA, Akte R 55/20183, Bl. 40 f.

rungen gehabt hat“, und bot das Stück auch sonst kompromißlos als Unterhaltungs- und Volksstück dar: „In voller Breite der Bühne entwickelt sich der Reigen der Bauernmädchen zu rhythmisch bewegtem Tanz um die Braut, in den bunten Trachten ein wunderhübscher Anblick!“[268] Neben dieses Unterhaltungselement, das von der Fülle realistischer und mythischer Figuren sowie den häufig wechselnden Schauplätzen profitierte, trat ein gezielter Appell an die Emotionen des Publikums: Solvejg rührte „in ihrer kindlichen Anmut das Herz“ der Zuschauer, und Peer war ein „in allen Gefühlsstürmen“ gleich überzeugender Träumer[269]. Doch vor allem schien es sich bei dieser Produktion um eine Propagandaveranstaltung zugunsten der Eigentümerin des Hauses, der DAF, gehandelt zu haben. Peers Heimkehr auf stürmischer See wurde, wie Theaterkritiker bescheinigen, zu einer Szene geformt, in der für die der DAF angeschlossenen Freizeitorganisation „Kraft durch Freude“ (KdF) geworben wurde:

> Bühnenbilder, reich an Schönheit und voll der Spielmöglichkeiten (die dennoch niemals übertrieben ausgenutzt wurden), gaben einen berauschend anheimelnden Rahmen. Viele Hunderte der Zuschauer werden Norwegens Märchenschönheit, die ihnen von einer „Kraft-durch-Freude“-Fahrt her unvergessen blieb, in Ludwig Hornsteiners Bühnenlandschaften wiederfinden [...][270]

Der sehr kostspieligen Inszenierung[271] sei anzumerken gewesen, daß der Intendant und Regisseur Walther Brügmann[272] vor allem in der Oper zu Hause sei, wo er gelernt habe, starke visuelle Wirkungen zu erreichen. Die Hochzeit auf Hæggstad, Peers Erlebnisse bei den Trollen und die Szene vor Anitras Zelt waren opulent mit Tanzeinlagen angereichert worden[273]. In diesen Abschnitten knüpfte die Inszenierung offenbar recht bewußt an die Tradition des Berliner Revuetheaters an, das offiziell als verpönt galt, jedoch keineswegs ganz von der Bildfläche verschwand[274] und sich in diversen Filmen[275] weiterhin großer Beliebtheit erfreute. Gerade die „orientalische“ Exotik der Nordafrika-Szenen läßt sich direkt auf verwandte Sujets in den Theatern der Jahrhundertwende zurückführen, als im Gefolge der imperialistischen Kolonialpolitik das Interesse an fernen Ländern stieg[276]. Auch das Element der dürftig bekleideten Tänzerinnen verbindet Brügmanns Produktion mit den Revuen vornehmlich der zwanzi-

---

268 *Berliner Lokal-Anzeiger*, 6. März 1936.

269 Ebd.

270 *Berliner Tageblatt*, 6. März 1936.

271 Aus Haushaltsunterlagen geht hervor, daß das großzügig bemessene Budget für diese Einstudierung nicht ausreichte. Man sah sich deshalb gezwungen, Puccinis Oper „Turandot“ billiger zu produzieren als das Sprechtheater-Stück „Peer Gynt“. Vgl. BA, Akte R 55/20104, Bl. 209 f. und 228 ff.

272 Brügmann geriet noch im Herbst desselben Jahres, 1936, in Konflikt mit der Justiz. Der Präsident der RTK, Ludwig Körner, schloß ihn deshalb mit Brief vom 8. März 1938 „endgültig“ aus der Kammer aus. Vgl. DC, Personalakte Walter Brügmann.

273 Vgl. *Völkischer Beobachter* [Berliner Ausgabe], 7. März 1936.

274 Vgl. Pini, *Leibeskult und Liebeskitsch. Erotik im Dritten Reich*, München 1992, S. 298 ff.

275 Zu nennen sind etwa Geza von Bolvarys Film „Premiere“ (1937) mit Zarah Leander sowie Hans H. Zerletts „Es leuchten die Sterne“ (1938) mit der damals sehr bekannten Tänzerin La Jana.

276 Vgl. hierzu Kothes, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900-1938. Typen, Inhalte, Funktionen*, Wilhelmshaven 1971 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 29), S. 24 f.

ger Jahre[277]. Gleichwohl hatte der Regisseur, nach dem Urteil eines Kritikers, „im Sinne Eckartschen Geistes gearbeitet“[278]: Peer, „ein kräftiger, stämmiger Bursch“[279] stand in besonders deutlichem Kontrast zu dem Trollkönig, der in „vertierter Abgründigkeit“[280] mit hellgrünen Algen bewachsen [!] war und wie in der Luisenburg seine Maximen über eine Lautsprecheranlage verbreitete. Offenbar gegen diese Tendenzen richtete sich der Protest von Bergliot Ibsen, die laut einer Notiz des von deutschen Emigranten in Prag herausgegebenen Blattes *Deutsche Presse* erfolgreich bei Goebbels interveniert haben soll. Die Notiz hatte den folgenden Wortlaut:

> Frau Ibsen besiegt Goebbels. Im Theater der Deutschen Arbeitsfront in Berlin, dem ehemaligen Großen Schauspielhaus Max Reinhardts, gelangte vor kurzem Ibsens „Peer Gynt“ in der Bearbeitung des nationalsozialistischen „Klassikers“ Dietrich Eckart zur Aufführung. In Norwegen ist diese Aufführung mit verschärfter Kritik aufgenommen worden, da „das, was Eckart in dem Stücke von Ibsen beizubehalten für gut befunden hat, in der revuemäßigen Inszenierung auch noch verloren ging.“ Frau Bergliot Ibsen hat Reichsminister Dr. Goebbels in seiner Eigenschaft als Präsident der Reichskulturkammer aufgefordert, die weitere Aufführung des Stückes zu verbieten. Das Schreiben hatte die Wirkung, daß bereits nach zwei Tagen die Aufführungen „bis auf weiteres“ eingestellt wurden. Nach außen hin wird die überraschende Absetzung vom Spielplan damit motiviert, daß das Theater wegen der Vorbereitungen für die am 2. Mai stattfindende Premiere einer Sommerrevue während dieses Monats geschlossen bleiben müsse.[281]

Inwieweit die hier geschilderte spektakuläre Absetzung einer Ibsen-Inszenierung durch den Reichspropagandaminister den Tatsachen entsprach oder Wunschdenken eines Kreises von Menschen war, die in erklärter Opposition zum nationalsozialistischen Regime standen, ist heute schwer abzuschätzen. Der Brief Bergliot Ibsens ist nicht erhalten. Richtig ist, daß tatsächlich kurz nach der Veröffentlichung der Notiz unter dem Titel „Freut Euch des Lebens“ eine Revue rund um eine KdF-Urlaubsfahrt ins bayerische Voralpenland im „Theater des Volkes“ Premiere hatte[282]. Allerdings ist die angeblich von Bergliot Ibsen beanstandete „Peer-Gynt“-Inszenierung im September desselben Jahres wiederaufgenommen worden. Den wenigen Rezensionen zu dieser Neuansetzung des Stückes ist nicht zu entnehmen, ob Brügmanns Inszenierung in der Zwischenzeit überarbeitet wurde. Immerhin bleibt festzuhalten, daß es einige Umbesetzungen im Ensemble gegeben hat: statt Herbert Hübner verkörperte nun Paul Wagner, mit deutlicher Ironie in den Schlußakten, die Titelgestalt, während Hans Heßling anstelle von Alexander Engel in der Rolle des Dr. Begriffenfeldt zu sehen war.

---

277 Ebd., S. 67 ff.

278 *Germania*, 8. März 1936.

279 *Berliner Börsen-Zeitung*, 6. März 1936.

280 *Völkischer Beobachter* [Berliner Ausgabe], 21. September 1936.

281 *Deutsche Presse* [Prag], 23. April 1936.

282 Die erste Aufführung fand bereits in den letzten April-Tagen statt, nicht am 2. Mai, wie die *Deutsche Presse* ankündigte.

Ob diese Veränderungen aber auf ein Protestschreiben von Frau Ibsen zurückgehen, ist nicht mehr zu ermitteln[283].

Daß Bergliot Ibsen über die Behandlung des Werkes ihres Schwiegervaters in Deutschland besorgt war, geht indes aus einem Brief hervor, den sie etwa ein Jahr nach der „Peer-Gynt“-Premiere am „Theater des Volkes“ an den damaligen norwegischen Außenminister und Mitherausgeber von Ibsens Werkausgabe, Halvdan Koht, richtete. Bergliot Ibsen erbat Kohts Hilfe in einer Angelegenheit, die „Ibsens Werke in Deutschland und deren Anwendung“ betraf; zu diesem Zweck erschien ihr auch die Unterstützung der norwegischen Botschaft in Berlin nötig. Sie kündigte dem Außenminister ferner den Besuch des *Aftenposten*-Journalisten Sigvard Abrahamsen an, der Bergliot Ibsen bei der Verwaltung von Ibsens Autorenrechten half[284]:

> Kjære professor Koht!
>
> Det er mange ting som gjör det nödvendig, at jeg gaar forholdene med hensyn til Ibsens verker i Tyskland og deres anvendelse efter i sömmene, og det er nok meget nödvendig, at jeg hertil faar den norske legation i Berlins understöttelse. For at forklare Dem dette nærmere, vil jeg be Dem være saa venlig i sidste halvdel av april at motta journalist Sigvard Abrahamsen, som vil komme til Oslo og som efter opdrag av mig skal söke at tilrettelægge et aktionsgrundlag. Hr. Abrahamsen skal ogsaa konferere med advokat Fr. H. Winsnes, som skal være ekspert paa forfatterret-omraadet. Jeg vil være Dem meget taknemlig, om De vil vise denne sak al mulig interesse og sender Dem mine bedste hilsner!
>
> Deres hengivne
> Bergliot Ibsen[285]

> (Lieber Professor Koht!
>
> Viele Dinge machen es notwendig, daß ich den Angelegenheiten der Werke Ibsens und deren Verwendung in Deutschland auf den Grund gehe, und dazu dürfte es sehr nötig sein, daß ich die Unterstützung der norwegischen Botschaft in Berlin erhalte. Um Ihnen dies näher erklären zu können, möchte ich Sie bitten, so freundlich zu sein, den Journalisten Sigvard Abrahamsen zu empfangen, der in meinem Auftrag in der zweiten Hälfte des April nach Oslo reisen wird, um eine Aktionsgrundlage vorzubereiten. Herr Abrahamsen wird auch mit dem Rechtsanwalt Fr. H. Winsnes konferieren, der als Experte auf dem Gebiet des Urheberrechts gilt. Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie dieser Sache das größtmögliche Interesse entgegenbrächten und verbleibe mit den besten Grüßen
>
> Ihre ergebene
> Bergliot Ibsen)

Es kann heute nur noch darüber spekuliert werden, um welche Art von „Aktionsgrundlage“ es sich hier gehandelt haben könnte. Daß auch urheberrechtliche Fragen eine Rolle gespielt haben dürften, geht aus dem Hinweis auf den Rechtsanwalt hervor. Dagegen erscheint es eher unwahrscheinlich, daß allein aufgrund

---

283 In ihrem Erinnerungsbuch „De tre“ berührt sie die hier genannten Vorgänge nicht. Vgl. Ibsen, *De tre. Erindringer om Henrik Ibsen, Suzannah Ibsen, Sigurd Ibsen*, Oslo 1948.

284 Information in einem Brief von Tancred Ibsen [jun.], Calahonda/Spanien, an den Autor dieser Arbeit, 25. November 1992.

285 Brief von Bergliot Ibsen an Halvdan Koht, 12. April 1937. UB Oslo, Brevsamling Nr. 386.

einer juristischen Angelegenheit der norwegische Außenminister und die norwegische Botschaft in Berlin um Unterstützung gebeten wurden. Möglicherweise standen hier Fragen von größerer Reichweite zur Debatte.

Da Bergliot Ibsen in Deutschland als Sängerin geschätzt war und gelegentlich in prestigeträchtigen Veranstaltungen[286] auftrat, erscheint es nicht unwahrscheinlich, daß sie einen gewissen Einfluß auf Goebbels hatte. Bei der angesprochenen Umbesetzung im Ensemble der „Peer-Gynt"-Produktion könnte es sich um einen Kompromiß zwischen Goebbels und ihr gehandelt haben. Letzte Klarheit über den gesamten Vorgang ist vermutlich nicht mehr zu erlangen.

6.2.4. Jenseits der Klischees: „Peer Gynt" in Baden-Baden und Mannheim

Daß bestimmte dramaturgische Stereotypen nicht unausweichlich ideologische Inszenierungen im Sinne des Dritten Reiches hervorbringen mußten, veranschaulicht auf interessante Weise eine Inszenierung des „Peer Gynt" in Baden-Baden[287]. Aus Anlaß des 125jährigen Jubiläums des Theaters in der Kurstadt waren Richard Weichert (Regie) und Eduard Sturm (Bühnenbild)[288], prominente Theaterleute aus Berlin bzw. München, mit einer „Festaufführung" beauftragt worden. Unter anderem Details der Musikregie illustrieren, daß Weichert - obschon er den Vorgaben Eckarts und der gängigen Inszenierungspraxis in vielen Punkten folgte - den Bauernsohn als unglücklichen Helden konzipierte, der am Ende für seine Inkonsequenz und Ziellosigkeit zur Rechenschaft gezogen wird[289]. Im Zwiegespräch mit dem großen Krummen wird Peers unsichtbarer Gegner explizit mit dem sogenannten „Fafner-Ton"[290] charakterisiert, der auf Wagners „Ring des Nibelungen" verweist[291]. Es darf kaum angenommen werden, daß die Bezüge zwischen den jeweiligen Protagonisten (in Oper und Inszenierung) sehr weitreichend waren. Immerhin hätte sich Weichert darauf berufen können, daß sich die hier zart angedeuteten Parallelen zwischen Siegfried/Sigurd und Peer schon bei Ibsen finden, dessen Pferd wohl nicht zufällig *Grane* heißt[292]. Die Absicht der Regie dürfte es aber vor allem gewesen sein, der ver-

---

286 Sie war z.B. anläßlich einer „Nordischen Woche" 1937 in Weimar Ehrengast einer Festaufführung des Schauspiels „Ein Bankrott" von Bjørnstjerne Bjørnson - übrigens der Vater von Bergliot Ibsen. Außerdem unterstützte sie mit vereinzelten Konzerten auch das Deutsche Winterhilfswerk.

287 Peer Gynt, Baden-Baden, P: 19. April 1936, R: Richard Weichert, BB: Eduard Sturm, D: Conny Lyssen (Peer), Carla Lindikoff (Aase), Irene Fischer (Solvejg).

288 Sowohl Weichert als auch der von Edward Gordon Craig beeinflußte Sturm waren aus der berühmten Düsseldorfer Schule von Louise Dumont und Gustav Lindemann hervorgegangen.

289 Auch dieser Produktion lag die dritte Auflage der Eckart-Bearbeitung zugrunde: Dietrich Eckart, *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne eingerichtet,* mit Vorwort und Einführung von D.E., München 1922: Deutscher Volksverlag. Erhalten geblieben ist das Regiebuch Richard Weicherts.

290 Regiebuch Weichert, S. 93.

291 Die Inszenierung folgt der Musikregie Eckarts in diesem Punkt nicht.

292 Der Name von Sigurds Pferd, Grani, wird in mehreren Edda-Liedern erwähnt; vgl. auch Logeman 1917, S. 164.

spielten Gewissenlosigkeit Peers an dieser Stelle eine tragische Dimension zu geben. Der Weg des geringsten Widerstandes, den Peer gerade nach der Begegnung mit dem Krummen geht und ihn alle Konflikte vermeiden läßt, deutet wie die Peripetie des Drachenkampfs in Wagners Gestaltung auf Scheitern und Niederlage hin.

Entsprechend sorgfältig inszenierte Weichert eine Szene, die bis heute in vielen Produktionen ignoriert wird: der lyrisch-melancholische Dialog des Titelhelden mit den Wollknäueln, den Tautropfen und den gebrochenen Halmen, die als Projektionen von Peers nicht gedachten Gedanken, nicht geweinten Tränen und nicht ausgeführten Handlungen dessen vergeudetes Leben in Erinnerung rufen. Als musikalische Untermalung schien Weichert zunächst die in der Grieg-Partitur hier vorgesehene „Nachtszene“ („Melodrama mit Chor“[293]) favorisiert zu haben, doch ein handschriftlicher Eintrag im Regiebuch läßt vermuten, daß auf der Bühne ein völlig anderes Musikstück zu hören war, nämlich eine Arie aus Verdis „Rigoletto“[294]. Es kann sich hierbei nur um das Finalduett der Oper gehandelt haben, in dem der Narr Rigoletto erkennen muß, daß seine inauthentische, maskenhafte Existenz am Hofe von Mantua den Tod seiner Tochter Gilda mitverschuldet hat. Bittere (Selbst)-Erkenntnis liegt demnach sowohl der Gewitterszene der Oper als auch dem nächtlichen Auftritt Peers zugrunde, der angesichts seines ihm entglittenen Lebens ein weiteres Mal die Flucht ergreift („Bedst en Stakkar væk sig skynder“ / „'s Beste, sich von hier zu drücken!“[295]). Die Wahl des Musikstückes unterstreicht Peers Tragik, wie überhaupt die auf- und absteigende Lebenslinie des Titelhelden noch stärker in den Mittelpunkt rückte als in anderen Inszenierungen. Gleichzeitig jedoch kam Weichert der Erwartungshaltung des Publikums vielfach entgegen, z.B. indem er „der naturverbundenen Grieg'schen Stimmungsmusik“[296] großes Gewicht beimaß. „Solvejgs Lied“ wurde dabei in der Übersetzung des Klavierauszugs[297] gesungen, die den Zuschauern von Konzerten, Aufnahmen etc. sehr vertraut war[298].

Während Weichert dem Text Ibsens die Konturen einer Erlösungsdichtung gab, ohne daß er Eckarts „arisch-christliche“ Implikationen umfassend übernommen hätte, inszenierte Hans Carl Müller den „Peer Gynt“ in einer Mannheimer[299] Pro-

---

293 Grieg, *Peer Gynt. Dramatische Dichtung von H. Ibsen.* Opus 23. Partitur, Leipzig o.J. [1908], S. 232 ff.

294 Der Eintrag lautet: „besser Rigoletto.“ Regiebuch Weichert, S. 194.

295 HU, VI, S. 215; SWV, II, S. 567.

296 *Neues Badener Tageblatt*, 21. April 1936.

297 Grieg, *Peer Gynt. Dramatische Dichtung von H. Ibsen.* Klavierauszug. Hg. Gustav F. Kogel, Leipzig o.J. [1919], S. 70 ff.

298 Regiebuch Weichert, S. 163.

299 Nach heutiger Einschätzung weist die Spielplangestaltung am traditionsreichen Nationaltheater zwischen 1933 und 1944 Widersprüche auf. Einerseits ermutigte die lokale NS-Prominenz zur Klassikerpflege, andererseits läßt sich auch eine „Überrepräsentanz der braunen Vorläuferdramatik“ feststellen. Vgl. zu diesem Thema: May, Das Nationaltheater, in: Jörg Schadt / Michael Caroli (Hg.), *Mannheim unter der Diktatur*, Mannheim 1997, S. 163-178; Kreutz, Zwischen Zwang, Anpassung und Resistenz, in: Liselotte Homering / Karin von Welck (Hg.), *Mannheim und sein Nationaltheater. Menschen - Geschichte(n) - Perspektiven*, Mannheim 1998 (= Schriften zur Mannheimer Theater- und Musikgeschichte, Bd. 1), S. 406-423.

duktion als Traumspiel[300]. Auch in dieser Hinsicht hatte Eckart einige Vorarbeit geleistet, z.B. indem er viele Verfehlungen Peers einer Sphäre des Schlafes und Traums zuordnete und dadurch relativierte. Müller, der als Schüler Otto Falckenbergs vor und nach dem Krieg hauptsächlich als Schauspieler arbeitete, näherte sich seiner ersten großen Regieaufgabe[301] mit bedeutend mehr Sachlichkeit. Gleichsam dem metapoetischen Charakter des „Peer Gynt" Rechnung tragend, hebt er durch geschickte Kürzungen die folgenden bekannten Worte Aases hervor, die ihr Zusammenleben mit Peer beschreibt:

> Der eine braucht Branntwein, der andere braucht Lügen;
> Na ja! Und so verfielen denn wir
> Auf Prinzen und Trollspuk und allerhand Getier.
> Auch Brautraub kam vor.[302]

Die nachfolgenden Trollszenen erscheinen durch die Betonung dieser Sätze als Tagtraum, der die Funktion erfüllt, von der Trostlosigkeit des Alltags abzulenken. Entsprechend finden sich im Regiebuch Müllers gleich mehrfach Eintragungen, die etwa Peers „Albdruck"[303] angesichts der Zudringlichkeit des Dovre-Alten vermerken oder die Sennerinnen als ferne „Silhouetten"[304] am Horizont beschreiben. Wo sich Peer selbst einmal als Träumer charakterisiert, z.B. im langen Monolog nach der Anitra-Handlung, sorgte Müller durch Raffungen für gebührende Akzentuierung[305].

Wer die Abenteuer Peers als Traum auffaßt, rückt das Drama nicht nur in die Nähe der *theatrum-mundi*-Dichtung (Calderón, Shakespeare, Grillparzer etc.), sondern schließt sich einer langen Deutungstradition an. Die Phantasie Peers, seine Disposition zum Traum gerade in existentiell schwierigen Situationen, wurde dabei meistens als Charakterschwäche wahrgenommen[306]. In der Nachkriegszeit ist diese Sichtweise jedoch mehrfach hinterfragt worden: im Sinne der Kohärenz des Stükkes wie der „inneren Identität" der Titelfigur müsse, so etwa Egil A. Wyller[307], die Einbildungskraft Peers auch positive Aspekte beinhalten, da Solvejgs Liebe ansonsten völlig unverständlich bleibe. Aus dem Regiebuch allein ist nicht zweifelsfrei

---

300 Peer Gynt, Mannheim, Nationaltheater, P: 31. Mai 1935, R: Hans Carl Müller, BB: Friedrich Kalbfuß, D: Erwin Linder (Peer), Hermine Ziegler (Aase), Elisabeth Stieler (Solvejg).

301 Seiner Einrichtung lag die Übersetzung Morgensterns zugrunde: Henrik Ibsen, *Peer Gynt. Ein dramatisches Gedicht*. Deutsch von Christian Morgenstern, Berlin 1922. Diese Einzelausgabe entspricht in Gestalt und Paginierung der sog. „Volksausgabe" (Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, Hg. Julius Elias / Paul Schlenther, Berlin 1916). An theatereigenem Material zu dieser Inszenierung steht das Regiebuch Hans Carl Müllers zur Verfügung. - Zitate aus dieser Quelle werden im folgenden mit der Sigle „Regiebuch Müller" gekennzeichnet.

302 Regiebuch Müller, S. 453.

303 Ebd., S. 469.

304 Ebd., S. 456.

305 Ebd., S. 526.

306 Vgl. Aarseth 1993, S. 188 f.

307 Wyller, Peer Gynt-skikkelsens dramatiske enhet, in: *Edda*, 53, 1953, S. 93-110; auch in Hageberg 1967, S. 132-148. In einem merkwürdig apologetischen Artikel bewertete schon der Psychoanalytiker Georg Groddeck die Phantasie Peers als sehr positiv: Groddeck, Peer Gynt [1927], in: Ders., *Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst*, Wiesbaden 1964, S. 163-191.

ersichtlich, welchen Stellenwert Peers Träume in Müllers Inszenierung einnahmen. Offenbar entschied sich die Regie jedoch dafür, eine einseitige Sichtweise zu vermeiden. Peers reiche Phantasie qualifizierte ihn einerseits dazu, einen poetischen Erkenntnisprozeß in den Armen Solvejgs abschließen zu können, die sich auch in dieser Produktion über eine mimetische Funktion erhob und allegorische Züge trug. So wie z.B. Hans Aaraas in Solvejg eine „sakrale Mutter“ sieht, deren Präsenz in der Schlußszene den glücklich beendeten Lebensweg Peers indiziert und nach Jahren der Leere dessen „Erfüllung“ bedeutet[308], spricht Solvejg den herumirrenden Peer in der Mannheimer Inszenierung „aus dem All“ an[309] und verspricht damit himmlischen Beistand. Andererseits macht ein Artikel aus der Feder des Regisseurs auch darauf aufmerksam, daß Ibsen sein Stück „als große Anklage [...] gegen die gefährliche Phantasterei“ geschrieben habe, wenngleich hier - so Müller - mit viel Liebe „gegeißelt“ werde[310].

Wie wenig eingleisig Müller in Mannheim vorging, zeigt schon die dramaturgische Bearbeitung des Textes. Offenbar ist ihm nicht untersagt worden, die Übersetzung Morgensterns zu benutzen[311], so daß manche Verzerrungen Eckarts schon aus diesem Grund außen vor blieben. Im Gegensatz zu den Empfehlungen Eckarts wurde die Weltreisenden-Szene zu Beginn des vierten Aktes nicht ausgelassen[312]. Da sie zeige, daß Peer „auch als Geschäftsmann Phantast“[313] sei, spielte sie im Konzept Müllers eine wichtige Rolle. Auch sonst ist Müller nicht krampfhaft darum bemüht gewesen, Peer positiver darzustellen als in Ibsens Text. Seine Mutter beschimpft ihn durchaus als „Schwein“[314], er spricht im ersten Akt fleißig dem Alkohol zu, benimmt sich unflätig gegenüber Solvejg[315]. Wenn sich Peer in Morgensterns Übersetzung von dunklen Kapiteln seiner Vergangenheit distanziert, etwa von seiner Tätigkeit als Reeder in Charlestown, hat Müller diese Passagen in aller Regel gestrichen[316].

---

308 Vgl. Aaraas, *Peer Gynt. En drøm om en drømmer og hans drøm*, Oslo 1995, S. 45 und 51.

309 Regiebuch Müller, S. 527.

310 Müller 1935, S. 221 f. - Auch in der Presse sah man vor allem „das Schicksal des unproduktiven Traummenschen“ dargestellt. Vgl. *Neue Mannheimer Zeitung*, 1. Juni 1935.

311 Ob die Wahl der Übersetzung Gegenstand einer Korrespondenz zwischen dem Nationaltheater Mannheim und der Reichsdramaturgie gewesen ist, läßt sich heute nicht mehr feststellen. Wie bereits dargelegt (Abschnitt 5.3.), ist einigen Theatern die Übersetzung Morgensterns nicht gestattet worden.

312 Regiebuch Müller, S. 492 ff. - Zu dieser Szene liegt auch ein Bühnenbildentwurf von Friedrich Kalbfuß vor [Dokument der Theatersammlung des Reiß-Museums, Mannheim], s. Abb. 12.

313 Müller 1935, S. 222.

314 Regiebuch Müller, S. 428.

315 Ebd., S. 448.

316 Ausgelassen wurden z.B. die folgenden Verse Peers:
[„Das Leben hier will mir weit besser behagen
Als das eines Reeders in Charlestowns Tagen.]
Es war etwas Hohles in all dem Betrieb,
Etwas Unklares, Fremdes, das blieb und blieb.
Ich fühlte mich nie recht daheim unter Dach,
So niemals ganz richtig als Mann von Fach.“
Regiebuch Müller, S. 513

Indem er die Phantasie Peers, in positiver wie negativer Konnotation, zum Ausgangspunkt seiner Arbeit machte, war Müller auf Strategien der Dichotomisierung, wie Eckart sie praktizierte, nicht angewiesen. In der Dovre-Szene erhielten die Trolle infolgedessen einen eher kindlichen als dämonischen Anstrich. Vor allem die Hoftrolle, die mit verschiedenfarbigen Seidenschleifen an ihren Schwänzen ausgestattet waren, fassen den Besuch Peers in ihrem Reich als Spiel auf. Sie drängen sich „neugierig" an Peer heran, wiederholen „lachend" die Losungen des Dovre-Alten und sind „immer in Bewegung"[317]. Der Unernst der Szene, der sich von den antisemitischen Ausfällen Eckarts weit entfernt hat, kommt in einer reduzierten, auf das Lautliche fixierten Sprache zum Ausdruck. Als Peer der „Sonntagsschwanz" umgebunden wird, kommentieren die Trolle im Chor: „Wedel! Wedel!"[318] Ihr Erstaunen angesichts der Pläne Peers, die Grüne zu heiraten, äußert sich in einem vielstimmigen „Hui-Hui", das schnell von anderen, verwandten Bemerkungen („Ai! Ui! Oi!") abgelöst wird[319]. Die Trolle können sich allerdings auch von einer anderen Seite zeigen und schrille Wutschreie („Wu! Wa!!") ausstoßen[320], doch sie werden niemals auch nur annähernd mit jenem Untermenschentum in Verbindung gebracht, das Eckart ihnen zur Last legte (siehe auch Abb. 12, 43 und 44).

Die Produktionen von Weichert und Müller, so unterschiedlich sie sich im einzelnen präsentierten, machen deutlich, daß es zu den ideologischen Interpretationen im Geiste Eckarts durchaus Alternativen gab. Wie zahlreich diese kaum radikal zu nennenden Abweichungen von den Inszenierungsklischees auf den Bühnen des Dritten Reiches zu sehen waren, ist heute schwer abzuschätzen. Regie-, Rollenbücher oder Rezensionen lassen eher vermuten, daß es sich bei diesen Produktionen um Ausnahmen handelte. Politischer Fanatismus und Selbstzensur dürften verhindert haben, daß die vorhandenen Möglichkeiten noch häufiger genutzt wurden.

6.2.5. Zur Bühnenbildgeschichte des Dritten Reiches: „Peer Gynt" als Beispiel

Ein Studium der überlieferten Bühnenbild- und Kostümentwürfe bzw. von aussagekräftigen Szenenfotos aus dem Dritten Reich bestätigt die Abhängigkeit der Theater von den Phantasmen Eckarts aufs neue. Sylvia Rauer kommt in ihrer Dissertation zu der Überzeugung, daß die Raumsprache der nicht emigrierten Künstler in vielen Fällen Anleihen bei dem Eckart-Freund Otto Sager nahm, der die zweite Ausgabe der Bearbeitung Eckarts in Abstimmung mit dessen Vorstellungen illustriert hatte. Von Sagers Radierungen gingen zunächst klare Impulse in Richtung der Erstaufführung am Königlichen Schauspielhaus in Berlin

317 Regiebuch Müller, S. 462 f.
318 Ebd., S. 464.
319 Ebd., S. 462 ff.
320 Ebd., S. 465.

aus, wo Hans Kautsky für die szenische Einrichtung verantwortlich zeichnete[321]. Die Bühnenbilder dieser Produktion waren, so Rauer, „dem allgemeinen Geist der Veranstaltung angepaßt“:

> In ähnlicher Weise wie Eckart das Ibsen-Stück durch Ibsen-Bereinigung „hoffähig“ gemacht hatte, erstickten Kautsky und seine Helfer die eigentlich Modernes provozierenden bühnengestalterischen Anforderungen *Peer Gynts* auf der Kulissenbühne des altehrwürdigen Schinkelbaus in konventionellem, überladenem Hoftheaterprunk.[322]

Die Radierungen Sagers bedeuteten eine klare Absage an die weitgehend antinaturalistischen Stilisierungstendenzen, die das Theater seit der Jahrhundertwende erfaßt hatte. Im konkreten Fall der Bühnenbildgeschichte des „Peer Gynt“ in Deutschland hatte eine Inszenierung des Theaterreformers Leopold Jessner erneut einen Wendepunkt markiert: als er das Stück 1910 am Thalia-Theater in Hamburg inszenierte und selbst ausstattete, gliederte er seine Bühne unter anderem mit „bedeckte[n]“ Podesten und entschied sich konsequent für sparsame, andeutende Gestaltung[323]. Ähnliches gilt, wenngleich nicht in dieser radikalen Form, für eine Inszenierung des Ibsens-Pioniers Gustav Lindemann 1912 in Düsseldorf, zu der Eduard Sturm die Bühnenbilder lieferte[324]. Otto Sager dagegen beschwor wieder die Naturillusion. Sein erstes Bild sah vor wuchtiger Bergkulisse eine Mühle mit Wasserrad vor; eine Steintreppe rechts vorne führt an steilem Felsen in die Höhe. Auch die Hæggstad-Szene führte er in derbestem Naturalismus aus: zwischen zwei bekränzen Maibäumen plazierte er auf der Mittelbühne links und rechts verschiedene Hofgebäude aus Holz, im Hintergrund erhob sich ein gewaltiges Gletschermassiv. Nicht unzutreffend spricht Rauer vom „niedlich-bäuerlichen Genre“ dieses Bildes, das den „moderne[n] Auge[n]“ der Kritiker prompt „weniger“ nahestand. Insgesamt findet sie Sagers Arbeiten „nicht etwa stilisierend, sondern ausgiebig kitschig im romantisch-bedrohlichen Stil der Märchenbuchillustration einer Gebrüder Grimm-Ausgabe“[325].

Wenn die Bühnenkünstler des Dritten Reiches in so umfassender Weise auf die Vorschläge Sagers aus dem Jahre 1912 zurückgriffen, war damit auch eine Ablehnung der triumphierenden Theatermoderne verbunden. Die offizielle Devise lautete nun:

> Die Aufgabe des Bühnenbildes ist es, höchste Illusion zu erzeugen und die Idee des Stükkes durch seine optische Wirkung zu *versinnbildlichen*, wie es der Dichter oder der Komponist wollen.[326] [Hervorhebung im Original].

---

321 Die Entwürfe zu Kautskys Atelierdekorationen haben sich offenbar nicht erhalten.

322 Rauer 1994, Bd. 1, S. 103 f.

323 Vgl. ebd., S. 72.; vgl. ferner Müllenmeister, *Leopold Jessner. Geschichte eines Regiestils*, Diss. Köln 1956, S. 17 f.

324 Vgl. Rauer 1994, Bd. 1, S. 84 ff.; Dzulko 1952, S. 279 f.; ferner Linke, *Gustav Lindemann. Regie am Düsseldorfer Schauspielhaus*, Düsseldorf 1969, S. 93 ff.

325 Rauer 1994, Bd. 1, S. 104 f.

326 Arent, Der Bühnenbildner, in: *Die Bühne*, 4, 1938, S. 216.

Es ist zu Recht eingewandt worden, daß sich die Avantgarde der zwanziger Jahre schon vor 1933 zu erschöpfen begann[327]. Gerade im Hinblick auf Ibsens „Peer Gynt" bleibt dennoch festzuhalten, daß dem Formenvokabular des Expressionismus wie stilisierenden und abstrahierenden Tendenzen im allgemeinen nach der „Machtergreifung" sehr bewußt der Rücken gekehrt wurde. „'Fjordluft' und 'Bergnebel', Nordlandromantik und Waldmystik"[328] hielten erneut Einzug auf den deutschen „Peer-Gynt"-Bühnen. Als gutes Beispiel für diese Entwicklung kann der Dresdner Bühnenbildner Adolf Mahnke (sen.) gelten, der die zweifelhafte Inszenierung Rudolf Schröders während der „Ersten Reichstheaterfestwochen" im Sommer 1934 ausstattete (vgl. Abschnitt 6.2.3.). Nicht nur folgte Mahnke der von Eckart und Sager vorgeschlagenen Segmentierung des Stückes in zehn Bildern peinlich genau. Auch viele Einzelheiten lassen deutlich seine Inspirationsquelle erkennen. Die pastellene Eleganz, die Mahnkes Entwürfen durchaus eigen ist (s. Titelbild und Abb. 11), kann über den Eindruck einer rustikalen Vergegenständlichung nicht hinwegtäuschen. Die Hæggstad-Szene, die Neusiedlerhütte im Schnee (3. Akt), besonders auch Aases Stube (mit obligatorischem Weihnachtsbaum!) und das Schlußbild des fünften Aktes erscheinen geradezu als Kopien der Radierungen Sagers. Mahnke ist diesen Vorgaben so sehr verhaftet, daß er auch die „Erscheinung" Solvejgs im vierten Akt ganz nach dem Geschmack Eckarts gestaltete. Er übernimmt das idealisierende Konzept des Ibsen-Bearbeiters und läßt Solvejgs Hütte durch die transparente Rückwand von Anitras Zelt erkennen. Diese Lösung ermöglicht, anders als bei Ibsen, einen direkten Kontakt zwischen Peer und seinem „höheren Selbst" Solvejg (vgl. auch Abschnitt 3.4.1).

Auch die szenographischen Arbeiten Carl Gödes für die „Peer-Gynt"-Inszenierung des Stadttheaters Cottbus im Jahre 1939 atmen den Geist Eckarts. Aases Mühle wird zwar in zeichenhafter Andeutung kaum mehr als durch das Wasserrad repräsentiert, während Peers Mutter gar auf dem Imitat eines kubischen Steinblocks Platz genommen hat. Das Bild für den zweiten Akt jedoch, das als gemeinsame Spielfläche die verschiedenen Orte („schmaler Steig im Gebirge"; „bei einem Gebirgssee"; „Rondegebirge"; „des Dovre-Alten Königshalle" etc.) miteinander verbindet, ist wieder direkt der Buchillustration Otto Sagers nachempfunden. Schroffe Felsbrocken werden von einer Brücke überspannt, die realistische wie symbolische Funktionen zu erfüllen hatte. Wird der lange Monolog Peers nach seiner Begegnung mit den Sennerinnen auf einem Steg hoch über dem Theaterparkett gesprochen, zumal vor der Hintergrundprojektion eines strahlenden Sonnenhimmels wie in Cottbus, geht die sich in hyperbolischen Phrasen Peers zu erkennen gebende Ironie der Szene völlig verloren. Die Verse Eckarts („Immer

---

327 Vgl. Eckert 1998, S. 113.

328 Rauer 1994, Bd. 1, S. 147. - Einen selektiven Überblick über den Stand der Szenographie zu Beginn des Dritten Reiches bietet ein 1937 vom „Reichsbühnenbildner" Benno von Arent herausgegebener Katalog: *Das deutsche Bühnenbild 1933-1936.* Erste Bühnenbild-Ausstellung im Dritten Reich vom 13. Februar bis 14. März 1937 im Haus der Kunst Berlin. Mit einem Geleitwort des Reichsministers Dr. Joseph Goebbels, Berlin 1938.

weiter die Flügel gespannt! / Immer schneller in sehnender Hast! / Lautlos gleite ich über das Land, / bis zu Englands Kaiserpalast!“[329]) tun ein übriges, um den Größenwahnsinn Peers in Heroismus zu verwandeln. Diese schon von Sagers Raumlösungen suggerierte Umdeutung des Monologs wurde auch andernorts realisiert, so etwa am Schauspielhaus in Düsseldorf (s. Abb. 39). In Cottbus reichte der Einfluß Sagers noch weiter und erfaßte selbst skurrile Details. Intendant Hans Thiede, der die Inszenierung leitete, griff z.B. Eckarts alte Idee auf, Begriffenfeldt in der Maske Ibsens spielen zu lassen. Schon auf der entsprechenden Radierung Sagers ist der Dichter unschwer auszumachen. Überlieferte Fotografien zeigen den Irrenarzt der Cottbusser Aufführung (dargestellt von Kurt Rabe) im typischen Ibsen-Habitus mit dunklem Gehrock und Zylinder; der an sich übliche Spazierstock war allerdings durch einen Regenschirm ersetzt worden (s. Abb. 52). In anderen Szenen wurden die vielfach geradezu folkloristischen Vorgaben Sagers durch die Kostümbildner Gustav Thürmann und Erna Riege voll umgesetzt.

Dieser letzte Aspekt wurde auch 1936 in der bereits erwähnten Produktion am Berliner „Theater des Volkes“ so stark betont, daß sich Ludwig Hornsteiner im Programm bezeichnenderweise als Bühnen- und „Trachtenbildner“ [!] ankündigen lassen konnte. Die zum Ausstattungsspektakel mutierte Inszenierung bediente die Schaulust des Publikums mehrfach mit regelrechten Ballettdarbietungen, z.B. anläßlich der Hochzeitsfeier im ersten Akt[330]. In großer Zahl traten junge Frauen in Phantasiekostümen auf die Bühne, die offenbar norwegische Volkstrachten konnotieren sollten, aber durchaus auch einige Ähnlichkeit mit alpenländischer Dirndlkleidung aufwies. Dankbar bescheinigten Kritiker dieser Aufführung, daß die Symbolismen Ibsens in „volkstümliche Verständlichkeit“[331] übersetzt worden waren. Auch in der Großstadt Berlin fielen sehnsüchtige „Blicke in die blaugrüne Bergnatur norwegischer Fjorde“[332], die in Form von großflächigen Projektionen zum festen Arsenal von Ibsen-Inszenierungen gehörten und z.B. auch den seltenen Aufführungen von „Klein Eyolf“ (s. Abb. 69) das gewünschte Kolorit gaben.

Daß die „Peer-Gynt“-Formensprache des Dritten Reiches als bewußte Ignorierung der Moderne zu bewerten ist, dokumentiert besonders anschaulich die Inszenierung des Schauspielhauses Hannover im Jahr 1938. „Neben der sehr engen Anlehnung an die Eckart-Vorgaben“, so Sylvia Rauer, fällt „eine deutliche Verwandtschaft“[333] der Bergszenenbilder Kurt Söhnleins mit der Dovrehallen-Gestaltung Jens Wangs auf, der maßgeblich an der nationalromantischen Produktion des „Peer Gynt“ 1902 in Oslo mitwirkte. Wang, der bewußt auf bekannte Naturdarstellungen von Malern wie Hans Gude, August Cappelen oder Johan Christian Dahl anspielte, veröffentlichte seine Entwürfe in einem 1924 erschienenen Büchlein[334], das sein Kollege in Hannover gekannt haben dürfte. Die Urwüchsig-

329 Eckart 1922 a, S. 76.
330 Vgl. die Abbildung in Rauer 1994, Bd. 2, S. 180; siehe außerdem die Abb. 45 und 46 in diesem Band.
331 *Berliner Morgenpost*, 7. März 1936.
332 Ebd.
333 Rauer 1994, Bd. 1, S. 157.
334 Vgl. Wang, *Peer Gynt i 24 billeder fra den sceniske fremstilling* [1902], Kristiania 1924. - Einige dieser

keit von Söhnleins „Peer-Gynt"-Bühne[335], ihre konsequent naturalistische Ästhetik, übersprang die Avantgarde im Rückwärtsschritt.

Der „nordische" Ton, der sich über intensiv ausgestellte Landschaften[336] oder die zumindest intendierte Orientierung an der norwegischen Volkskultur einstellen konnte (und entsprechendes Gerede von „neugewonnener Volksgemeinschaft"[337] etc. freisetzte), wurde auch sonst in vielen Einzelheiten bemüht. Ein interessantes Beispiel liefern die pittoresken Drachenköpfe, mit denen die Hofgebäude Aases häufig verziert waren. Ursprünglich hatten die Drachenköpfe die Funktion, böse Dämonen abzuwehren. Schon die Wikinger brachten Drachenhäupter an den Steven ihrer Schiffe an, sie finden sich aber auch an den West- und Ostgiebeln vieler norwegischer Stabkirchen[338]. Im Gefolge der Nationalromantik begann das Interesse für das Kulturerbe in den skandinavischen Ländern zu steigen; es erfaßte unter anderem auch die Tierornamentik der Wikingerzeit und generierte im Norwegen des ausgehenden 19. Jahrhunderts schließlich den sogenannten „Drachenstil"[339] in Holzbaukunst und Kunstgewerbe. Der Nordlandschwärmer Wilhelm II., der das oft besuchte Norwegen mit Frische und Ursprünglichkeit assoziierte, führte die neue Mode in Deutschland ein, z.B. indem er sich einen stattlichen Jagdsitz im ostpreußischen Rominten (bei Goldap) mit Drachenköpfen ausschmücken ließ und auf demselben Gelände auch auf eine „kaiserliche" Stabkirche nicht verzichten wollte[340]. Entschied sich ein Bühnenbildner im Dritten Reich für die Ausgestaltung von Holzbauten mit Drachenköpfen, mochte er damit also eine Anbindung an die überlieferte Kultur der „germanischen" Vorfahren bezwecken, die gleichzeitig, wie der deutsche Monarch beweist, der modernen Zivilisation entgegengehalten werden konnte. Besonders im Falle Harry Breuers bedeutete diese Geste einen künstlerischen Rückschritt. Unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg erprobte er in vielen Produktionen die Möglichkeiten einer modernen Bühnenästhetik und präsentierte Ibsens „Peer Gynt" 1923 in Koblenz auf einer radikal stilisierten Spielfläche[341]. Als er jedoch 1942 in Wilhelmshaven das Stück noch einmal gestaltete, setzten nicht nur die Drachenköpfe ein Zeichen in die entgegengesetzte Richtung (s. Abb. 14): die abstrakten, geometrischen Formen waren einer romantischen Gegenständ-

---

Bilder sind auch publiziert in Johansen, *Teatermaler Jens Wang. Dekorasjonskunst og sceneteknikk 1890-1926*, Oslo 1984, S. 233 ff.

335 Eine Reihe von Abbildungen finden sich in Rauer 1994, Bd. 2, S. 189-194.

336 Für eine Aufführung in Bielefeld wurden sogar „natürliche" Birken und Kiefern aufgestellt. Vgl. *Westfälische Zeitung*, 12. September 1938.

337 *Völkischer Beobachter* [Berliner Ausgabe], 31. Mai 1934.

338 Vgl. Lindholm / Roggenkamp, *Stabkirchen in Norwegen. Drachenmythos und Christentum in der altnorwegischen Baukunst*, Stuttgart 1968; Hauglid, *Norske stavkirker. Dekor og utstyr*, Oslo 1973.

339 Einen kurzeen Überblick über den „Drachenstil" und seine Rezeption in Deutschland, neben weiteren Literaturhinweisen, bietet: Zernack, Anschauungen vom Norden im deutschen Kaiserreich, in: Uwe Puschner / Walter Schmitz / Justus H. Ulbricht (Hg.), *Handbuch zur „Völkischen Bewegung" 1871-1918*, München 1996, S. 482-511, hier: S. 486 f.

340 Vgl. Marschall 1991, S. 90; siehe dort auch die Abb. 23-25. - Selbst das Klavier in dem nach Auffassung von Wilhelm II. „absolut rein nordisch[en]" Jagdhaus war mit „Drachen- und Königsköpfen" versehen!

341 Vgl. das Bildmaterial in Rauer 1994, Bd. 2, S. 123.

lichkeit mit typischen Details (hohe Felswände, Grassodendach etc.) gewichen. Ein ähnliches Bühnenbild für den ersten Akt hatten zuvor schon viele seiner Kollegen gezeigt, unter anderem Fritz Mahnke 1937 in Dortmund[342] (s. Abb. 13).

Volkstümliche Atmosphäre, „arteigenes Erbe“ und nicht zuletzt die nordische Natur sollten, nach vertrauten Mustern des wilhelminischen Deutschland, Sinnstiftung garantieren. Dieser grundsätzlichen Tendenz wurde nach dem Urteil Rauers im Dritten Reich nur selten widersprochen. Eduard Sturm, der schon 1936 an der beschriebenen Festaufführung in Baden-Baden beteiligt war, unternahm einen bemerkenswerten Versuch 1938 an den Münchener Kammerspielen. Auch er verzichtete nicht auf großzügige Landschaftspanoramen und schneebedeckte Berge in der Ferne. Gleichzeitig jedoch verlegte er die „Peer-Gynt“-Szenen auf „eine schräggestellte, gegliederte Spielscheibe“[343] mit verschiedenen naturalistischen Details, die schnelle (und meistens offene) Verwandlungen ermöglichte. Für ein Spiel zwischen Sein und Schein entschied sich 1941 in Gera der Regisseur und Bühnenbildner Willy Rohde, der sich explizit gegen eine romantische Interpretation des „Peer Gynt“ wandte:

> Es ist notwendig, das Märchen für Erwachsene zu vermeiden, den romantisierenden Putz verwirrender und ablenkender Symbole (etwa in der Trollszene) auf den Sinngehalt in bezug auf Peers jeweiligen Zustand zu beschränken. So muß das Landschaftliche, am realen Ausdruck Haftende zurücktreten vor expressiven und konzentrierenden Mitteln, immer wieder muß Peer Gynt sich selbst die Umwelt schaffen, sichtbar muß das Surrealistische der Erscheinungen in eine knappe Wirklichkeit übergleiten.[344]

Wohl am konsequentesten mit dem konventionellen Bühnenillusionismus brach 1935 Karl Gröning, der in den zwanziger Jahren zeitweise mit Leopold Jessner zusammengearbeitet hatte. Die wenigen Dekorationsteile, die er für die Aufführung im Hamburger Schauspielhaus anfertigte (etwa die Hütte und einige Bäume im Schlußbild, s. Abb. 41), präsentierte er auf einer völlig leeren Bühne, so daß sich der naturalistische Charakter dieser Versatzstücke von selbst aufhob. Offenbar ging es Gröning, wie er selbst herausstellte, um neutrale, symbolhafte Spielräume:

> Nicht Nachahmung, sondern Durchdringung ist höchstes künstlerisches Gesetz.
> Deshalb handelt es sich bei der szenischen Gestaltung des „Peer Gynt“ vor allem um die Befreiung des Theaters von der Dekoration als Schauplatz, als Schilderung. Die Aufgabe ist: den brennenden Strom des Dramas zu rhythmisieren, im Bühnenbau mitschwingen zu

---

342 Drachenköpfe hatte auch schon Jens Wang in der Produktion des Nationaltheatret 1902 in Oslo vorgesehen, allerdings nicht für Aases Mühle, sondern für die Dovre-Szene. Der deutsche Bühnenbildner Eugen Quaglio schuf für eine Inszenierung der „Nordischen Heerfahrt“ 1884 (vermutlich in Prag) eine romantische Küstenlandschaft, auf der ein Wikingerschiff mit Drachenkopf zu sehen war. Vgl. Johansen 1984, S. 245; Marker/Marker 1989, S. 5 f.

343 Rauer 1994, Bd. 1, S. 163; außerdem ebd., Bd. 2, S. 212. - Entsprechend distanziert sprachen Kritiker von einer „Welt auf der schiefen Ebene“. *Völkischer Beobachter* [Münchener Ausgabe], 22. März 1938.

344 Rohde, Zur Inszenierung von „Peer Gynt“, in: Programmheft zu „Peer Gynt“, Gera, Reußisches Theater, Spielzeit 1940/41, unpaginiert [Dokument der TSK].

lassen. „Peer Gynt" ist ein Drama der räumlichen Visionen, nicht Ausstattungsstück oder Folge von Genrebildern der nordischen Welt.[345]

Diese Aussagen dokumentieren Grönings Anspruch, künstlerische Überzeugungen der Avantgarde auch unter den neuen politischen Rahmenbedingungen nicht preiszugeben. Im Kontext der Bühnenbildgeschichte des „Peer Gynt" im Dritten Reich stellte seine Arbeit, zumal in dieser Radikalität, eine Ausnahme dar.

6.2.6. Exkurs: Werner Egks Oper „Peer Gynt"

Die außerordentliche Popularität des „Peer-Gynt"-Stoffes im Dritten Reich dokumentiert sich nicht nur in den zahlreichen Aufführungen des dramatischen Gedichtes in der Bearbeitung Dietrich Eckarts, sondern auch darin, daß am 24. November 1938 in Berlin eine Oper gleichen Titels - „in freier Neugestaltung nach Ibsen" - eine publizistisch aufmerksam verfolgte Uraufführung erlebte[346].

Ihr Komponist Werner Egk (1901-1983) gehörte zu den bekanntesten und umstrittensten Gestalten des NS-Musiklebens. Es ist vor allem den Kritikern Konrad Boehmer[347] und Fred K. Prieberg[348] zu verdanken, daß die Nachkriegsgenerationen bei der Beurteilung von Egks Wirken im Dritten Reich nicht allein auf dessen Erinnerungen und nachträgliche Konstruktionen angewiesen sind. Der in Amsterdam lebende Konrad Boehmer trat 1969, nachdem ihn Egk zuvor in einen Rechtsstreit verwickelt hatte[349], mit einem Artikel an die Öffentlichkeit, der in vielen Punkten die Verstrickung des Komponisten mit den Machtzentralen der damaligen Zeit nachwies. Auch gegen diesen Beitrag ging Egk juristisch vor, doch sind inzwischen wesentliche Passagen von Boehmers Darstellung bestätigt und ohne Beanstandung anderenorts weiter verbreitet worden. So hatte er nicht nur 1936 den Auftrag angenommen, die Musik zu einem „Festspiel" anläßlich des Propagandaspektakels der Olympischen Spiele zu komponieren. Er schrieb 1938 auch die Musik zu Josef Weinhebers Weihespiel „Die hohen Zeichen"; gemeint waren damit „die weniger historischen als magischen Reichskleinodien, die Hitler im September 1938 - nach 'Rückkehr der Ostmark ins Reich' - aus Wien nach

---

345 Gröning, Zur szenischen Gestaltung des „Peer Gynt", in: *Die Rampe* [Hamburg], Spielzeit 1935/36, H. 1, S. 4-5.

346 Werner Egk, Peer Gynt, Berlin, Staatsoper, P: 24. November 1938, R: Wolf Völker, BB: Paul Sträter, ML: Werner Egk, D: Mathieu Ahlersmeyer (Peer), Käte Heidersbach (Solvejg), Gustav Rödin (Der Alte), Else Tegetthoff (Die Rothaarige).

347 Boehmer, Een grote kunstenaar of een muzikale Kiesinger, in: *Vrij Nederland*, 21. Juni 1969 [Boehmer 1969 b].

348 Prieberg 1982.

349 Boehmer hatte den Komponisten in einer Anthologie als „eine der übelsten Figuren nationalsozialistischer Musikpolitik" bezeichnet; Egk unterband mit einer einstweiligen Verfügung die Verbreitung des Buches. Boehmer, Das Elend deutscher Musikkritik, in: Peter Hamm (Hg.), *Kritik / von wem / für wen / wie. Eine Selbstdarstellung deutscher Kritiker*, München 1969 [Boehmer 1969 a], S. 87-94, hier: S. 90. Vgl. auch Prieberg 1982, S. 24.

Nürnberg hatte schaffen lassen“[350]. Ein ähnlich eklatantes Beispiel der Anpassung stellte 1941 Egks „Marsch der deutschen Jugend“ dar, der im Film „Jungens“ zum Einsatz kam und zu einem Hitlerjugendlied avancieren sollte. Der Refrain des Liedes lautete:

> Fahren! Fahren wir! Die Fahne weht voran!
> Groß-Deutschland heißt unser stolzes Schiff,
> drauf steh'n wir, Mann für Mann![351]

Seine Verbundenheit mit der Jugendorganisation der Partei hatte Egk schon 1937 mit einem Auftritt bei den Reichstheatertagen der HJ in Bochum bekundet; 1941 wohnte er den Salzburger Kulturtagen der HJ bei. In seiner ersten Oper, „Die Zaubergeige“ (1935), hatte er in zeitgemäß antisemitischem Stil einen Schacherjuden auftreten lassen, der das Geld als höchsten Gott preist. Trotz dieser und vieler anderer Details wurde zwar das Spruchkammerverfahren im Entnazifizierungsprozeß (1947) gegen Egk eingestellt, doch das Gericht sah sich ausdrücklich zu der folgenden Bemerkung veranlaßt:

> Es besteht zu allen Zeiten und für alle den Durchschnitt Überragenden die Verpflichtung [,] Vorbild zu sein. Jeder, der seine Leistung und seinen Namen dem Nationalsozialismus zur Verfügung stellte, hat damit eine Schuld auf sich geladen. Auch Egk kann dieser Vorwurf nicht erspart werden.[352]

Der Komponist selbst indes sah sich nach dem Krieg, vor allem mit Hinweis auf seine Oper „Peer Gynt“, explizit in der Rolle eines „Subversive[n]“[353]. In der Tat enthielt seine Partitur Zitate aus Werken von Künstlern, die unerwünscht waren oder gar als „entartet“ galten. Kritiker entdeckten in der Oper Hinweise auf Weill und Strawinsky oder fanden Verbeugungen vor dem Tango, der an den damals verpönten Jazz erinnerte. Einfältige Naturen, unter ihnen an vorderster Front der preußische Ministerpräsident, unterließen es jedoch, den *Verwendungszusammenhang* dieses entlehnten Materials zu beachten. Göring konnte deshalb in einem Telefongespräch mit Heinz Tietjen, dem Generalintendanten der Berliner Staatsoper, die Oper Egks als „Scheißdreck“ verunglimpfen[354]. Aus dieser Vokabel versuchten sowohl Egk als auch sein Freund Tietjen nach 1945 Kapital zu schlagen. In ihren jeweiligen Entnazifizierungsverfahren, zu denen sie sich gegenseitig und in Absprache als Entlastungszeugen aufboten, verwiesen sie auf Görings Unflätigkeit, um ihre Opposition gegen das Regime zu dokumentieren. Tietjen ging dabei so weit, zu seinen Meriten im Dritten Reich den *„Einsatz für 'entartete Musik', Uraufführung 'Peer Gynt', Werner Egk“* zu zählen[355]. Doch auch Egk selbst, dessen steile Karriere nach dem Krieg ihm

---

350 Prieberg 1982, S. 321.

351 Der Text stammt von Hans Fritz Beckmann; zit. nach Prieberg 1982, S. 26.

352 Zit. nach Prieberg 1982, S. 25.

353 Egk, *Die Zeit wartet nicht*, Percha/Kempfenhausen 1973, S. 302.

354 Vgl. ebd., S. 312.

355 Nachlaß Tietjen, Akademie der Künste (Berlin); dort wird auch ein Teil der Korrespondenz zwischen Egk und Tietjen aufbewahrt.

unter anderem die Professorenwürde und die Ehrenbürgerschaft der Stadt München eintrug, betonte beredt - und gelegentlich mit skurrilen Details - seinen Widerstandsgeist. In seinen Erinnerungen beschreibt er eine zufällige Begegnung mit einem jungen Mann, der „vor Jahr und Tag" für Egk als Gärtner gearbeitet hatte. Er war nach dem Eindruck des Komponisten gerade aus dem Lager in Dachau entlassen worden. Daraufhin eilte Egk nach Hause und vernichtete - zu einem Zeitpunkt, als die Bücherverbrennungen des 10. Mai 1933 längst ein historisches Faktum waren - neben „gefährlichen" Briefen alte Jahrgänge der Zeitschriften *Fanal* und *Weltbühne*[356]! In bezug auf seinen „Peer Gynt" nennt er vor allem Gerüchte, die die Runde gemacht haben sollen. So hätte Reichsdramaturg Rainer Schlösser die Generalprobe nach dem dritten Bild (Trollszene) verlassen, um zu telefonieren; weitere Unruhe hätte das Getuschel entfacht, die Oper sei gar nicht von Egk, sondern eingeschleuste Ware des emigrierten Musikers Ernst Krenek[357]. Obwohl die meisten Rezensenten - abweichend vom Eindruck, den Egk *post festum* erwecken wollte - nach der Premiere seine Oper lobten, dürfte er aber auch tatsächlich Grund zur Sorge gehabt haben. Eine SA-Einheit war offenbar bereit, eine Vorstellung im Namen des „gesunden Volksempfindens" zu stören, was durch eine Taktik gezielt gestreuter Gegengerüchte verhindert werden konnte[358].

In vielerlei Hinsicht jedoch basierte das Bild vom mutigen Oppositionellen, das Egk nach dem Kriege zeichnete, auf Wunschdenken. Sein Bestreben wurde (und wird) von einer in weiten Teilen geradezu verdächtig apologetischen Sekundärliteratur allerdings kräftig unterstützt. Um nur eines der jüngeren Beispiele zu zitieren: in einer Publikation mit durchaus wissenschaftlichem Anspruch, an der der Erste Bürgermeister von Egks Heimatstadt Donauwörth, Alfred Böswald, beteiligt ist[359], werden im Anhang eine Auswahl von Egks Beiträgen für Zeitungen, Periodica etc. genannt. Unter den zahlreichen Titeln finden sich auch einige Artikel, die Egk zu Beginn des Dritten Reiches für eine Zeitschrift namens *Völkische Kultur* geschrieben hatte. Es handelte sich bei diesem Blatt um ein vom Freiburger Intendanten Wolfgang Nufer herausgegebenes Organ, das zu aktuellen Kulturfragen ideologisch Stellung bezog. Böswald und seinen Mitarbeitern war der Titel der Zeitschrift aber offenbar zu martialisch; sie veränderten ihn zu einem harmlosen *Volk und Kunst*[360]. Unter diesem Namen wären Egks Beiträge heute nicht mehr auffindbar, darunter einige Rezensionen, an die sich der Komponist nach 1945 nicht mehr erinnern mochte. Zum Beispiel stellte Egk sehr zustimmend Richard Eichenauers

---

356 Vgl. Egk 1973, S. 206.

357 Egk, *Musik - Wort - Bild. Texte und Anmerkungen. Betrachtungen und Gedanken*, München 1960, S. 205 f.; Egk 1973, S. 302.

358 Vgl. Egk 1973, S. 308 f.

359 Böswald / McCredie u.a., *Werner Egk*, Tutzing 1997 (= Komponisten in Bayern, Bd. 29); vgl. auch die ebenfalls von Alfred Böswald herausgegebene Publikation *Die Seele suchen. Werner Egk und der Donauwörther Kulturpreis*, Donauwörth 1994.

360 Vgl. Böswald / McCredie 1997, S. 224.

berüchtigtes Buch „Musik und Rasse“ vor und gelangte unter anderem zu dem Schluß:

> Die Anwendung des rassischen Prinzips [...] verhindert, daß minderwertige oder gar fremdrassische Werke hochgelobt werden, nur weil sie durch „nationale“ Stoffwahl künstlich getarnt sind, sie macht es ferner unmöglich, daß zukunftsweisende Musik abgelehnt wird, weil ahnungslose Spezialisten auf die Kenntnis der rassischen Merkmale überhaupt keinen Wert legen.[361]

In dem genannten Buch über Egk wird auch erwähnt, daß der Komponist die Musik zu einem vermeintlichen „Mysterienspiel“ mit dem Titel „Job - Der Deutsche“ geschrieben habe; dessen Autor Kurt Eggers wird als „evangelische[r] Pfarrer“ vorgestellt[362]. Auch hier verstellt ein doppelter Euphemismus die Zusammenhänge. Kurt Eggers hatte zwar tatsächlich Theologie studiert, schon 1931 aber mit der Kirche gebrochen. Der Teilnehmer am Kapp-Putsch und SS-Mann gehörte nach 1933 zur geförderten Garde der jungen Literatur[363], verfocht besonders fanatisch die Prinzipien des rassischen Erwähltseins und des Übermenschentums und schrieb unter anderem mehrere Thingspiele, so auch ein Werk mit dem korrekten Titel „Das Spiel von Job dem Deutschen“ (1933). Eggers schilderte in diesem Drama die Freikorps-Kämpfe am Annaberg 1921 gegen polnische Truppen. Egk komponierte seine Musik unter anderem zu Worten wie diesen: „Eine Jugend, die nicht mehr kriegsfroh ist und mutig in der Schlacht, die läßt die Heimat leicht verderben“[364]. Von einem „Mysterienspiel“ kann also nicht im entferntesten die Rede sein. Im Anhang unterschlagen Böswald und seine Co-Autoren denn auch die Existenz dieser Egk-Arbeit, ganz im Geiste des Komponisten selbst, der die Vertonung des Thingspiels (ebenso wie den „Marsch der deutschen Jugend“ und andere Peinlichkeiten) aus seinem Werkverzeichnis entfernte. Kompromittierende Artikel Egks im *Völkischen Beobachter* werden unter dem Etikett der „Naivität“ Egks leichtfertig exkulpiert[365].

Egk schrieb das Libretto zu seiner Oper „Peer Gynt“ selbst[366]. Ibsens dramatisches Gedicht behandelte er streckenweise sehr frei und reduzierte es auf drei Akte

---

361 Egk, Musik und Rasse, in: *Völkische Kultur*, 3, 1935 [Egk 1935 b], S. 284-286, hier: S. 284. - In derselben Zeitschrift denunzierte Egk seinen Kollegen Arnold Schönberg mit den Worten: „Von seiner ‘Verklärten Nacht’ über den ‘Pierrot lunaire’ bis zu den musikalisch kaum mehr faßbaren, pathologisch übersensiblen Spätwerken geht ein Weg, der so gerade ist wie der zur Hölle.“ Egk, Ende und Anfang, *ebd.* [Egk 1935 a], S. 178-180, hier: S. 179.

362 Böswald / McCredie 1997, S. 28.

363 Vgl. Barbian, *Literaturpolitik im „Dritten Reich“. Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder*, Frankfurt/Main 1993, S. 115.

364 Zit. nach Stommer 1985, S. 42.

365 Vgl. Böswald / McCredie 1997, S. 30. - Kaum verschleiert forderte Egk in einem Artikel, daß die „Ästhetik des Expressionismus“, als Signum der Moderne, „auszurotten“ sei; die Politik habe sich ernsthaft darum bemüht. Und weiter: „Nach einem Gesundungsprozeß, der sich musikalisch vor allem in einer deutlichen Hinwendung zur Vorklassik ausgedrückt hatte [...], hoffen wir auf die Vermählung einer idealen Politik mit einer realen Kunst [...].“ Egk, Worum es ging und worum es geht, in: *Völkischer Beobachter* [Berliner Ausgabe], 14. Februar 1943.

366 Egk, *Peer Gynt. Oper in drei Akten in freier Neugestaltung nach Ibsen*, Mainz 1966 [Libretto].

und neun Szenen. Manche Episoden, etwa Peers Abenteuer mit den Sennerinnen, die Irrenhaus-Szene in Kairo, der Sturm auf hoher See, entfielen ganz, desgleichen einzelne Figuren wie der große Krumme, der Magere oder der Knopfgießer. Den Text von Mutter Aase kürzte Egk stark; ihre vor allem durch die Musik Griegs bekannte Sterbeszene verbannte er in die verdeckte Handlung. Im ersten Akt erzählt Egk von den Geschehnissen auf dem Hæggstad-Hof, von Peers Brautraub und seiner Begegnung mit den Trollen. Der zweite Akt spielt, abweichend von Ibsens Schauspiel, zunächst am „Kai einer mittelamerikanischen Hafenstadt“[367], später in einer dubiosen Bar in derselben Stadt. Im dritten Akt ist Peer nach Norwegen zurückgekehrt. In einer hinzuerfundenen Szene halten der betrogene Bräutigam Mads, Ingrid, die Trolle und seine Mutter Gerichtstag über Peer. Das Wiedersehen mit Solvejg bildet das Schlußtableau auch dieser „Peer-Gynt“-Version. Wie die kurze Inhaltsübersicht bereits andeutet, wird die romantische Triadik, die schon Ibsens Text kennzeichnet, bei Egk in symmetrischer Augenfälligkeit hervorgehoben: der erste und der letzte Akt spielen in Peers Heimat Norwegen, während die Bilder des mittleren Abschnitts in der Ferne angesiedelt sind. Dieses triadische Schema, mit der expliziten Betonung der „Heimkehr“[368] in der Schlußszene, sorgt nicht nur für eine Binnengliederung des Librettos, sondern setzt auch deutliche dramaturgische Akzente.

In den kurzen Mittelamerika-Bildern, die in vielen Punkten mit Ibsens Weltreisenden-Szene des vierten Aktes korrespondieren, präsentiert sich Peer von seiner unsympathischsten Seite. Er besticht den korrupten Präsidenten einer Bananenrepublik mit Unsummen von Geld, handelt gleichermaßen mit Bibeln wie mit Waffen und unterstützt im griechischen Befreiungskrieg die türkischen Unterdrücker. Peer erscheint in dieser Szene, auch nach Aussagen des Komponisten selbst, als Inkarnation des „individualistischen Kapitalismus“[369]. Die Regieanweisungen Egks für diese Szene sehen vor, daß das mächtige Schiff Peer Gynts, das dessen Namen trägt, im Hintergrund der Bühne einen Eindruck vom Reichtum seines Eigentümers gibt (s. auch Abb. 15)[370]. Ibsens Anitra-Handlung verlegt Egk in eine zwielichtige Hafenschenke. Die „Rothaarige“, die zuvor als Tochter des Trollkönigs auftrat und an Ibsens Figur der „Grünen“ angelehnt ist, tanzt zu verruchter Tangomusik „einen aufreizenden, lasziven Tanz“[371]; sie hat es ähnlich wie Anitra vor allem auf das Geld des reichen Ausländers abgesehen. Gegen Ende dieser Szene, die Peers Tiefpunkt auf seinem Lebensweg markiert, stürmt in einer Vision des Protagonisten die Rothaarige mit weiteren Tänzerinnen, allesamt im knappen „Cancan-Kostüm“, auf die Bühne und dressiert - „wie eine Dompteuse ihre Raubtiergruppe“ - fünf devote „Männchen“[372].

---

367 Ebd., S. 25.
368 Ebd., S. 42.
369 Egk, Entstehung und Einführung in das Werk [„Peer Gynt“], in: *Blätter der Staatsoper Berlin*, 19, 1938, H. 2 [Egk 1938 b], S. 9-13, hier: S. 13.
370 Vgl. Egk 1966, S. 26.
371 Ebd., S. 30.
372 Ebd., S. 34.

Trotz der zahlreichen Verfehlungen Peers wird dessen Integrität aber nicht grundsätzlich in Frage gestellt. Er behält so viel Würde, daß er im abschließenden neunten Bild („Die Waldlichtung mit Peers Blockhütte“) von Solvejg freudig erwartet wird. Mehr noch: als er Solvejg erblickt, entscheidet er sich zum Bleiben und verteidigt seinen Entschluß gegenüber dem „Unbekannten“, in den Züge des Knopfgießers und des fremden Passagiers eingeflossen sind, mit großer Emphase. Egk unterstrich in einem Einführungsartikel zu seiner Oper die aktive Rolle seines Titelhelden gerade in dieser Schlußszene:

> Peer Gynt wird nicht von Solveig erlöst, die Tat, durch die er der Gefahr entgeht, im Meer der Niedrigkeit und Gemeinheit unterzugehen, ist seine eigene Tat, und die Entscheidung, durch die er zum Menschen wird, ist seine eigene Entscheidung [...][373]

Egks Textbuch durchzieht eine doppelte Kontrastrelation. Es unterscheidet zunächst, wie hier angedeutet, einen positiven Peer der norwegischen Heimat, der sich insbesondere im Finale der Oper (re)konstituiert, und einen negativen Peer der außereuropäischen Ferne. Zwar sinkt Peer auch schon in der Trollszene zu großer Verantwortungslosigkeit herab, doch antizipiert eine sich mehrfach bemerkbar machende aggressive Abgrenzung von den Trollen Peers Wende während des Schlußauftritts. In einem dezidierten Verhältnis der Opposition befinden sich außerdem die diversen Nebenfiguren der Oper, die sich vor allem in ihrer Stellung zum Protagonisten radikal voneinander unterscheiden. Solvejg und Aase sind ironisch, aber zutreffend als Gestalten beschrieben worden, „in denen sich alles Gute, Wahre und Schöne in prästabilisierter, entwicklungsloser Harmonie kondensiert“[374]. Ihnen gegenüber stehen insbesondere die Trolle, die auch bei Egk - in einer ungewöhnlich detaillierten Regieanweisung - der Inferiorität zugerechnet werden:

> Die Trolle dürfen keinesfalls als Fabelwesen wirken [...], sondern als die erschreckende Verkörperung menschlicher Minderwertigkeit. Man muß sich in eine Versammlung von Strebern, Pedanten, Beschränkten, Rohlingen, Sadisten und Gangsters aller Schattierungen versetzt glauben. Sie tragen heruntergekommene menschliche Gewänder, zum Teil Bestandteile bürgerlicher Kleidung, zum Teil veraltete abgelegte Amtstrachten oder Uniformstücke.[375]

Spätestens dieses Zitat bringt nachdrücklich das Konzept von Dietrich Eckart in Erinnerung, dessen „Peer-Gynt“-Bearbeitung das Libretto Werner Egks deutlich beeinflußt zu haben scheint. Sowohl Eckart als auch Egk konstruieren eine Antithetik des Figurenaufbaus, die Ibsens Stück noch völlig fremd ist[376]. In beiden Fassungen spitzt sich die polare Struktur schließlich auf eine Konkurrenz

---

373 Egk 1938 b, S. 13.

374 Schneider, „... nach langer Irrfahrt kehrst du dennoch heim...“. Werner Egks Peer Gynt. Ein musikalischer Fall zur Dialektik der Anpassung, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 28, 1986, S. 10-17, hier: S. 14.

375 Egk 1966, S. 18.

376 Alice N. Benston hält die in „Peer Gynt“ fehlenden antagonistischen Strukturen in bezug auf das Figurenensemble für ein wesentliches Merkmal des Stückes: „The antithetical pairing of character types that Ibsen used so prominently before [...], is absent here.“ Benston 1984, S. 160.

zwischen Peer und den Trollen zu, die den Bauernsohn als Sieger sieht. Egk formulierte es auf diese Weise:

> Der Schluß meines Opernbuches bedeutet einen endgültigen Sieg des Positiven und eine endgültige und vernichtende Niederlage alles dessen, was zur Welt der Trolle, zur Welt des Niedrigen, Triebhaften, Gemeinen und Negativen gehört.[377]

Nicht nur in struktureller Hinsicht, sondern auch in vielen Details weisen die Bearbeitungen Eckarts und Egks Ähnlichkeiten auf. Die „Minderwertigkeit" der Trolle findet auch in der Oper einen sinnfälligen Ausdruck in materialistischen Tendenzen und Maximen, außerdem in einer karikierten, zügellosen Erotik, die im Verlauf der Handlung zusehends außer Kontrolle gerät und eine „verkehrte Welt" von dominanten Frauen und schwachen Männern generiert. Daß sich Ibsens „Grüne" bei Egk in eine „Rothaarige" verwandelte, gibt einen ersten Fingerzeig in diese Richtung: Frauen dieser Haarfarbe wurden in Aberglaube und Kulturgeschichte bekanntlich oft als Hexen diskriminiert[378]. Doch auch in seiner Charakterisierung des Protagonisten folgt Egk teilweise einem erprobten Muster. Die Betonung der Tatkraft Peers auf seinem Weg zur Erlösung gehörte ebenfalls schon zu den wichtigsten Anliegen der Nachdichtung Eckarts (vgl. Abschnitt 3.4.1.).

Daneben lassen sich auch einige Unterschiede in den Versionen Egks und Eckarts registrieren. Das Textbuch des Komponisten betont, zumal in den Mittelamerika-Bildern, viel stärker als der Hitler-Freund den Abstieg Peers in Sphären mangelnder Moral. Allerdings gilt hier, was schon im Hinblick auf einzelne Interpretationen in der Tradition des Antimaterialismus[379] angemerkt wurde: die Kritik am Geldmenschen und Spekulanten Peer deckt sich durchaus mit bestimmten antikapitalistischen Attitüden des Nationalsozialismus[380]; sie berührt außerdem das ideologische Korsett einer „Peer-Gynt"-Auffassung, die an einem „endgültig siegenden" Peer und „niedrigen" Trollen festhält, nicht wesentlich. Sie fügt dem antimodernen „Peer-Gynt"-Bild ganz im Gegenteil weitere Facetten hinzu.

Als sich Egk nach dem Krieg veranlaßt sah, sein Verhalten im Dritten Reich zu kommentieren, stellte er unter anderem die angebliche Systemkritik seiner Oper heraus. Die Trolle mit ihren „Amtstrachten oder Uniformstücke[n]" seien als Parodie auf hohe Parteifunktionäre angelegt gewesen und in diesem Sinne auch verstanden worden. Die Entgleisungen Hermann Görings führte Egk gleichsam als Beweis an[381]. Tatsächlich ist seinem Libretto in manchen Passagen eine allegorische Offenheit zuzugestehen, die mehrere Deutungen zuläßt. Andere Beispiele dagegen zeigen in aller Deutlichkeit die Problematik seiner Rechtfertigungsversuche. Hinweise auf einzelne Textstellen, die von alten Weggefährten Egks kritiklos

---

377 Egk 1938 b, S. 13.

378 Vgl. Daraul, *Witches and Sorcerers*, London 1962.

379 Vgl. z.B. die Deutungen Kohlschmitts oder Wolffs (Abschnitt 4.3.2.). - Auch der Spielfilm „Peer Gynt" (1934) mit Hans Albers in der Titelrolle übt heftige Kritik am kapitalistischen Gebaren Peers. Manche Details des Drehbuchs scheinen Egk nachhaltig inspiriert zu haben.

380 Vgl. auch Schneider 1986, S. 12 f.

381 Vgl. Egk 1960, S. 207; Egk 1973, S. 301 f.

und ohne Quellenangabe übernommen wurden[382], sollten seine Distanz zur Politik des Faschismus anschaulich machen. So habe er in einer Replik Peer Gynts die zynischen Worte des italienischen „Duce“ Benito Mussolini zum spanischen Bürgerkrieg eingeschmuggelt: „Ich helf' den Starken, helf' den Schwachen nicht [...]“[383] Welche Art von Widerstandwert von diesem Diktum ausgehen soll, erschließt sich jedoch nicht recht, vor allem dann nicht, wenn man sich Peers ausdrücklich betonten „Sieg“ am Ende des Opernbuches in Erinnerung ruft. Wird vor diesem Hintergrund mit der von Egk hervorgehobenen Replik dem ebenfalls siegenden Mussolini nicht eher *gehuldigt*? Die Spekulationen erweisen sich allerdings bei einem direkten Vergleich des oben wiedergegebenen Verses mit dem Libretto Egks als überflüssig. Es zeigt sich nämlich, daß der Komponist sich selbst falsch zitiert! Als sich Peer im Gespräch mit den Kaufleuten in Mittelamerika zu aktuellen politischen Fragen äußert, sagt er in signifikanter Abweichung von der mitgeteilten Version Egks wörtlich: „Ich helf den Türken, helf den Schwachen nicht!“[384] Peers explizite Bezugnahme auf den griechischen Befreiungskampf rückt seine Aussage in einen völlig anderen historischen Kontext, entzieht damit etwaigen Anspielungen auf Mussolini und den spanischen Bürgerkrieg die Grundlage. Egks vermeintliche Kritik an einer Symbolgestalt des Faschismus entpuppt sich dadurch mindestens als aufgesetzt.

Wo das Libretto Egks dennoch eine gewisse Zweideutigkeit bewahrt, sorgt die Partitur des Komponisten für restlose Klarheit. Der Eklektizsmus seiner Musik beruht auf Allusionen, Assoziationen und einer großen Anzahl von Zitaten, die nach Meinung etwa Siegfried Mausers jederzeit dramaturgische Funktionen zu erfüllen haben[385]. Dies zeigt sich in aller wünschenswerter Transparenz wiederum am Beispiel der Trolle. Anfang des zweiten Bildes treten der „Alte“ (der König der Trolle) und seine Tochter, die Rothaarige, erstmals auf. Sie intonieren ein Duett, dessen folgender Refrain in der Oper mechanisch wiederkehrt und den Trollen stupide Pathetik unterstellt:

> Wenn das Gras in Saft und Blüte steht,
> Sieht es aus, als würd' es nie gemäht.
> Ach, wie bald ist doch dahingemäht
> Alles, was in Saft und Blüte steht![386]

Begleitet von einer gestopften Trompete „in süßen Sexten und Terzen“, so Frank Schneider, rutscht der gedehnte Singsang der Trolle „glissandierend zwischen wenigen Tönen umher, als würde ein Rabbiner zum liturgischen Gebet ansetzen“[387]. Die Parodie auf den jüdischen Synagogalgesang enthält dabei auch

---

382 Vgl. Krause, *Werner Egk. Oper und Ballett*, Wilhelmshaven 1971, S. 99 f.
383 Egk 1960, S. 208.
384 Egk 1938 a, S. 126 f.; Egk 1966, S. 28.
385 Vgl. Mauser, Die *Peer Gynt*-Oper von Werner Egk, in: Maria Deppermann / Beate Burtscher-Bechter u.a. (Hg.), *Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus*, Frankfurt/Main 1998, S. 425-433, hier: S. 430.
386 Egk 1966, S. 14.
387 Schneider 1986, S. 15.

klare Hinweise auf die gestörte Melodik und leicht verfremdend wirkende Instrumentation eines Kurt Weill[388], der im Dritten Reich unter die „Juden und Judenbastarde“[389] rubriziert wurde und Deutschland schon 1933 verließ.

Die weitere musikalische Charakterisierung der Trolle kann in diesem Sinne nur als konsequent bezeichnet werden. Peers Liebesgeplänkel mit der Rothaarigen kulminiert in einem Ritt des Paares auf einem „rosa Karussellschwein“[390], zu dem verzerrte Polka- und Walzerrhythmen mit deutlichem Einschlag eines „in jazziger Manier“[391] vorgetragenen Cancan ertönen. Dieses nicht zu überhörende Zitat des jüdischen Komponisten Jacques Offenbach, der sich schon von Richard Wagner als „Geschwür“ beschimpfen lassen mußte[392], wird im weiteren Verlauf der Oper leitmotivisch ausgebaut. Es wird noch ein weiteres Mal in der Trollszene aufgerufen und begleitet auch Peers alptraumhafte Vision von der männerzähmenden Rothaarigen am Ende seines Mittelamerika-Aufenthaltes. Die Anspielung auf Offenbach, der im Dritten Reich zu den ausgegrenzten Komponisten zählte[393], ist dabei alles andere als zufällig. Im offiziösen „Lexikon der Juden in der Musik“ galten seine Kompositionen, eine „Verbindung von Frechheit und Grazie“, als „Keimzelle der sich immer stärker bemerkbar machenden zersetzenden Tendenzen in der Operette“[394]. Der Pariser Cancan des Jacques Offenbach zeigt in Egks Oper nicht nur den Sittenverfall der Trolle an, sondern gibt ihnen - im Pakt mit den musikalischen Einflüssen des Jazz, des Songstils von Kurt Weill oder auch der Polyrhythmik Strawinskys - ein fast demonstrativ *semitisches* Gepräge. Damit vollzieht Egk einen weiteren, substantiellen Schritt in Richtung der Bearbeitung Dietrich Eckarts, der die Trolle bekanntlich in denunziatorischer Absicht auf die Juden bezog.

Die Gegner Peers, allen voran die Trolle, beschreibt Egk in einer musikalischen Sprache der Atonalität und Disparität, während sich seine Fürsprecher, Aase und Solvejg, im Rahmen einfacher, volksliedhafter Diktion bewegen, die je nach Geschmack einen „lichte[n] Klanggrund“[395] oder eine „Sphäre sakralen Kitschs“ eröffnet[396]. Hieraus ist dreierlei abzuleiten. Die von Egk explizit konstatierte

---

388 Vgl. Mauser 1998, S. 429.

389 Sonner, Aufbau und Kultur seit 1933, in: *Die Musik*, 30, 1937/38, S. 434-440, hier: S. 435.

390 Egk 1966, S. 18.

391 Mauser 1998, S. 429.

392 Zur antisemitischen Musikkritik Wagners, vor allem in bezug auf Meyerbeer und Offenbach, vgl. Wessling (Hg.), *Bayreuth im Dritten Reich. Richard Wagners politische Erben. Eine Dokumentation*, Weinheim/Basel 1983, S. 305 ff.

393 Der Reichsdramaturg Rainer Schlösser schrieb in einem Brief an den Preußischen Theaterausschuß vom 9. März 1934 zum Thema Offenbach: „Es empfiehlt sich wohl auch im Dramaturgischen mehr und mehr im Sinne der eben von dem Herrn Reichsminister gefällten Entscheidung über die Beschäftigung von Juden im Theater zu verfahren“. Als einzige Ausnahme zog er Offenbachs Werk „Hoffmanns Erzählungen“ in Erwägung. Vgl. BA, Akte R 56 I/11, Bl. 11.

394 Stengel / Gerigk (Hg.), *Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke*, Berlin 1940 (= Veröffentlichungen des Instituts der NSDAP zur Erforschung der Judenfrage, Bd. 2), S. 208.

395 Oehlmann, Die Oper Werner Egks, in: *Zeitschrift für Musik*, 108, 1941, S. 639-643, hier: S. 642.

396 Schneider 1986, S. 14.

„Minderwertigkeit“ der Trolle läßt sich, erstens, mit Hinweis auf die zitierten jüdischen Komponisten und Musiktraditionen näher bestimmen; die Wahrscheinlichkeit, daß Egk ausschließlich auf führende Nationalsozialisten zielte, sinkt dabei auf ein Minimum. Zweitens weist Egks Oper analog zu seinem Libretto eine stark antithetische Struktur, eine „Wucht der Gegensätze“[397] auf, die Erwünschtes und Unerwünschtes voneinander scheidet. Diese Dichotomien beeinflußten nachweislich auch die Phantasie der Theaterleute. Zwei Jahre nach der Uraufführung kleidete z.B. die Kostümbildnerin Charlotte Vocke in Frankfurt[398] Solvejg und ihre Schwester Helga in folkloristisch-biedere, aber auch hochanständige Trachten, während sie die Kontrastfigur der Rothaarigen in einem kurzen, tiefausgeschnittenen Revue-Kleid mit Strumpfbändern sowie als strenge Domina in einem schwarzen Lederkorsett auftreten ließ. Die erotische Verruchtheit der jungen Frau entsprach dabei dem Untermenschentum ihres Vaters, des Trollkönigs, dem Vocke mit dunkler Hautfarbe, gespreizten Zehen und wulstigen Lippen zumindest auf den überlieferten Figurinen karikaturhaft-negroide Züge verliehen hatte; ein in Brusthöhe angebrachter gelber Stern sollte offenbar zusätzlich die jüdische Identität des Dovre-Alten suggerieren[399] (s. Abb. 16-19). Die in Wort und Ton sich ausdrükkende dramaturgische Antithetik seines Werks, die zu solchen Entwürfen erst den Anlaß schuf, läßt drittens die Modernität der Oper, die Egk so heftig für sich reklamierte, bestenfalls als gemäßigt und kalkuliert erscheinen[400]. Die Anklänge an die modernistischen Innovationen der zwanziger Jahre qualifizieren keineswegs automatisch selbst zur „Moderne“ (bzw. zur „Entartung“), da durch den deutlichen Rekurs auf die „Minderwertigkeit“ die „Verfemung der Musikstile und Kompositionstechniken noch einmal wiederholt und bekräftigt wird“[401].

---

397 Dippel, Peer Gynt als Oper?, in: *Die Literatur*, 41, 1938/39, S. 297-299, hier: S. 299.

398 Werner Egk, Peer Gynt, Frankfurt/Main, Oper, P: 30. November 1940 [Unterbrechung der Premierenvorstellung am 28.11.40 wegen Bombenalarm], R: Herbert Decker, BB: Helmut Jürgens, ML: Franz Konwitschny/Werner Egk, D: Rudolf Gonszar (Peer), Coba Wackers (Solvejg), Theo Herrmann (Der Alte), Ilse Wald (Die Rothaarige). - Verschiedene Publikationen des Frankfurter Theaterhistorikers Albert Richard Mohr präsentieren Bühnenbildentwürfe, Szenenfotos und Rezensionen zu dieser Produktion: Mohr, *Die Frankfurter Oper 1924-1944. Ein Beitrag zur Theatergeschichte mit zeitgenössischen Berichten und Bildern*, Frankfurt/Main 1971; Mohr, *Das Frankfurter Opernhaus 1880-1980. Ein Beitrag zur Frankfurter Theatergeschichte*, Frankfurt/Main 1980.

399 Vockes Kostümskizze des Alten weist einige Ähnlichkeit mit der Titelzeichnung auf dem Katalog zur Ausstellung „Entartete Musik“ in Düsseldorf (1938) auf, die einen ebenfalls farbigen Musiker mit Judenstern und Saxophon darstellte. Vgl. Dümling/Girth (Hg.), *Entartete Musik. Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Eine kommentierte Rekonstruktion*, Düsseldorf 1988.

400 In diesem Sinne spricht auch Michael H. Kater vom „craggy, but still conventionally tonal flavor“ der Oper. Kater, *The Twisted Muse. Musicians and Their Music in the Third Reich* New York/Oxford 1997, S. 186.

401 Klein, Viel Konformität und wenig Verweigerung. Zur Komposition neuer Opern 1933-1944, in: Hanns-Werner Heister / Ders. (Hg.), *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt/Main 1984 (= Fischer-Tb. 6902), S. 145-162, hier: 153. - Ähnlich auch Erik Levi, der allerdings nicht gänzlich ausschließen mag, daß sich dem Publikum eine Form von „subversive undercurrent“ mitgeteilt haben könnte. Levi, Towards an Aesthetic of Fascist Opera, in: Günter Berghaus (Hg.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence/Oxford 1996, S. 260-276, hier: S. 267.

Abgesehen von Attacken in der Tageszeitung *Der Angriff* und Wochen später in der Zeitschrift *Natonalsozialistische Monatshefte*[402], für die allerdings kein Geringerer als der Mitherausgeber des „Lexikons der Juden in der Musik", Herbert Gerigk, verantwortlich zeichnete, war das Echo der Presse nach der Uraufführung größtenteils so positiv, daß dieses selbst Argwohn weckte[403]. Anfang 1939 besuchte Adolf Hitler eine von Egk dirigierte Vorstellung des „Peer Gynt", bestellte den Komponisten in seine Loge und gratulierte ihm zu seinem Werk. Kurz darauf erhielt Egk eine Einladung zu den „Reichsmusiktagen" in Düsseldorf, wo Generalintendant Otto Krauß seine „Peer-Gynt"-Oper als Beispiel „einer klaren, reinen, nordischen Kunstauffassung"[404] pries. Goebbels erteilte ihm bei dieser Gelegenheit einen mit 10 000 Reichsmark dotierten Kompositionsauftrag für eine neue Oper. Egk geriet allmählich in die Rolle eines Aushängeschildes der nationalsozialistischen Kulturpolitik. Seine Oper wurde nun überall nachgespielt, so in Dresden, Darmstadt, Essen, Breslau, Osnabrück, Halle, Gera; aber auch ausländische Musikbühnen, z.B. in Paris, Turin oder Prag, integrierten die Oper in ihr Repertoire. Es ist kaum möglich, dem Fazit Konrad Boehmers *nicht* zuzustimmen: ein Stück Musikliteratur, „dat volgens Egk door de nazi's als 'ontaarde' muziek werd beschouwd"[405] („das nach Egks Darstellung von den Nazis als „entartete" Musik angesehen wurde"), hatte sich als „Standardwerk" etabliert.

Persönliche Bekannte können dem Privatmann Egk, der nie Mitglied der NSDAP war, noch heute eine beachtliche Distanz zur Ideologie des Nationalsozialismus attestieren. In seinen Werken jedoch lassen sich Assimilierungen an den herrschenden Zeitgeist unschwer nachweisen; sie zeugen von einer „Dialektik der Anpassung"[406], die einen Schatten über seine Karriere wirft.

6.3. Inszenierungen von Ibsens Gegenwartsdramen

Von den Gegenwartsdramen Ibsens wurde „Ein Volksfeind" besonders häufig in ideologischer Absicht auf die Bühne gebracht. Auch die „Gespenster", die im Dritten Reich sowohl große Zustimmung als auch tiefe Ablehnung erfuhren, wurden zur Propagierung nationalsozialistischen Gedankenguts mißbraucht. Die meist recht kühl rezipierte „Nora" entwickelte sich nach manchen Anfeindungen in der ersten Phase des Dritten Reiches zum meistgespielten Ibsen-Stück in den späten Kriegsjahren. Mitunter wurden zentrale Aussagen dieses Schauspiels durch kalkuliert einseitige Inszenierungen in ihr direktes Gegenteil verkehrt. Im

---

402 Gerigk bemängelte, daß Egk, den er *expressis verbis* zu den „Grenzfällen" rechnete, die „Seite der Unterweltseinflüsse" überbetont habe. Gerigk, Musikpolitische Umschau, in: *Nationalsozialistische Monatshefte*, 10, 1939, S. 86-88.

403 Vgl. Killer, Werner Egks „Peer Gynt" und die Kunstbetrachtung, in: *Die Musik*, 31, 1938/39, S. 196-199.

404 Zit. nach Prieberg 1982, S. 320.

405 Boehmer 1969 b.

406 Schneider 1986.

Falle „Hedda Gablers" konzentrierten sich die anfänglich heftigen Aggressionen gegen das Stück vor allem auf die Titelfigur. Häufig wurden die Prosadramen Ibsens in historischen *settings* einstudiert, der Abstand zur Gegenwart auf diese Weise hervorgehoben. Vor allem während der Kriegsjahre nutzten manche Theater diese Art von tolerierter Ausweichdramaturgie, um den Richtlinien der Kultusbürokratie vorsichtig zu trotzen.

6.3.1. Propaganda gegen die demokratische Kultur der Weimarer Republik: „Ein Volksfeind" in Berlin und in der Provinz

Ibsens „Ein Volksfeind" erlebte in den ersten Jahren nach Hitlers Machtantritt eine kurze, aber heftige Renaissance[407]. Nach der Erinnerung von Zeitzeugen gehörte gerade dieses Schauspiel zu den Lieblingsstücken Rainer Schlössers, der gelegentlich Inszenierungen des Dramas an renommierten Berliner Theatern anregte. Dem Schauspieler und späteren Intendanten Eugen Klöpfer soll er z.B. 1934 geraten haben: „Spielen Sie doch mal den 'Volksfeind'! Dieser Ibsen ist heute besonders aktuell [...]"[408] Inwieweit Schlösser das Stück zu Agitationszwecken einzusetzen gedachte, läßt sich dabei bestenfalls vermuten; an entsprechenden Versuchen mangelte es jedenfalls nicht. Mehrfach wurde das Stück gegen das chimärenhafte Haßobjekt des Liberalismus oder konkret gegen die „Systemzeit" der Weimarer Republik aufgeboten[409]. Der Tonfall konnte dabei variieren: Regiekonzepte, die zentrale NS-Ideologeme auffallend militant umsetzten, wechselten sich mit moderateren Aufführungen ab, in denen die scharfe Abgrenzung von einem bestimmten, feindlichen Regime nicht mehr zwangsläufig im Vordergrund stand. Indirekt konnte Kritik an der Weimarer Republik aber auch in diesen letztgenannten Inszenierungen durchaus mitschwingen.

Es ist mehrfach darauf hingewiesen worden, daß Ibsens „Volksfeind" das Dilemma des Liberalismus, dem die Nationalsozialisten so aggressiv begegneten, in überaus hellsichtiger Weise anschaulich macht. Mit dem Badearzt Tomas Stockmann schuf Ibsen eine Figur, die den bourgeoisen Utopien von 1789 verpflichtet ist, die gleichzeitig jedoch die Unvereinbarkeit dieser Ideen mit der kapitalistischen Realität der Jahre um 1880 nicht einzusehen vermag. Für Stockmann gibt es keine Widersprüche zwischen der Richtigkeit der von ihm durchgeführten wissenschaftlichen Untersuchungen und dem öffentlichen Interesse seiner Heimat-

---

407 In den ersten Jahren nach dem Ersten Weltkrieg gehörte der „Volksfeind" nicht mehr zu den häufig aufgeführten Ibsen-Dramen in Deutschland. Vgl. Pasche 1979, S. 205.

408 Vgl. Ebermayer 1959, S. 242.

409 Diese Inszenierungen befanden sich damit in der Tradition einer Polemik gegen Liberalismus und Parlamentarismus, wie sie schon in den zwanziger Jahren vornehmlich von „völkischen" Kreisen entfacht wurde. Vgl. hierzu Sontheimer, *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933*, München 1962, S. 180 ff. - Die „Abrechnung mit dem widerdeutschen, volkszerstörenden Geist der Weimarer Republik" gehörte auch zu den Anliegen der „neuen Dramatik"; sie manifestierte sich z.B. in Werken von Sigmund Graff, Hans Kyser oder Otto Paust. Vgl. Breßlein, *Völkisch-faschistoides und nationalsozialistisches Drama. Kontinuitäten und Differenzen*, Frankfurt/Main 1980, S. 478 ff.

stadt. Er entdeckt, daß das Wasser der örtlichen Badeanstalt durch Industriebetriebe verunreinigt wird, versteht aber nicht, daß eine Gruppe von einflußreichen Männern aus rein ökonomischen Gründen die Verbreitung dieser Neuigkeit unterbinden möchte. Seine politische Naivität läßt ihn daran glauben, daß Rationalität, Individualismus und Geschäftsgeist miteinander zu verbinden sind. Als er auf Widerstand stößt, vertritt er seine Thesen um so heftiger, vergreift sich während der Volksversammlung im vierten Akt entschieden im Ton und treibt sich und seine Familie schließlich in die Isolation. Aus den Aporien des Liberalismus findet er einen Weg, der nach Meinung von Helge Rønning[410] durchaus auch zum Faschismus führen konnte. Vom Machtkartell des Ortes in die Enge getrieben, wehrt er sich mit unreflektierten, derb-autoritären Aussagen. Bis in die Wortwahl hinein lassen sich dabei punktuelle Parallelen zu Adolf Hitler feststellen, z.B. darin, daß der Badearzt seine Gegnerschaft „wie Raubwild" zu bekämpfen trachtet[411]. Diese Äußerungen, die nach der historischen Erfahrung des Dritten Reiches eine neue Konnotation erhielten, sind bei Ibsen jedoch ohne Zweifel in den Kontext einer *Komödie* integriert, dürfen also keineswegs als Credo des Autors mißverstanden werden. Fast clowneske Züge nimmt Doktor Stockmann z.B. in der Redaktionsstube des opportunistischen *Volksboten* an, wo er sich mit der Uniformsmütze und dem Stock seines Bruders (und Bürgermeisters) schmückt und für einen kurzen Augenblick die Insignien der Macht stolz in seinen Händen weiß[412]. Auch sonst stellt sich Ibsens Titelheld immer wieder selbst in ein ungünstiges Licht, etwa indem er seine Mitbürger voller Verachtung mit Wölfen, Ziegenböcken, Dachsen und sogar Ratten vergleicht, sich selbst aber mit einem Löwen, also dem König der Tiere, identifiziert[413]. Die feierliche Selbststilisierung des Badearztes läßt seine Integrität im Verlauf des Stückes als ziemlich dubios erscheinen.

Nach 1933 war es für viele Aufführungen kennzeichnend, daß die heute kaum noch angezweifelte Ironie in dem Drama, die sich nicht zuletzt gegen Stockmann richtet, geflissentlich übersehen wurde. Die Inszenierungspraxis im Dritten Reich fiel damit hinter den Erkenntnisstand der zwanziger Jahre zurück. War das Stück lange als leidenschaftliche Anklage eines einsamen Vorkämpfers mißverstanden worden, hatte sich in der Weimarer Republik in Ansätzen eine neue Auffassung durchgesetzt. Die Bewunderung für einen Außenseiter, der eine marode Gesellschaft herausfordert, war allmählich einer differenzierteren Betrachtung gewichen. Noch im Jahr der „Machtergreifung" erinnerten sich z.B. einzelne Kritiker daran, daß Albert Bassermann, „der berühmteste Darsteller des Stockmann", die Heroik

---

410 Vgl. Rønning, Individualism and the Liberal Dilemma. Notes towards a Sociological Interpretation of *An Enemy of the People* by Henrik Ibsen, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 3, Hg. Harald Noreng u.a., Oslo 1977 [Rønning 1977 a], S. 101-121; vgl. dazu auch Oberholzer, Diskussion über *En folkefiende*, ebd. [Oberholzer 1977 b], S. 122-124.

411 Vgl. Baumgartner, Nachwort, in: Henrik Ibsen, *Ein Volksfeind. Schauspiel in fünf Akten.* Aus dem Norwegischen von Hans Egon Gerlach, Stuttgart 1993 (= RUB 1702), S. 113-123, hier: S. 122.

412 Vgl. Noreng, En folkefiende - helt eller klovn?, in: Ders. (Hg.), *Ibsen på festspillscenen*, Bergen 1969, S. 15-27, hier: S. 21. Generell zu den komödiantischen Aspekten des Stückes vgl. auch Asplund, Strukturen i ett skådespel av Ibsen, in: Ders., *Inledning till strukturalismen*, Stockholm 1973, S. 81-107.

413 Vgl. Noreng 1969, S. 24 f.

des Badearztes subtil überzeichnet und damit dessen philosophische Äußerungen dem Spott preisgegeben hatte[414]. Die Eindimensionalität der Verkündigung war ins Zwielicht geraten und gegen eine offen ambivalente Interpretation des Stückes eingetauscht worden.

Bewußt ignoriert wurden diese Tendenzen in einer 1933 erarbeiteten Produktion des Berliner Rose-Theaters[415], wo der „Volksfeind" 1883, als die Bühne noch Ostend-Theater[416] hieß, zum ersten Mal in Deutschland aufgeführt worden war. Zu einer Zeit, als Reichstagsbrand und „Ermächtigungsgesetz" das Ende des Parlamentarismus herbeigeführt hatten, wurde Doktor Stockmann - allen Ironiesignalen zum Trotz - als ehrenwerter Idealist verstanden, der vor allem in der Volksversammlung Werte und „Wahrheiten" im Sinne des Nationalsozialismus proklamiert. Die „Gültigkeit des Stücks für die nationale Wiederaufrichtung Deutschlands" wurde „durch zahlreiche Anspielungen" unterstrichen[417]. Das Drama hatte, so jubelte ein Kritiker,

> [...] eine ungeahnte Aktualität erlangt; durch seinen mutigen Angriff auf das Idol der „kompakten Majorität" verkündet es helltönender und eindringlicher als irgendein anderes Drama des 19. Jahrhunderts die moralische Entartung und den Zusammenbruch eines im Egoismus erstickten, liberalen Bürgertums.[418]

Eine so verstandene Kritik am Liberalismus, die Ibsens nuancierter Behandlung des Themas nicht ansatzweise gerecht wird, zielte eindeutig auf die politische Kultur der Weimarer Republik. Sie war jedoch auf „weitgehende Textänderungen"[419] angewiesen. Regisseur Paul Rose hatte z.B. nicht davor zurückgeschreckt, der angefeindeten „kompakten Majorität" das Epitheton „marxistisch" beizugeben; analog dazu bezeichnete Tomas Stockmann sich selbst als „Faschisten"[420]! Plumpe Aktualisierungen dieser Art stießen aber keineswegs überall auf Verständnis. „Mit wachsender Verwunderung" vernahmen Rezensenten, daß „Dr. Stockmann plötzlich von Fascismus [sic], Führertum und Arbeitslosigkeit" redete[421]. Selbst der halbamtliche *Angriff*, zunächst ein Forum des Berliner Gauleiters Goebbels und seit Mai 1933 das Organ von Robert Leys DAF, sprach

---

414 *Berliner Börsen-Courier*, 12. September 1933.

415 Ein Volksfeind, Berlin, Rose-Theater, P: 11. September 1933, R: Paul Rose, BB: Harry Breuer, D: Ferdinand Asper (Tomas Stockmann), Hans Rose (Peter Stockmann), Armin Schweizer (Aslaksen). - Vgl. zu dieser Inszenierung auch Heinrichs, *Das Rose-Theater. Ein volkstümliches Familientheater in Berlin 1906 bis 1944*, Berlin 1965 (= Theater und Drama, Hg. Hans Knudsen, Bd. 29), S. 56, 68; ferner Baumgarten / Freydank, *Das Rose-Theater. Ein Volkstheater im Berliner Osten 1906-1944*, Berlin 1991, S. 163 ff. Diese letzte Publikation zeigt auch einen Bühnenbildentwurf von Harry Breuer.

416 Vgl. hierzu Dzulko 1952, S. 117 ff.

417 *Berliner Lokal-Anzeiger*, 12. September 1933.

418 *Neue Preußische Zeitung / Kreuz-Zeitung*, 13. September 1933.

419 Ebd.

420 *Der Angriff*, 12. September 1933. - Heinz-Dieter Heinrichs verweist auf ein nunmehr verschollenes Textbuch, das im vierten Akt die einstudierten Reaktionen des Saalpublikums auf Stockmanns Rede enthielt. Vgl. Heinrichs 1965, S. 131.

421 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 12. September 1933.

von einer „recht bedenklich[en]“ Bearbeitung, die dem Stück eine nationalsozialistische Tendenz geradezu „aufpfropft[e]“[422].

Die Kritik an der Inszenierung kam im wesentlichen von zwei Seiten. Durchaus auf Parteilinie monierten einige Blätter, daß die Polemik gegen den Liberalismus schließlich selbst in eine beklagenswerte Verherrlichung des Individualismus münden würde. Dem Badearzt liege der neue Führerbegriff völlig fern; er „ist im Grunde nur Egoist, der seine kostbare Individualität vor der Mehrheit verkapselt und verwahrt“[423]. Zwar stimme Ibsen, so ein anderer Beobachter, mit den „heutigen politischen Auffassungen“ weitgehend überein, doch führe die „Selbstüberhebung“ Stockmanns im Schlußakt zur „Anarchie“[424]. Andererseits gab es einige wenige Theaterkritiker, die sich mit beachtlichem Mut jegliche Indoktrinierungsversuche verbaten. Wo Ibsen „beißende Ironie“ und „peitschende Satire“ vorsehe, so das *Berliner Tageblatt*, „[...] punktiert der Regisseur den elementaren Kampf [der Brüder] mit den zeitgemäßen Gegensätzen Marxismus und Faschismus. Das ist eine billige, wahrhaft amusische Manier, aktuell zu sein.“[425]

Wenn ein Theater im nationalsozialistischen Deutschland den „Volksfeind“ ideologiekonform auf die Bühne bringen wollte, stand eine Auseinandersetzung mit der Figur des Badearztes stets im Mittelpunkt. Auch am Kölner Schauspielhaus, wo das Stück Ende 1933 unter der Regie von Ernst Geis zur Aufführung gelangte[426], galten die dramaturgischen Bemühungen vor allem dieser Rolle[427]. Geis und seine Mitarbeiter bewiesen dabei weitaus mehr Fingerspitzengefühl als ihre Kollegen in Berlin. Vor die Wahl gestellt, Doktor Stockmann zum „Clown“ oder zum „Helden“ zu machen, entschieden sich Geis und sein Protagonist Franz Everth für die letztere Option. Sie vermieden jedoch plakative politische Bekenntnisse wie in der Inszenierung des Rose-Theaters, achteten vielmehr darauf, die weniger vorteilhaften oder direkt komischen Attribute des Badearztes weitgehend zu kaschieren. Doktor Stockmann wurde mit Hilfe geschickter Striche in einen Repräsentanten des „Gemeinnutz[es]“ verwandelt, der manchem Zuschauer als „Verfechter der Wahrheit“[428] schlechthin erschien. Dies konnte nur gelingen, indem auf viele seiner Übertreibungen großzügig verzichtet wurde. Das Pathos

---

422 *Der Angriff*, 12. September 1933.

423 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 12. September 1933.

424 *Germania*, 13. September 1933.

425 *Berliner Tageblatt*, 12. September 1933.

426 Ein Volksfeind, Köln, Schauspielhaus, P: 16. Dezember 1933, R: Ernst Geis, BB: Alf Bjørn, D: Franz Everth (Tomas Stockmann), Richard Aßmann (Peter Stockmann), Paul Senden (Aslaksen).

427 Der Kölner Inszenierung lag die Übersetzung Marie von Borchs in einer Einzelausgabe zugrunde, die in Gestalt und Paginierung der sog. „Volksausgabe“ (Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke. Volksausgabe in fünf Bänden*, Hg. Julius Elias / Paul Schlenther, Berlin 1922) entspricht: Henrik Ibsen, *Ein Volksfeind. Schauspiel in fünf Akten*, Berlin 1922: Fischer Verlag. An theatereigenem Material zu dieser Inszenierung stehen zur Verfügung: ein Beleuchtungsbuch, ein Soufflierbuch sowie das Rollenbuch des Schauspielers Franz Everth (Tomas Stockmann). - Zitate aus diesen Quellen werden im weiteren mit folgenden Siglen gekennzeichnet: Beleuchtungsbuch II Volks; Soufflierbuch Volks; Rollenbuch Everth. Das Beleuchtungsbuch I dieser Produktion gilt als verschollen.

428 Müller-Schlemmin, *Ein Volksfeind. Neuaufführung im Kölner Schauspielhaus*, Zeitung unbekannt, 18. Dezember 1933 [Dokument der TSK].

Stockmanns, das sich vor allem in seiner Rede im vierten Akt in voller Pracht entfaltet, blieb auf wenige Sentenzen beschränkt. Entfernt wurde z.B. die allzu lärmende Erklärung des Badearztes, den Mitbürgern „große Enthüllungen“[429] unterbreiten zu wollen. Die Dramaturgie war generell darauf abgestimmt, den rhetorischen Überschwang Stockmanns, in den sich gelegentlich unverhohlene Aggression mischt, zu zügeln. Folglich fehlte in dieser Inszenierung die despektierliche Bemerkung: „Wir leben hier vom Hökerhandel mit Unrat und Fäulnis!“[430] Noch stärker ins Gewicht fiel jedoch, daß Stockmann seinen Egoismus und Adelsdünkel kaum ausleben durfte. Er hatte z.B. keine Gelegenheit, sich vom „Mob“ und „Pöbel“ zu distanzieren, zu dem er unter keinen Umständen gerechnet werden wollte[431]. Die folgenden Aussagen Stockmanns aus dem vierten Akt, die zur Charakterisierung der Titelfigur wesentlich beitragen, fielen jeweils Strichen zum Opfer:

> Woraus besteht denn in einem Lande die Mehrheit der Bewohner? Aus den klugen Leuten oder aus den dummen? Wir sind, denke ich, uns wohl darin einig, daß die Dummen in geradezu überwältigender Majorität rings auf der weiten Erde vorhanden sind.[432]

> Ach, mein guter Herr Hovstad, schwätzen Sie doch nicht von sicheren Wahrheiten! Die Wahrheiten, die von der Masse und dem Pöbel anerkannt werden, das sind jene Wahrheiten, die in den Tagen unserer Großväter die Vorpostenkämpfer für sicher hielten. Wir Vorpostenkämpfer von heutzutage, wir anerkennen sie nicht länger [...][433]

> Begegnete ich einmal einem der Leute, die da [hoch oben im Norden] zwischen den Steinhaufen verstreut lebten, dann dachte ich zuweilen, es wäre besser für die armen, verkommenen Geschöpfe, wenn sie einen Tierarzt da oben hätten anstelle eines Mannes wie ich.[434]

Diese Aussprüche formen sich bei Ibsen zu einer Isotopie, lassen Stockmann als elitären und teilweise menschenverachtenden Sonderling erscheinen, der zwar zu Recht die kapitalistische Doppelmoral seiner Heimatstadt anprangert, seine Kritik aber ohne jedes Maß formuliert. Fallen die oben zitierten - und ähnliche - Textstellen fort, verkehrt sich die Figurenkonzeption fast in ihr Gegenteil. Genau dies schien das Ziel der dramaturgischen Bearbeitung in Köln gewesen zu sein. Nicht nur wurden die rhetorischen Entgleisungen Stockmanns, insbesondere seine anmaßenden Attacken gegen die als „Plebejer“ und sogar „Köter“ beschimpften Menschen unterdrückt[435], auch wurden seine positiven Eigenschaften verstärkt. Im Vergleich zum Text Ibsens legte Stockmann in der Kölner Theaterfassung eine größere Bescheidenheit an den Tag. Seinem Bruder gegenüber prahlt er nicht mit einer neuen, teuren Tischdecke; und auch sein launiges Bekenntnis zum Luxus („Käte sagt, daß ich fast schon so viel verdiene, wie wir

---

429 Soufflierbuch Volks, S. 260.
430 Ebd., S. 225.
431 Ebd., S. 277
432 Ebd., S. 264.
433 Ebd., S. 266.
434 Ebd., S. 261.
435 Ebd., S. 277.

brauchen") wurde aus dem Text entfernt[436]. Gleichzeitig besteht kein Zweifel daran, daß die Widersacher von Stockmann in praktisch allen Lebenslagen zuerst an ihren persönlichen Vorteil denken und Habsucht ihr Handeln bestimmt. So wird der kauzige Schwiegervater des Badearztes, der Gerbereibesitzer Morten Kiil, durchgängig als „Hamster"[437] tituliert, was offenbar als Hinweis auf dessen Mentalität des Raffens und Hortens gedacht war.

Von Kiil und den übrigen Kleinbürgern des Ortes hebt sich Stockmann in der Inszenierung positiv ab. Dies wird nirgends deutlicher als in seinen letzten Worten am Ende des dritten Aktes, d.h. unmittelbar vor der Pause. Er erklärt seinem Bruder, dem Bürgermeister Peter Stockmann, den offenen Kampf. Eine Gegenüberstellung von Übersetzung und Souffleurbuch läßt dabei einige interessante Unterschiede zutage treten. Marie von Borch entschied sich für die Formulierung: „Ihr wackeren Herren! Ich will doch sehen, ob die Niedertracht die Macht hat, einem Patrioten, der die Gesellschaft reinigen will, den Mund zu stopfen." Diesen Wortlaut veränderten die Kölner Dramaturgen zu der Aussage: „Ihr wackeren Herren! Ich will doch sehen, ob die Erbärmlichkeit und Feigheit die Macht haben, einen freien und ehrlichen Mann mundtot zu machen."[438] Die Opposition zwischen der „Gesellschaft" des Ortes und dem Einzelkämpfer Stockmann tritt hier noch drastischer zutage als bei Ibsen und in der Übersetzung. In symmetrischer Ordnung werden die Merkmale der Kontrahenten jeweils verdoppelt (Erbärmlichkeit/Feigheit versus frei/ehrlich). Das recht hohltönende Gerede von der „Reinigung" der Gesellschaft - wiewohl ein Leitmotiv in Ibsens Drama - verwandelt sich in einen Eigenkommentar, der sich wie eine Werbung für den Standpunkt Stockmanns liest.

Mit verhältnismäßig behutsamen, dabei aber äußerst wirkungsvollen Mitteln gelang es dem Ensemble um Regisseur Geis, Stockmann als sympathischen, aufrichtigen Menschen erscheinen zu lassen. Auch von der politischen Unbedarftheit, die ihm in Ibsens Ausgangstext deutlich anhaftet, war in der Kölner Aufführung stark abstrahiert worden. So war das Feld bereitet für die autoritären und demokratiefeindlichen Äußerungen des Badearztes im vierten Akt.

Dennoch war die Produktion durch einige interessante Doppeldeutigkeiten gekennzeichnet. Einerseits ist überlieferten Rezensionen und Fotografien zu entnehmen, daß der „Volksfeind" in Köln in historischen Kostümen und Bühnenbildern gespielt wurde (s. Abb. 61). Andererseits jedoch steht außer Frage, daß auch diese Inszenierung, wie die Produktion im Berliner Rose-Theater, einen Beitrag zur zeittypischen Diffamierung der Weimarer Republik leistete. Wenn Stockmann bei verschiedenen Gelegenheiten nicht etwa die „Beamte[n]", sondern konsequent die „Bürokraten" bzw. verallgemeinernd die „Bürokratie" angreift[439], han-

---

436 Rollenbuch Everth, S. 189 f. - Zur Funktion von Stockmanns Lebensgenuß vgl. Asplund 1973.

437 Rollenbuch Everth, S. 201 und passim. - Im Originaltext wird Morten Kiil gelegentlich „grevling" („Dachs") genannt, besonders von Stockmann.

438 Souffleurbuch Volks, S. 252. - Im Original hat die Stelle den Wortlaut: „[...] I gode herrer! Jeg vil dog se om usseldommen har magt til at binde munden på den patriot som vil renske samfundet!" HU, IX, S. 268.

439 Soufflierbuch Volks, S. 208, 227.

delt es sich nicht nur um eine stilistische Korrektur der Übersetzung. Gerade die Schwerfälligkeit der politischen Willensbildung in einem republikanischen Staatsgefüge, die Ineffizenz des demokratischen Prozesses, wurde nach 1933 immer wieder kritisiert und karikiert[440]. Allein das Wort „Bürokratie" konnte entsprechende Assoziationen wecken. Ähnlich starke Signalwirkung dürfte ein anderer Begriff entfaltet haben, der in fast demonstrativer Frequenz zu hören gewesen war: wo die Übersetzung von „Rechthabern" oder „Machthabern" spricht, war in der Aufführung stets von „Bonzen" die Rede[441]. Diese Vokabel wird zur Schmähung anonym bleibender Gegner von verschiedenen Personen verwendet, vor allem von Hovstad, Billing und Aslaksen. Das permanente Ränkespiel um Einfluß und Macht gibt ohnehin schon einen Eindruck von einer von Partikularinteressen dominierten Gesellschaft. Der Begriff „Bonze" und die eng mit ihm in Zusammenhang stehende Vorstellung von der „Bonzokratie" sorgen darüber hinaus für die historische Verortung eines Sozialwesens, das in der Kölner Inszenierung heftigster Kritik ausgesetzt war. Verschiedene Publikationen des Dritten Reiches belegen eindeutig, daß „Bonze" sich nach dem Ersten Weltkrieg zu einem typischen, ja genuinen Schimpfwort für Partei-, Gewerkschafts- oder Verbandsfunktionäre in der Weimarer Republik entwickelt hatte:

> Mit Bonzentum verknüpft sich in Deutschland die Vorstellung von Parasitentum, das auf Kosten der organisierten Massen im Zeitalter des Systems seinen egoistischen Trieben lebte. Arm in Arm mit dem jüdischen Schiebertum mißbrauchte es Stellung und Verbindung, bis es in den großen Korruptionsskandalen seine gebührende Kennzeichnung fand.[442]

> Der Nationalsozialismus hat u.a. das Verdienst, der Republik von 1918 die passendsten Titel verliehen zu haben. Die Worte erklären sich alle selbst. Ich nenne nur einige. Geldsackrepublik, Kartenhausrepublik (Dr. Goebbels), Börsen- und Journalistendemokratie (Rosenberg), Korruptionsstaat, Unstaat [...], Bonzokratie.[443]

Stockmann geriet nie in Gefahr, Opfer derartiger Beschimpfungen zu werden. Er schlüpfte im Verlauf der Aufführung immer mehr in die Rolle eines Anklägers, dessen Redlichkeit kaum noch in Frage gestellt werden konnte. Anders als im Originaltext erwägt er eine Emigration in die USA niemals ernsthaft, was seine Position noch glaubhafter macht[444]. Als er schließlich zur Kritik an den Parteien ansetzt - die im Verhältnis zum Text Ibsens noch verstärkt worden ist[445] -,

---

440 Als Beispiel kann hier auch Hans Steinhoffs Verfilmung des „Volksfeindes" (1937) gelten.

441 Soufflierbuch Volks, S. 209 und passim.

442 Wagner, *Taschenwörterbuch des neuen Staates*, 2. Aufl., Leipzig 1934, S. 31.

443 Pechau, Nationalsozialismus und deutsche Sprache, in: *Nationalsozialistische Monatshefte*, 8, 1937, S. 1058-1072, hier: S. 1062. - Vgl. zu diesem Thema auch Mohler 1994, S. 38 ff.

444 Rollenbuch Everth, S. 278, 280.

445 Bei Ibsen lautet einer der letzten Sätze Stockmanns, gerichtet an seine Söhne: „I [skal] jage alle *gråbenene* over til det fjerne vesten, gutter!" („Dann werdet Ihr alle *Isegrims* nach dem fernen Westen jagen, Ihr Jungens!"). HU, IX, S. 312; SWV, IV, S. 298. - Daraus wurde in der Kölner Inszenierung: „Ihr [werdet] alle *Parteisklaven* nach dem fernen Westen jagen, Ihr Jungens!" Rollenbuch Everth, S. 298 [Hervorhebung jeweils durch UE].

spricht eine sorgfältig als Autorität aufgebaute Persönlichkeit zu den Zuschauern im Theater.

Insgesamt schien das dramaturgische Konzept eine Geschlossenheit der Inszenierung und eine klare ideologische Aussage ermöglicht zu haben. Der Protagonist des Dramas, Tomas Stockmann, wird mit Hilfe verschiedener Eingriffe in den Text von seinen Schwächen befreit und gegen die explizite Intention des Autors[446] als moralische Instanz aufgefaßt. Die listige Integrierung von einigen Schlüsselwörtern („Bürokratie", „Bonzen", auch „Aktionäre"[447]) gab seiner Polemik die gewünschte aktuelle Richtung; die demokratische Kultur der Weimarer Republik wurde dabei bloßgestellt. Letzterem Aspekt diente auch die Gestaltung der Volksversammlung im vierten Akt, die nach Ansicht mancher Forscher schon Ibsen als Persiflage entworfen hatte[448]. Fast im Stile der Meininger Massenregie war eine große Anzahl von Komparsen genau angewiesen worden, mit Kommentaren, Zustimmung, Einsprüchen, Buh-Rufen und dergleichen[449] auf Stockmanns Rede zu reagieren. Das Pro und Contra hielt sich in etwa die Waage. In erster Linie sollte offenbar ein Eindruck chaotischer Uneinigkeit im Volk vermittelt werden, die schließlich soweit ging, daß mehrere Bürger ein enthemmtes „Wau-Wau"[450] in den Saal kläfften. Die pseudo-demokratische Wahl Stockmanns zum Volksfeind gerät in diesem Kontext endgültig zur Farce. Die Versammlung, die kaum anders verstanden werden konnte als in ihrem metonymischen Bezug auf die verhaßte Republik, hatte sich in ihrer albernen, „liberalistischen" Richtungslosigkeit selbst diskreditiert.

Trotz dieser politisch eindeutigen Tendenz der Inszenierung wäre es wachen Rezipienten möglich gewesen, zwischen den Zeilen zu lesen. Die Selbstüberschätzung des Badearztes war nämlich nicht *vollständig* aus dem Text verbannt worden. Die wenigen überspannten Statements Stockmanns, die der Rotstift der Dramaturgen nicht ausgestrichen hatte, gewähren dabei einen interessanten Einblick in psychosoziale Zusammenhänge jener Jahre. Im fünften Akt, als Hovstad und Aslaksen ihm einen faulen Kompromiß vorschlagen, wirft Stockmann sie derart energisch aus seinem Haus, daß er dem zornigen Jesus gleicht, der die Händler aus dem Tempel vertreibt[451]. Kurz darauf beschwert er sich im Text Ibsens wie in der Inszenierung bei seiner Frau darüber, daß er wahrhaftig „von den Sendboten der Hölle heimgesucht" worden sei. Doch er werde ihnen jetzt das „Tintenfaß direkt an den Schädel werfen"[452]. Stockmann knüpft mit dieser Wortwahl an eine bekannte Luther-Anekdote an, der sich auf der Wartburg des Teufels zu erwehren hatte.

---

446 Bekanntlich hatte Ibsen sich dagegen gewehrt, mit der Figur Stockmanns identifiziert zu werden. Gegenüber dem Schauspieler Martinius Nielsen äußerte er einmal: „Jeg er ikke ansvarlig for alt det Tøv, han kommer med." („Ich bin nicht verantwortlich für all das Gewäsch, das er da anbringt.") Vgl. HU, XIX, S. 217; Arpe (Hg.), *Henrik Ibsen*, 2 Bde., München 1972 (= Dichter über ihre Dichtungen, Bd. 10), Bd. 2, S. 107.

447 Soufflierbuch Volks, S. 243.

448 Vgl. Rønning 1977 a, S. 102.

449 Soufflierbuch Volks, S. 256 und passim.

450 Ebd., S. 268.

451 Vgl. Noreng 1969, S. 22 f.

452 Soufflierbuch Volks, S. 293 f.

Schon auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzungen im vierten Akt verbindet Stockmann, wenn auch über den Umweg einer rhetorischen Verneinung, sein Schicksal mit dem des Gottessohnes:

> STOCKMANN: Ihr sollt noch vom Volksfeind hören, ehe er den Staub von seinen Füßen schüttelt! Ich bin nicht so gottähnlich wie eine gewisse Person; ich sage nicht: „Ich vergebe Euch, denn Ihr wisset nicht, was Ihr tut".
> ASLAKSEN: Das ist ein gotteslästerlicher Vergleich, Herr Doktor Stockmann!
> [...] HETZENDE RUFE: Werft ihm die Fenster ein! Schmeißt ihn in den Fjord![453]

Stockmann sieht sich also in Nachbarschaft zu Personen wie Jesus und Luther! Dieser unkontrollierte Größenwahnsinn Stockmanns, der durchaus geeignet war, seine auf Sachlichkeit beruhende Autorität (und das Konzept der Inszenierung) zu untergraben, blieb in der Kölner Aufführung gänzlich unangetastet. Möglicherweise hatte hier auf intuitivem Wege eine Identifikation mit Ibsens Titelhelden stattgefunden. Im offenkundigen Narzißmus Stockmanns, der sich eben in seinem Elitedünkel und in seinen Größenphantasien niederschlägt, konnten sich viele Nationalsozialisten wiedererkennen. So wie schon Dietrich Eckart sein Idol Peer Gynt (und damit sich selbst!) zum Sohn Gottes stilisierte (vgl. Abschnitt 3.4.1.), schien Stockmanns Hybris etwas von jenem regressiven Begehren zu beinhalten, das für ein weitverbreitetes, zeittypisches Phänomen erachtet werden darf. Die kollektiven Selbstübersteigerungen hatten dabei eine umfassende *Entdifferenzierung* zum Ziel, die in einem psychoanalytischen Modell als Wiedervereinigung mit der dem eigenen Subjekt verlorengegangenen schützenden Mutter beschrieben werden könnte. Die Einbildung der Gottähnlichkeit (wie sie Stockmann und Peer in nationalsozialistischen Visionen ironiefrei an den Tag legen) - soll, nach diesem Verständnis des Narzißmus, die Bewunderung der Mutter sichern und eine neue Symbiose einleiten[454]. Die Aufhebung der Subjekt-Objekt-Trennung konnte aber, wie die Erfahrung des Zweiten Weltkrieges nachdrücklich lehrt, auch auf höchst gewaltsamem Wege hergestellt werden: im entdifferenzierenden Rausch der Zerstörung und in der Lust am Untergang. Der Narzißmus Stockmanns kennt auch diese radikale, grausame Spielart. In der Volksversammlung spricht er einen Satz, der in Köln wichtiger Bestandteil des Textes blieb:

> [...] so liebe ich meine Vaterstadt, daß ich sie eher zugrunde richten als mitansehen möchte, wie sie auf einer Lüge gedeiht. [...] Ihr verpestet am Ende das ganze Land. [...] Und kommt es so weit, dann sage ich aus voller, innigster Überzeugung: möge das ganze Land zugrunde gehen; möge das Volk hier ausgerottet werden.[455]

---

453 Soufflierbuch Volks, S. 275.

454 Verwiesen werden kann in diesem Zusammenhang auf einen grundlegenden Artikel Sigmund Freuds, der die Tradition der Psychohistorie mitanregte, sowie auf eine kaum bekannte psychoanalytische Deutung des „Peer Gynt": Freud, Massenpsychologie und Ich-Analyse [1921], in: Ders., *Studienausgabe*, 10 Bde. und Supplementband, Frankfurt/Main 1982, Bd. 9, S. 61-134; Roellenbleck, Peer Gynt als erotischer Typus sui generis, in: *Psyche*, 23, 1969, S. 929-946.

455 Soufflierbuch Volks, S. 271.

Die Zügellosigkeit dieser Aussage läuft der Strategie des Regisseurs, Stockmann als sympathischen Kritiker des Liberalismus zu präsentieren, völlig entgegen. Daß sie dennoch nicht gestrichen wurde, legt gängige, aber größtenteils unbewußte bleibende Bedürfnisse und Dispositionen frei. Psychosexuelle Konflikte entluden sich vielfach in einer (un)heimlichen Freude an der Destruktion, wie gerade manche Weisungen Adolf Hitlers deutlich beweisen. Als sich abzuzeichnen begann, daß der Krieg nicht mehr zu gewinnen war, richtete sich die Wut des „Führers" in aller Vehemenz gegen das eigene Volk; der sogenannte „Nerobefehl" vom 19. März 1945, der die Zerstörung aller Industrie- und Versorgungsanlagen auf dem Reichsgebiet anordnete[456], spricht eine deutliche Sprache. Doch schon im Herbst 1941, also noch lange vor Stalingrad, hatte Hitler in einem Gedankenspiel die äußerste Form der Entgrenzung, die Auslöschung der eigenen Landsleute, als Weg zur Befriedigung narzißtischer Gelüste ins Auge gefaßt. Seine Worte weisen dabei erstaunliche Parallelen zu den Äußerungen Stockmanns auf:

> Wenn das deutsche Volk einmal nicht mehr stark und opferbereit genug ist, sein Blut für seine Existenz einzusetzen, so soll es vergehen und von einer anderen, stärkeren Macht vernichtet werden. Ich werde dem deutschen Volk keine Träne nachweinen.[457]

Die Untergangsvisionen Stockmanns und Hitlers konvergieren darin, daß sie Extremphantasien narzißtischer Charaktere darstellen. Interessanterweise erinnert eine Kapitelüberschrift aus „Mein Kampf" an Ibsens Stück - allerdings eher noch an Schillers „Wilhelm Tell": „Der Starke ist am mächtigsten allein"[458]. Obwohl in vielen nationalsozialistischen Inszenierungen von Ibsens „Volksfeind" Analogien zwischen dem Protagonisten und dem „Führer" willkommen waren und gegen die Ironie des Ausgangstextes auf der Bühne durchgesetzt wurden, dürfte die Maßlosigkeit Stockmanns die Kohärenz der Kölner Aufführung ernsthaft gefährdet haben. Offenbar ließen sich der Regisseur und seine Dramaturgen jedoch derart vom Geltungsdrang des Badearztes faszinieren, daß sie eine partielle Widersprüchlichkeit ihrer Produktion in Kauf nahmen. Die emotionale Identifikation mit Stockmann wog schwerer als die in allen Details nachvollziehbare Eindeutigkeit der Aussage[459].

---

456 Vgl. zu diesem Thema Haffner, *Anmerkungen zu Hitler*, München 1978, S. 183 ff.

457 Diese Worte sprach Hitler in Gegenwart der Außenminister Dänemarks und Kroatiens am 27. November 1941. Zit. nach Haffner 1978, S. 152.

458 Hitler 1932, S. 568. - Eine psychoanalytisch orientierte Deutung der Vorgänge im Dritten Reich würde wohl auch Albert Speers merkwürdige „Theorie vom Ruinenwert" als narzißtische Gewaltphantasie der Entgrenzung entlarven können. Speer hatte Hitler vorgeschlagen, für die Bebauung des Reichsparteitaggeländes in Nürnberg nur solche Materialien zu verwenden, die noch nach „Tausenden von Jahren" [!] einen Eindruck von der Größe der Zeit geben könnten. Zur Veranschaulichung seiner Gedanken ließ Speer eine Zeichnung anfertigen, die zeigte, „wie die Tribüne des Zeppelinfeldes nach Generationen der Vernachlässigung aussehen würde, überwuchert von Efeu, mit eingestürzten Pfeilern, das Mauerwerk hie und da zusammengefallen, aber in den großen Umrissen noch deutlich erkennbar." Gebäude, die noch gar nicht existierten, stellte sich Speer also mit kaum unterdrückter Freude als zerstört, in Form von Ruinen, vor! Vgl. Speer, *Erinnerungen*, Berlin 1969, S. 68 f.

459 Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, daß Hermann Wanderscheck, als Referent der Presse-

Soweit es sich heute noch feststellen läßt, blieben die violenten Verschmelzungssehnsüchte Stockmanns auch in anderen szenischen Realisationen des „Volksfeinds" von Bearbeitungen verschont. In Esslingen[460] etwa, wo das Stück zu einem vergleichsweise späten Zeitpunkt aufgeführt wurde[461] (Frühjahr 1938), wünschte sich Stockmann seine Heimatstadt „vom Erdboden [...] wegrasiert"[462]. Gleichzeitig jedoch wurde streng darauf geachtet, die Seriosität des Protagonisten nicht zu beschädigen. Gottfried Haaß-Berkow, der nicht unumstrittene Intendant in Esslingen[463], hatte überall dort umfassende Kürzungen im Text vorgenommen, wo Stockmanns Naivität und Eitelkeit, auch die Rachsucht gegen seinen Bruder[464], allzu aufdringlich wurden. Dennoch lassen sich im direkten Vergleich mit der Produktion des Kölner Schauspielhauses auch einige Akzentverschiebungen feststellen. Der *historische* Aspekt der Inszenierung trat in den Hintergrund; nicht mehr explizit die Gesellschaft der Weimarer Republik wurde angegriffen, sondern die Pseudo-Demokratie einer Kleinstadt, in der einige wenige Männer in selbstsüchtiger Weise die Macht ausüben und die politischen Spielregeln nach eigenem Gutdünken außer Kraft setzen. Entgegen den peniblen Regievorschlägen Ibsens, der auch für den vierten Akt „karakteristiske, natursande skikkelser"[465] („charakteristische, naturwahre Gestalten") forderte, war dabei der Buchdrucker Aslaksen als reine Karikatur aufgefaßt worden, als Krähwinkel-Politiker, der es sich gefallen lassen muß, selbst von Billing als „dieses mäßige Rindvieh"[466] verspottet zu wer-

---

Abteilung der Reichsregierung wie als Autor von theaterhistorischen Schriften „eines der besten Pferde im Goebbels-Stall" (Walter Wicclair), in einem programmatischen Artikel über Ibsen gerade die hier herausgehobenen Sätze aus dem „Volksfeind" äußerst positiv kommentierte. Die Gewaltphantasien Stockmanns deutete Wanderscheck unter anderem als „Ibsens moralische Mission". Vgl. Wanderscheck, Ibsen in unserer Zeit, in: Programmheft zu „Nordische Heerfahrt", Volksbühne am Horst-Wessel-Platz [Berlin], Spielzeit 1940/41, unpaginiert [Dokument der UB Ffm, Sammlung Weichert]; vgl. ferner Wicclair, Personalstrukturen Berlin 1933 bis 1945 und 1950 bis 1962, in: Mierendorff / Wicclair: *Im Rampenlicht der „dunklen Jahre". Aufsätze zum Theater im „Dritten Reich", Exil und Nachkrieg*, Hg. Helmut G. Asper, Berlin 1989 [Wicclair 1989 b] (= Sigma-Medienwissenschaft, Bd. 3), S. 57-66, hier: S. 62.

460 Ein Volksfeind, Esslingen, Württembergische Landesbühne, P: 14. März 1938 [Aufführung in Ludwigsburg: 2. März 1938], R: Gottfried Haaß-Berkow, BB: Karl Türcke, D: Carl Sumalvico (Tomas Stockmann), Heribert Doberauer (Peter Stockmann), Hans Kroneck (Aslaksen).

461 Die Württembergische Landesbühne in Esslingen vertraute ebenfalls der Übersetzung Marie von Borchs: Henrik Ibsen, *Ein Volksfeind. Schauspiel in fünf Akten*, Berlin 1922: Fischer Verlag. Erhalten geblieben ist ein Rollenbuch des Schauspielers Harry Schürmann (Horster). Zitate aus dieser Quelle werden nachfolgend mit der Sigle „Rollenbuch Schürmann" gekennzeichnet. - Zur Situation des Esslinger Theaters während des Dritten Reiches vgl. Kretschmer, Die Württembergische Landesbühne Esslingen von 1933 bis 1948, in: *Von Weimar bis Bonn. Esslingen 1919-1949,* Begleitband zur Ausstellung, Esslingen 1991, S. 309-325.

462 Rollenbuch Schürmann, S. 271.

463 Haaß-Berkow wurden amtlicherseits mehrfach seine Verbindungen zu Rudolf Steiners Anthroposophen vorgeworfen; andererseits galt er als „Meister in der Ausnutzung persönlicher Beziehungen und der Anlehnung, soweit sie ihm unvermeidlich schienen." Vgl. Kretschmer 1991, S. 312; Kleemann, Die Ära Haass-Berkow, in: *Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne*, Hg. Stadtbauverwaltungsamt, Esslingen o.J. [1982], S. 84-85, hier: S. 85.

464 Rollenbuch Schürmann, S. 215, 226, 234.

465 Brief von Ibsen an Edvard Fallesen vom 12. Dezember 1882. HU, XVII, S. 493.

466 Rollenbuch Schürmann, S. 235.

den. Die Volksversammlung mündete auch in Esslingen in einen Tumult, mit der Besonderheit jedoch, daß die Stimmung gegen Stockmann genau vorbereitet und systematisch geschürt wurde. Als das Publikum im Saal ihn zum Volksfeind wählt, reiben sich Aslaksen und Billing ostentativ die Hände[467]. In milder Form erfaßte die Kritik aber durchaus auch den Titelhelden des Stücks. Die Polemik gegen die Parteien, die schon in Köln im Verhältnis zu Ibsens Vorlage ausgebaut worden war (s. Anmerkung 445 dieses Kapitels), trägt er in einem Übereifer vor, der ein ironisches Licht auf die eigene Person fallen läßt:

> MORTEN: Aber was werden wir tun, wenn wir freie und vornehme Männer geworden sind?
> STOCKMANN: Dann werdet Ihr alle Mäßigkeitspolitiker und solche Rindviecher, Parteihäuptlinge und Spießer nach dem fernen Westen jagen![468]

Stockmanns längere Aufzählung, die ein einziges Wort Ibsens („gråbenene" bzw. „Isegrims") ersetzt, setzte den rhetorischen Übersoll Stockmanns auch humoristisch in Szene. Der Theaterkritik galt Stockmann in der Interpretation Carl Sumalvicos deshalb als ein Mann „mit viel Gemütlichkeit", allerdings auch als „Dickkopf" und „kleiner Kohlhaas"[469] (siehe Abb. 62 und 63).

Wie die Beispiele Berlin, Köln und Esslingen zeigen, wurde Ibsens „Volksfeind" in unterschiedlicher Weise für politische Zwecke instrumentalisiert. Die Angriffe auf den vermeintlich übertriebenen Individualismus einer gerade „überwundenen" Zeit wurden in den ersten Jahren nach der Machtübernahme von einer komplementären Propagierung des „Volksgemeinschafts"-Gedankens begleitet. Die „liberale" oder gar „marxistische" Vereinzelung, die fehlenden familiären und nationalen Bindungen wurden in den Inszenierungen moniert und beklagt. Gleichzeitig wurde in der Regel ein positives Gegenkonzept präsentiert, das Stockmann nachgerade zu verkörpern schien. Die Vehemenz der Aussage differierte dabei erheblich. Auf dem Theater konnte der Badearzt ebenso eindimensional als moralischer und politischer „Führer" auf- und vorgeführt werden wie in manchem programmatischen Artikel. So schrieb ein Kritiker unter der Überschrift „Ibsens 'Volksfeind' und wir" im Jahre 1934:

> Diese Welt der Lüge, Unmoral, fauliger Luft und sumpfigen Niedergangs, die Ibsen 1882 vorfand, erkannte und brandmarkte, sie blieb dieselbe bis nach dem Kriege, wurde noch schlimmer nach der sogenannten Revolution, trieb gerade nach ihr die giftigsten Blüten. Parteien wollten Volk sein und waren nur Trittstufenleitern für geldmacherische Ichlinge! Bis ein anderer „Ibsen-Stockmann" auftrat, dieser Welt die Lügenmaske abzureißen! Was Ibsen über Volk und Masse bezw. Majorität sagt, was er über Führung höher gearteter Kräfte sagt und denkt: das alles gilt auch heute noch und wieder weithin! Und gerade hier berührt er sich mit uns Heutigen: Er bekämpft das, was wir bekämpften und immer wieder bekämpfen werden![470]

---

467 Ebd., S. 272, 275.
468 Ebd., S. 298.
469 *Esslinger Zeitung*, 16. März 1938.
470 *Hessische Landeszeitung*, 20. September 1934.

Der Autor dieser Zeilen vermag in typischer Weise den ironischen Abstand zwischen Ibsen und Doktor Stockmann nicht wahrzunehmen. Daß Stockmann dabei unverblümt auf Hitler bezogen wird, bezeugt eine sehr oberflächliche Lektüre des Dramentextes, die dessen Beziehung zum Genre der Komödie nicht in Betracht zieht. Wenn der Badearzt sich im vierten Akt in für ihn typischer Hyperbolik zu der Behauptung versteigt, daß ein Hund aus vornehmer Rasse, der schon seit Generationen „harmoniske stemmer og musik" („harmonische Stimmen und Musik")[471] zu hören bekommen hätte, einem „pöbelhaften Köter" weit überlegen sei, ist dieser Humor eigentlich kaum zu verkennen. Aus diesen und ähnlichen Worten das ernste Prinzip einer „Führung höher gearteter Kräfte" deduzieren zu wollen - wie oben geschehen -, ist selbst schon wieder unfreiwillig komisch.

Eine Inszenierung in Darmstadt[472] (1934), die den Anlaß für die zitierten Sätze bildete, liefert ein aufschlußreiches Beispiel dafür, daß eine bestimmte fanatische Attitüde auch nur zum Schein angenommen werden konnte. Im offiziellen Programmheft des Theaters wurde die Vorstellung von Ibsen als Gegner einer „Geistes-, Gesellschafts- und Weltlage, die völlig liberalistisch durchseucht"[473] ist, übernommen und ausgebaut. Ibsen erscheint hier als „Germane", „Nationalist" und „Sozialist" [!], in dessen Stück das „Priestertum des einsamen Einzelnen über die käufliche und wetterwendische 'Demokratie'"[474] obsiegt. Dem Autor des „Volksfeindes" wurde also, wie dies im Dritten Reich mehrfach geschah, eine antidemokratische Gesinnung nachgesagt[475]. Die Aufführung selbst jedoch vermittelte einen anderen Eindruck. Regisseur Jochen Poelzig hatte sich vor allem darauf konzentriert, Doktor Stockmann (wie in Köln dargestellt von Franz Everth[476]) als Mann voll „warme[r] Menschlichkeit" zu präsentieren, der aufgrund seines Familiensinnes schnell die Sympathien des Publikums gewann (s. Abb. 60). Vor diesem Hintergrund erschien er keineswegs als „verbitterter Phantast", sondern als „ein von reinster Gesinnung erfüllter Mensch, dessen geistige und sittliche Ueberlegenheit

---

471 HU, IX, S. 284; SWV, IV, S. 268.

472 Ein Volksfeind, Darmstadt, Hessisches Landestheater, P: 18. September 1934, R: Jochen Poelzig, BB: Werner Lergen, D: Franz Everth (Tomas Stockmann), Hans Baumeister (Peter Stockmann), Ullrich Verden (Aslaksen). - „Ein Volksfeind" zählte zwischen 1886 und 1950 zu den erfolgreichsten Ibsen-Stücken in Darmstadt. Die Produktion von 1934 schlägt mit neun Aufführungen zu Buche. Vgl. hierzu *Darmstädter Theater 1910-50. Eine Schauspielrückschau*. Bearbeitet von Hermann Kaiser, Darmstadt o.J. [1951], S. 13.

473 *Hessische Landeszeitung*, 20. September 1934.

474 Zorn, Ibsen, der „Volksfeind", in: *Spielplan des Hessischen Landestheaters* [Darmstadt], 1935, H. 2, S. 21-26, hier: S. 22 f.

475 Vgl. etwa Petsch 1940, S. 27. - Vereinzelt wird diese recht absurde These noch heute vertreten. Als Beispiel sei Robert Ferguson genannt, der ein Kapitel seiner Ibsen-Biographie mit dem Titel „The Anti-democrat" versah. Darin heißt es unter anderem: „Its anti-democratic preaching, and a eugenic theory that the Nazis later rendered scandalous, mean that *The Enemy of the People* is now an embarrassment to many of Ibsen's admirers [...]" Ferguson, *Henrik Ibsen. A New Biography*, London 1996, S. 284.

476 Nach Stationen in Düsseldorf, Mannheim, Wiesbaden und Köln wurde Franz Everth Generalintendant in Darmstadt, wo er auch seine Karriere als Schauspieler fortsetzte.

ihm die Gabe eines warmherzigen Humors verlieh"[477]. Im Vergleich zu den strekkenweise martialischen Besprechungen des Stücks in Programmheft und Presse hatten die Darmstädter Theaterleute, unter ihnen der noch unerfahrene Carl Raddatz in der Rolle des Journalisten Billing, eine bieder-joviale Interpretation des Stückes erarbeitet. Harmlosigkeit darf allerdings auch dieser Produktion kaum bescheinigt werden, da der brave Humor, die Gutmütigkeit, das Einverständnis mit der Familie etc. eine positive Aufnahme seiner elitären und auch hier gänzlich unironisch dargebotenen Botschaften erst möglich machten. Gleichwohl glich die Darmstädter Deutung des Stückes einem Zwitter: während in einer theatereigenen Publikation die aktuellen politischen Vorgaben sehr direkt aufgegriffen wurden - möglicherweise aus taktischen Gründen mit Blick auf die Reichsdramaturgie in Berlin -, ließ die theatrale Praxis einen eher beherrschten, wenn auch nicht arglosen Umgang mit Ibsens Text erkennen.

Von den in Darmstadt gleichsam doppelt ausgeschöpften Möglichkeiten der Rezeption dieses Stückes war am Landestheater in Meiningen[478] (1938), wo die deutsche Ibsen-Tradition mitbegründet worden war, vor allem eine realisiert worden: „mit kämpferischer Schärfe"[479] ging der Titelheld gegen eine Staatsform und seine Repräsentanten vor, „wie wir sie" - so ein Kritiker - „noch vor sechs Jahren hatten"[480]. Der Kontrast zwischen Tomas und Peter Stockmann war dabei noch verstärkt worden. „Innere Hohlheit, stocksteife Dünkelhaftigkeit, aufgeblasener Stolz, Skrupellosigkeit und Feigheit" prägten den Bürgermeister in dieser Aufführung, der als Repräsentant des bekämpften demokratischen Systems verstanden wurde, während nach Ansicht der Presse sein Bruder im Laufe des vierten Aktes schlichtweg „sehend" wird und in einer großen „Abrechnungsszene"[481] seine Ehre verteidigt.

Auch in der Reichshauptstadt wurde Ibsens „Volksfeind" noch einmal aufgeführt. Eugen Klöpfer, inzwischen zum stellvertretenden Vorsitzenden der RTK und Intendanten der „Volksbühne am Horst-Wessel-Platz" aufgestiegen, nahm die alte Empfehlung Rainer Schlössers auf und brachte das Stück an seinem Haus heraus[482]. Von der demagogischen Wucht, die noch die Aufführung am Rose-Theater gekennzeichnet hatte, war knapp vier Jahre später (im März 1937) nicht mehr viel zu spüren. So wie ab etwa 1936 eine scharfe Indoktrinierung durch eine „neue", ideologiekonforme Dramatik größtenteils unterblieb, faßte der als Gast auftretende Regisseur Gerhart Scherler Ibsens Drama vor allem als Volkstheater mit komödiantischen Einlagen auf. Der Humor der Inszenierung unterminierte aber auch in

---

477 *Darmstädter Tagblatt*, 20. September 1934.

478 Ein Volksfeind, Meiningen, Landestheater, P: 9. Oktober 1938, R: Herbert Körbs, BB: Albrecht Pfannschmidt, D: Gustav Meinecke (Tomas Stockmann), Georg Lang (Peter Stockmann), Peter Paul (Aslaksen).

479 *Sonneberger Zeitung*, 17. Oktober 1938.

480 *Thüringer Tageszeitung* [Ausgabe Hildburghausen], 12. Oktober 1938.

481 Ebd.

482 Ein Volksfeind, Berlin, Volksbühne am Horst-Wessel-Platz, P: 10. März 1937, R: Gerhart Scherler, BB: Rochus Gliese, D: Eugen Klöpfer (Tomas Stockmann), Ernst Sattler (Peter Stockmann), Hans Herrmann-Schaufuß (Aslaksen).

diesem Fall keineswegs die Glaubwürdigkeit der Titelfigur. Im Gegenteil: Tomas Stockmann, dargestellt von Klöpfer selbst, war nach Meinung von Paul Fechter erfüllt vom eigenen „Kampfruf“[483] und erwies sich ein weiteres Mal als „Führernatur“, die sich ihres „Endsieges“[484] [!] sicher ist. Diese Botschaft war, wie der *Völkische Beobachter* konstatierte, „nicht mehr so tief ernst“[485] transportiert worden. Klöpfer spielte gestenreich mit hohem Tempo (s. Abb. 64), streute zur Freude der Zuschauer immer wieder theaterwirksame Lazzi ein - so versohlte er Aslaksen und Hovstad mit einem Regenschirm den Hosenboden - und stellte bei jeder Gelegenheit „hemdsärmeligen Lebensoptimismus“[486] zur Schau. Ein Kritiker resümierte:

> Ein Mann im grauen, saloppen Cut, mit Lodenhavelock und ohne Eitelkeit, der selber darüber lacht, daß seine Hosen zum Schluß zerrissen sind, der seine Freunde herzhaft zum Trinken nötigt, der Wasser auf die Volksversammlung zu seinen Füßen spritzt, ein gutmütiger, derber Hausvater und Idealist.[487]

Es braucht kaum betont zu werden, daß auch diese demonstrativ herausgekehrte Volkstümlichkeit, vor bis zu 1700 Zuschauern pro Vorstellung[488], eine politische Funktion zu erfüllen hatte. Zwar konnten sich die Inszenierungen des „Volksfeindes“ hinsichtlich ihrer Aggressivität, auch in bezug auf die konkreten Angriffsziele stark voneinander unterscheiden, doch blieben wesentliche Konstanten von derlei Variationen ausgeklammert. Von der weltfremden Phantastik, mit der Ibsen seinen Protagonisten ausgestattet hatte, war auf den Bühnen in der Regel nur wenig zu sehen. Die ignorierte Distanz zwischen Autor und Figur verwandelte sich statt dessen in eine Nähe zwischen Protagonist und „Volk“. Ob als stilisierter „Führer“ oder volkstümlicher Moralist: das Wort des Badearztes galt auf den Bühnen des Drittes Reiches. Es richtete sich vehement gegen Liberalismus und Demokratie, unter anderem nachweisbar gegen die Weimarer Republik.

6.3.2. „Ein Volksfeind“ als Hörspiel und Film

Welch beachtlicher Popularität sich Ibsens „Volksfeind“ bei den Machthabern und Funktionären des „Dritten Reiches“ erfreute, zeigen nicht nur die Empfehlungen des Reichsdramaturgen Rainer Schlösser. Immerhin war die „Volksbühnen“-Produktion 1937 einem Mann anvertraut worden (Gerhart Scherler), der ansonsten im Rang eines Oberregierungsrates in der Abteilung Theater (VI) des Propagandaministeriums arbeitete[489]. Auch der preußische Ministerpräsi-

---

483 *Berliner Tageblatt*, 11. März 1937.
484 *Berliner Illustrierte Nachtausgabe*, 11. März 1937.
485 *Völkischer Beobachter* [Berliner Ausgabe], 11. März 1937.
486 *Germania*, 12. März 1937.
487 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 11. März 1937.
488 Statistische Berichte vermerken jedoch, daß vereinzelt bis zu 700 Plätze unbesetzt blieben, was im RMVP beanstandet wurde. Vgl. BA, Akte R 55/20265, Bl. 197 f. und 228 f.
489 Intendant Klöpfer hatte sich direkt an den Mann im RMVP gewandt. Mit Schreiben vom 6. Februar

dent, Hermann Göring[490], hob mit seinem Besuch der Premiere die Bedeutung des Theaterabends hervor; er gratulierte dem Hauptdarsteller Klöpfer öffentlich zum Erfolg.

In bemerkenswerter Weise wurde der „Volksfeind" auch für andere Medien bearbeitet. Noch 1938 hatte sich ein ostdeutscher Sender des Stückes angenommen und mit allen typischen Tendenzen versehen:

> Der Bearbeiter hatte durch geschickte szenische Vereinfachungen und geringfügige Textänderungen, die zugleich eine Entstaubung bedeuteten, eine zwanglose Angleichung des weltanschaulichen Grundgedankens an das neuzeitliche Autoritätsprinzip zuwege gebracht. Den windigen Vertretern der „kompakten Majorität", den „wölfischen" Parteihäuptlingen, den „liberalen" Geschäftemachern wird die „Führerpersönlichkeit" des starken „Einsamen", der am mächtigsten allein ist, eindeutig und klar umrissen gegenübergestellt, daß das alte Tendenzstück fast wie neu erscheint.[491]

Auch der Film nahm sich des Stoffes an. Kein Geringerer als Hans Steinhoff[492], der neben Veit Harlan und Karl Ritter zu den „eifrigsten Fürsprechern der nazionalsozialistischen Ideologie"[493] zählte und für agitatorische Werke wie „Hitlerjunge Quex" verantwortlich zeichnete, interessierte sich für Ibsens Drama. Das Drehbuch zu dem 1937 fertiggestellten *Terra*-Spielfilm war maßgeblich von Erich Ebermayer erarbeitet worden, der schon eine neue Bühnenfassung von Ibsens „Frau Inger auf Östrot" (vgl. Abschnitt 6.1.3.) hergestellt hatte. An Ebermayer läßt sich - wie bereits angedeutet - die ganze Widersprüchlichkeit menschlicher Anpassungsfähigkeit studieren. Der sich als „kaltgestellt" wähnende Autor war sich darüber im klaren, daß gerade der „Volksfeind" ideologisch mißbraucht werden konnte. Sein Versuch, dem Drehbuch eine aufklärerisch-kritische Note zu geben, erscheint im nachhinein als recht naiv. In sein Tagebuch notierte er:

> Berlin, 12. April 1937
>
> [...] Das Stück und auch der Film, den wir nun machen werden, hat mit Politik nichts zu tun und schon gar nichts mit Nazipolitik. [...] Natürlich *könnte* der Grundstoff zu Parallelen in der heutigen Zeit verführen, insofern, als hier das Mehrheitsprinzip, also der Parlamentarismus, ironisiert wird und der einzelne, überzeugt vom Guten und Richtigen seines Kampfes, siegt.
> Nun ja - Hitler selbst und auch Dr. Goebbels werden überzeugt sein, daß die Diktatur des einzelnen und sein Sieg über die Mehrheit ein Glück für Deutschland ist, und ich fürchte beinahe, daß dieser Film Chancen hat, den Herren zu gefallen. Wer, wie ich, an den end-

---

1937 beantragte Scherler eine mehrwöchige Dienstbefreiung; Goebbels persönlich erklärte sich mit seiner Regietätigkeit einverstanden. Vgl. BA, Akte R 55/20297, Bl. 245.

490 Zu den theaterpolitischen Funktionen Görings vgl. Drewniak 1983, S. 13 ff.

491 Anonymus, Nochmals Ibsens Nora, in: *Die Literatur*, 41, 1938/39, S. 67.

492 Vgl. Cadars/Courtade, *Hans Steinhoff 1882-1945*, Paris 1976 (= Anthologie du Cinéma, Bd. 87); Courtade/Cadars, *Le Cinéma Nazi*, Paris 1972, S. 37 f. und 80 ff. - Vgl. außerdem Spielhofer, Hans Steinhoff, in: *Der deutsche Film*, 2, 1937, S. 110-112. Der Beitrag, dem Auszüge aus dem Drehbuch des „Volksfeind"-Filmes folgen (*ebd.*, S. 112-114), ist mit einigen Standfotos illustriert und zeigt Steinhoff im Kreise der Söhne Mussolinis.

493 Toeplitz, *Geschichte des Films*. Aus dem Polnischen übertragen von Lilli Kaufmann, Bd. 3: 1934-1939, Berlin 1982, S. 461.

> gültigen Sieg der Demokratie glaubt, wird sich nicht scheuen, im Gegenteil mit freudig gespitzter Feder es tun, die *falsche* Demokratie, den *verrotteten* Parlamentarismus, darzustellen, wie Ibsen es tat. Die Verfechter des echten Parlamentarismus können nur daraus lernen, wie es *nicht* sein darf, auch in Zukunft niemals bei uns sein darf. Verbohrte Nazi-Idealisten können möglicherweise in dem Stück eine Rechtfertigung der Ausschaltung des Parlaments sehen.[494] [Hervorhebungen im Original]

Ebermayer schien, wie seine letzten Bemerkungen zeigen, mindestens geahnt zu haben, daß er einen Beitrag zu einem Propagandafilm[495] geleistet hatte. Die Handlung, die in das fiktive Ostseebad „Trimburg" verlegt worden war, wies streckenweise kaum noch Berührungspunkte mit Ibsens Ausgangstext auf. Die „filmisch frisiert[e]" Version, so der Wortlaut in einem Artikel des Programms[496], spielt nicht zufällig im Jahr 1932 und darf als Generalangriff auf die demokratische Tradition der „Systemzeit" bezeichnet werden. Einer Clique von habgierigen und spießigen Stadtverordneten, die sich durch fruchtlose Diskussionen der Lächerlichkeit preisgibt, steht der bodenständige, stets gutgelaunte Doktor Stockmann gegenüber, der sich rührend für seine Familie und mittellose Industriearbeiter einsetzt. In mehrfacher Hinsicht weist der Film Parallelen zu Scherlers Einstudierung an der Berliner Volksbühne auf. Hans Herrmann-Schaufuß, der für seine Interpretation des „gemäßigten" Aslaksen glänzende Kritiken erhielt, ist auch im Film eine wichtige Stütze der persiflierten „kompakten Majorität". Vor allem jedoch kam es Steinhoff darauf an, den Badearzt als Identifikationsfigur aufzubauen, der sich vom Publikum nicht allzu sehr entfernt. „Unsere Helden", so wurde Steinhoff zitiert, „bedürfen einer menschlichen Vertiefung. Sie müssen nicht vom frühen Morgen bis zum Schlafengehen Heroisches von sich geben." Stockmanns Volkstümlichkeit wurde auch hier dadurch betont, daß ihn ein burschikoser Humor, Vitalität und Appetit auszeichneten. Nach dem Konzept und einer Formulierung der Filmemacher war er als „Übermensch mit Speck und Bohnen"[497] angelegt.

Heinrich George[498], der Titelheld des Films, zog vor allem während der Volksversammlung alle Register. Als er ans Rednerpult tritt, hebt er für einen kurzen Moment den rechten gestreckten Arm zum „deutschen Gruß" und verfällt mehrfach in das aus Parteitagsreden bekannte Hitler-Falsett. Inwieweit George eine geistige Nähe Stockmanns zum „Führer" andeuten will oder schon zur Karikatur übergeht, ist nicht leicht zu entscheiden[499]. Kein Zweifel kann indes daran bestehen, wie der

---

494 Ebermayer, *„... und morgen die ganze Welt." Erinnerungen an Deutschlands dunkle Zeit*, Bayreuth 1966, S. 165.

495 Völlig zutreffend bemerkte schon Drewniak: „In allen Einzelheiten entstand ein richtiger NS-Propagandafilm [...]" Drewniak 1987, S. 564.

496 Programm zu „Ein Volksfeind", Hans-Steinhoff-Film der F.D.F., 1937, unpaginiert [Dokument des BA-Filmarchivs].

497 Ebd.; vgl. kritisch dazu *Berliner Tageblatt*, 21. November 1937.

498 Unter den übrigen bekannten Schauspielern, die in diesem Film zu sehen waren, sind Franziska Kinz, Albert Florath, Ernst Legal und Bernhard Minetti zu nennen.

499 Bergliot Ibsen war, nach Erinnerung von Berta Drews, „außerordentlich zufrieden" mit Georges Darstellung der Rolle. Die Schwiegertochter Ibsens besuchte den Schauspieler im Krankenhaus und beglückwünschte ihn zu seinem Erfolg. Vgl. Drews, *Wohin des Wegs. Erinnerungen*, München/Wien

im Verhältnis zu Ibsens Drama völlig veränderte Schluß aufzufassen ist. Auf Geheiß des zuständigen Ministers, der wie ein *deus ex machina* den Konflikt beendet, wird Stockmann in allen Punkten rehabilitiert. Der Staat übernimmt den Kurort, die Wasserzufuhr wird umgeleitet, Stockmann bleibt Badearzt. Das Programm vermerkt dazu: Er „erlebt einen Triumph seines selbstlosen Kampfes im Dienste der Gemeinschaft“[500].

Der Film, der sich auf Großveranstaltungen der NSDAP großer Beliebtheit erfreute, wurde nach 1945 von den Alliierten mit Aufführungsverbot belegt. Erst 1983 wurde er, anläßlich einer Inszenierung des „Volksfeindes“ am Frankfurter Schauspielhaus, wieder der Öffentlichkeit präsentiert. Bei dieser Gelegenheit war der Film Gegenstand einer prominent besetzten Podiumsdiskussion, an der unter anderem Daniel Cohn-Bendit, Iring Fetscher, Alexander Kluge und Karsten Witte teilnahmen[501].

6.3.3. Vom Problemstück zum Startheater: „Nora“

Die nach „Peer Gynt“ am häufigsten aufgeführten Ibsen-Schauspiele im Dritten Reich, „Nora“ und „Gespenster“, erschienen den Kulturfunktionären und Theaterkritikern als „Problemstücke“ im doppelten Sinne des Wortes. Beide Werke galten implizit oder explizit als Klassiker des Naturalismus, mithin als düstere Ausgeburten einer hemmungslos „individualistischen“ Zeit. Wegen des bald offen eingestandenen Mangels an neuen guten Theatertexten ließen sich Ibsens gesellschaftskritische Arbeiten jedoch nicht einfach ignorieren. Die Aktenvorgänge der Reichsdramaturgie (vgl. Abschnitt 4.5.) beweisen, daß die NS-Politiker bei aller spürbaren Zurückhaltung die Stücke anfangs noch duldeten. In den Kriegsjahren ergingen dann allerdings punktuelle („Nora“) bzw. generelle („Gespenster“) Aufführungsverbote. Nicht nur dem Genre nach enthielten Ibsens Schauspiele also reichlich Probleme; sie stellten auch die Kultusbürokratie vor große Schwierigkeiten. Gegen Kriegsende, als die meisten ideologischen Ansprüche gefallen waren, wurde „Nora“ von den Theatern wiederentdeckt. Ibsens „Gespenster“ jedoch durften nach 1942 nicht mehr gespielt werden; Ausnahmen wurden kaum zugelassen.

Zwei Tendenzen bestimmten zunächst die Aufführungen von „Nora“ im Dritten Reich. In der Vorkriegszeit, größtenteils auch noch danach, zeichneten sich sehr viele Inszenierungen dadurch aus, daß ein streng *historisches* Ambiente gewählt wurde. Die Zeichen des Raumes wie die Erscheinung der Schauspieler suggerierten damit ferne, überwundene Zeiten. Diese Konzeption ist dabei weniger eindeutig, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Offiziell - und in den Reaktionen der Presse - indizierten Bühnenbild, Dekoration und Kostümierung, daß die auf der

---

1986, S. 177 f.

500 Programm zu „Ein Volksfeind“, Hans-Steinhoff-Film der F.D.F., 1937, unpaginiert [Dokument des BA Filmarchivs].

501 Vgl. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. Januar 1983.

Bühne dargestellten Konflikte „einer vergangenen Epoche“[502] angehörten. Gelegentlich dürften entsprechende Entscheidungen der Regie aber auch einen versteckten Hinweis darauf gegeben haben, daß die Themen der Ibsen-Ära trotz eines zeitlichen Abstandes von mehreren Jahrzehnten noch verblüffend aktuell waren. Die auf der Bühne betonte zeitliche Situierung des Stoffes hätte in diesen Fällen die Funktion einer Maske gehabt. Derartige Intentionen und Wirkungen sind allerdings heute schwer nachweisbar. Wer sich für die Präsentation eines historischen Bühnenbildes entschloß, wandte sich indes ohne Zweifel - und in einzelnen Fällen mit ostentativer Deutlichkeit - von den ideologischen Auseinandersetzungen der Gegenwart ab. So verstanden, konnte Ibsens vermeintlich „veraltete“ Dramatik eine Art Zufluchtstätte für Theaterleute bieten, die ihre Kunst nicht in den Dienst der Indoktrinierung stellen wollten.

Sobald Ibsens „Nora“ ohne nennenswerte dramaturgische Bearbeitung auf die Bühnen gelangte, zeigten sich die Kritiker argwöhnisch und skeptisch. Die wenigen Produktionen der Vorkriegsjahre nahmen sie immer wieder zum Anlaß, gleichsam *ex negativo* die Veränderungen zu würdigen, die der Nationalsozialismus binnen kurzer Zeit in die Wege geleitet habe. Auf skurrile Weise entfalteten die Inszenierungen, dieser Logik zufolge, einen Reiz dadurch, daß angesichts der Probleme früherer Zeiten die Verdienste der Gegenwart um so deutlicher hervorzutreten schienen. In der einzigen „Nora“-Produktion der Saison 1933/34 in Hannover habe der Regisseur Hans Ebert „mit Recht das Zeitgebundene“ betont. Eine bürgerliche Stube „mit Petroleumlampe, Schaukelsessel und Markatbuketts [sic], die Kostümierung und die ganze Art, sich zu geben“ hätten eine Atmosphäre des vergangenen Jahrhunderts erzeugt und in Erinnerung gerufen, daß die „Zeitenwende, in der wir stehen“, andere Antworten auf die damals drängenden Fragen gefunden habe:

> Der Nationalsozialismus ficht für die Heiligkeit der Ehe, die Mann und Frau in die Pflicht des „Wir“ hineinbindet, in ein „Wir“, dem die Kinder das am stärksten verpflichtende Siegel sind [...]; beider „Ich“ darf nur Dienst am „Wir“, an der Familie sein, die wiederum eingegliedert ist dem größeren „Wir“, dem Volke.[503]

Auch in Essen, schon zu Kriegszeiten, erwartete die Zuschauer ein Plüschsalon, der „mit dem ganzen Inventar damaliger leicht angestaubter Pracht aufwarten [konnte]: vom Wintergarten bis zur Alabasterfigur und zum Bärenfell“ evozierten viele Details die Atmosphäres jenes Bildungsbürgertums, zu dem sich die Nationalsozialisten nicht mehr bekennen wollten. Auch hier ließ das Urteil nicht auf sich warten: „In den mehr als 60 Jahren, die zwischen dem ersten Erscheinen des Schauspiels und heute liegen, hat sich mancherlei gewandelt. [...] Man spürt den Abstand.“[504]

Daß aber gerade Ibsens „Nora“ noch zwei Jahre nach der „Machtergreifung“ zu bemerkenswerten Diskussionen Anlaß geben konnte, zeigte sich anhand einer

---

502 *Hamburger Anzeiger*, 29. Oktober 1936.
503 *Niedersächsische Tageszeitung*, 3. Oktober 1933.
504 *Essener Allgemeine Zeitung*, 14. November 1942.

Inszenierung am Neuen Theater in Frankfurt/Main[505]. Zutiefst von den Umwälzungen überzeugt, die der Nationalsozialismus bewirkt hat, konnte ein Rezensent des *Volksblatts* im Konflikt zwischen Nora und Helmer nur noch eine „gesellschaftliche Entartungserscheinung der sogenannten 'oberen Zehntausend'" erkennen. Den Entschluß Noras, das Puppenheim zu verlassen, empfand er als „Individualismus in Reinkultur":

> Wir finden es auch durchaus berechtigt, daß Nora ihm [= Helmer, UE] sehr, sehr gründlich die Meinung sagt, damit seine Gottähnlichkeit einen Stoß bekommt. Aber wenn dann Nora ihr Köfferchen nimmt und nicht nur diesen Mann, sondern auch ihre drei Kinder verläßt, dann stellen sich bei uns Hemmungen ein, dann haben wir die größte Lust, diese kleine brave Frau an ihre Mutterpflichten zu gemahnen.[506]

Dieser Meinung schloß sich auch Siegfried Melchinger an, der betroffen beobachtete, wie „der emanzipierte Verstand alles Herzliche und Menschliche zertreten" mußte und sich deshalb fragte, „ob die Regie nicht hier bei aller Achtung vor dem Dichter die Aufgabe gehabt hätte, gegen ihn zu spielen"[507]. Einen Tag nach diesen Besprechungen erschien in der bürgerlich-liberalen *Frankfurter Zeitung* eine Art „Gegenkritik"[508]. Rudolf Geck[509] lobte die Darstellerin der Nora, Claire Winter, für ihre Wandlungsfähigkeit von Szene zu Szene und beschrieb die Protagonistin mit kaum verhohlener Zustimmung als „Vertreterin der Menschenrechte". Die Verwendung von „Plüschmöbel[n], Chenilledecken, Petroleumlampen [und] lange[n] Locken" allein rechtfertige noch nicht, das Stück für veraltet oder die Protagonistin für „naiv-dumm" zu halten. Ibsens Stück habe mehrere Jahrzehnte „durch Millionen Köpfe revoltiert, Vorurteile besiegt, Philistergehirne ausgelüftet und Puppen zu Frauen gemacht"[510]. Schon am Tag der Premiere war in einem geradezu programmatisch anmutenden Einführungsartikel die Relevanz des Stückes für die Gegenwart unterstrichen worden, da „es auch heute wahrscheinlich noch 'Puppenheime' erheblicher Anzahl

---

505 Nora, Frankfurt/Main, Neues Theater, P: 24. September 1935, R: Richard Salzmann, BB: Ludwig Sievert, D: Claire Winter (Nora), Fritz Saalfeld (Helmer).

506 *Frankfurter Volksblatt*, 25. September 1935.

507 *Frankfurter General-Anzeiger*, 25. September 1935. - Die Kritik (sowie ein Szenenfoto) ist erneut abgedruckt in Mohr, *Das Frankfurter Schauspiel 1929-1944. Eine Dokumentation zur Theatergeschichte mit zeitgenössischen Berichten und Bildern*, Frankfurt/Main 1974.

508 Schültke 1997, S. 244.

509 Die *Frankfurter Zeitung* galt lange Zeit als Qualitätsblatt und Bastion der Demokratie. Während des Dritten Reiches wurde sie als Ausnahmeerscheinung im Rang der „Alibipresse" (Paupié) geduldet, um dem Ausland gegenüber praktizierte Pluralität zu demonstrieren. Ausgerechnet ein despektierlicher Artikel über Dietrich Eckart führte 1943 zum Verbot des Blattes. Eine Würdigung des mutigen Theaterjournalismus Rudolf Gecks legte 1956 Bergita Gradl vor. Vgl. Paupié, Frankfurter Zeitung (1856-1943), in: Heinz-Dietrich Fischer (Hg.), *Deutsche Zeitungen des 17. bis 20. Jahrhunderts*, Pullach bei München 1972, S. 241-256, hier: S. 252; ferner: Gillessen, *Auf verlorenem Posten. Die Frankfurter Zeitung im Dritten Reich*, Berlin 1986; Gradl, *Rudolf Geck. Theaterkritiker der „Frankfurter Zeitung" 1898-1936*, Diss. Berlin 1968, S. 154 ff.

510 *Frankfurter Zeitung*, 26. September 1935.

gibt“[511]. In derselben Ausgabe der Zeitung erschienen auch Erinnerungen der großen Ibsen-Interpretin Louise Dumont[512].

Die wenigen mutigen Bekenntnisse zu Ibsens Stück wurden allerdings regelmäßig von einer Rhetorik der Zurückweisung übertönt. Die Distanzierung von Ibsens Stücken und Protagonistinnen seiner gesellschaftskritischen Phase geriet fast zum Routineakt. Immer wieder provozierten „Nora“-Aufführungen Sätze wie die folgenden:

> [Im] Meinungsstreit um das „Nora“-Problem [...] stand bald diese, bald jene Anschauung im Vordergrund. Heute gibt es für uns Deutsche dieses „Problem“ nicht mehr, denn Noras Meinung, daß sie in erster Linie Mensch sei und infolgedessen zunächst Rechte und Pflichten gegen sich selbst habe, - wie kann diese Meinung vor dem Hauptgesetz der Lebensanschauungen der Deutschen des Dritten Reiches bestehen! Nora hat in erster Linie ihre Mutterpflichten zu erfüllen; sie darf ihre Kinder, die, wenn [sie] auch einem „fremden Manne“ geboren sind, dennoch auch ihre Kinder sind und größere Rechte haben als der Einzelmensch, - Nora darf diese Kinder nicht verlassen.[513]

> Ibsen 1941! Ein Anachronismus eher als eine Stütze der Gesellschaft! [...] Eine Hedda Gabler, eine Dina oder gar eine Nora empfinden wir nicht mehr als Heldinnen, denen man nacheifert.[514]

Die wenig enthusiastische Behandlung des Stückes durch die Reichsdramaturgie, das gelegentlich registrierte Befremden des Publikums[515], die Haltung der Presse, kurz die fast allgemeine Ablehnung des Dramas, vor allem angesichts von Inszenierungen, die „dem Meister [= Ibsen, UE] auf allen seinen Wegen“[516] folgten, veranlaßte schließlich einzelne Theaterleute dazu, Ibsens „Nora“ stärker dem neuen Zeitgeist anzugleichen, um sie auf diese Weise wieder problemlos spiel- und rezipierbar zu machen.

Zu diesem Zweck brauchte das Stück keineswegs gänzlich umgeschrieben zu werden. Der Düsseldorfer Dramaturg Hans Carl Holdschmidt, der sich in einer theaterhistorischen Dissertation zur „geläuterte[n] Form des modernen rassischen Antisemitismus“ bekannt hatte[517], gab für die Inszenierung am Schauspielhaus[518] Leitlinien einer „Nora“-Lektüre vor, die nur wenige, jedoch sehr gravierende Texteingriffe implizierte. Ibsen zählte er nach bekanntem Muster zu den führenden „Dichtern der nordischen Rasse“[519]. In „Nora“ habe er unter anderem „[...] die falsche Ehe in ihren drei Hauptformen zeigen wollen: die unechte Liebesheirat an Torvald und Nora, die Ehe durch Verkauf an Frau Linde und die Ehe des durch

---

511 Ebd., 24. September 1935.

512 Dumont, Erinnerungen an „Nora“, in: *Frankfurter Zeitung*, 24. September 1935.

513 *Hamburger Nachrichten*, 29. Oktober 1936.

514 *General-Anzeiger der Stadt Wuppertal*, 29. Mai 1941.

515 Einzelne Repliken Noras in Hamburg und Frankfurt/Main wurden mit höhnischem Gelächter quittiert.

516 *Frankfurter Generalanzeiger*, 25. September 1935.

517 Holdschmidt, *Der Jude auf dem Theater des deutschen Mittelalters*, Emsdetten 1935 (= Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte, Bd. 12), S. 1.

518 Nora oder Ein Puppenheim, Düsseldorf, Schauspielhaus, P: 27. April 1939, R: Walter Ullmann, BB: Fritz Riedl, D: Annemarie Jürgens (Nora), Hermann Weiße (Helmer).

519 Holdschmidt, „Ein Puppenheim“, in: *Theaterwelt. Programmschrift der Städtischen Bühnen Düsseldorf*, 14, 1938/39, H. 12, S. 139-143, hier: S. 143.

Gesetz geschützten Wüstlings an Ranks Vater."[520] Da Ibsen aber „durch und durch gesund war", habe er auch an „die Fortpflanzungskraft und an die Entwicklungsfähigkeit der Ideale"[521] geglaubt. Vor allem das spektakuläre Finale des Stückes, das den Nationalsozialisten ansonsten so viel Kopfzerbrechen bereitete, bewertete Holdschmidt erstaunlich positiv. Die Wandlung Noras beschrieb er, wie dies mit Hinweis auf den Originaltitel („Et dukkehjem" / „Ein Puppenheim") des Schauspiels inzwischen üblich geworden ist, in Begriffen einer kohärenten Theatermetaphorik. Im „erwachten Gefühl ihres Persönlichkeitswertes" wolle Nora nicht mehr „Puppe", sondern „Helferin des Mannes" [!] sein[522]. Am Ende verzichte sie auf ihr „Maskenglück", da sie verstehe, daß sie „durch ihren Gatten wie durch ihren Vater" zu einer egoistischen Frau erzogen worden sei, die ihren Kindern gegenüber nicht als gute Mutter auftreten könne. Wenn sie das weihnachtlich geschmückte Wohnzimmer verläßt, befinde sie sich auf dem Weg zu einer authentischen Identität, einer „Menschwerdung" im emphatischen Sinne. In den Worten des Dramaturgen:

> Sie [= Nora, UE] war bisher nur eine Scheingestalt, hat nur eine „Rolle" gespielt; die verborgenen und verschütteten Elemente ihres wahren Seins sind ihr nur ganz allmählich zum Bewußtsein gekommen. Sobald dies aber geschehen ist, fordert das erwachte sittliche Bewußtsein von ihr, dem mütterlichen Instinkt so lange zu entsagen, bis sie selbst das Gleichgewicht gefunden hat zwischen innerer und äußerer Pflicht.[523]

Holdschmidt hat ein wesentliches Kennzeichen der Gegenwartsdramatik Ibsens durchaus erkannt: in vielen Texten[524], so auch in „Nora"[525], lassen sich die Figuren auf ein intrikates Rollenspiel ein, das sich verselbständigt und ein zweites Fiktionsniveau, ein „Spiel im Spiel", etabliert. Bei der Interpretation

---

520 Ebd., S. 142.

521 Ebd., S. 139 f.

522 Ebd., S. 140.

523 Ebd., S. 142.

524 Vgl. generell zu diesem Thema Haakonsen, The Play-within-the-play in Ibsen's Realistic Drama, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 2, Hg. Daniel Haakonsen, Oslo 1971, S. 101-117; ferner Brynhildsvoll, Über Rolle und Identität und ihr gegenseitiges Verhältnis in „Peer Gynt", in: *Edda*, 78, 1978, S. 95-105; Brynhildsvoll, Hedda Gabler als Regisseurin. Zur Frage der theaterkonzeptionellen Infrastruktur in Henrik Ibsens gleichnamigem Drama, in: *Skandinavistik*, 22, 1992, S. 41-52; Helland, ‚Play Within The Play'. Meta-drama og modernitet i *Bygmester Solness*, in: *Agora*, 1993, H. 2/3 [Helland 1993 b], S. 133-155.

525 Zum Thema der Theatralität in „Nora" vgl. vor allem Haakonsen, Tarantella-motivet i „Et Dukkehjem", in: *Edda*, 48, 1948, S. 263-274 [dt. Fassung in Paul (Hg.), *Henrik Ibsen*, Darmstadt 1977 (= Wege der Forschung, Bd. 487), S. 197-211]; Rieger, Noras Rollenengagement, in: *Orbis Litterarum*, 32, 1977, S. 50-73; Mahal, Ein Puppenspieler? Zur Rolle Thorvald Helmers in Henrik Ibsens „Ein Puppenheim", in: *Skandinavistik*, 10, 1980, S. 118-133; Østerud, Henrik Ibsens italienske karneval. Visualitet og teatralitet i *Et dukkehjem*, in: *Agora*, 1993, H. 2/3, S. 162-186 [Østerud 1993 a; englische Fassung in Østerud, *Theatrical and Narrative Space. Studies in Ibsen, Strindberg and J.P. Jacobsen*, Århus 1998, S. 49-67, auch in Gladsø (Hg.), *Nordic Theatre Studies,* Bd. 10, København 1998, S. 23-35]; Selboe, Maskeradekvinnelighet-frihet. Perspektiver på Henrik Ibsens *Et dukkehjem*, in: *Edda*, 97, 1997, S. 88-98. Auch Joan Templeton spricht vom „drama of disguise and concealment", in dem Nora in einem Akt der Rollenverkehrung die Attitüde der Ritterlichkeit annimmt, die nach den Normen der Gesellschaft der Ehemann auszufüllen hatte; vgl. Templeton 1997, S. 139 f.

dieser „permanenten Maskerade“[526] zieht sich Holdschmidt jedoch auf eine dezidiert antimoderne Position zurück: seine Imagination von Weiblichkeit konstruiert hinter der Fassade Noras ein „wahres Sein“, das er *expressis verbis* mit „dem mütterlichen Instinkt“ identifiziert. Indem Nora aus dem Puppenheim flieht, komme sie ihrer so verstandenen Bestimmung nach. Daß diese Vorstellungen auf der Bühne auch umgesetzt wurden, beweist die Aussage eines Kritikers, der unter der Maske Noras „das ewig Weibliche“ zu erkennen glaubte, das im „Reifrock oder in Turnüre oder im kurzgeschürzten sportlichen Kleide“[527] stets dasselbe bleibe. Die Ontologisierung des Weiblichen, auf die Holdschmidt mit seinem Ansatz abzielte, verwandelt dabei Ibsens komplizierte Dialektik aus Rolle und Identität in einen starren Dualismus aus Theaterspiel und Authentizität.

Die Düsseldorfer Inszenierung[528] reduzierte in diesem Sinne die theatralen Aspekte des Stückes erheblich. Von der dramaturgischen Konzeption geleitet, daß Nora aufgrund von äußeren Faktoren (z.B. durch die anhaltende Wirkung ihrer falschen Erziehung) in eine Schablone normgerechten Verhaltens gepreßt wird, ist von ihrem kaum zu ignorierenden *aktiven* Rollenbewußtsein in der Inszenierung wenig zu sehen. Ibsens Nora weiß, wie sie im Dialog mit Frau Linde zu erkennen gibt, den spielerischen Charakter ihres Verhaltens sehr wohl einzuschätzen. Daß sie z.B. Geld von Krogstad lieh und einen Wechsel fälschte, will sie ihrem Mann erst anvertrauen, wenn er kein Vergnügen mehr an ihren Verkleidungen und Tanzdarbietungen findet. Genau diese Replik jedoch ist in Düsseldorf einem Strich zum Opfer gefallen[529]. Sobald sie Helmer gegenüber vom bevorstehenden Maskenball bei ihren Nachbarn spricht und z.B. seine Aufmerksamkeit auf ihre Kostümierung lenkt, setzt ebenfalls der Rotstift an[530]. Wer überdies, wie Holdschmidt, ausschließlich die zwei Phasen der Künstlichkeit und Natürlichlichkeit voneinander zu unterscheiden bereit ist, kann die Funktion des Tarantella-Tanzes während desselben Festes kaum hinreichend beurteilen[531]. Wie vor allem Tone Selboe überzeugend herausgearbeitet hat[532], vollzieht Nora im Kostüm eines italienischen Fischermädchens einen radikalen Wandel ihrer Frauenrolle. Die nicht mehr zu bändigende Wildheit ihres Tanzes, die Helmers Anweisungen trotzt, zeigt unmißverständlich an, daß sie nun selbst die Initiative ergriffen hat. Sie streift die unpersönliche Rolle einer „Lerche“ oder eines „Eichhörnchens“ ab und handelt - auch in

---

526 Østerud 1993 a, S. 165.

527 *Rhein-Ruhr-Zeitung*, 16. Mai 1939.

528 Der Inszenierung lag die alte Übersetzung Wilhelm Langes zugrunde: Henrik Ibsen, *Nora oder Ein Puppenheim. Schauspiel in drei Aufzügen.* Deutsch von Wilhelm Lange, Leipzig o.J. [1880] (= RUB 1257): Philipp Reclam junior. An theatereigenem Material zu dieser Produktion stehen zur Verfügung: ein Souffleurbuch sowie mehrere Rollenbücher, von denen nur das Exemplar des Schauspielers Hermann Weiße (Helmer) einige Aussagekraft besitzt. - Zitate aus diesen Quellen werden im weiteren mit folgenden Siglen gekennzeichnet: Soufflierbuch Nora; Rollenbuch Weiße.

529 Soufflierbuch Nora, S. 19.

530 Vgl. ebd., S. 36, 37.

531 Zur Bedeutung des süditalienischen Tarantella-Tanzes im Volksglauben vgl. Haakonsen 1948, S. 269 f.

532 Vgl. Selboe 1997, S. 92 f.

verzweifelter Angst darüber, daß ihre Wechselfälschung aufgedeckt werden könnte - zum ersten Mal eigenverantwortlich. Ein Spiel, eine Tanzeinlage, hebt ein früheres Spiel auf. Es überrascht daher kaum, daß Helmer mürrisch den Ball verläßt und den Tanzstil Noras in Anwesenheit Frau Lindes kritisiert. Die „schrecklich eigensinnig[e]" Nora habe, so Helmer in Ibsens Originaltext, „vel megen naturlighed"[533] an den Tag gelegt. Diese Überdosis an „Natürlichkeit" impliziert, daß Noras sowohl desperater als auch leidenschaftlicher, erotischer Tanz die Regievorgaben Helmers nicht mehr akzeptiert. Ihr Spiel scheint von „Natur" durchtränkt - im literarhistorischen Kontext des Modernen Durchbruchs ein substantieller Wert und möglicherweise ein Indikator auch dafür, daß das Ende des Rollenspiels im Puppenheim nicht nur, wie in der Düsseldorfer Inszenierung angedeutet, im Mutterglück liegen muß. Doch auch diese zentralen Sätze Helmers, die zum adäquaten Verständnis der Tarantella-Szene unverzichtbar sind, wurden ausgelassen[534]. Im vereinfachten binären Schema von Rollenspiel und Wahrhaftigkeit spielte die (verdeckte) Handlung des Kostümballs nur eine untergeordnete Rolle; lediglich Noras Verzweiflung blieb thematisiert. In Ibsens Text zeigt der Tarantella-Tanz, daß die konventionelle Position, die Nora im doppelten Wortsinn bekleidet, durch den Mut zur Selbstbestimmung abgelöst werden könnte. Diese Entwicklung wird jedoch von mancherlei Zweideutigkeiten überlagert.

Mit fortgesetztem Theaterspiel gelingt es dem „Puppenspieler" Helmer[535] einerseits, die Kontrolle über die Situation wiederzuerlangen. In seiner Phantasie stellt er sich Nora als Jungfrau vor, die er zum Traualtar führt[536]. Die „Natürlichkeit" Noras wird im Rahmen eines neuen, von ihm dominierten (Gedanken)-Spiels und mit Hilfe eines institutionellen Rituals gebannt[537]. Wenn Nora sich im weiteren Verlauf des letzten Aktes ihres Maskenanzugs entledigt und mit diesem Kostümwechsel die Hoffnung auf das „Wunderbare" eines unkonventionellen Zusammenlebens mit Helmer aufgibt, hat sich außerdem das utopische Potential der Tarantella erschöpft. Ihr letzter Auftritt in Reisekleidung bestätigt diese Entwicklung: „Nora leaves [...] wearing the same type of clothing Mrs. Linde had worn when she entered, having almost literally transformed herself from doll into traveller through a series of costume changes."[538] Indem Nora in diesem Sinne in die Rolle der

---

533 HU, VIII, S. 343.

534 Soufflierbuch Nora, S. 70. - Schon die in vielfacher Hinsicht ungenügende Übersetzung Wilhelm Langes verschleierte die Zusammenhänge, indem sie die (erotische) „*Natürlichkeit*" von Noras Tanz als „*Realismus*" ausgab [Hervorhebung durch UE]. Dieser grobe Fehler wurde noch von der erstmals 1959 publizierten Reclam-Übersetzung Richard Linders wiederholt. Erst seit der vollständigen Revision der Übersetzung durch Aldo Keel ist die Stelle („etwas viel Natürlichkeit") korrekt wiedergegeben. Vgl. Ibsen, *Nora oder Ein Puppenheim. Schauspiel in drei Aufzügen.* Deutsch von Wilhelm Lange, Leipzig o.J. [1880] (= RUB 1257), S. 70; Ibsen, *Nora oder Ein Puppenheim. Schauspiel in drei Akten.* Übertragen von Richard Linder, Stuttgart 1959 (= RUB 1257), S. 68; Ibsen, *Nora (Ein Puppenheim). Schauspiel in drei Akten*, Aus dem Norwegischen übertragen von Richard Linder [Vollständig revidiert durch Aldo Keel], Stuttgart 1988 (= RUB 1257), S. 74.

535 Vgl. Mahal 1980.

536 Vgl. HU, VIII, S. 345 f.

537 Vgl. Selboe 1997, S. 93.

538 Durbach, *A Doll's House. Ibsen's Myth of Transformation*, Boston 1991 (= Twayne's Masterwork

anfangs arbeitslosen und damit abhängigen Frau Linde schlüpft, nimmt ihr Emanzipationsprojekt nachgerade paradoxale Züge an[539]. In der Düsseldorfer Strichfassung bleiben diese subtilen Zusammenhänge unklar. Das Ablegen des Fischermädchen-Kostüms kann aufgrund der weitgehend mißachteten Tarantella-Szene nur als der Beginn von Noras Selbstverwirklichung zum „wahren Sein" der Mutterschaft verstanden werden. Indirekt macht die Inszenierung sich die Perspektive Helmers zu eigen, der ausruft: „Die Zeit des Spielens ist vorbei; jetzt kommt die der Erziehung."[540]

Regisseur Walter Ullmann legte in seiner Textbearbeitung größten Wert darauf, daß die ersten klaren Konturen einer Individualität, die Nora sich in der Auseinandersetzung mit Helmer erkämpft, nicht zu deutlich werden. *Keine* der folgenden Aussagen Noras war auf der Bühne zu hören:

> [...] ich kann mich nicht mehr damit begnügen, was die meisten Menschen sagen und was in den Büchern steht.
>
> Ich weiß weiter nichts, als was Pastor Jakobi [= Hansen, UE] sagte, da ich confirmirt wurde. Er sagte, Religion wäre das und das. Komm' ich aus alledem hier heraus und bin auf mich ganz allein angewiesen, dann will ich auch diese Frage untersuchen. Ich will sehn, ob es richtig ist, was Pastor Jakobi sagte, oder vielmehr: ob es für *mich* richtig ist.
>
> Ich höre [...] jetzt auch, daß die Gesetze anders sind, als ich glaubte; aber daß die Gesetze gut sein sollten, das will mir nicht in den Kopf.
>
> Ich muß mich überzeugen, wer recht hat, die Gesellschaft oder ich.[541]

Die wenigen übriggebliebenen Sätze dieses Dialogs spricht sie nicht selbstbewußt stehend, sondern sitzend, „fast verschüchtert durch die Desillusionierung, die sie erfuhr"[542]. In „kammertonhafter Dämpfung"[543] standen damit nicht Noras Einsichten in die Funktionsweisen der Gesellschaft im Vordergrund, sondern ihre Selbstkritik und der Wunsch, ihr Leben zu ändern. Die Einflüsterungen Helmers - und des Dramaturgen Holdschmidt - verfehlten ihre Wirkung nicht. Helmer drohte: „Aber die Kinder zu erziehen, das erlaub' ich dir nicht; die wag' ich dir nicht anzuvertrauen."[544] Eine der letzten Repliken Noras in Düsseldorf liest sich wie eine Bestätigung dieser männlichen Sichtweise: „Die Kleinen will ich nicht erst sehen. Ich weiß, sie sind in besseren Händen als den meinen. So wie ich jetzt bin, kann ich ihnen nichts sein."[545]

Auch einige Jahre später in Koblenz[546] schrieb man dem vermeintlich „natürlichen Gefühl" Noras, das sich im wesentlichen in der „Liebe zum Leben, Heim, zu

---

Studies, Bd. 75), S. 44.

539 Vgl. Selboe 1997, S. 89.

540 Rollenbuch Weiße, S. 84.

541 Souffleurbuch Nora, S. 86.

542 *Der Mittag*, 29. April 1939.

543 *Düsseldorfer Nachrichten*, 29. April 1939.

544 Soufflierbuch Nora, S. 79 f.

545 Ebd., S. 89.

546 Nora oder Ein Puppenheim, Koblenz, Landestheater Moselland, P: 11. Oktober 1942, R: Karl-Heinz Fritsche, BB: Hans Schneider, D: Ruth Wiemeler (Nora), Hermann Ernst (Helmer).

Mann und Kindern" erschöpfte, große Bedeutung zu. Die Mutter und Gattin Nora, so der später im Krieg gefallene Regisseur Karl-Heinz Fritsche, zeige ein erstaunliches Maß von Vertrauensseligkeit:

> Am schönsten aber offenbart sich ihre wirkliche Natur, wie sie erkannt hat, was die Urkundenfälschung, die sie zu einem guten Zweck begangen, vor dem Gesetz bedeutet und welche Folgen die Entdeckung haben müßte. Daß Helmer (ihr Gatte) alles auf sich nehmen wird, wie sie es ganz gewiß an seiner Stelle tun würde, ist ihre erste Empfindung. - Ihr erster Gedanke dagegen: Nie und nimmer darf das geschehen! Lieber tot im Wasser als daß ein Mensch wie Günther [= Krogstad, UE] Gewalt über ihren Gatten hätte. Das Wunderbare darf nicht geschehen, Helmer sich nicht für sie opfern, so groß die Seligkeit für sie auch wäre.[547]

Die Selbstaufopferung stellt, nach diesem Verständnis, ein Privileg der Frauen dar. Fritsche nimmt mit seiner Interpretation Bezug auf den langen Dialog zwischen Nora und Frau Linde gegen Ende des zweiten Aktes. Krogstad hat soeben den Brief hinterlegt, der Noras Wechselfälschung aufzudecken droht. Voller Unruhe malt sich Nora die Konsequenzen aus. Sie hofft auf das „Wunderbare", auf ein umfassendes Schuldgeständnis ihres Mannes. Doch gleichzeitig versteht sie, daß dieser Schritt Helmers den ökonomischen Ruin der Familie und das Ende ihrer bürgerlichen Reputation bedeuten würde. Ihre Äußerungen im Gespräch mit Frau Linde sind daher widersprüchlich: „Jetzt wird [...] das *Wunderbare* geschehen. [...] Aber es ist so fürchterlich, Christine, - es darf nicht geschehen - um keinen Preis der Welt."[548]

Dieses Dilemma Noras wurde in der Koblenzer Konzeption des Stückes kaum ausgespielt; nur der letzte der zitierten Sätze schien vom Regisseur überhaupt wahrgenommen worden zu sein. Während sich in Düsseldorf die Überlegungen des Dramaturgen auf den „mütterlichen Instinkt" Noras konzentrierten, essentialisiert Karl-Heinz Fritsche Weiblichkeit dadurch, daß Noras Opferbereitschaft zu ihrer „Natur" erklärt wird. Von Torvald Helmer wird ein ähnliches Opfer jedoch keinesfalls erwartet. Wieder orientierte sich damit eine „Nora"-Produktion an männlichen Wertvorstellungen: bekanntlich lehnt es Helmer mit Hinweis auf seine „Ehre" ab, die Opfertat zu begehen[549]. In welchem Umfang - und mit welchen theatralischen Mitteln - dieser Interpretationsentwurf auf der Bühne realisiert wurde, läßt sich allerdings aufgrund von fehlenden Regie- und Rollenbüchern nicht mehr hinreichend feststellen.

Auch die bereits erwähnte „Nora"-Inszenierung des Berliner Renaissancetheaters 1939 (vgl. Abschnitt 5.2.)[550] enthielt noch Elemente einer ideologisch motivierten Interpretation des Schauspiels, doch gleichzeitig ließ die Produktion

---

547 Fritsche, Zur Aufführung des Schauspiels „Nora" von Ibsen, in: *Theaterblätter Landestheater Moselland*, Spielzeit 1942/43, Oktober-Heft, unpaginiert.

548 Im norwegischen Original: „Det er jo det vidunderlige, som nu vil ske. [...] Men det er så forfærdeligt, Kristine, - det *må* ikke ske for nogen pris i verden." [Hervorhebungen jeweils im Text] SWV, IV, S. 62; HU, VIII, S. 331.

549 Vgl. HU, VIII, S. 362; SWV, IV, S. 93.

550 Nora, Berlin, Renaissancetheater, P: 14. März 1939, R: Alfred Bernau, BB: Wolfgang Ulrici, D: Hilde Hildebrand (Nora), Hansjoachim Büttner (Helmer).

bereits eine größere Entspanntheit dem Stück gegenüber erkennen. In der Aufführung mit Hilde Hildebrand in der Titelrolle verfällt Nora am Ende nicht „in eine pathetische Abrechnung", sondern verläßt „ohne viel Aufhebens" das Puppenheim, so daß „doch ein wenig" die Möglichkeit offenbleibt, „daß sie einmal wiederkommen wird"[551]. Auch die in Zeitungen lancierten Probenfotos, auf denen Nora freundlich lachend inmitten der Schar ihrer Kinder posiert (s. Abb. 53), weckten einen „Hoffnungsschimmer auf das happy end"[552]. Gleichzeitig zeigte sich eine gewisse Entideologisierung der Rolle darin, daß Hilde Hildebrand, die ein Jahr zuvor auch schon als Hedda Gabler zu sehen war, das Stück zum Anlaß „stärkste[r] schauspielerische[r] Leistung" nahm und einen Erfolg verbuchte, der „auch Ibsen" galt[553].

In den Kriegsjahren gehörten „Nora"-Aufführungen dann immer selbstverständlicher zu den „besonderen künstlerischen Ereignis[sen]"[554] im Reich. Inszenierungen wie diejenige in Koblenz oder in Metz, wo offenbar der Führungsanspruch des Mannes gegenüber der Frau herausgestellt worden war (vgl. Abschnitt 5.1.), müssen als Ausnahmen bezeichnet werden. Das Stück reizte nun zur „Auseinandersetzung mit einem Problem, das heute wie damals seine Gültigkeit hat..."[555] Nationalsozialistische Dogmen traten zugunsten eines Theaters für Schauspieler zurück. In manchen Fällen durften sich lokale Diven selbst die begehrte Rolle der Nora aussuchen. In Gera und in Remscheid[556] feierten verdiente Schauspielerinnen mit diesem Ibsen-Stück ihren Abschied von einem Ensemble, dem sie lange angehört hatten; der Wechsel an eine größere Bühne sollte ihnen mit einem glanzvollen Auftritt an alter Wirkungsstätte erleichtert werden.

Heinz Hilpert schließlich, der so lange um seine Inszenierung der „Nora" kämpfen mußte (vgl. Abschnitt 4.5.), sorgte mit den 1943 zunächst in Wien[557] und dann auch in Berlin[558] gezeigten Aufführungen für unumstrittene Glanzlichter der Saison. Der Gesellschaftskritiker Ibsen war bei ihm durch den großen „Menschendichter"[559] gleichen Namens abgelöst worden. Doch obwohl die Bühnenbilder Ernst Schüttes (s. Abb. 21) keineswegs Zeitnähe anstrebten, war von musealer Stimmung auf der Bühne nichts zu spüren gewesen. Der langjährige Theaterkritiker des *Völkischen Beobachters*, Richard Biedrzynski, erkannte die Symbolhaftigkeit der visuellen Ausdrucksmittel:

> Der Salon Noras [...] ist in einen silbrigen Perlmutterglanz getaucht. Silbergrau sind die gestreiften Bezüge der Möbel. Silbergrau mit schimmerndem Pelzbesatz ist Noras Kleid.

---

551 *Berliner Morgenpost*, 15. März 1939.
552 *Berliner Illustrierte Nachtausgabe*, 15. März 1939.
553 *Frankfurter Zeitung*, 16. März 1939.
554 *Geraer Zeitung*, 25. Juni 1942.
555 Ebd.
556 *Remscheider General-Anzeiger*, 22. Mai 1942.
557 Nora, Wien, Theater in der Josefstadt, P: 4. Mai 1943, R: Heinz Hilpert, BB: Ernst Schütte, D: Hilde Krahl (Nora), Hans Thimig (Helmer), Anton Edthofer (Rank).
558 Nora, Berlin, Deutsches Theater, P: 10. September 1943, R: Heinz Hilpert, BB: Ernst Schütte, D: Hilde Krahl (Nora), Hans Brausewetter (Helmer), Albin Skoda (Rank).
559 Biedrzynski, *Schauspieler-Regisseure-Intendanten*, Heidelberg/Berlin/Leipzig 1944, S. 104.

> In dem kostbaren Spiegel an der Wand blinkt dieses Puppenheim noch einmal in seiner ganzen fraulichen Zärtlichkeit auf. Erst die Männer bringen das kontrastierende drohende Schwarz hinein: Helmers korrekte Gehrockwürde, Krogstads speckige, herabgekommene Figur im abgetragenen, verbeulten Paletot mit dem verschossenen Samtkragen, Doktor Ranks melancholische Eleganz als trauriger Ritter Toggenburg und als Todeskandidat.[560]

In seiner „völlig entplüscht[en]"[561] Inszenierung konzentrierte sich Hilpert ganz auf das psychologische Porträt zweier Menschen, die schon zu Beginn der Handlung ahnen lassen, daß sich die einst mit Hoffnung eingegangene Bindung nicht aufrecht erhalten lassen wird. Ibsens Stück erhielt auf diese Weise eine fast tragische Note. In der explizit „undoktrinären" Rollenauslegung[562] lag der Schwerpunkt weniger auf dem Entwicklungsprozeß der Titelfigur als auf einer von vornherein unüberwindbaren Desillusioniertheit Noras und Helmers, die den Verfall ihrer Ehe nicht verhindern können. Der in Wien von Hans Thimig verkörperte Helmer erschien in einer unkonventionellen Interpretation als Mann, der „aus Erschütterung und Uebererregung" kleinlich handelt, nicht aber „aus der Ursache seines Charakters" heraus. Dem Konzept von Hilperts Inszenierung entsprechend trat Hilde Krahl so „unpuppenhaft" auf, daß die „eigentliche Nora-Krise [...] nicht gespielt"[563] wurde. Nora wandelte sich nicht von der naiven, Makronen naschenden „Lerche" zur realitätsorientiert handelnden Frau. Die Rolle war in dieser Inszenierung kaum auf Peripetie angelegt, und Nora brauchte keinen Moment des Erkennens: sie war sich von Anbeginn an über ihre Lage im klaren. Dem italienischen Karneval im Hause Helmers, dem fortwährenden Verkleiden, fiel in dieser Inszenierung bestenfalls sekundäre Bedeutung zu. Das Publikum nahm die Produktion dankbar entgegen, wie die für damalige Verhältnisse beachtliche Anzahl von 19 Vorstellungen allein in Berlin beweist. Die Kritiker dagegen mußten sich an ein „gewisses intellektuelles Uebergewicht"[564] gerade in der Rollengestaltung durch Hilde Krahl erst gewöhnen. Ihre Anerkennung versagten sie der Schauspielerin jedoch nicht:

> Von einem bestimmten Zeitpunkt ab hat sie wieder jene erschütternde Selbstentfremdung, die den Charakter eisiger Gefaßtheit und Klarheit annimmt, wenn sie weiß, daß das „Wunderbare" nicht eintreten wird. Sie ist aber auch keine Nora der Ibsenzeit mehr, kein verzärteltes, empfindsames, wehrloses Geschöpf. Von Anfang an ist eine hellhörige Wachsamkeit in ihr. Sie bringt einen sehr heutigen Zug von Entschiedenheit mit, den Willen, die lauernde Ungewißheit zu beenden, und sei es um den Preis einer schrecklichen Gewißheit.[565]

Es sei das entschiedene Verdienst der Regie Hilperts gewesen, daß sie den „Panoptikumstaub"[566] des Stückes fortgewischt habe. Die anfänglich große Skepsis gegenüber dem Stück galt nun nur noch Details, z.B. der zynischen und dadurch

---

560 Ebd., S. 105.
561 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 11. September 1943.
562 *Neues Wiener Tageblatt*, 14. Mai 1943.
563 Ebd.
564 *12-Uhr-Blatt* [Berlin], 10. September 1943.
565 Biedrzynski 1944, S. 105.
566 *Berliner Lokal-Anzeiger*, 12. September 1943.

„schwer erträglichen Figur“[567] des Doktor Rank. Der Schritt zum weitgehend ideologiefreien Startheater war jedoch bereits vollzogen (s. auch Abb. 54 und 55).

6.3.4. Vererbung und Mutterpflicht: „Gespenster“

Die Bühnengeschichte der „Gespenster“ im Dritten Reich ähnelt derjenigen von „Nora“ in vielen Punkten. Auch dieses „Familiendrama“ wurde von Schlössers Reichsdramaturgie zunächst zurückhaltend behandelt; später wurde es aufgrund der diagnostizierten depressiven Wirkung mit Aufführungsverbot belegt. Noch ausführlicher als im Falle von „Nora“ diskutierten Kulturjournalisten über den Wert und Unwert der „Gespenster“ - mit recht unterschiedlichen Ergebnissen. Gerade die allgemeine Unsicherheit gegenüber dem Stück reizte einzelne Dramaturgen, Schauspieler und Kritiker offenbar dazu, eine ideologiekonforme Aktualität in den Text hineinzulesen, die Aufführungen des Dramas auch nach 1933 ermöglichen sollte. Teilweise gingen sie dabei so weit, die bei Ibsen angeschlagene Thematik der Vererbung direkt auf die nationalsozialistischen Vorstellungen von „Erbgesundheit“ zu beziehen (vgl. hierzu schon Abschnitt 4.5.).

Auch auf dem Theater fehlte es nicht an Versuchen in dieser Richtung. Als die „Gespenster“ 1933 im Studio der Berliner „Komödie“ angesetzt wurden[568], schienen die biologisch-medizinischen Diskussionen der Zeit bei der Ausformung der stets umstrittenen Schlußszene eine wichtige Rolle gespielt zu haben. Die Regisseurin Ernestine Münchheim, die gleichzeitig Frau Alving spielte, hatte sich, wie einigen Rezensionen zu entnehmen ist, zu einer gravierenden Textänderung entschlossen:

> Der Dichter zeigt am Schluss den Seelenkampf der Mutter, ob sie ihrem geistig zusammengebrochenen Sohn das erlösende Gift reichen soll oder nicht, und er entscheidet sich [...] zu einem doppelt ausgesprochenen Nein. Frau Münchheim schliesst mit einem lauten, fast triumphal ausgerufenen Ja.[569]

Diese „moderne Wendung“[570], die selbst den Kritikern zu weit ging, kann nur im Kontext der „bevölkerungspolitischen“ Gesetzesinitiativen und Propagandamaßnahmen nach Hitlers Machtantritt verstanden werden. Schon im Juli 1933 war das „Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses“ verabschiedet worden; ihm folgte zwei Jahre später das „Gesetz zum Schutze der Erbgesundheit des deutschen Volkes“, das gegen sogenannte „Ballastexistenzen“ gerichtet war. Verschiedene Institutionen wie das von Rudolf Heß gegründete „Rassenpolitische Amt der NSDAP“ (RPA) sorgten in großem Stil für die Verbreitung dieser

---

567 Ebd.

568 Gespenster, Berlin, Komödie, P: 12. November 1933, R: Ernestine Münchheim, D: Hans Konrad Goesecke (Osvald), Ernestine Münchheim (Helene Alving), Anton Loerding (Manders), Käte Arend (Regine Engstrand), Peter Horn (Engstrand).

569 *Berliner Tageblatt*, 13. November 1933.

570 Ebd.

Ideologie. Die Filme „Sünden der Väter", „Abseits vom Wege" und „Erbkrank", Mitte der dreißiger Jahre vom RPA in Auftrag gegeben, dienten noch der eingehenden „weltanschaulichen" Erziehung der verschiedenen Parteikader[571]. Popularisiert und sentimentalisiert wurden die neuen pseudowissenschaftlichen Erkenntnisse dann mit Hilfe des Kinos. Die „künstlerisch besonders wertvolle" Tobis-Produktion „Ich klage an" aus dem Jahr 1941 (Regie: Wolfgang Liebeneiner) griff die Zielsetzungen der RPA und ähnlicher Institutionen wirkungsvoll auf. Eine unheilbar kranke Frau erbittet in diesem Film den „Gnadentod" von zwei Ärzten, ihrem Mann und einem Freund. Ihr Gatte entscheidet sich schließlich zu einem ähnlich drastischen Schritt wie Frau Alving in der genannten Berliner „Gespenster"-Inszenierung: er überreicht seiner Frau tödliches Gift. Der Mediziner ist am Ende von der Humanität seiner Aktion überzeugt und lehnt die ihm von Kollegen angebotene Vertuschung der Tat ab. Chefärzte und führende Juristen des Regimes zollten dem Film ihre Anerkennung[572].

Mit Werken dieser Art wurden Ibsens „Gespenster" explizit oder assoziativ ständig in Verbindung gebracht. Kaum ein Zeitungsartikel verzichtete darauf, einen Hinweis auf das angeblich zentrale Thema der „Erbkrankheit"[573] zu geben. In dem Stück würden die schon bei Ibsen apostrophierten „Sünden der Väter" und deren fatale Folgen für die nächste Generation dargestellt. Teilweise wurde Ibsen dabei direkt auf den Augenarzt Hellmuth Unger bezogen[574], der in mehreren literarischen Arbeiten den neuen Rassengesetzen das Wort redete und mit seinem Roman „Sendung und Gewissen" (1936) die Vorlage zum Film „Ich klage an" liefern sollte[575]. Die Ansichten darüber, inwieweit Ibsens Drama angesichts der juristischen und biologischen „Fortschritte" im Dritten Reich noch als zeitgemäß galt, differierten dabei sehr. „Gerade heute, da uns erbbiologisches und eugenisches Denken vertraut ist", schrieb die *Deutsche Allgemeine Zeitung*, „erscheint die Behandlung der Erbkrankheit in den Gespenstern nur [noch] als ein Theatermittel, das in der guten Stube einer verstaubten bürgerlichen Empfindungswelt Unordnung

---

571 Vgl. Anonym, Filme zur Volksaufklärung, in: *Neues Volk*, 4, 1936, H. 2, S. 12-16. - Der Film „Erbkrank" endet mit der mahnenden Feststellung: „Der Bauer, der das Überwuchern des Unkrautes verhindert, fördert das Wertvolle."

572 Vgl. hierzu Wulf, *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Frankfurt/Berlin/Wien 1983 [Wulf 1983 c] (= Ullstein Buch 33031), S. 392 ff.

573 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 5. Oktober 1935; *Heilbronner Tagblatt*, 3. Februar 1941; *Tagespost* [Graz], 28. Februar 1941.

574 *Berliner Börsen-Zeitung*, 5. Oktober 1935.

575 Einschlägig in diesem Sinne ist auch sein Drama „Opferstunde" (1934), in dem eine Frau auf eine bevorstehende Eheschließung verzichtet, da sie nicht ausschließen kann, „erbkrank" zu sein; ihr Mann bekennt sich *expressis verbis* zum „Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses". Auf Ungers Buch „Helfer der Menschheit. Der Lebensroman Robert Kochs" basiert der bekannte Steinhoff-Film „Robert Koch, der Bekämpfer des Todes" (1939). Vgl. die kurze, aber recht unkritische Darstellung seiner Biographie in Reim, *Probleme filmischer Darstellung medizinhistorischer Sachverhalte am Beispiel des „Robert Koch"-Films*, Diss. München 1989, S. 43-55; ferner Ketelsen, *Von heroischem Sein und völkischem Tod. Zur Dramatik des Dritten Reiches*, Bonn 1970 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 96), S. 27 ff. und 88 ff.; Graeb-Könneker 1996, S. 218 ff.; Wald, Deutsche Ärzte[,] wie sie denken und dichten: Hellmuth Unger, in: *Zeitschrift für ärztliche Fortbildung*, 36, 1939, S. 630-633; Vasold 1992, S. 77.

schafft“[576]. Doch am selben Tag konnte ein Kritiker einer anderen Berliner Zeitung zu einem gänzlich konträren Urteil gelangen und behaupten, daß sich Ibsen in den Gesetzen und Verordnungen zur Bekämpfung der Erbkrankheiten „vorm Ziel findet“[577].

Den Theaterrezensionen wie auch den nur sehr spärlich überlieferten Regie- und Rollenbüchern ist allerdings zu entnehmen, daß radikale Aktualisierungen der „Gespenster“ im Hinblick auf „Rassenhygiene“ und „Erbpflege“ die Ausnahme blieben. Sofern theatereigenes Material zu Inszenierungen dieses Stückes überhaupt zur Verfügung steht, ergeben Stichproben, daß Ibsens Originalschluß nicht substantiell verändert wurde. Am Landestheater in Neustrelitz, wo die „Gespenster“ 1939 mit wenig Erfolg aufgeführt wurden, folgte Regisseur Hans Harnier dem Wortlaut der Übersetzung Marie von Borchs sogar bis ins Detail[578].

Wer sich nicht von vornherein von dem Drama abwendete und seine Relevanz für die Gegenwart bezweifelte, sah vor allem zwei Anknüpfungspunkte in den „Gespenstern“. Dem gelegentlich unverhohlen vorgetragenen Wunsch, daß Helene Alving ihrem Sohn die Qualen nehmen und deshalb töten möge, sie also einen Beitrag eben zur „Erbgesundheit“ leisten solle[579], wurde - wie dargestellt - nur in der Münchheim-Inszenierung von 1933 konsequent entsprochen. Doch auch wenn die Regie von einem derart radikalen Texteingriff absah, richteten die Kritiker ihre Aufmerksamkeit vor allem auf die Schlußszene. Sie stellten hohe Ansprüche an die *Haltung* Osvalds während seiner Sterbestunde und lobten die Darsteller besonders gerne dann, wenn sie - wie Wolfgang Büttner 1935 im Berliner Privattheater der bekannten Schauspielerin Agnes Straub - ihrem Schicksal „beherrscht“ und „männlich“, also dezidiert „nicht weibisch“[580], ins Auge blickten. Mehrfach erinnerten sich Rezensenten an die Interpretation Osvalds durch Alexander Moissi, der in der legendären Reinhardt-Inszenierung des Jahres 1906[581] auftrat und später mit dieser Rolle auf Gastspieltournee ging. Moissi hatte, in der Diktion der NS-Presse, „den Oswald zersungen und zerredet und als schwabberndes Nervenbündel gezeichnet“[582], es mithin darauf angelegt, die Symptome von Osvalds Krankheit

---

576 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 5. Oktober 1935.

577 *Berliner Tageblatt*, 5. Oktober 1935.

578 Der Inszenierung lag folgende Ausgabe zugrunde: Henrik Ibsen, *Gespenster. Ein Familiendrama in drei Aufzügen*. Aus dem Norwegischen übertragen von M[arie] von Borch, Leipzig o.J. [1884] (= RUB 1828); Sigle: Regiebuch Harnier.

579 Exemplarisch in dieser Hinsicht ist der Artikel des Rosenberg-Mannes Waldemar Hartmann im *Völkischen Beobachter* [Berliner Ausgabe] vom 12. November 1936, auf den schon in Abschnitt 4.6. hingewiesen wurde. Frau Alving beschreibt er als eine Frau, die „es nicht nur über sich bringt, die verlorenen Ideale ihres Kindes, sondern auch sein Leben zu vernichten [!], weil ihre nordische Seele keine Unwahrheit zu tragen vermag [...]“

580 *Berliner Börsen-Zeitung*, 5. Oktober 1935.

581 Vgl. hierzu Midbøe, *Max Reinhardts iscenesettelse av Ibsens Gespenster i Kammerspiele des Deutschen Theaters Berlin 1906 - dekor Edvard Munch*, Trondheim 1969 [deutsche Fassung in *Maske und Kothurn*, 24, 1978, S. 17-76]; Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, 10 Bde., Salzburg 1957-1974, Bd. 8 [1968], S. 541 ff.; Boettcher 1989, S. 113 ff.; Marker/Marker 1989, S. 111 ff.

582 *Berliner Börsen-Zeitung*, 5. Oktober 1935.

„bis ins Daneben-Greifen des Glases oder bis ins Lallen auszuwalzen“[583]. Dieser wenig heldischen Rollenauffassung setzten Schauspieler wie Wolfgang Büttner nun „Festes und Jungmännliches“[584] entgegen. In einer Grazer Produktion des Jahres 1941 achtete sein Kollege Herbert Köchling darauf, Osvalds Passivität in strenge Entschiedenheit zu verwandeln. Der Subtext mancher Kritiken würdigte nicht nur diese von der Rollentradition abweichende Spielweise, sondern auch die damit verbundene Einsicht in die „erbbiologischen“ Zusammenhänge: „Daß aber Oswald den körperlichen Tod dem geistigen vorzieht, hebt die Gestalt über einen bloß Mitleid erweckenden, armen Kranken hinaus“[585], urteilte eine Rezensentin. Entsprechend negativ waren die Reaktionen, wenn Osvald Bewußtsein und Initiative in diesem Sinne vermissen ließ. Nach der Produktion von 1935 und einigen Rollenumbesetzungen spielte das Ensemble um Agnes Straub die „Gespenster“ 1936 noch einmal in der „Komödie“[586] (s. Abb. 58). Der vom Film her bekannte Albert Lieven übernahm die Rolle des Osvald, stieß mit seiner Interpretation jedoch auf Ablehnung. Er schwankte „zwischen der härteren Gegenwartsauffassung und der psycholologischen Weichheit früherer Darsteller“ und war nach Ansicht der Kritiker zu einer „tatkräftigen Entscheidung aus den Gegebenheiten des Schicksals“[587] nicht fähig.

Eine zweite Strategie, den „Gespenstern“ einen gewissen Wert für die eigene Zeit abzugewinnen, bestand darin, Helene Alving als idealtypische Mutter zu verklären. Anläßlich der bereits erwähnten Grazer Aufführung begeisterte sich eine Kritikerin: „Unvergänglich leuchtet in diesem wunderbaren Stück die größte Gnade des Lebens: Mutterliebe!“[588] Entscheidend war jeweils die *konstruktive* Einstellung, die Frau Alving angesichts der fortschreitenden Krankheit ihres Sohnes einnahm. Die Hamburger Schauspielerin Maria Karsten erhielt überschwengliches Lob dafür, daß Frau Alving in ihrer Deutung die „ungeliebte Pflicht [...] in der großherzigsten Weise“ erfüllte:

> Diese Figur kann, wie andere des Stückes, leicht etwas eng Fanatisches bekommen, wenn sie nicht mit so viel Herzenswärme gespielt wird wie hier. Maria Karsten hat eine bezaubernd warme Stimme, eine Stimme, die das Gefühl der Mütterlichkeit genau wiederzu-

---

583 *Hamburger Fremdenblatt*, 12. Januar 1939. - Aversionen und Störaktionen gegen Moissi, zum Teil antisemitisch motiviert, sind schon für das Jahr 1919 belegt; vgl. Lüth, *Hamburger Theater 1933-1945. Ein theatergeschichtlicher Versuch*, Hamburg 1962, S. 20.

584 *Der Angriff*, 5. Oktober 1935.

585 *Kleine Zeitung* [Graz], 28. Februar 1941.

586 Namen und Daten zu diesen Inszenierungen: Gespenster, Berlin, Agnes-Straub-Theater, P: 4. Oktober 1935, R: Friedrich Neubauer, BB: Eduard Sturm, D: Wolfgang Büttner (Osvald), Agnes Straub (Helene Alving), Otto Woegerer (Manders), Sabine Peters (Regine Engstrand), Ernst Gronau (Engstrand). - Gespenster, Berlin, Komödie, P: 10. November 1936, R: Agnes Straub, BB: Gottfried zum Winkel, D: Albert Lieven (Osvald), Agnes Straub (Helene Alving), Walter Janssen (Manders), Sabine Peters (Regine Engstrand), Georg Völkel (Engstrand).

587 *Berliner Börsen-Zeitung*, 11. November 1936.

588 *Tagespost* [Graz], 28. Februar 1941.

geben vermag. Und diese Stimme war es eigentlich, die die Szene beherrschte; man wartete darauf, sie zu hören; Trost in all dem Jammer und verzweifelter Verwirrung.[589]

Selbst Agnes Straub, deren vom Expressionismus beeinflußtes Spiel kaum mit mütterlicher Innigkeit identifiziert werden konnte, galt in den Berliner Aufführungen von 1935 und 1936 als tapfere Trösterin ihres Kindes, als „mütterliche Frau"[590] reinen Typs. Die aus nationalsozialistischer Perspektive naheliegendsten Handlungsmodelle Frau Alvings scheinen sich auf den ersten Blick völlig auszuschließen; sie konvergierten jedoch darin, daß sie im Einklang mit dem NS-Mutterkult „Liebe zum Leben", Stabilität, Ermutigung und Bewahrung versprachen. Ob Frau Alving ihrem Sohn Morphium überreichte oder ihm fürsorglich beistand, bezeichnete demnach zwei Seiten derselben Medaille: in ersterem Falle durfte sie sich als Förderin der „Volksgesundheit" betrachten, im zweiteren half sie, „Verwirrung" zu lindern. Beide Optionen, von denen nur die letztere regelmäßig auf den Bühnen wahrgenommen wurde, interpretierten die „Gespenster" als „Golgathagang einer Mutter"[591] und fixierten eine ideologisch erwünschte Frauenrolle[592].

Wenn glühende Nationalsozialisten über Frau Alving ins Schwärmen gerieten und sie eine „der bedeutendsten [...] Mütter nordischer dramatischer Literatur"[593] nannten, dürfte jedoch häufig der Wunsch Vater des Gedankens gewesen sein. Einige Indizien sprechen dafür, daß die Mutterrolle im faschistischen Sinne den Darstellerinnen auf der Bühne qua Projektion aufgezwungen wurde. In welchem argumentativen Notstand sich manche Berichterstatter befanden, zeigt sich z.B. darin, daß die blonde Haarfarbe der Schauspielerinnen - passend zu ihrer vermeintlich „nordischen" Gesinnung - eigens hervorgehoben wurde[594]. Von Ausnahmen abgesehen, beschränkten sich die ideologischen Aspekte der „Gespenster"-Inszenierungen im Dritten Reich vermutlich auf das gelegentlich „tatkräftige" Spiel Osvalds in Anbetracht seiner Krankheit sowie auf die allzu monolithische Auffassung der Mutterfigur, deren Verstrickung in den Niedergang der Familie unter diesen Voraussetzungen kaum herausgearbeitet werden konnte.

Daß ein Drama wie „Gespenster" im Kontext der systematisch betriebenen „Rassenhygiene" nicht weniger als 52 mal inszeniert wurde, mag ein lebhaftes politisches Interesse indizieren. Die Reaktionen der offiziellen Stellen, die eher den Pessimismus des Stückes als die hineininterpretierten erbaulichen Qualitäten wahrnahmen, deuten allerdings auf andere Zusammenhänge. Zwar ist durchaus hervorzuheben, daß verhältnismäßig viele Zeitgenossen - unter ihnen René Deltgen

589 *Hamburger Anzeiger*, 12. Januar 1939.
590 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 5. Oktober 1935.
591 *Berliner Tageblatt*, 11. November 1936.
592 Zur Mutterideologie im Nationalsozialismus vgl. unter anderem Klinksiek, *Die Frau im NS-Staat*, Stuttgart 1982 (= Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Bd. 44), S. 84 ff.; Horváth 1987, S. 136 ff.
593 *Völkischer Beobachter* [Berliner Ausgabe], 12. November 1936.
594 So z.B. anläßlich einer Aufführung im Hamburger Thalia-Theater; vgl. *Hamburger Fremdenblatt*, 12. Januar 1939.

- die „Gespenster" dem Dunstkreis einer verbrecherischen Gesundheitspolitik zurechnen wollten und das Stück als vereinbar mit der Politik und Propaganda des Nationalsozialismus erachteten. In noch stärkerem Maße als für Ibsens „Nora" gilt jedoch auch für die „Gespenster", daß die Dogmen der Zeit zwar zum Teil massiv an das Stück herangetragen wurden, auf der Bühne aber nicht allzu häufig sichtbar waren. Als Max Geisenheyner von der *Frankfurter Zeitung* anläßlich eines Gastspiels der Straub-Bühne „jenen seltenen Kammerspielton" ausmachte, „der an beste deutsche Theaterzeiten erinnerte"[595], konnte dies als leise Abrechnung mit der nationalsozialistischen Theaterpolitik wie auch den tendenziösen Auffassungen über die „Gespenster" verstanden werden. Seinen Kollegen Wilhelm Westecker, den faschistischen Leitlinien weit weniger abhold[596], bewog dieselbe „Gespenster"-Inszenierung sogar dazu, die Möglichkeiten eines kulturpolitischen Kompromisses auszuloten, der geeignet war, Ideologie und Pragmatik miteinander zu vereinen:

> Das Zusammenspiel [zwischen den Schauspielern des Straub-Ensembles, UE] aber zeigte viel von der handwerklichen Fertigkeit des alten Theaters, von der keine neuen Impulse für das neue deutsche Theater ausgehen können, das wir aber auch nicht verachten wollen, solange es ein aesthetisches Bildungstheater so sauber und sorgfältig spielt und sich nicht in den Dienst von zersetzender oder nur unterhaltender flacher Gesellschaftsliteratur stellt, wie es früher und noch im vergangenen Jahre geschah. Auch in den Leistungen dieser Theater zeigt sich, wie stark die umformende Kraft des Nationalsozialismus ist. Er kann aus einem aesthetischen Bildungstheater kein Volkstheater machen, aber er kann es zu einem positiven Bildungstheater machen, wie es hier geschehen ist.[597]

Dieses auch von manchen NS-Funktionären inaugurierte „positive Bildungstheater" fand eine Basis in der Gegenwartsdramatik Ibsens, die sich zumindest zeitweise in dem mühsam formulierten Freiraum entfalten konnte. Der offen eingeforderte Optimismus wurde allerdings für ein Stück wie die „Gespenster" im Laufe der Jahre zu einem ernsthaften Problem. Als der Krieg an den Nerven der Bevölkerung zehrte, sank die Bereitschaft, sich mit den schonungslos aufgedeckten Familienkonflikten produktiv auseinanderzusetzen.

Noch bevor dem Stück von Goebbels' Ministerium das Etikett „depressiv" angeheftet und es mit Spielverbot belegt wurde (ausführlich hierzu Abschnitt 4.5.), provozierte es das Publikum in mehreren Fällen zu Unmutsäußerungen. In Weimar kam es dann im Januar 1941 zu einem regelrechten Theaterskandal[598]. Regisseur Lutz Heinle hatte vorab in einem Artikel das Problem der Vererbung für sekundär erklärt und darum geworben, in dem Drama ein Ringen um „Wahrheit" im Sinne einer mutigen Konfrontation mit der Vergangenheit zu sehen. Die etwas einseitig herausgestellte Unerschrockenheit der Figuren gegenüber Vorurteilen und Kon-

---

595 *Frankfurter Zeitung*, 28. August 1935.

596 Vgl. sein zu dieser Zeit, d.h. im Herbst 1935, entstandenes Werk *Kultur im Dienst der Nation*, Hamburg 1936.

597 *Berliner Börsen-Zeitung*, 5. Oktober 1935.

598 Gespenster, Weimar, Deutsches Nationaltheater, P: 9. Januar 1941, R: Lutz Heinle, BB: Kurt Behrend, D: Walter Uttendörfer (Osvald), Lisa Wehn (Helene Alving), Nils Helmut Sandberg (Manders), Lilo Lothar (Regine Engstrand), Heinz-Günter Stamm (Engstrand).

ventionen, deren „Kampf um eine neue Lebensgestaltung", bezog Heinle implizit sogar auf die ebenso kompromißlose Bewegung des Nationalsozialismus[599]. In der Praxis generierte dieser Ansatz aber alles andere als Systemkonformität. Im Namen der Wahrhaftigkeit hatte der Regisseur auf das zu dieser Zeit schon obligatorische Beiwerk von Trost und Kraft verzichtet. Prompt registrierten die Kritiker im Zuschauersaal „eine sehr kühle Resonanz, um nicht zu sagen eine eisige Ablehnung"[600]. Direkt an die Adresse der Regie gerichtet, hieß es außerdem in tadelndem Ton:

> Der Theaterbesucher von heute verlangt - zumal im Kriege - keine noch so gekonnte psychologische Analyse, sondern, sofern er ernster Dichtung geöffnet ist, Führung und Geleit, Stärkung seiner seelischen und sittlichen Kräfte.[601]

Vor der zweiten Aufführung des Stückes entschloß sich die Theaterleitung in einem ungewöhnlichen Schritt dazu, in Pressemeldungen die Wahl des Stückes zu rechtfertigen und die grundsätzliche Übereinstimmung mit den Direktiven der Reichsdramaturgie zu betonen. Diese Maßnahme konnte jedoch nicht verhindern, daß sich der Gauleiter und Reichsstatthalter Fritz Sauckel[602] mit einer „grundsätzliche[n] Erklärung" ebenfalls an die Öffentlichkeit wandte. In scharfem Ton distanzierte er sich darin von Ibsens „Gespenstern", ohne das Stück allerdings auch nur beim Namen zu nennen. Die Formulierungen waren indes so gewählt, daß Mißverständnisse nicht entstehen konnten:

> „Die Dichter wollen entweder nützen oder unterhalten". So lautet seit Horaz der jahrtausendalte Grundsatz aller wahren und echten Dichter. Gerade das deutsche Volk hat es dank des Kampfes Adolf Hitlers in seinem heutigen Staate nicht mehr nötig, auf seinen Bühnen Stücke der Entartung, der Zersetzung und der Hoffnungslosigkeit als Ausdruck sogenannter höchster künstlerischer Gestaltung anzusehen und zu dulden. [...]
> *Idioten* auf der Bühne zu zeigen, lohnt nicht mehr. Mir scheint jeder deutsche Schauspieler zur Darstellung einer solchen Rolle zu schade! Unser arbeitendes, schaffendes Volk will das auch nicht sehen. Aus gesündestem Instinkt lehnt es das Abnorme ab. *Unser* Volk, unsere *deutschen* Arbeiter der Stirn und der Faust wollen vielmehr *echtes* Menschentum erleben, starke Frauen und Männer, stark bei der Arbeit, stark im Leid, unüberwindlich im Kampf, *würdig des Soldaten an der Front.* Ein Spiegel seiner selbst in dieser großen Zeit![603] [Hervorhebungen im Original]

Diese Zeilen konnten vom Generalintendanten des Deutschen Nationaltheaters in Weimar, Hans Severus Ziegler[604], nicht ignoriert werden. Vor der dritten

---

599 Heinle, Ueber die Aktualität einer „Gespenster"-Aufführung, in: *Deutschland* [Weimar], 8. Januar 1941.

600 *Thüringer Gauzeitung*, 10. Januar 1941.

601 Ebd.

602 Sauckel war seit 1927 Gauleiter von Thüringen. Im März 1942, ein Jahr nach der „Gespenster"-Produktion, wurde er zum „Generalbevollmächtigten für den Arbeitseinsatz" ernannt und erhielt alle Vollmachten, um für die deutsche Kriegswirtschaft ein Millionenheer von Fremdarbeitern zu rekrutieren. 1946 wurde Sauckel wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit in Nürnberg zum Tode verurteilt.

603 Hier zit. nach *Thüringer Gauzeitung*, 15. Januar 1941. - Vgl. auch THStA, W 116, Bd. 2, Bl. 94 ff.

604 Ziegler hatte sich 1938 reichsweit einen Namen gemacht, als er auf eigene Initiative die Propagandaschau „Entartete Musik" in Düsseldorf organisierte und unter Berufung auf Richard Wagners Essay „Das Judentum in der Musik" Komponisten der Moderne und jüdische Musiker attackierte.

Aufführung der „Gespenster“ am 16. Januar 1941 teilte er den Zuschauern in einer kurzen Ansprache mit, daß die Vorstellung des heutigen Abends zugleich die letzte sei. Der „Herr Gauleiter“ habe in der Frage der Ibsen-Aufführung „streng sachlich“ seine Meinung kundgetan. Im Falle der „Gespenster“ hätte er selbst zwar „im Hinblick auf die glänzenden Rollen des Werkes und [...] die architektonisch hervorragend gestalteten Akte“ einer Inszenierung zustimmen können, doch bräuchte „ein verantwortlicher Staatsmann und völkischer Führer in bestimmten ernsten Zeitumständen“ diese Wünsche eines Theatermannes „nicht anzuerkennen“. Der „staatspolitischen Anschauung“ sei letztlich der Vorrang einzuräumen. Am nächsten Tag wurde die Erklärung Zieglers unter der Überschrift „Klare völkische Aufgabe des Theaters: ‘Gespenster’ vom Spielplan abgesetzt“ auch in der Tagespresse publiziert[605].

Auf Anordnung von Goebbels war den Theatern schon kurz nach Kriegsbeginn ein Rundschreiben zugegangen, das in Fragen der Repertoirepolitik und Inszenierungsästhetik zu einer optimistischen Haltung aufforderte. In der Diktion Schlössers hieß es:

> Aus gegebenem Anlaß weise ich darauf hin, daß jedes einzelne Werk im Spielplan der deutschen Bühnen im gegenwärtigen Augenblick mehr denn je zur seelischen Stärkung der Nation beitragen muß. Innere Erhebung und Besinnung kann sowohl durch ernste wie durch heitere Werke erreicht werden; die Voraussetzung aber ist immer, daß sie erfüllt sind von kraftvoller und lebensbejahender Menschlichkeit.[606]

Wie unter anderem die Vorgänge in Weimar zeigen, dürfte kaum ein Stück diese Kriterien weniger erfüllt haben als Ibsens „Gespenster“. Dennoch gelang es dem Burgtheater in Wien im Sommer 1942, eine Spielerlaubnis für das Stück zu erwirken. Möglicherweise ist die ausnahmsweise erfolgte Freigabe des Dramas zu einer Zeit, als es nicht mehr aufgeführt werden durfte, auf den Einsatz des Reichsstatthalters Baldur von Schirach zurückzuführen, der der „passiven Resistenz“ und den „antipreußische[n] Kulturtendenzen“[607] in Wien mit einer scheinbar liberalen und großzügigen Politik entgegentrat[608]. Die Sondergenehmigung war an die Auflage geknüpft, das Stück „bei aufgehobenem Abonnement“[609] auf der Bühne des Akademietheaters zu präsentieren.

Die Produktion, die im Oktober 1942 Premiere hatte[610], ist als „Theatererlebnis höchsten Ranges“[611] in die Annalen eingegangen; selbst ein so ausgekochter Kriti-

---

605 Hier zit. nach *Thüringer Gauzeitung*, 17. Januar 1941.

606 Rundschreiben von Rainer Schlösser an die Theater des Reiches vom 9. Oktober 1939; Theatersammlung der ÖNB, Gesammelte Erlässe.

607 Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991, S. 64.

608 Vgl. ebd., S. 68 ff. Zur Kulturpolitik Schirachs vgl. dessen Rede *Das Wiener Kulturprogramm*, Wien 1941; ferner Schreiner, *Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien 1938-1945 unter spezieller Berücksichtigung der Wiener Theaterszene*, Diss. Wien 1980, S. 92 ff. und S. 187 ff.; Mathieu 1997, S. 257 ff.

609 So auch die Ankündigung auf dem Theaterzettel [Dokument des Österreichischen Theatermuseums].

610 Gespenster, Wien, Akademietheater, P: 13. Oktober 1942, R: Lothar Müthel, BB: Rochus Gliese, D: Horst Caspar (Osvald), Käthe Dorsch (Helene Alving), Ewald Balser (Manders), Gusti Huber (Regine Engstrand), Wilhelm Heim (Engstrand).

611 Zeno von Liebl, *Osvald, Bruder des Orest. Neuinszenierung von Ibsens „Gespenster“ im Akademie-*

ker (und Dramaturg) wie Herbert Ihering ließ sich von einzelnen Szenen der Inszenierung rühren und zählte sie „zu den ergreifendsten Schöpfungen deutscher Schauspielkunst“[612]. Eindrucksvoll war nicht nur die Besetzung, die mit Käthe Dorsch, Horst Caspar und Ewald Balser drei gefeierte Stars jener Jahre zusammenführte. Einen zusätzlichen Reiz entfaltete die Konstellation dieser „erlesene[n] Künstlerschar“[613] dadurch, daß der persönliche und politische Hintergrund der Schauspieler unterschiedlicher kaum hätte sein können. Horst Caspar, der schon 1937 in Bochum unter seinem Entdecker Saladin Schmitt den Osvald verkörperte, hätte als sogenannter „Vierteljude“ seinen Beruf gar nicht ausüben dürfen, doch machte sein außerordentliches Talent ihn zu einem „Sonderfall“ auf deutschen und österreichischen Bühnen[614]. Angesichts der offenen und versteckten Feindseligkeiten, die ihm im Dritten Reich entgegenschlugen, fühlte er sich nur als Geduldeter im damaligen Kulturbetrieb; sein Spiel war von dieser Anspannung und Nervosität gelegentlich deutlich beeinflußt. Von Käthe Dorsch war allgemein bekannt, daß sie im Ersten Weltkrieg mit Hermann Göring verlobt war[615]. Sie nutzte diesen besonderen Status und ihre Autorität immer wieder dazu, sich beim Propagandaminister für verfolgte Kollegen einzusetzen. Goebbels' Einstellung gegenüber den Künstlern des Burgtheaters divergierte beträchtlich: während er dem „Hysteriker“ Caspar eine Karriere in Wien zunächst nicht gönnte[616], ging er auf die Interventionen der von ihm sehr verehrten Käthe Dorsch durchaus ein. In seinem Tagebuch findet sich die Notiz: „Käthe Dorsch hat eine Menge halbseidene Fälle. Ich will ihr nach Möglichkeit helfen.“[617] Ewald Balser wiederum versuchte wie viele andere - ohne ein überzeugter Anhänger des Regimes zu sein -, einen Kompromiß zwischen politischen und künstlerischen Anforderungen zu finden. Zu „Führers Geburtstag“ am 20. April 1938, nach dem gerade erfolgten „Anschluß“ Österreichs, sprach er im Burgtheater den weihevollen „Hymnus auf die Heimkehr“ von Josef Weinheber[618].

Derartige Gesten, die eine gewisse Kooperationsbereitschaft signalisierten, waren der Wiener „Gespenster“-Aufführung völlig fremd[619]. Die als pessimistisch

---

theater, Zeitung unbekannt, 14. Oktober 1942 [Dokument der TSK].

612 Ihering, *Käthe Dorsch*, München 1944, S. 7. - Siehe auch die Erinnerungen des Leiters der Kulturabteilung im Reichspropagandaamt Wien, Walter Thomas: Anderman 1947, S. 75 ff.

613 *Völkischer Beobachter* [Wiener Ausgabe], 15. Oktober 1942.

614 Vgl. Daiber 1995, S. 99.

615 Vgl. Rathkolb 1991, S. 237 ff.

616 Vgl. Daiber 1995, S. 272.

617 Goebbels, *Die Tagebücher*, Hg. Elke Fröhlich, im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands, Teil 1: Aufzeichnungen 1923-1941, [bislang Bde. 6 - 9 erschienen], München 1998, Bd. 9, S. 138.

618 Vgl. Schreiner 1980, S. 167.

619 Der Inszenierung lag eine Ausgabe in anonymer Übersetzung zugrunde, die in Gestalt und Paginierung der sog. „Volksausgabe“ (Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke. Volksausgabe in fünf Bänden*, Hg. Julius Elias / Paul Schlenther, Berlin 1916) entspricht: Henrik Ibsen, *Gespenster. Ein Familiendrama in drei Akten*, Berlin 1923: Fischer Verlag. An theatereigenem Material zu dieser Inszenierung stehen das Rollenbuch von Käthe Dorsch (Helene Alving) sowie zwei weitere Textbücher zur Verfügung, die keinem Schauspieler bzw. keiner Rolle zweifelsfrei zugeordnet werden können. In einem Fall handelt es sich

eingestufte Wirkung des Textes wurde durch Bühnenbild und Rollenauffassung eher noch unterstrichen. Rochus Glieses historisches Dekor verlor sich in der „lieblos kalten Weite" der Akademiebühne. Viele Einzelheiten, so „die Spalten am Fußboden, das verschossene Tischtuch, das fahle Licht" summierten sich nach Auffassung eines Kritikers „zum lastenden Eindruck des Gespensterhaften"[620]. Gliese hatte darauf gedrungen, daß für die Ausgestaltung der Wand zum Wintergarten, auch für das Hausdach, dickes Fensterglas angeschafft wurde, damit in naturalistischer Manier echtes Regenwasser gegen die Scheiben schlagen konnte[621]. Auf überlieferten Fotografien ist die mächtige Glaswand gut zu erkennen (s. Abb. 59); das hochbürgerliche Interieur wurde ansonsten durch einen kostbaren Teppich, einen Schrank im Hintergrund, einen Hocker sowie einen schlichten runden Tisch und ein paar Stühlen eher angedeutet. Palmen auf dem Tisch und im Gartenzimmer zeugten von der Sehnsucht nach wärmeren Gefilden[622]. Der einsetzende Regen wurde dramaturgisch effektvoll in die Inszenierung integriert: als Frau Alving ihrem Sohn vom ausschweifenden Leben des Kammerherren, nicht zuletzt auch von der Krankheit erzählt, die sich auf Osvald übertragen hat, korrespondiert dessen Desillusionierung mit der Wiederkehr des immer gleichen, trüben Wetters[623]. Die bedrückende Stimmung, die schon aufgrund der Witterung über dem Stück lastet, wurde von Gliese nicht im mindesten relativiert.

Auch die Rolleninterpretation durch Horst Caspar enthielt keine Elemente jener „lebensbejahenden Menschlichkeit", die sich Goebbels vom Theater im Krieg erwartete. Resolute oder entschieden „männliche" Reaktionen auf die Nachrichten vom körperlichen wie moralischen Verfall seines Vaters (und seiner eigenen Person) lagen ihm fern. In einem Brief an den früheren Bochumer Kollegen Walter Kaltheuner geht er in vielen Einzelheiten auf seine Darstellung der Rolle ein:

> Ich komme als Bohemien mit blauer Samtjacke, roter Schleife um den fast steifen Kragen, hellgrauen „Beinkleidern" ohne Bügelfalte. Ungeschminkt [...]
>
> [...] meine erste Szene spiele ich sehr heiter, erst wenn Manders das Wort Unsittlichkeit ausspricht, werde ich ernst und setze mich mit ihm auseinander. Im zweiten Akt muß ich, ehe ich zum Geständnis komme, mich an den Wänden herumdrücken und in die Winkel des Raumes stellen, wie um mich verkriechen zu wollen. Im Verlauf der Szene sehr unter Alkohol stehen. Die Stelle: „du weißt wohl nicht, Mutter, daß ich an Regine ein Unrecht wiedergutzumachen habe", bis: „denn ich sah, in ihr ist Lebensfreude" mit schwerer Zunge, fast lallend, aber natürlich immer noch so, daß es nicht unästhetisch wirkt. Im letzten Akt sind ein paar besonders gelungene Regieeinfälle Müthels. Die Mutter sitzt neben Osvald auf einem Hockerchen, das ganz niedrig ist und sie deshalb klein und arm-

---

vermutlich um ein Inspizientenbuch. Textvergleiche ergeben weitgehende Übereinstimmung zwischen dem Rollenbuch von Käthe Dorsch und den übrigen eingestrichenen Textausgaben. Im folgenden werden die Siglen „Rollenbuch Dorsch" und „Textbuch Gespenster" verwendet.

620 *Völkischer Beobachter* [Wiener Ausgabe], 15. Oktober 1942.

621 Auf erhalten gebliebenen Grundrißentwürfen Glieses ist mehrfach das Wort „Regen" markiert [Dokumente des Österreichischen Theatermuseums].

622 Weitere Fotografien zur Inszenierung finden sich in Ihering 1944 sowie in einer schmalen Monographie: Berger, *Käthe Dorsch*, Berlin 1957.

623 Textbuch Gespenster, S. 169 f.

selig macht, während er nur Augen für Regine hat, ja, er wendet ihr sogar den Rücken zu, während sie zu ihm spricht. Es ist schwer, das so zu beschreiben [...][624]

Regisseur Lothar Müthel hatte seinen Darstellern viele Freiheiten gelassen, sie aufgefordert, selbst Vorschläge für die Ausgestaltung der Rollen zu machen. Caspar achtete darauf, daß seine psychologische Studie des Osvald von outriertem Spiel frei blieb und selbst seine fieberhaften Ausbrüche nicht übertrieben wirkten. Er gab, wie ein Beobachter festhielt, „kein minutiös ausgeführtes klinisches Bild eines Paralytikers, aber vom ersten Auftreten an erkennt man den unheilbar Gezeichneten“[625].

Dem Brief Horst Caspars ist auch zu entnehmen, wie unkonventionell Lothar Müthel und Käthe Dorsch die Figur der Helene Alving interpretierten. Im Blickpunkt des Interesses lag weniger - wie noch in einem populären Spielfilm drei Jahre zuvor - der Kampf einer Mutter, der Käthe Dorsch bei Kritik[626] und Publikum große Sympathien eingetragen hatte[627]. Statt dessen machte sie, wie auch Herbert Ihering konstatierte, „die Rückerinnerung an ein verlorenes Leben“[628] zum zentralen Thema des Abends. Die Dialoge mit Manders erhielten damit bedeutend mehr Gewicht. Anhand der überlieferten Textbücher zu dieser Inszenierung läßt sich zeigen, daß die dramaturgische Feinarbeit ganz im Dienst dieser Konzeption stand. Durch recht großzügige Striche wirkten die Repliken Frau Alvings um einiges pointierter und bitterer. Ihr Mutterpathos wurde stark zurückgedrängt[629]; voreilige und billige Trostworte („Nein, nein, mein Herzensjunge! [...] Es steht nicht so verzweifelt um Dich, wie Du glaubst“) entfielen komplett[630]. Hatte schon das proxemische Arrangement der Schlußszene - Frau Alving sitzt auf einem Schemel, Osvald kehrt ihr den Rücken zu - die Emphase zwischen Mutter und Sohn arg beeinträchtigt, sorgten umfassende Textkürzungen für weitere Ernüchterung. Frau Alving konnte keine Empörung mehr darüber empfinden, daß Osvald die Teilnahme für seinen Vater verweigert[631]. Sie versuchte nicht einmal, ihrem Sohn aus Fürsorge und Verzweiflung „von allen Gewissensbissen und Selbstvorwürfen“ zu befreien[632]. Sie läuft nach dem ersten Anfall Osvalds auch nicht panisch ins Vorzimmer, um nach dem Arzt zu rufen[633]. Die Ausweglosigkeit, die Frau Alving zu

---

624 Brief von Horst Caspar an Walter Kaltheuner vom 9. November 1942, zit. nach Vortisch, *Horst Caspar (1913-1952). Ein Schauspieler im Wandel einer Epoche*, Berlin 1966 (= Theater und Drama, Hg. Hans Knudsen, Bd. 30), S. 68 f.

625 *Wiener Neueste Nachrichten*, 14. Oktober 1942.

626 Vereinzelt galt sie als „Urbild der Mutter“; *Neues Wiener Tageblatt*, 15. Oktober 1942.

627 In „Mutterliebe“ (Regie: Gustav Ucicky) stellte Käthe Dorsch 1939 eine Frau dar, die ihre vier Kinder mit großer Opferbereitschaft allein erzieht. Vgl. Kanzog, *„Staatspolitisch besonders wertvoll“. Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945*, München 1994 (= Münchner Beiträge zur Filmphilologie, Bd. 6), S. 211 ff.

628 Ihering 1944, S. 9.

629 Rollenbuch Dorsch, S. 149.

630 Ebd., S. 153.

631 Ebd., S. 172.

632 Ebd., S. 173.

633 Ebd., S. 177.

diesem Zeitpunkt deutlich verspürte, spielte Käthe Dorsch mit einer Stille und Gefaßtheit, die mehr erschütterte als gebärdenreiches Wehklagen.

Um plausibel zu machen, daß Helene Alving sich einst zu Manders hingezogen fühlte, sind einige der bekanntesten Repliken des Pfarrers ebenfalls aus dem Text entfernt worden. Als zu krass wäre seine Heuchelei empfunden worden, wenn er - wie in Ibsens Drama - das säkulare Glücksstreben als Aufruhr des Geistes gedeutet hätte[634]. Gleichsam die Sichtweise Frau Alvings aufgreifend, ist die Naivität des „Kindes" Manders hingegen eher noch betont worden. Als ihm Engstrand seine wenig glaubhafte Version vom Handel mit Regine auftischt, für deren Vater er sich gegen gutes Geld lange ausgegeben hat, ist Manders so gerührt, daß er ein Taschentuch zückt[635]. In Szenen wie diesen wagte sich Ewald Balser an „die Grenze des Komischen" vor, doch geriet der Eindruck „eines maßlos gütigen, dabei naiv egoistischen, einfältig ehrlichen Herzens"[636] nicht in Gefahr.

Bei allseitiger Anerkennung der großartigen schauspielerischen Leistungen stieß das Konzept der Wiener „Gespenster"-Produktion nicht überall auf Verständnis. Insbesondere das Spiel von Käthe Dorsch, das manchen Kritikern als „zu künstlich für die elementare Natur dieses tragischen Mutterschicksals"[637] erschien, provozierte Widerspruch. Doch Tadel dieser Art bestätigt nur, daß die Inszenierung sämtliche ideologische Implikationen der ersten Jahre des Dritten Reiches abgestreift hatte. In mindestens zweifacher Hinsicht enttäuschte das Ensemble die Erwartungen, die an dieses Stück und an das Theater im Jahr 1942 geknüpft waren: die Themen der Vererbung und der Mutterschaft spielten endgültig keine Rolle mehr; der gewünschten „seelischen Stärkung der Nation" begegneten Regisseur und Darsteller fast mit Hohn. Die „Gespenster"-Inszenierung in Wien belegt dabei exemplarisch, welch ambivalente Funktion Klassiker-Inszenierungen in jenen Jahren haben konnten. Konfrontiert mit der psychischen Anspannung der Kriegsjahre, verfiel Goebbels gelegentlich darauf, „Hochkultur in klassischer Form" (u.a. mit Balser) geradezu anzuordnen[638]. Die „Gespenster"-Aufführung des Akademietheaters zeigt jedoch, daß prominente Theaterleute auch bereit waren, diese Form der Erbauung abzulehnen. Die künstlerische Eigenständigkeit der Produktion trotzte der parteiamtlichen Linie und realisierte - bei aller vorsichtigen Dosierung - ein Stück kulturpolitischen Widerstandes.

6.3.5. Inszenierungen der übrigen Gegenwartsdramen Ibsens

Neben dem „Volksfeind" wurden in den ersten Spielzeiten des Dritten Reiches auch andere Ibsen-Stücke gegen die pejorativ als „liberal" wahrgenommene Kultur der Weimarer Republik eingesetzt. Die eng miteinander verwandten

634 Textbuch Gespenster, S. 124.
635 Ebd., S. 166.
636 *Völkischer Beobachter* [Wiener Ausgabe], 15. Oktober 1942.
637 Ebd.
638 Rathkolb 1991, S. 236.

Stücke „Stützen der Gesellschaft“ und „John Gabriel Borkman“ wurden - allerdings in eher rhetorischer und kaum konsequenter Form - für die nationalsozialistische Kapitalismuskritik instrumentalisiert. Vor dem Hintergrund einiger Börsen- und Spekulationsskandale noch vor der „Machtergreifung“ hielt Paul Fechter gerade das Alterswerk „John Gabriel Borkman“ für „das aktuellste Drama Ibsens“, weil

> [...] in diesem Schauspiel zum erstenmal etwas von der Dämonie des Kapitalismus gesehen ist, von den ewigen Grundlagen dieser Lebensauswirkung, die eine kurzsichtige Betrachtung glaubt, von der Ratio her planwirtschaftlich regulieren zu können.[639]

Doch auch Borkmans *alter ego* Carsten Bernick, Konsul und Industriemagnat einer kleinen Küstenstadt, erschien einigen Berichterstattern als Repräsentant einer „Epoche des reinen Geldsackdenkens“[640], als „selbstsüchtige[r] Geschäftemacher“[641] ohne Sinn für die damals so gerne beschworene Gemeinschaft. Als Basis für eine Polemik gegen den Kapitalismus erwiesen sich die „Stützen der Gesellschaft“ jedoch keineswegs als problemlos. Das Stück kombiniert die Kritik am bigotten Gebaren eines norwegischen „Gründers“ mit einem Blick auf freiere Verhältnisse ausgerechnet in Amerika. Spätestens seit dem Kriegseintritt der USA im Herbst 1941 verhinderte diese von Ibsen zur Disposition gestellte Raumsemantik eine im engeren Sinne ideologische Verwertung das Dramas. Fast verbittert beklagten sich die Kommentatoren denn auch darüber, daß Ibsen in „der Geschichte der großen amerikanischen Vermögen Konsul-Bernick-Stoffe von geradezu gigantischem Ausmaß“[642] hätte finden können, er diese Gelegenheit aber ungenutzt ließ. Vereinzelt war das positive, wenn auch keineswegs völlig unkritische Amerika-Bild in diesem Stück den Theaterleuten schon in den dreißiger Jahren aufgestoßen. So wurde im September 1933 in Weimar[643] eine Bemerkung Johan Tønnesens über die größere Selbständigkeit der Frauen in den USA kurzerhand gestrichen[644]. Noch 1944, als die „Stützen der Gesellschaft“ am Hamburger Schauspielhaus aufgeführt wurden, ärgerte sich ein Kritiker darüber, daß „ein Gutsbesitzer von drüben“ - gemeint war wiederum Johan Tønnesen - „in buffalobilliger Aufmachung“[645] über die Bühne schreiten durfte. Der amerikanische Habitus einer von Ibsen sympathisch

---

639 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 24. Februar 1933.

640 *Cottbusser Anzeiger*, 23. November 1939.

641 *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, 12. April 1937.

642 Ebd.

643 Stützen der Gesellschaft, Weimar, Deutsches Nationaltheater, P: 21. September 1933, R: Max Brock, BB: Robert Stahl, D: Max Brock (Bernick), Gertrud Erland (Frau Bernick), Hans König (Johan Tønnesen), Marga Becker (Lona Hessel), Herbert Gaertner (Hilmar Tønnesen), Hansjörg Schmitthenner (Rørlund). - Der Inszenierung in Weimar lag die Übersetzung Emma Klingenfelds in einer Einzelausgabe zugrunde, die in Gestalt und Paginierung der sog. „Volksausgabe“ (Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke. Volksausgabe in fünf Bänden*, Hg. Julius Elias / Paul Schlenther, Berlin 1916) entspricht: Henrik Ibsen, *Die Stützen der Gesellschaft. Schauspiel in vier Akten*, Berlin 1928: Fischer Verlag. Erhalten geblieben ist ein Rollenbuch des Schauspielers Hans König (Johan Tønnesen).

644 Rollenbuch König, S. 61.

645 *Hamburger Fremdenblatt*, 15. März 1944.

gezeichneten Gestalt war durch Kostümierung, Gestik etc. noch betont worden; die Abmahnung folgte auf dem Fuße[646].

Zwei Elemente waren, soweit es sich heute noch recherchieren läßt, Bestandteil praktisch jeder Inszenierung des Stückes nach 1933. Zum einen präsentierten sich die Aufführungen ausnahmslos in historischen, manchmal sogar „altväterlich anmutenden"[647] Bühnenbildern. Der zweite Punkt betraf den Lebensweg des Protagonisten und dessen Interpretation auf der Bühne: die seit der Veröffentlichung des Dramas häufig diskutierte Wandlung des Konsul Bernick[648] vom schurkischen Kapitalisten zum reuigen, verantwortungsvollen Bürger wurde ernst genommen und gutgeheißen. Signale einer Ironisierung dieses Schlusses lassen sich weder in den wenigen zur Verfügung stehenden Regie- und Rollenbüchern[649] noch in den Rezensionen erkennen. Am Nationaltheater in Weimar wurden zur Stärkung von Bernicks Integrität die obskuren Machenschaften, mit deren Hilfe er das Projekt der neuen Eisenbahnlinie einfädelt, deutlich heruntergespielt; Lona zählt ihn folgerichtig auch nicht zu den ins Zwielicht geratenen „Stützen der Gesellschaft"[650].

Die Entscheidungen in Hinblick auf Bühnenbild und Figurendramaturgie generierten in den Kulturspalten der Presse eine ständig wiederkehrende Argumentationsstruktur. Das Stück sei veraltet, die darin behandelten kapitalistischen Exzesse auch; dies zeige, wie sehr sich der Nationalsozialismus von den Problemen des 19. Jahrhunderts emanzipiert habe[651]. Während Ibsens Text wirklichkeitsdissoziierende *Auflösung* betreibe, hätte die Gegenwart zu einem „Zustand der *Lösung*"[652] [Hervorhebung durch UE] zurückgefunden. Dieser letzte Aspekt ist insofern sehr bemerkenswert, als er Licht auf die Äußerlichkeit der betriebenen Kapitalismuskritik wirft. Letztlich legten die Theatermacher, zumal in den Kriegsjahren, doch weitaus mehr Wert darauf, einen positiven Schluß und einen positiven Helden präsentieren zu können, als die Identität Bernicks als betrügerischer Kaufmann und Aktionär aufrechterhalten zu wollen. In Dresden, wo sich der Bernick-Darsteller

---

646 Generell zum Verhältnis von Nationalsozialismus und Kapitalismus vgl. Turner 1972 b; einige Stichworte zu diesem Thema auch in Abschnitt 3.2.

647 *Neue Mannheimer Zeitung*, 26. November 1937.

648 Vgl. hierzu auch Abschnitt 7.4.

649 In Altona, wo das Stück 1938 Premiere hatte, gestaltete die Regie mit besonderer Sorgfalt die Szene, in der Bernick von der eigenmächtigen Entscheidung seines Vorarbeiters Aune erfährt, die „Indian Girl" nicht auslaufen zu lassen. Auf dem völlig maroden Schiff befand sich - wie erst allmählich klar wird - auch Bernicks 13jähriger Sohn Olaf. Der Konsul ist überrascht und erleichtert. Nach einer „große[n] Pause" verfällt er in einen „Weinkrampf"; zwischen den nachfolgenden Repliken „schluchzt" er „laut". Bernicks Läuterung am Ende des Dramas ist damit im engen Sinne eine kathartische. - Der Inszenierung in Altona lag die Übersetzung Emma Klingenfelds in einer Einzelausgabe zugrunde, die in Gestalt und Paginierung der sog. „Volksausgabe" (Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke. Volksausgabe in fünf Bänden*, Hg. Julius Elias / Paul Schlenther, Berlin 1916) entspricht: Henrik Ibsen, *Die Stützen der Gesellschaft. Schauspiel in vier Akten*, Berlin 1928: Fischer Verlag. Erhalten geblieben ist das Regiebuch von Paul Legband. Die genannten Zitate finden sich in Form von handschriftlichen Anmerkungen auf S. 542.

650 Rollenbuch König, S. 85 f.

651 Exemplarisch ist z.B. die Aussage des nach 1945 prominent gewordenen Journalisten Werner Höfer: „Das soziale Gewissen unserer Zeit ist [...] so ausgelüftet, daß wir den Moderduft dieser morschen Gesellschaft nur noch durch einen historischen Filter wahrnehmen." *BZ am Mittag*, 31. März 1942.

652 *Kleine Zeitung* [Graz], 18. März 1941.

Eugen Eisenlohr[653] in einer „langsamen Steigerung [...] zu jähem Selbsterhaltungswillen und schließlich [zu] offenem Bekenntnis“ emporschwang, ließ sich die Entwicklung des Konsuls gar in Beziehung zur deutschen Zeitgeschichte setzen:

> Irgendwie aber ist es doch *unser* Weg, den dieser Konsul Bernick geht: vom kapitalistischen Egoisten, der sich als Wohltäter der Stadt feiern läßt, obwohl er seine Existenz, seine Geltung auf Lügen aufgebaut hat, bis zu dem Mann, der erkennt, wie fragwürdig diese tonangebende „Gesellschaft“ ist, wie morsch ihre „Stützen“ sind, der schließlich in dem Augenblick, da sein „Als-Ob“-Leben den höchsten Triumph feiert, vor alle hintritt mit seiner großen Beichte, mit einer ersten ehrlichen Tat für das Gemeinwohl.[654] [Hervorhebung im Original]

Eine Deutung des Stückes, die Bernicks allmähliche „Reinigung“ zu „volklicher Gemeinschaft“ betont[655], konnte mit entsprechender Textbearbeitung und vor allem mit darstellerischen Mitteln leicht bewerkstelligt werden. Die Aufführungen im Dritten Reich dürften dabei das ganze Spektrum abgedeckt haben: setzten manche Produktionen, wie in Dresden, ideologische Akzente, waren an anderen Orten eher „kulissenkundige Inszenierung[en]“[656] zu sehen, denen bei Betonung des positiven Schlusses insbesondere der „Theaterdichter“ Ibsen am Herzen lag. Diese letzte Tendenz war z.B. in einer von Wolfgang Znamenacek ausgestatteten Inszenierung am Berliner Rose-Theater[657] zu beobachten (s. Abb. 20), die „gerade für das Menschliche“, für die psychologische Entfaltung der Charaktere, einen „empfindlichen Sinn“ zeigte[658]. Überrascht von der „Dramatik und Spannung“[659], mit der der Autor sein Stück angefüllt hatte, hielt mancher Kritiker das frühe Gesellschaftsdrama für „Ibsens wirksamstes Theaterstück“[660].

Auf den ersten Blick schien Ibsens vorletztes Stück, „John Gabriel Borkman“, die Voraussetzungen zu einem theatralen „Schwanengesang des Kapitalismus“[661] viel eher erfüllen zu können als „Stützen der Gesellschaft“. Das Drama wurde unmittelbar nach der „Machtergreifung“ auch gleich zweimal in Berlin inszeniert und trug damit zu einer kurzlebigen Debatte über die Möglichkeiten einer „Ibsen-Renaissance“ bei. Das Schicksal des greisen Bankdirektors, der zur Finanzierung ehrgeiziger Projekte große Geldsummen unterschlug, selbst aber noch in gespenstischer Isolation nach der Verbüßung seiner Haftstrafe von der Gründung eines „Reiches“ träumt, erinnerte viele Zeitgenossen an den Skandal um den schwedi-

---

653 Eisenlohr trat im Dezember 1940 als Gast in Dresden auf und spielte die Rolle des Konsul Bernick drei Monate später auch im Schauspielhaus Graz.

654 *Dresdner Anzeiger*, 23. Dezember 1940.

655 *Hamburger Tageblatt*, 15. März 1944.

656 *Berliner Volkszeitung*, 1. April 1942.

657 Stützen der Gesellschaft, Berlin, Rose-Theater, P: 30. März 1942, R: Paul Rose, BB: Wolfgang Znamenacek, D: Georg August Koch (Konsul Bernick), Lena Hutter (Frau Bernick), Günther Langenbeck (Johan Tønnesen), Ida Orloff (Lona Hessel), Paul Herm (Hilmar Tønnesen), Franz Stein (Rørlund).

658 *BZ am Mittag*, 31. März 1942. Vgl. zu dieser Inszenierung auch Baumgarten / Freydank 1991, S. 168 f.

659 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 31. März 1942.

660 *12-Uhr-Blatt* [Berlin], 1. April 1942.

661 *Vossische Zeitung*, 24. Februar 1933

schen Industriellen Ivar Kreuger, der sich im März 1932, nach dem Zusammenbruch seines Imperiums in Folge des Wall-Street-Krachs, das Leben genommen hatte. Aus nationalsozialistischer Perspektive litt das Stück allerdings unter dem großen Fehler, daß es - wie sein gesamtes Spätwerk - aufgrund der „mystisch verschleierte[n] Symbolik“[662] viel von seiner Durchschlagskraft preisgab. Mehrere Autoritäten des Berliner Feuilletons, unter ihnen der später von den Nationalsozialisten ermordete Emil Faktor, machten sogar Vorschläge zu einer „gründlichen Erneuerung [...] frei nach den Ideen von Ibsen“[663], um das Drama in realistischer Ästhetik (und mit dem gewünschten Zeitbezug) für die Bühne retten zu können.

Schon die stark aufeinander bezogenen Berliner Inszenierungen des Jahres 1933[664], jeweils mit Paul Wegener in der Titelpartie, tendierten in diese Richtung. Als „Tragödie des Kapitalismus“ im Programmheft angekündigt, hatte vor allem Regisseur Sergius Sax (Februar 1933) „die Dämonie, die Doppeldeutigkeit, den gleichnishaften Hintergrund“ des Stückes „mit kühler Hand entfernt“[665]. Wegener erschien dem Publikum folglich - unter Anspielung auf seine schmalen Augen und hohen Wangenknochen - als „Dschingis Khan der Scheck- und Wechselwelt“[666]. Ohne ganz auf eine Betonung der Phantastereien Borkmans zu verzichten, stand die Faktizität der erinnerten Ereignisse deutlich im Vordergrund. Gegen diese Interpretation regte sich jedoch schnell Widerstand. Mit einigem Recht merkten Kritiker an, daß das Drama nicht allein aus dem Stoff verstanden werden könne. Die Konzentration auf die unsauberen Bankgeschäfte Borkmans würde außerdem die übrigen Figuren auf der Bühne vernachlässigen, das Ensemblespiel fast unmöglich machen. Tatsächlich wurden Wegener und seine prominenten Partnerinnen von Presse und Publikum zwar meistens gefeiert, doch entstand gleichzeitig der Eindruck einer Uneinheitlichkeit in der Inszenierung, eine Dominanz Wegeners auf Kosten des „Gesamttons“[667].

Auch Ibsens „John Gabriel Borkman“ führte Theaterleute und Kunstrichter in eine Zwickmühle. Einerseits konnte die in dem Stück dargestellte Macht- und Geldsucht auf eine verhaßte Epoche projiziert werden, andererseits rückte bei entsprechender Hervorhebung der bindungslose „Ich-Mensch“[668] zu sehr ins Zentrum. Nicht zuletzt Paul Fechter selbst, der die im Stück enthaltende Thematik des Kapi-

---

662 Diese Formulierung eines Dresdner Dramaturgen gehörte in Variationen zu den stereotypen Aussagen über Ibsens Stücke ab 1892. Doering-Manteuffel, Die Stützen der Gesellschaft. Zur Neueinstudierung von Henrik Ibsens Schauspiel, in: Programmheft zu „Stützen der Gesellschaft“, Schauspielhaus Dresden, Spielzeit 1940/41, unpaginiert [Dokument der TSK].

663 *Berliner Börsen-Courier*, 24. Februar 1933.

664 Namen und Daten zu diesen Inszenierungen: John Gabriel Borkman, Berlin, Komödie, P: 23. Februar 1933, R: Sergius Sax, D: Paul Wegener (John Gabriel Borkman), Hedwig Wangel (Gunhild), Irene Triesch (Ella Rentheim), Sigmund Nunberg (Foldal). - John Gabriel Borkman, Berlin, Theater in der Stresemannstraße, P: 10. Oktober 1933, R: Wolff von Gordon, BB: Walter Bornemann, D: Paul Wegener (John Gabriel Borkman), Mathilde Sussin (Gunhild), Hermine Körner (Ella Rentheim), Ernst Legal (Foldal).

665 *Hamburger Nachrichten*, 19. April 1933.

666 Diese Formulierung Herbert Pfeiffers wird hier zit. nach Noa, *Paul Wegener*, Berlin 1964, S. 78.

667 *Berliner Börsen-Courier*, 24. Februar 1933.

668 *Frankfurter Zeitung*, 30. März 1933.

talismus pointiert beschrieben hatte, klagte darüber, daß „jede der Gestalten da oben [...] für sich" steht und von keinerlei „Welle zum Wir"[669] erfaßt wird. Die Erfahrung der Moderne, die so nachhaltig aus Ibsens Stück spricht, erkannte Fechter dabei durchaus. Die Eindrücke, die er und die Zuschauer empfangen hatten, faßte er in die Worte: „Man geriet in den Bereich der aufgelösten Welt, die Ibsen selbst schaffen geholfen hatte."[670] Sein stark der katholischen Ethik verpflichteter Kollege Josef Magnus Wehner, der 1935 eine hochrangig besetzte Aufführung der Münchener Kammerspiele[671] besprach, gelangte zu einem noch harscheren Urteil:

> Das Stück endet [...] nicht mit einer Erlösung oder auch nur mit einer Lösung. Die Menschen enden einfach, und die Spuren eines neuen Lebens sind unwahrscheinlich schwach. John Gabriel Borkman ist ein typisches Altersstück, in dem einfach alles auseinanderfällt. Die verbindende, heilende Lebenskraft der Jugend und des Mannes fehlt.[672]

> Nicht weil wir nur „optimistische" Stücke sehen möchten, sondern einfach weil es eine Lebenslüge ist, nur zertretene Menschen zu schaffen, lehnen wir das Stück für unsere Zeit ab. Wir wollen gesund sein, auch in der Verdammung.[673]

Die Aufführungen in Berlin und München vermittelten einen Eindruck von der modernen Leere des Stückes[674]: das Lebensgefühl der Anonymität und Entfremdung als Folge einer rasanten bürgerlich-kapitalistischen Entwicklung wurde in diesen Produktionen nicht beschönigt, eher noch herausgestellt. Der Abgrund eines umfassenden Werteverlustes, der um so deutlicher hervortrat, je mehr die Materialismuskritik in den Vordergrund gespielt wurde, war für Fechter und Wehner nicht mehr zu ertragen: sie verlangten nach einer Auffüllung der Leere, deuteten dabei selbst verschiedene zeittypische Konzepte an. Den Schritt zum Wir bzw. zur „Volksgemeinschaft", den bei krass einseitiger Lektüre eine affirmative Aufführung der „Stützen der Gesellschaft" noch plausibel machen konnte, verweigert Ibsens Text jedoch ebenso sehr wie eine religiöse oder bloß narzißtische Erlösungsphantasie.

Im Laufe der Jahre verringerte sich das Interesse am „Kapitalisten" Borkman zusehends. Diese Entwicklung dürfte indes weniger durch die zitierten kritischen Einwände ausgelöst worden sein; eher minderte die zeitliche Distanz das Abgrenzungsbedürfnis gegenüber der Weimarer Republik und ihren ökonomischen Problemen. Paul Wegener, der sich mehrere Jahrzehnte [!] mit der faszinierenden

---

669 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 24. Februar 1933. - Paul Fechter forderte auch von der deutschen Gegenwartsliteratur die „Rückwendung" vom Ich zum Wir, „vom Liberalismus zum Volk". Fechter, Vom Ich zum Wir, in: Heinz Kindermann (Hg.), *Des deutschen Dichters Sendung in der Gegenwart*, Leipzig 1933, S. 146-153, hier: S. 146.

670 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 24. Februar 1933.

671 John Gabriel Borkman, München, Kammerspiele, P: 3. April 1935, R: Georg Kiesau, BB: Eduard Sturm, D: Will Dohm (John Gabriel Borkman), Hedwig Wangel (Gunhild), Lotte Brackebusch (Ella Rentheim), Max Schreck (Foldal), Elisabeth Flickenschildt (Fanny Wilton).

672 Josef Magnus Wehner, „John Gabriel Borkman" in den Kammerspielen im Schauspielhaus, Zeitung unbekannt, Datum unbekannt [Dokument der TSK].

673 *Münchner Neueste Nachrichten*, 5. April 1935. - Erneut abgedruckt in Wehner 1944, S. 249-252.

674 Astrid Sæther bezeichnete das Drama nicht unzutreffend als „eine Art norwegisches Waste Land". Sæther 1993, S. 27.

Rolle des Bankdirektors auseinandersetzte[675], war 1940, sieben Jahre nach seinem letzten (doppelten) Auftritt als Borkman, ein weiteres Mal in einer Berliner Inszenierung des Stückes zu sehen[676]. In der Regie von Walter Felsenstein[677] wurde nun, ohne Rücksichtnahme auf politische Konstellationen, die „Komödie aller verpfuschten Leben"[678] gegeben, mit einem hintergründig agierenden Verräter im Mittelpunkt, der „nicht bloß Gelder, sondern auch Seelen 'veruntreut'"[679] hatte. Die „Atmosphäre des Gespenstischen" war im Schillertheater so allgegenwärtig, daß sich manche Rezensenten mit einem Text von E.T.A. Hoffmann konfrontiert sahen[680]. Felsensteins an der Musikdramaturgie geschulte Regieauffassung maß dem Rhythmus des Textes, vor allem den vielsagend nachklingenden Pausen, große Bedeutung bei. Das Konzept setzte eine Schar von erstklassigen Schauspielern voraus, die dem Regisseur am Schillertheater auch tatsächlich zur Verfügung stand. Gleichsam in Agonie vereint, waren Borkman, seine Frau Gunhild und deren Zwillingsschwester Ella viel stärker aufeinander bezogen als noch in den Inszenierungen von 1933. Die Vorstellungen liefen deshalb nicht Gefahr, in eine Reihe von zwar meisterhaft ausgeführten, dabei aber voneinander isoliert bleibenden Charakterstudien zu zerfallen.

Mindestens zweierlei ist bemerkenswert an dieser Inszenierung. Die von der Presse immer wieder konstatierte düstere Stimmung des Dramas entfaltete sich auf der Bühne, so auch in der Raumsprache Josef Fennekers (s. Abb. 27 und 28), in vollem Umfang. Seine von schwerem Braun dominierten Bilder stellten die großbürgerlichen Gemächer in ihrer ganzen Melancholie zur Schau; aus ihnen wehte „der Hauch des Grabes über die Rampe"[681]. Angesichts der Ängstlichkeit der Machthaber vor pessimistischen Wirkungen - der Krieg hatte ein halbes Jahr zuvor begonnen - dürfen diese konzeptionellen Lösungen als überraschend bezeichnet werden. Die Ignorierung der offiziell erwünschten Theaterästhetik, die sie indizieren, läßt sich auch an einem anderen Detail veranschaulichen. Mit Paul Wegener und Hermine Körner traten im Schillertheater zwei Schauspieler auf, die ihre

675 Wegener war insgesamt in nicht weniger als fünf verschiedenen Inszenierungen dieses Stückes zu sehen. Als er zum ersten Mal die „Lieblingsrolle" des greisen Borkman verkörperte, war er kaum älter als 40 Jahre! Ähnlich häufig spielte Wegener nur den Part des Edgar in Strindbergs „Totentanz" sowie die Hauptrolle in Hauptmanns „College Crampton". Vgl. Möller (Hg.), *Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. Ein Buch von ihm und über ihn*, Hamburg 1954, S. 183 und passim.

676 John Gabriel Borkman, Berlin, Schillertheater, P: 9. März 1940, R: Walter Felsenstein, BB: Josef Fenneker, D: Paul Wegener (John Gabriel Borkman), Lucie Höflich (Gunhild), Alice Verden (Ella Rentheim), Ernst Legal (Foldal), Berta Drews (Fanny Wilton).

677 Zu der Inszenierung liegt ein als „Regiebuch" deklariertes Textexemplar mit handschriftlichen Einträgen vor, die aber nach Angaben von Ilse Kobán (Felsenstein-Archiv) nicht von Felsenstein selbst stammen. Vermutlich handelt es um ein Inspizientenbuch. Benutzt wurde eine Einzelausgabe, die in Gestalt und Paginierung der sog. „Volksausgabe" (Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke. Volksausgabe in fünf Bänden*, Hg. Julius Elias / Paul Schlenther, Berlin 1916) entspricht: Henrik Ibsen, *John Gabriel Borkman. Schauspiel in vier Akten*, Berlin 1925: Fischer Verlag. - Dieselbe Ausgabe wurde auch für eine Inszenierung in Konstanz (P: 29. Oktober 1941) verwendet, von der ebenfalls ein Textbuch vorliegt.

678 *Berliner Illustrierte Nachtausgabe*, 11. März 1940.

679 *Berliner Morgenpost*, 12. März 1940.

680 *Berliner Illustrierte Nachtausgabe*, 11. März 1940.

681 *Der Angriff*, 11. März 1940.

größten Erfolge unter Max Reinhardt gefeiert hatten; sie erinnerten nun, so der *Völkische Beobachter*, „noch einmal [an] die Leistungen und Anschauungen der Vergangenheit“[682]. Diese Art von Nostalgie war ansonsten, besonders in bezug auf Reinhardt, wenig gefragt. Paul Wegener trat überdies, wie erstmals 1917[683] (nicht jedoch 1933), in einer Maske auf, die viele Zuschauer an Henrik Ibsen erinnerte (s. Abb. 70 und 71). So unbedeutend diese Geste aufs erste erscheinen mochte, enthielt sie doch auch ein Bekenntnis zu den großen Theaterjahren in Deutschland. Ein Kritiker ließ es sich denn auch nicht nehmen, „von einer *klassischen* Ibsen-Aufführung“[684] zu sprechen [Hervorhebung im Original][685].

Klassikerstatus hatte längst auch „Hedda Gabler“ erreicht. Gegen kein anderes Ibsen-Stück indes wurde im Dritten Reich eine so gehässige Rhetorik entfacht. Eine Blütenlese aus der Presse, die beliebig erweitert werden könnte, zeigt, wie übelgesinnt die Redakteure vor allem der Titelfigur entgegentraten:

> Hedda Gabler, die gewiß sehr komplizierte norwegische Generalstochter, die an der Langeweile ihres bürgerlichen Daseins zerbricht, ist ein pathologischer Einzelfall, kein Schicksal von menschlicher Allgemeingültigkeit.[686]
>
> Solche Sorgen hatte man damals; nämlich gar keine; nämlich künstlich aus müßigen Hirnen geschwitzte; wie mühsame Handarbeit zusammengehäkelt.[687]
>
> Hedda Gabler ist ein Dämon weiblicher Energie; ein Vulkan hält nur mühsam seinen Ausbruch zurück. [...] Hysterie, gequälte Langeweile, Lüsternheit, Herrschsucht - eine ganze Hölle seelischen Ungeziefers.[688]
>
> In „Hedda Gabler“ häufen sich die Probleme der Ehe- und Gesellschaftsform, wie sie Ibsen vorgeschwebt. Die Tochter des Generals ist schlecht erzogen und hat keinen Sinn für Häuslichkeit und Mutterschaft. Lediglich der Versorgung wegen heiratet sie einen ungeliebten, ihr wesensfremden Mann. Die Vorstellungen, welche diese schöne Megäre vom Leben hat, sind phantastisch, ihr Triebleben ist krankhaft und sadistisch.[689]
>
> Sie [= Hedda Gabler, UE] erschießt sich im vierten Akt. Besser wäre es, sie würde schon im ersten beseitigt.[690]

Diese aggressiven Vorwürfe gegen Hedda Gabler unter Einschluß typischer Topoi („Hysterie“ etc.) stehen in einer langen, unerfreulichen Tradition. In Deutschland wurde das Stück schon nach seiner Uraufführung in München (1891) in sehr ähnlicher Weise fanatisch bekämpft[691]. Während des Dritten Rei-

---

682 *Völkischer Beobachter* [Berliner Ausgabe], 11. März 1940.

683 Seit der Erstaufführung des Stückes in Deutschland hatte es sich eingebürgert, daß der Titelheld in Ibsen-Maske auftrat. Vgl. Dzulko 1952, S. 276.

684 *Berliner Morgenpost*, 12. März 1940.

685 Eine Karikatur und ein weiteres Szenenfoto zu den Produktionen mit Paul Wegener finden sich in Pfeiffer, *Paul Wegener*, Berlin 1957, S. 50 und 55.

686 *Der Volksfreund* [Aachen], 14. Oktober 1933.

687 *Berliner Illustrierte Nachtausgabe*, 23. Februar 1934.

688 *Berliner Tageblatt*, 23. Februar 1934.

689 *Salzunger Tageblatt*, 12. Februar 1938 [anläßlich einer Inszenierung in Meiningen].

690 *Berliner Illustrierte Nachtausgabe*, 23. Februar 1934.

691 Zu den Reaktionen auf das Stück in Zusammenhang mit der Uraufführung vgl. Stadelmann 1989, S. 91 ff.; generell zur frühen Rezeption des Stückes vgl. Fjørtoft, *Hedda Gabler i samtid og ettertid. Den*

ches hielten sich die Ressentiments gegen das Stück und die Protagonistin bis an das Ende des Krieges; besonders militant war die Kritik jedoch in den ersten Jahren nach dem Regimewechsel. Noch in das „Revolutionsjahr" 1933 fiel eine Inszenierung des Stückes am Deutschen Grenzlandtheater in Görlitz[692], die die Diffamierung Heddas gleichsam zum Konzept erhob. Regisseur Wolfgang Gondolatsch trat im Programmheft dafür ein, Ibsen nicht nur nach seinem historischen Verdienst zu beurteilen, sondern seine Werke jenseits der „Begrenzungen von Zeit und Milieu" als große Charakterstudien zu würdigen. Ibsen habe „wesentliche Typen des Menschlichen" gestaltet, so auch Hedda Gabler, der Gondolatsch zeitlose Negativität zuschrieb:

> Wäre die seltsame, zugleich anlockende und abstoßende „Heldin" dieser Dichtung wirklich nur die launenhafte, gelangweilte und durch eine törichte Ehe seelisch verbogene Frau, als die sie beim ersten oberflächlichen Blick erscheint, dann möchte uns alles Unheil, das sie stiftet und dessen Opfer sie wird, vielleicht kalt lassen. Aber in dieser Generalstochter steckt etwas, das jeden, der sich dem Drama mit empfänglichem Sinne naht, zuinnerst erregen und beängstigen muß: das Urböse, das auf dem Grunde der Menschenseele schlummert und sich in dieser dämonischen Frau mit seltener Gewalt befreit; das Raubtierhafte, das nach Macht über anderer Schicksale verlangt; das Asoziale, das in den Frieden einer wohlgeordneten, wohl kleinen und auch ein wenig lächerlichen, aber doch im Grunde guten Welt einbricht. Und gerade hier zeigt sich wie Ibsen so ganz und gar nicht das ist, was man im üblen Sinne einen Individualisten nennt: die schrankenlose, egoistische Machtgier Heddas vermag wohl tödliches Unheil anzurichten, aber sie gelangt nicht an ihr Ziel.[693]

Gondolatsch sucht nach einem optimistischen Finale des Stückes und findet es auch: daß Tesman und Thea mit der Rekonstruktion des Manuskriptes von Ejlert Løvborg beginnen, dessen Selbstmord Hedda provozierte, hält er für eine ermutigende Geste. Er stellt sich nicht die Frage nach dem Wert von Løvborgs kulturhistorischer Studie, was ihm aber kaum anzulasten ist; die direkte Gegenüberstellung der Wissenschaftler Tesman und Løvborg zugunsten des letzteren beruhte auf der Selbstverständlichkeit einer Deutungstradition, die erst seit kurzem in Frage gestellt wird[694]. Merkwürdig mutet dagegen an, wie wenig Gespür der Görlitzer Regisseur für Ibsens ironische Durchleuchtung der bürgerlichen Lebensformen aufbringen konnte oder wollte. Das zuerst von Tesmans Tanten, schließlich vom zweifelhaften Assessor Brack dominierte Wohnzimmer (als sinnfälliger Ausdruck der bourgeoisen Kultur) verwechselt er mit einer „im Grunde guten Welt". Hedda wiederum klammert er aus dem sozialen Gefüge

---

norske kritikartradisjonen i kvinneperspektiv, Oslo 1986; englische Kurzfassung in Fjørtoft, The Reception Given to *Hedda Gabler* by Ibsen's Contemporaries - a Comparison between Women's and Men's Critical Evaluation, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 5, Hg. Daniel Haakonsen, Oslo 1985, S. 58-69.

692 Hedda Gabler, Görlitz, Deutsches Grenzlandtheater, P: 15. Dezember 1933, R: Wolfgang Gondolatsch, D: Ilse Becker (Hedda Gabler), Helmut Peine (Tesman), Harry Schönborn (Løvborg).

693 Gondolatsch, Der lebendige Ibsen, in: *Die Brücke. Blätter des Deutschen Grenzlandtheaters Görlitz*, 1933/34, H. 5, S. 85-88, hier: S. 86 f.

694 Vgl. hierzu Helland 1993 a.

gänzlich aus. In typisch antimoderner Weise ontologisiert er die buchstäblich „Asoziale" zur Inkarnation des Bösen[695].

Gelegentlich wurde im Dritten Reich bemerkt, daß den Regisseuren zwei Möglichkeiten offenstanden, das Stück und die Titelheldin zu interpretieren: „Die einen geben die Hedda als eine überhysterische, launenhafte, mit sich und der Welt unzufriedene Person, die anderen stellen sie als kaltherzige, grausame, mitleidslose Teufelin dar."[696] Pathologisierung und Ontologisierung waren nach dieser Auffassung die einzig möglichen Strategien zur Charakterisierung der Protagonistin. Einmal mehr zeigt sich jedoch, wie sehr nationalsozialistische Kulturideologie und ihre konkrete Umsetzung im Dritten Reich auseinanderklaffen konnten. Allem Kriegsgeheul gegen das Stück zum Trotz, auch ungeachtet des Görlitzer Beispieles, vermittelt die alltägliche Aufführungspraxis kein Bild eines systematischen Mißbrauchs. Wie einige andere Gegenwartsdramen wurde auch „Hedda Gabler" häufig im Gewand des Halbboulevards aufgeführt, d.h. zunächst auf Gastspieltourneen reisender Stars erprobt und anschließend in En-Suite-Vorstellungen in den großen Theaterzentren gezeigt. Unabhängig von politischen Interessen begeisterten sich nicht zuletzt Filmschauspielerinnen für die dankbare „Primadonnenrolle"[697] der Hedda Gabler. Die verhältnismäßig hohe Zahl von 214 Aufführungen darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Stück im Dritten Reich nur 13 mal produziert wurde, also deutlich seltener auf den Repertoirelisten stand als z.B. „Nora" oder „Gespenster". Von den 44 Aufführungen der Saison 1933/34 entfielen allein 34 Vorstellungen auf das Ensemble von Agnes Straub, die „Hedda Gabler" zunächst in der Provinz und dann in Berlin zeigte[698]. Ähnliches gilt für die Spielzeit 1936/37: 38 (von 42) Aufführungen wurden von Hilde Hildebrand in der Titelrolle bestritten[699]. Im Dezember 1941 hatte das Stück schließlich am Wiener Akademietheater Premiere, wo mit Hilde Wagener eine weitere prominente Schauspielerin als Hedda zu sehen war[700]; die Inszenierung brachte es auf die erstaunliche Zahl von 58 Aufführungen, inklusive aller Abstecher ins deutsche und österreichische Hinterland. In manchen Städten waren im Laufe von nur wenigen Jahren mindestens zwei der genannten Produktionen zu sehen. Diese Auftritte bekannter Darsteller in der Provinz waren als Teil des „Startheaters" und Relikt der zwanziger Jahre offiziell nicht gerne gesehen, doch sie wurden kaum jemals ernsthaft beanstandet.

---

695 Aufgrund der mangelhaften Überlieferung von Regie-, Rollenbüchern und dergleichen ist nicht bekannt, wie Gondolatsch dieses Konzept auf der Bühne umsetzte.

696 *Stralsunder Tageblatt*, 24. September 1938.

697 Høst, *Hedda Gabler. En monografi*, Oslo 1958, S. 92.

698 Hedda Gabler, Berlin, Theater in der Stresemannstraße, P: 22. Februar 1934, R: Agnes Straub [und Ensemble], D: Agnes Straub (Hedda Gabler), Hans Brausewetter (Tesman), Friedrich Klippel (Løvborg).

699 Hedda Gabler, Berlin, Renaissancetheater, P: 20. April 1938, R: Carl Heinz Klubertanz, BB: Wolfgang Ulrici, D: Hilde Hildebrand (Hedda Gabler), Carl Heinz Klubertanz (Tesman), Erwin Klietsch (Løvborg).

700 Hedda Gabler, Wien, Akademietheater, P: 9. Dezember 1941, R: Adolf Rott, BB: Fritz Judtmann, D: Hilde Wagener (Hedda Gabler), Hermann Thimig (Tesman), Felix Steinböck (Løvborg).

Agnes Straub, die sich gleich nach 1933 mit dem Gedanken trug, einen ganzen Ibsen-Zyklus zu produzieren[701], feierte als Hedda Gabler einen großen künstlerischen Triumph. Sie konzentrierte sich darauf, die Tragik eines sinnlos gewordenen Lebens physisch und psychisch deutlich zu machen. Der ausgesprochen virtuose Einsatz von Stimme, Mimik und Gestik zielte darauf, die Verzweiflung der Generalstochter in möglichst vielen Facetten zu entfalten. Mit einzelnen Übersteigerungen stellte sie jedoch - gewollt oder ungewollt - auch Abstand zur Rolle her. So artikulierte Hedda ihre Not und Wut unmittelbar vor dem Selbstmord mit einem langgezogenen Kikeriki-Schrei, der nach Ansicht der Kritiker die „Lächerlichkeit" mindestens streifte[702].

Eine noch stärkere Entfernung vom Text attestierte man dem Spiel und der Sprechweise Hilde Hildebrands. Als Hedda im dritten Akt von Løvborg verlangte, „in Schönheit" zu sterben, schwang in diesen bekannten Worten nach Auffassung der Presse unüberhörbar Ironie mit. Den realistischen Dialog Ibsens stilisierte sie konsequent; sie wirkte „auf eine plakatartige Weise dezent"[703]. Dürfen diese verbalen wie paralinguistischen Beiträge zur Konstituierung des Aufführungstextes eventuell noch als Zugeständnisse an die Machthaber gedeutet werden, die gerade diese Ibsen-Figur größtenteils ablehnten, belegen Details des optischen Zeichenzusammenhanges, daß Distanzierungsstrategien als solche kaum eindeutig zu identifizieren waren. Interessanterweise hatte die Regie nicht in üblicher Weise die Entstehungszeit des Stückes hervorgehoben. Alle Darsteller - allerdings mit der signifikanten Ausnahme Hilde Hildebrands - traten in modernen Kostümen auf. Hedda war in neutrale, „Antike" konnotierende weite Gewänder gehüllt. Aktualität und Zeitlosigkeit bildeten damit in dieser Inszenierung einen Schnittpunkt, der einerseits die Relevanz des Textes für die Gegenwart veranschaulichte, andererseits Hedda als gleichsam „klassisches" menschliches Schicksal hervortreten ließ, unabhängig von den jeweiligen Zeitläuften. Der Theaterkritik dagegen bestätigte die Kostümwahl lediglich, daß Hedda mit ihren Problemen nicht mehr ernst zu nehmen war, vielmehr als „Rolle"[704] den Charakter einer reinen Theaterexistenz angenommen hatte.

In Wien entschied sich Bühnenbildner Fritz Judtmann für die im Dritten Reich gewöhnlichere Lösung und schuf einen Raum, der noch weit über die Ibsen-Zeit hinaus in die Vergangenheit deutete (s. Abb. 24). Aus Unterlagen, die heute im Österreichischen Theatermuseum verwahrt werden, geht hervor, daß sich Judtmann zur Vorbereitung auf die „Hedda-Gabler"-Inszenierung umfassend über die Innenarchitektur des 17. und 18. Jahrhunderts informiert hatte. Seine Entwürfe zeigen

---

701 Sie spielte nicht nur im Herbst 1933 (ab Februar 1934 im Berliner Theater in der Stresemannstraße) die Titelrolle in „Hedda Gabler", sondern glänzte 1935 auch in der Rolle der Helene Alving (vgl. Abschnitt 6.3.4.). 1938 trat sie als Ellida Wangel in „Die Frau vom Meer" auf; eine projektierte Aufführung von „Rosmersholm" kam nie zustande. Im Anhang ihrer postum veröffentlichten Autobiographie finden sich einige Szenenfotos zu den Ibsen-Inszenierungen, an denen sie beteiligt war. Vgl. Straub, *Im Wirbel des neuen Jahrhunderts*, Heidelberg/Berlin/Leipzig 1942.

702 *Berliner Tageblatt*, 23. Februar 1934.

703 *BZ am Mittag*, 21. April 1938.

704 *Berliner Illustrierte Nachtausgabe*, 21. April 1938.

einen üppigen bürgerlichen Salon mit schon leicht verschlissenen Möbelbezügen, schweren Vorhängen, Teppichen und Familienfotografien an den Wänden. Stühle, Tische und das übrige Mobiliar zitierten, obwohl Stilreinheit kaum angestrebt gewesen sein dürfte, die Kultur des Biedermeiers. Wieder waren Kritiker schnell bereit, das Drama als veraltet abzutun:

> [...] das Stück, das die unverstandene Frau behandelt, verstehen wir heute überhaupt nicht mehr, wir sind von dieser Problematik weit mehr als fünfzig Jahre entfernt, aber die außerordentliche Technik des Dichters, diese unterirdischen Zuckungen, halten uns, mögen sie auch nur ein Fernbeben anzeigen, dauernd in Spannung.[705]

Allerdings registrierten andere Beobachter auch, daß „die Haltung des Stückes viel zu gegenwärtig sei, als daß es richtig historisch empfunden werden könnte“[706]. Bühnenbild und Kostüme dürften wieder wesentlich zu jenem Kompromiß beigetragen haben, der für die Aufführungspraxis der Gegenwartsdramen Ibsens so typisch wurde. In offiziellen Kreisen konnte man sich angesichts der gefahrlosen Ferne des Stückes zurücklehnen und die Leistung der Schauspieler bewundern; den Theatern wiederum eröffnete sich eine Möglichkeit, an sich mißliebige Stücke auf den Spielplan zu setzen.

Anders als in Görlitz war die Wahl des Stückes in Wien nicht dadurch motiviert gewesen, Gerichtstag über Hedda halten zu können[707]. Regisseur Adolf Rott unterstrich eher die Desillusionierung einer sensiblen Frau angesichts einer trivialen und geistlosen Umgebung, ohne allerdings die allmähliche Schuldverstrickung Heddas außer acht zu lassen. Zur Illustrierung des letzteren Aspekts hatte Judtmann die Kostüme Heddas mit konventioneller Farbsymbolik aufgeladen: trug sie während des ersten Aktes noch ein weißes Kleid mit großer roter Schleife, erschien sie Anfang des zweiten Aktes, als sie Brack mit ihren Pistolen bedroht, mit einem bodenlangen roten Kleid (s. Abb. 25 und 26); im vierten Akt schließlich dominierte - im Einklang mit den Vorgaben Ibsens - Schwarz ihre Tracht. Die Regie nahm ansonsten praktisch keine Kürzungen am Text vor. Um die Rolle Tesmans nicht zu sehr ins Karikaturenhafte abgleiten zu lassen, war allerdings die Liebe zu seinen Tanten[708] wie auch seine Pedanterie[709] etwas abgeschwächt worden. Die Inszenierung hatte beim Publikum so viel Erfolg, daß sie über drei Spielzeiten hinweg zu sehen war.

Wie das Beispiel Paul Wegener zeigt, war auch männliche Prominenz gelegentlich in Ibsen-Inszenierungen zu sehen. Dem Rose-Theater gelang es 1939, für eine Produktion der „Wildente“ den Filmschauspieler Otto Gebühr zu verpflichten, der -

---

705 *Neues Wiener Tagblatt*, 11. Dezember 1941.

706 *Völkischer Beobachter* [Wiener Ausgabe], 11. Dezember 1941.

707 Der Inszenierung lag die Übersetzung Emma Klingenfelds in einer Einzelausgabe zugrunde, die in Gestalt und Paginierung der Werkausgabe (Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke in deutscher Sprache*, durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes, Julius Elias und Paul Schlenther, 10 Bde., Berlin 1898-1904) entspricht: Henrik Ibsen, *Hedda Gabler. Schauspiel in vier Akten*, Berlin o.J.: Fischer Verlag. Erhalten geblieben ist ein Rollenbuch des Schauspielers Felix Steinböck (Løvborg).

708 Rollenbuch Steinböck, S. 234.

709 Ebd., S. 235 f.

„unter spürbarer Hervorkehrung des Komischen“[710] - die Rolle des Fotografen Hjalmar Ekdal verkörperte. Manchen Ideologen im Dritten Reich erschien das Stück nur deshalb als akzeptabel, weil sich in ihm der Ethiker und Wahrheitsfanatiker Ibsen angeblich von seinen eigenen Ansprüchen distanziert. Der kritische Abstand zu der Figur des Gregers Werle, die den Ausgangspunkt für diese Spekulation bildete, wurde auf der Bühne entsprechend betont. Ferdinand Asper faßte Gregers als einen „Intrigant[en] der Redlichkeit“ auf, der „die Menschen mit seiner Wahrheit nicht aus Ungeschick [...] quält, sondern „Vorbedacht“ walten läßt[711]. Die Aufführung war ansonsten „ohne regieliche Eigenwilligkeit dem Geiste Ibsens“[712] verpflichtet. In Anbetracht des relativ frühen Zeitpunktes überrascht dabei die von der Kritik registrierte starke Öffnung gegenüber dem Naturalismus. Das Kleinbürgerliche des Milieus wurde, nicht zuletzt in den Bühnenbildern, filigran herausgearbeitet. Florian Kienzl wähnte die Inszenierung gar in der Tradition des Lessing-Theaters[713].

Auch zwei Jahre später, als die „Wildente“ in ebenfalls historischen Bühnenbildern auf dem Programm der Berliner Volksbühne am Horst-Wessel-Platz stand, gelangte das Stück „mit naturalistischer Ausführlichkeit und photographischer Bestechlichkeit“[714] zur Aufführung. Den Dachboden des alten Ekdal bevölkerten zur Überraschung des Publikums lebendige Vögel. Noch stärker als Rose kehrte Regisseur Karl Heinz Martin die dem Drama zugrundeliegende Komödie hervor - und verfügte mit Werner Hinz ebenfalls über einen herausragenden Darsteller des Hjalmar Ekdal.

Die wohl ergreifendste Inszenierung der „Wildente“ während des Dritten Reiches fand schon 1934 nur wenige Kilometer von der Volksbühne entfernt statt, allerdings in einem denkbar anderen Kontext: die Künstler des Jüdischen Kulturbundes nahmen das Stück zum Anlaß, sich eindringlich mit ihrer beklemmenden Situation in Deutschland auseinanderzusetzen (vgl. Abschnitt 7.3.).

---

710 *Der Norden* [Berlin], 15. November 1939.

711 *Berliner Morgenpost*, 15. November 1939.

712 *12 Uhr-Blatt* [Berlin], 15. November 1939.

713 Ebd. - Vgl. zu dieser Inszenierung Baumgarten / Freydank 1991, S. 165 ff. (dort auch ein Szenenfoto sowie Auszüge aus einem Bericht des Berliner Theaterwissenschaftlers Bruno Satori-Neumann).

714 Biedrzynski 1944, S. 106.

Abb. 29: Dietrich Eckart, Nationalsozialist der ersten Stunde und Nachdichter des „Peer Gynt“

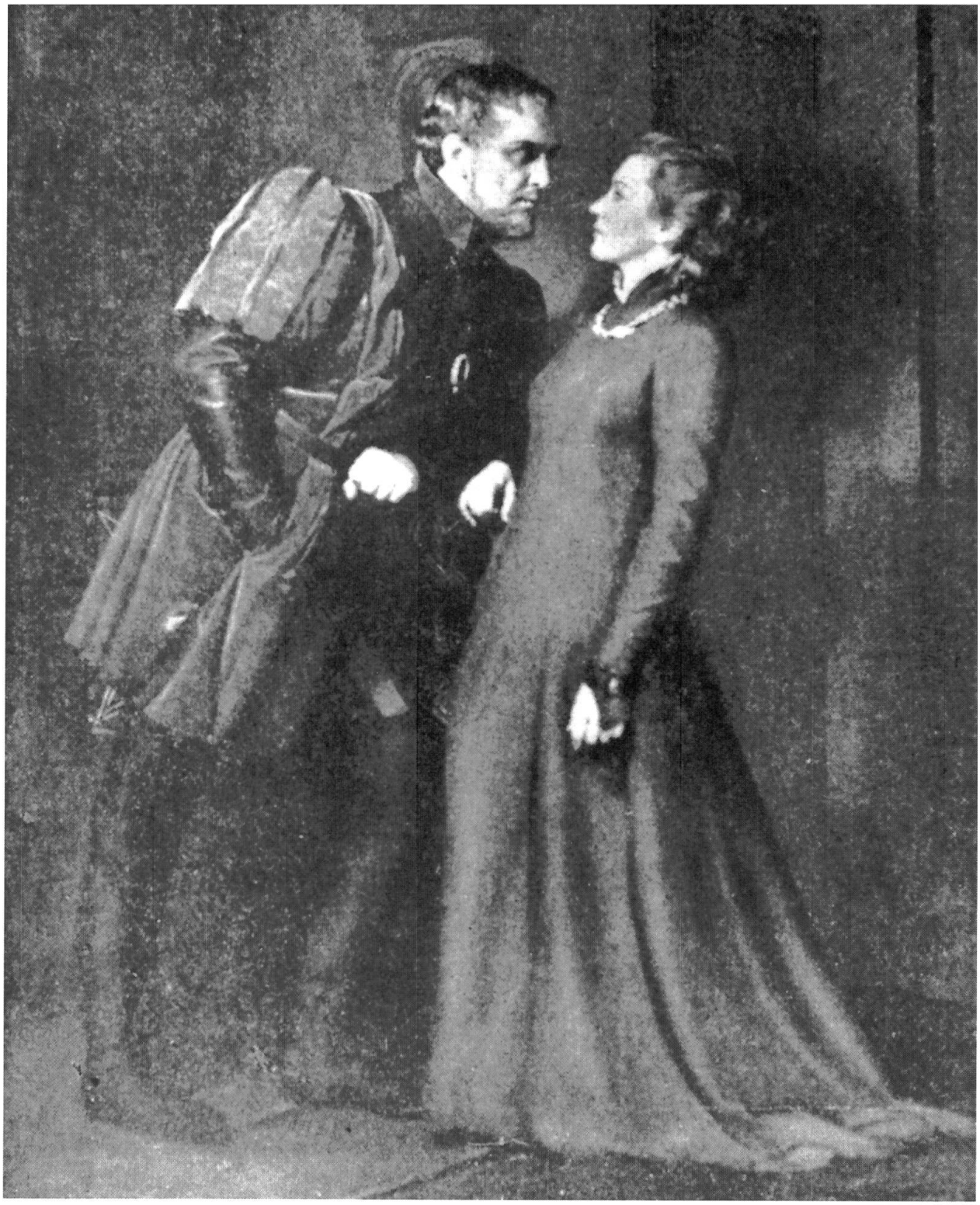


Abb. 30: Frau Inger auf Östrot, Berlin, Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, P: 17.2.40,
R: Erich Ziegel
Gustav Knuth (Niels Lykke) und Käthe Gold (Eline)

Abb. 31–32: Nordische Heerfahrt, Berlin, Volksbühne am Horst-Wessel-Platz,
P: 15.11.40, R: Richard Weichert
links: Liselotte Schreiner (Hjørdis) und Ernst Wilhelm Borchert (Gunnar);
rechts: Werner Hinz (Sigurd)

Abb. 33: Nordische Heerfahrt, Hamburg, Schauspielhaus, P: 18.10.38, R: Hannes Küpper
Ørnulfs Totenklage

Abb. 34–35: Die Kronprätendenten, Köln, Schauspielhaus, P: 4.5.35, R: Richard Dornseiff
oben: Bühnenbildentwurf von Alf Bjørn (1. Bild); unten: Szenenbild mit Ernst Wilhelm Borchert (Håkon; dritter von rechts)

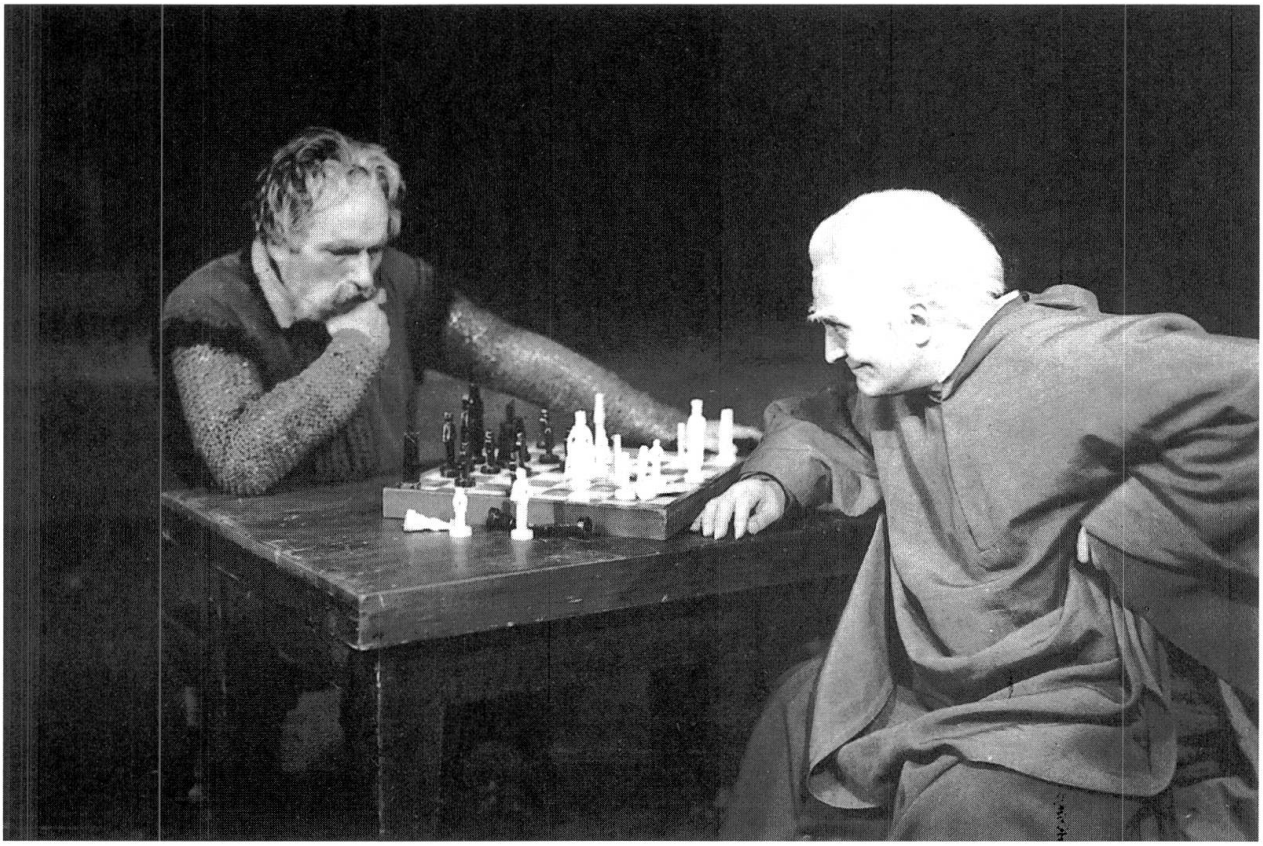


Abb. 36–37: Die Kronprätendenten, Dresden, Schauspielhaus, P: 22.4.37, R: Rudolf Schröder
oben: Eine Straße in Oslo (7. Bild); unten: Bruno Decarli (Skule) und Friedrich Lindner (Bischof Nikolas)

Abb. 38: Peer Gynt, Dresden, Schauspielhaus, P: 29.5.34, R: Rudolf Schröder
Walther Kottenkamp (Dovre-Alter)

Abb. 39–40: Peer Gynt, Düsseldorf, Schauspielhaus, P: 30.12.34, R: Hannes Küpper
oben: Peer vor Gebirgskulisse; unten: Maria Alex (Aase) und Erwin Faber (Peer)

Abb. 41: Peer Gynt, Hamburg, Schauspielhaus, P: 31.8.35, R: Günter Haenel, BB: Karl Gröning
Schlußszene

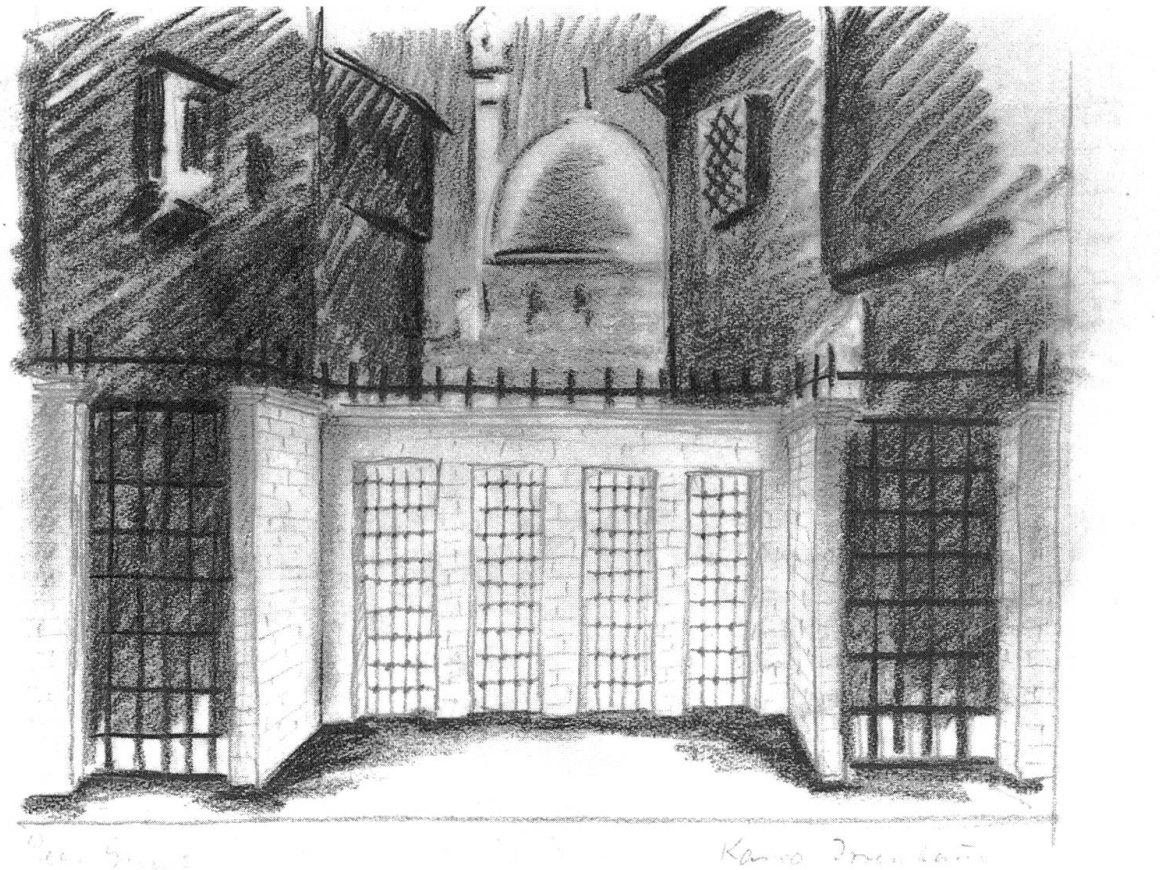


Abb. 42: Peer Gynt, Berlin, Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, P: 24.5.38, R: Erich Ziegel
oben links: Lotte Betke (Solvejg) und Elsa Wagner (Aase)
Abb. 43–44: Peer Gynt, Mannheim, Nationaltheater, P: 31.5.35, R: Hans Carl Müller
oben rechts: Elisabeth Stieler (Solvejg) und Erwin Linder (Peer); unten: Bühnenbildentwurf von Friedrich Kalbfuß (Irrenhaus)

Abb. 45–46: Peer Gynt, Berlin, Theater des Volkes, P: 5.3.36, R: Walther Brügmann
oben: Herbert Hübner (Peer) und Tatjana Sais (Anitra) mit Haremsgefolge;
unten: Schiffsszene (5. Akt)

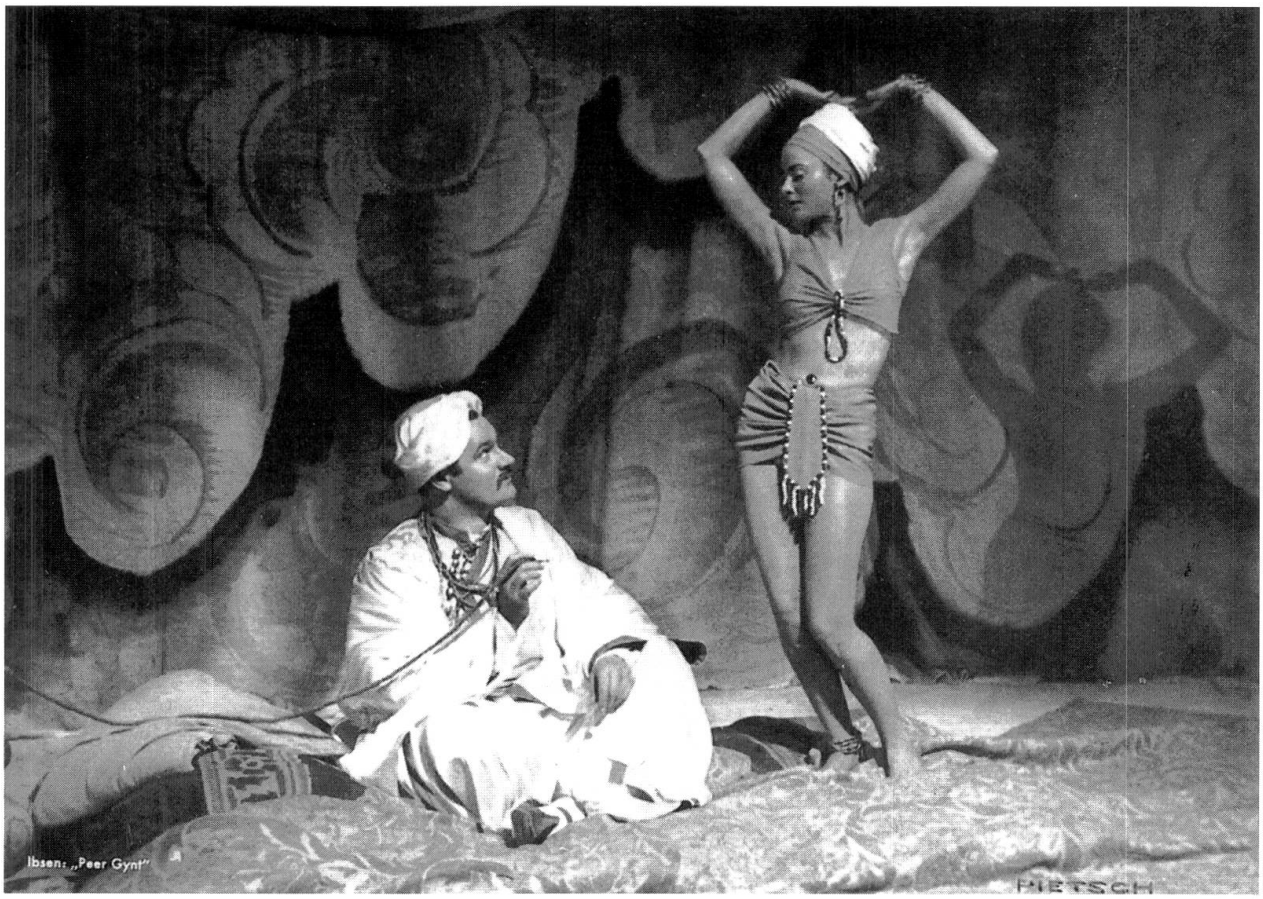


Abb. 47: Peer Gynt, Frankfurt/Main, Schauspielhaus, P: 23.10.37, R: Richard Salzmann
Hermann Schomberg (Peer) und Cläre Kaiser (Anitra)

Abb. 48: Peer Gynt, Danzig, Staatstheater, P: 15.4.43, R: Johannes Maurach
Szenenbild (1. Akt)

Otto Reigbert, **Bühnenbild-Entwurf zu „Peer Gynt"**

Abb. 49–50: Peer Gynt, München, Prinzregententheater, P: 26.12.38,
R: Willy Meyer-Fürst
oben: Bühnenbildentwurf von Otto Reigbert; unten: Alexander Golling (Peer) und Maria Wimplinger (Aase)

Abb. 51–52: Peer Gynt, Cottbus, Stadttheater, P: 4.10.39, R: Hans Thiede, BB: Carl Göde
oben: Hochzeitsfest auf dem Hæggstadhof; unten: Peer und Begriffenfeldt (in der Maske Ibsens) vor der Sphinx

Abb. 53: Nora oder Ein Puppenheim, Berlin, Renaissance-Theater, P: 14.3.39, R: Alfred Bernau
oben links: Hilde Hildebrand (Nora) mit Kindern
Abb. 54–55: Nora oder Ein Puppenheim, Berlin, Deutsches Theater, P: 10.9.43, R: Heinz Hilpert
oben rechts: Hilde Krahl (Nora) vor dem Spiegel; unten: Hans Brausewetter (Helmer) und Hilde Krahl

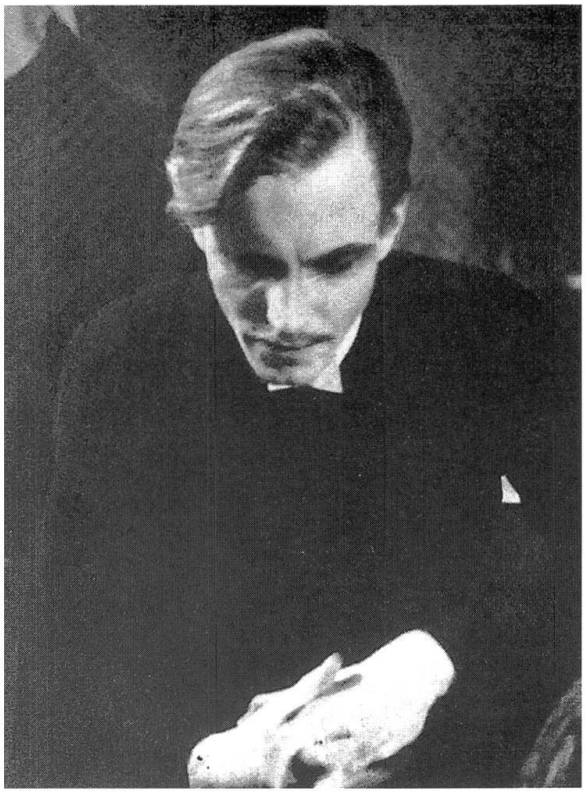


Abb. 56: Nora oder Ein Puppenheim, Bochum, Schauspielhaus, P: 28.1.38, R: Saladin Schmitt
Horst Caspar (Doktor Rank)

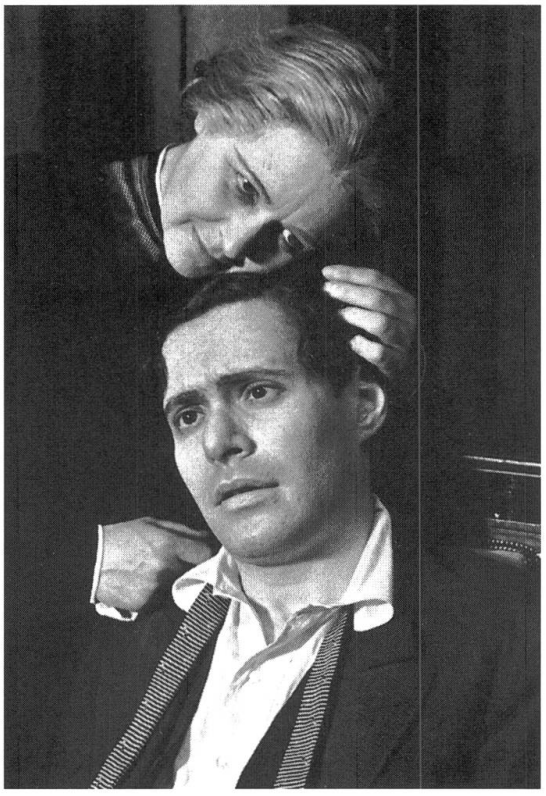


Abb. 57: Gespenster, Berlin, Jüdischer Kulturbund, P: 1.9.38, R: Fritz Wisten
Jenny Bernstein-Schaffer, Walther Herz

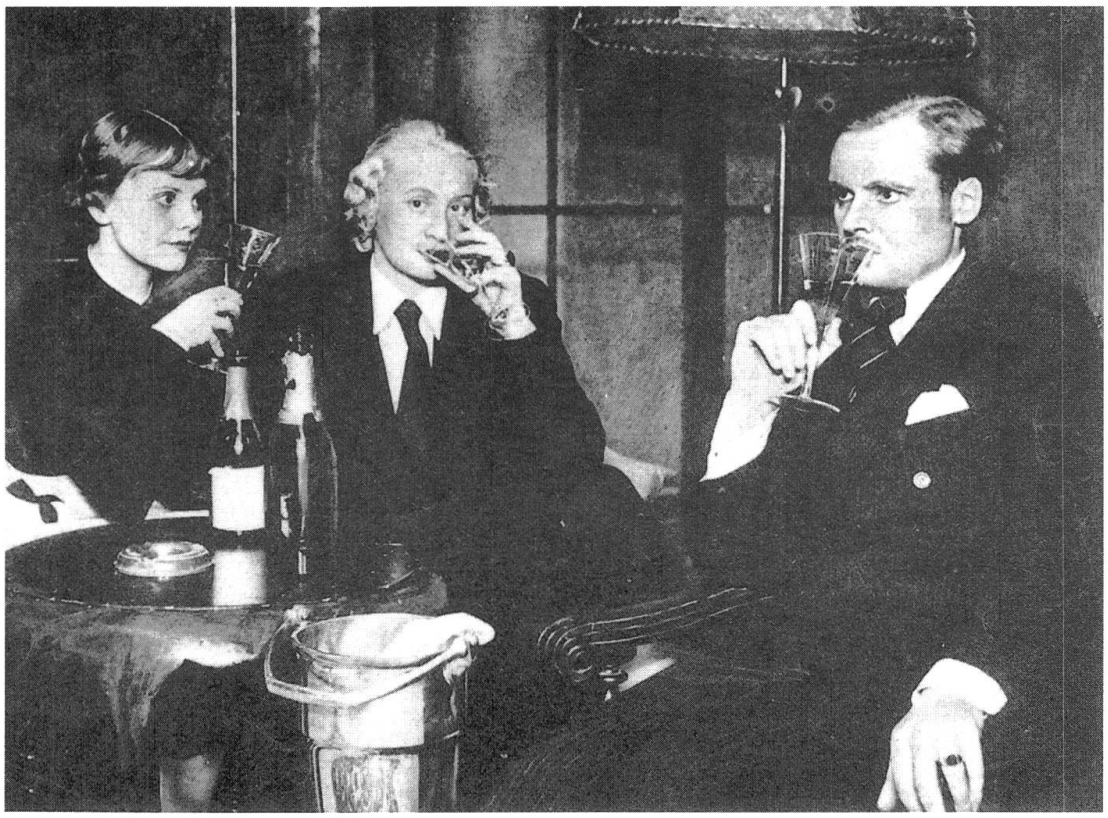


Abb. 58: Gespenster, Berlin, Theater Die Komödie, P: 10.11.36, R: Agnes Straub
Sabine Peters (Regine), Agnes Straub (Helene Alving), Albert Lieven (Osvald)

Abb. 59: Gespenster, Wien, Akademietheater, P: 13.10.42, R: Lothar Müthel
Szenenbild mit Horst Caspar (Osvald), Käthe Dorsch (Helene Alving), Gusti Huber (Regine)

7. Ibsen-Aufführungen des Jüdischen Kulturbundes in Berlin

7.1. Zur Theaterarbeit des Jüdischen Kulturbundes in Berlin

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

Herbert Freeden

Obwohl in den letzten Jahren mit Ausstellungen[2], verschiedenen Publikationen[3] und zwei Dokumentarfilmen[4] verstärkt auf die Aktivitäten der Jüdischen Kulturbünde im nationalsozialistischen Deutschland aufmerksam gemacht wurde, ist die Existenz dieser Organisationen noch kaum ins allgemeine Bewußtsein gedrungen.

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

---

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

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

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

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

zu finden, zu denen sie nun plötzlich keinen Zugang mehr hatten. Die Idee, einen jüdischen Kulturverband in einer Zeit zu etablieren, in der der Antisemitismus sich endgültig zur Staatsideologie entwickelt hatte, geht vermutlich auf den Opernregisseur Kurt Baumann zurück; treibende Kraft bei der Ausformung der Idee war der in Koblenz aufgewachsene Mediziner und Musiker Kurt Singer[5]. Er sammelte in Berlin eine Schar von Mitarbeitern um sich, die in der Folgezeit maßgeblich die Arbeit des Kulturbundes bestimmen sollten. Um die Belange des rasch gegründeten Schauspielensembles sowie generell um alle Fragen, die mit dem Theater und dem Spielplan des Kulturbundes zu tun hatten, machte sich Julius Bab verdient, der als Theaterkritiker, Autor und Redner schon in der Weimarer Republik weithin bekannt war.

Die ersten Kulturbünde der Juden formierten sich in Berlin und Köln, in zwei Städten, die schon immer zu den Zentren jüdisch-kultureller Arbeit in Deutschland zählten. Der Kulturbund in Berlin hatte erhebliche Schwierigkeiten, den ursprünglichen Namen „Kulturbund Deutscher Juden" ins Vereinsregister eintragen zu lassen, da das zuständige Amtsgericht Charlottenburg auf Druck der Gestapo die Registrierung der Bezeichnung „*deutscher* Juden" verweigerte[6]. Die Staatspolizeistelle ordnete schließlich den Namen „Jüdischer Kulturbund Berlin" an. Diese Bezeichnung übernahmen später analog die Kulturbünde in den übrigen Städten des Deutschen Reiches. Die Probleme verringerten sich dadurch aber keineswegs, denn obwohl die Arbeit der Kulturbünde ausdrücklich von den maßgeblichen Verwaltungsstellen in Berlin sanktioniert worden war, häuften sich Fälle, in denen örtliche Parteileitungen gegen jüdische Veranstaltungen einschritten.

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

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

---

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

6 Vgl. Freeden 1964, S. 55.

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

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

Die Möglichkeiten des Kulturbund-Theaters waren allein aufgrund dieser Probleme schon recht begrenzt. Die verhängnisvolle politische Situation und der beklemmende Kontext der umfassenden Rassendiskriminierung taten ein übriges. Die Zensureingriffe der Überwachungsbehörden behinderten von der ersten Stunde an die Arbeit des Kulturbundes. Nicht nur mußte der Jüdische Kulturbund - wie alle übrigen Theater im Deutschen Reich - vor jeder Spielzeit einen kompletten Programmvorschlag zur Überprüfung einreichen; es wurde von ihm auch verlangt, jedes Stück sechs Wochen vor der Premiere noch einmal vorzulegen. Während der Vorstellungen saßen Beamte der Gestapo im Zuschauersaal[9], die beobachteten, ob die Inszenierungen zu versteckten politischen Kommentaren genutzt wurden oder ob sich die Zuschauer - etwa mit demonstrativem Beifall - zu unliebsamen politischen Kundgebungen hinreißen ließen.

Die Weisungen der Nationalsozialisten an den Kulturbund enthielten zunächst vor allem die Auflage, die Aufführung von Werken kommunistischer Autoren oder von Stücken mit „staatsfeindlicher“ Tendenz strikt zu unterlassen. Diese noch verhältnismäßig moderat anmutende Praxis verkehrte sich bereits 1934 in ihr Gegenteil, als dem Kulturbund per Erlaß untersagt wurde, Stücke von Schiller und den deutschen Romantikern zu spielen[10]. Gleichzeitig findet sich in der Korrespondenz verschiedener Parteistellen immer wieder die Klage darüber, daß in den Monatsblättern des Kulturbundes deutsche Kulturleistungen (wie etwa Beethovens Oper „Fidelio“) „inmitten rein jüdischer literarischer Erzeugnisse“[11] rezensiert werden durften. Schon 1933 rief die Vorstellung, daß jüdische Schauspieler womöglich den Faust oder das Gretchen verkörpern könnten[12], blankes Entsetzen hervor. Diese ständigen Anfeindungen kulminierten darin, daß dem Kulturbund 1936 alle Goethe-Inszenierungen untersagt wurden; schließlich durften sämtliche deutsche (nicht-jüdische) Autoren nicht mehr gespielt werden[13]. Analog hierzu war es jüdischen Orchestern ab 1937 nicht mehr gestattet, die Musik Beethovens und anderer deutscher Klassiker zu spielen.

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

---

8 Freeden 1964, S. 66.

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

10 Vgl. Freeden 1964, S. 48.

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

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

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

„deutsch" oder „blond". In einer Komödie von Molnár mußte z.B. im Satz „Lebe wohl, Du ungetreue *blonde* Aktenmappe" das Wort „blond" gegen „schön" ersetzt werden[14].

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

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

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

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

---

14 Vgl. Freeden 1964, S. 48.

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

16 Freeden 1964, S. 40.

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

über propagandistisch vermarktet werden, indem gezielt herausgestrichen wurde, wieviel Bewegungsfreiheit den Juden im Dritten Reich angeblich noch verblieben war[18].

Obwohl etwa den Verantwortlichen des Kulturbundes in Berlin diese Zusammenhänge durchaus klar waren, bereitete man sich in den ersten Monaten des Bestehens der Organisation gewissenhaft auf die kommenden Theater- und Konzertabende vor. Nach entsprechenden Werbeveranstaltungen in den Berliner Synagogen gehörten dem Kulturbund im ersten Jahr bereits knapp 20000 Mitglieder[19] an. In einem wochenlangen Prozeß wurden aus einer Flut von Bewerbungen die Künstler für die einzelnen Sparten ausgewählt.

Für die Gruppe „Schauspiel" stand zunächst das Berliner Theater in der Charlottenstraße zur Verfügung, ein vielfältig genutztes Domizil, das aber schon 1935 gegen das um ein Drittel kleinere, im Stadtteil Kreuzberg gelegene „Theater in der Kommandantenstraße" (die ehemalige Herrnfeld-Bühne) eingetauscht werden mußte[20]. Die erste Premiere des Jüdischen Kulturbundes Berlin fand am 1. Oktober 1933 noch im alten Theatergebäude statt; gegeben wurde - programmatisch genug - Lessings Schauspiel „Nathan der Weise". Schon diese erste Inszenierung des Berliner Kulturbundes mündete in heftige Diskussionen um das Repertoire und den Spielstil des jüdischen Theaters. Der Frankfurter Gastregisseur Carl Loewenberg hatte in seiner Inszenierung mit bestimmten Requisiten wie Betpult und Menora das jüdische Element betont[21], gleichzeitig die Einsamkeit und damit Tragik Nathans akzentuiert - ein Konzept, das nicht bei allen Juden auf Verständnis stieß[22]. Schon im Vorfeld wurde heftig um die Inszenierung gestritten und davor gewarnt, mit der Aufführung nicht den „Nebensinn" zu verfolgen, „die deutschen Juden nach alter Methode in eine Welt der Illusionen einzuspinnen"[23]. Auch im zweiten Stück, das im Kulturbund-Theater gegeben wurde, Shakespeares „Othello", ließ sich das Schicksal der Titelgestalt, die „Fremdheit" des Andersrassigen[24], auf die beklemmende Situation der Juden in Deutschland projizieren.

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

---

18 Vgl. Freeden 1964, S. 51 f.

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

20 vgl. Freeden 1964, S. 70.

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

22 Vgl. Freeden, S. 27 ff.

23 *Jüdische Rundschau*, 25. Juli 1933.

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

sten verbotenen jüdischen Dramatikern sowie an hebräischer und jiddischer Dichtung[25].

Im Laufe der Jahre spitzte sich die Lage für den Jüdischen Kulturbund dramatisch zu. Schon Anfang 1936 wurden aus Anlaß der Ermordung des NSDAP-Funktionärs Wilhelm Gustloff durch den Juden David Frankfurter für einige Monate sämtliche Veranstaltungen des Kulturbundes verboten[26]. Im November 1938, als die „Reichskristallnacht" die Phase des offenen Terrors gegen die Juden einleitete, wurde das Theater in der Kommandantenstraße erneut geschlossen. Viele Mitglieder des Kulturbundes, unter ihnen der Schauspieler und Regisseur Fritz Wisten, wurden ins Konzentrationslager abtransportiert und sahen einer ungewissen Zukunft entgegen[27].

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

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

7.2. Ibsen und die deutschen Juden

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

---

25 Vgl. Freeden 1964, S. 83.

26 Vgl. ebd., S. 64.

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

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

29 Freeden, 1964, S. 6.

30 Ebd., S. 147.

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

> Fra Frankrig fik jeg mine Veste,
> min Holdning og min Skjærv af Aand,-
> fra England en arbejdsom Haand
> og skjærpet Sans for eget bedste.
> Af Jøden har jeg lært at vente.
>
> (Von Frankreich kam mir meine Weste,
> Mein Scherflein Geist sowie mein Schliff,-
> Von England mein Geschäfsbegriff
> Samt schärferm Sinn fürs eigne Beste.
> Vom Juden mein „festina lente".)[31]

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

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

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

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

---

31 HU, VI, S. 139; SWV, II, S. 499.
32 Eckart 1922 a, S. 134.
33 Wohlgemuth, Ibsen - was hat er uns Juden zu sagen?, in: *Jeschurun*, 15, 1928, S. 121-139, hier: S. 139.
34 Ebd., S. 123 f.
35 Ebd., S. 128.

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

Als 1936, beim nächsten Ibsen-Jubiläum, an die 30. Wiederkehr seines Todes erinnert wurde, erklärte Lutz Weltmann[36] die Anziehungskraft Ibsens auf die Juden mit den von ihm gestalteten „Diesseitsmysterien des Lebens", die der jüdischen „Diesseitsreligion" stark entsprechen würden[37]. Vor allem aber legte er eine stattliche Liste mit Namen von jüdischen Künstlern und Wissenschaftlern vor, die sich um Ibsen verdient gemacht hatten:

> [...] der dänische Jude Georg *Brandes* bahnte dem Kulturkritiker den Weg, der Jude Julius *Elias* übersetzte ihn, gemeinsam mit Paul Schlenther, ins Deutsche, der Wiener Jude Emil *Reich* schuf die erste wissenschaftliche Monographie. Und vor allem stellte der jüdische Theaterdirektor und Literarhistoriker Otto *Brahm* die sittlichen Forderungen des nordischen Magus [!] in seinem Theater der Dichtung unausweichbar zur Diskussion.
> Neben Oskar Sauer und Rudolf Rittner, Bassermann und Marr haben zahlreiche Juden in Deutschland die Gestalten Ibsens zuerst bei Brahm verkörpert. Emanuel *Reicher* war Rosmer, um ihn nur in einer seiner Hauptrollen zu nennen. Irene *Triesch* war Rebekka West und Hedda Gabler, Nora und Irene, Ellida Wangel und Rita Allmers, bei *Meinhard* und *Bernauer* fügte sie die Hjördis in den „Helden auf Helgeland" hinzu. *Barnowsky* ergänzte den Ibsen-Zyklus seines Vorgängers um den „Peer Gynt", den er in Morgensterns Nachdichtung bei der Eröffnung des Lessing-Theaters zur deutschen Uraufführung brachte und ein Jahrzehnt hindurch auf dem Spielplan behielt; Ilka *Grüning*, die Gina Ekdal und Aline Solneß seines Ibsen-Zyklus, war Mutter Aase. Frieda *Richard* spielte sie danach unter Berthold *Viertels* Regie bei *Reinhardt*, der in seinen Anfängen „Die Kronprätendenten" (mit sich selber als Bischof Nicolas) zur Aufführung brachte, und später in einer Meisterinszenierung „John Gabriel Borkman" mit *Pallenberg* als Foldal. Bei Leopold *Jeßner* war Lucie *Mannheim* (unter Fehling) Nora und Fritz *Kortner* (unter Viertel) Borkman und (unter Erich Engel) Oswald Alving [...][38]

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

---

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

37 Weltmann 1936.

38 Ebd.

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

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

7.3. „Die Wildente", 1934[39]

Ibsen-Stücke gehörten von Anbeginn an, also keineswegs erst im Zeichen der Ausweichdramaturgie nach dem Verbot sämtlicher deutscher Klassiker, zum Repertoire der Kulturbund-Bühnen[40]. Das erste Schauspiel Ibsens, das in Berlin einstudiert wurde, war die „Wildente", die am 4. März 1934 Premiere hatte[41] und - wie alle anderen Produktionen auch - *en suite* den ganzen Monat hindurch gespielt wurde. Da die „Wildente" zu den ersten Inszenierungen des Kulturbund-Theaters gehörte und somit zeitlich fast unmittelbar auf die schon berührten Produktionen des „Nathan" und des „Othello" folgte, ist bei der Wahl dieses Stückes die mögliche programmatische Intention des Regisseurs Fritz Jessner (eines Vetters von Leopold Jessner) und der übrigen am Produktionsprozeß beteiligten Künstler zu reflektieren.

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

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

---

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

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

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

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

43 Ebd.

Zu einem diametral entgegengesetzten Urteil kamen die Rezensenten der *Jüdischen Rundschau*, des Organs der „Zionistischen Vereinigung für Deutschland". Der bekannte Kritiker Arthur Eloesser[44] entdeckte in dem Stück Qualitäten, die sich seiner Auffassung nach gerade dem spezifischen Zuschauerkreis des Jüdischen Kulturbundes mitteilen mußten:

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

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

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

---

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

45 *Jüdische Rundschau*, 6. März 1934.

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

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

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

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

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

---

47 *Jüdische Rundschau*, 6. März 1934.

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

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

50 Rollenbuch Wisten I, S. 340.

51 HU, X, S. 82.

52 Rollenbuch Wisten I, S. 340.

53 HU, X, S. 82.

Hjalmars „Inszenierung", d.h. das ihm teilweise unbewußte, teilweise bewußte „Spiel im Spiel", das er seinen Angehörigen - und den Zuschauern - bietet[54], ist durch die Regie noch hervorgehoben worden. Insofern verstärkt die Aufführung eine Qualität Ibsenscher Texte, die schon mehrfach beobachtet und analysiert worden ist[55]: ein Teil des Personals, hier vor allem Hjalmar, führt vor einem anderen Teil ein Theaterstück auf und etabliert damit eine sekundäre Fiktionsebene, die in ihrer Kontrastrelation zur primären Spielebene unter anderem die Funktion hat, Ideologie zu enthüllen. Erik Østerud[56] hat dieses Strukturmerkmal vieler Texte Ibsens in einem interessanten Artikel mit einer an Diderot und Michael Fried angelehnten Terminologie beschrieben: der „Theatralität" vieler Figuren, dem illusionären Spiel, steht die „Absorption", der weitgehende Einklang von Rolle und Identität anderer Figuren entgegen[57]. In der „Wildente" sieht Østerud diese Opposition im Verhältnis zwischen Hjalmar und Hedvig ausgedrückt. Hedvig sei in einer Welt von Illusionisten „den eneste ikke-illusjonist" („die einzige Nicht-Illusionistin")[58], Hjalmar dagegen ein „scenekunstner" („Bühnenkünstler")[59], den gerade seine Beweglichkeit, seine Geschicklichkeit beim unablässigen Oszillieren zwischen dem komischen und tragischen Universum, charakterisiere und auszeichne. Bereits einige wenige Beispiele untermauern diese These: während Hedvig in einer völlig „absorptiven", authentischen Weise traurig darüber ist, daß der Vater ihr kein Geschenk von der Feier bei Konsul Werle mitgebracht hat, arrangiert Hjalmar in pathetischer Weise eine Szene, die ihn als unglücklichen, überlasteten Familienvater ausweist. In gespreizten Sätzen teilt er etwa mit, daß er ein Mann sei, „der von einem Heer von Sorgen bestürmt"[60] werde. Hedvigs Tragik liegt darin, daß sie - in Østeruds Worten - die Wirklichkeit in die Spielzone hineinträgt[61]; Hjalmar dagegen bleibt bis zum Ende des Stückes der unverbesserliche Spieler. Rein äußerlich zeigt sich das z.B. darin, daß er auf dem Fest in einem Kostüm, nämlich mit einem von Molvig geliehenen Mantel, erscheint. Auch die Wiederholung des Dialoges über Jahrgangsweine in spiegelverkehrter Rollenbesetzung kennzeichnet Hjalmar; die tiefe Beschämung, hervorgerufen unter anderem dadurch, daß er den gesellschaftlichen Jargon nicht beherrscht und folglich nicht über Tokajer schwa-

---

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

55 Vgl. hierzu auch Abschnitt 6.3.3.

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

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

58 Østerud 1993 b, S. 248.

59 Ebd., S. 251.

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

61 Vgl. Østerud 1993 b, S. 253.

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

Hedvigs „absorptive" Disposition läßt sich auch im Kontext einer *historischen* Perspektive begreifen. Michael Fried hat darauf hingewiesen, daß ein Paradigmenwechsel ab der Mitte des 18. Jahrhunderts eine Tendenz zu stärkerer Privatheit und Intimität generierte; Schaulust und Theatralität wichen in zunehmendem Maße bestimmten absorptiven Qualitäten. In der Malerei nach 1750 wird die absorptive Versunkenheit in eine bestimmte Handlung, in eine Arbeit etc. vielfach zum Thema gemacht. Zu einem besonders beliebten Motiv in der Malerei entwickelte sich die Darstellung *blinder* Menschen, etwa in der Variation des Feldherrn Belisarius, der auf der Straße Almosen von Passanten entgegennimmt. Blinde Menschen stellten durch den sie charakterisierenden „lack of awareness of being beheld"[62] ein Musterbeispiel absorptiven Verhaltens dar. Hier läßt sich ein Bogen zu Ibsens Schauspiel schlagen: auch Hedvig vereinigt (annähernde) Blindheit und die Unfähigkeit zu reflexiver Distanz miteinander. Ein bekanntes Gemälde von Jean-Baptiste Greuze scheint ein weiteres Motiv Ibsens zu antizipieren. Sein Werk „Une jeune fille qui pleure son oiseau mort" zeigt - wie der Titel schon sagt - ein Mädchen, das selbstvergessen um einen Vogel trauert und auf diese Weise an Hedvig erinnert, die ständig um ihre Wildente besorgt ist. Diderot war allerdings der Meinung, daß die Trauer des Mädchens möglicherweise nicht durch den toten Vogel motiviert wird, sondern anderen Quellen entspringt, weshalb er ihre Ergriffenheit stark durch (nicht-absorptive) Reflexion relativiert sah[63]. Absorption konnte in Einzelfällen also schwer von Theatralität differenziert werden. Ganz anders verhält es sich in der „Wildente". Erik Østerud weist überzeugend nach, daß Hedvig „den inkarnerte absorpsjon" („die inkarnierte Absorption") repräsentiert, Hjalmar dagegen „den inkarnerte teatralitet" („die inkarnierte Theatralität")[64].

Ein gezieltes Zusammenspiel der verschiedenen Zeichensysteme in Fritz Jessners Inszenierung entwickelte die Transparenz dieser Zusammenhänge. Der gestische Text ist dadurch geprägt, daß Hjalmar immer wieder explizit „theatralische" Bewegungen macht und in nicht näher bezeichnete „Posen"[65] verfällt. Auf diese Weise wird vor allem sein ungehemmtes Selbstmitleid entlarvt, etwa wenn er Gregers in düsterem Ton und bei „starkem Atem" mitteilt: „Du weißt doch, wie schrecklich es mit mir und den Meinen bergab gegangen ist [...]"[66] Dieselbe Theatralik begleitet seine Klage, wenn er über Hedvigs schlechtes Augenlicht spricht und voller Pessimismus an ihre Zukunft denkt[67]. Hier hat Hjalmars Schauspiel primär die Funktion, seine eigene Verantwortung für die körperliche und seelische Entwicklung des Mädchens zu leugnen und mit allerlei Gebärden auf das Schicksal

62 Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago 1980, S. 121.
63 Vgl. ebd., S. 58.
64 Østerud 1993 b, S. 250.
65 Vgl. etwa Rollenbuch Wisten I, S. 304, 335, 360.
66 Ebd., S. 304.
67 Vgl. ebd., S. 335.

zu verweisen. Ein gestisches Leitmotiv besteht entsprechend darin, daß er immer wieder selbstgefällig die Beine übereinanderschlägt[68]: es zeigt sich, daß sein Spiel wenig von Zweifel oder Selbstkritik beeinträchtigt wird; nur in einigen, dann allerdings sehr signifikanten Szenen verliert er die Beherrschung, die ein Zeichen gerade seiner Theatralität ist.

Bei einer anderen Gelegenheit, noch im zweiten Akt, spielt er mit einem wichtigen Requisit, seinem Stock, macht „allerlei Kunstgriffe"[69] damit, schwingt sein Bein darüber und nimmt „aufgeräumt, stolz und aufgebläht" die Pose eines Dozenten[70] an. Gerade vom proxemischen Standpunkt aus ist diese Szene - er erzählt seiner Familie vom Essen beim Konsul - höchst interessant, denn er schreitet die Bühne zunächst diagonal in der ganzen Tiefe ab und läuft dann parallel zur Rampe. Spätestens hier erinnert Hjalmars Verhalten deutlich an dasjenige eines Conférenciers, der in einem Kabarett oder in einem Zirkus sich selbst und sein Ensemble präsentiert[71]. Unterstützt wird dieser Eindruck durch das Kostüm, das auf einigen der überlieferten Probenfotos gut zu erkennen ist (s. Abb. 67). Fritz Wisten trug in der Aufführung einen zylinderartigen, schwarzen Hut, einen eleganten Mantel, einen dunklen Anzug über einer hellen, einreihig geknöpften Weste und ein weißes Hemd mit Manschettenknöpfen. Feine Lederhandschuhe, ein dunkles, feierliches Halsband über dem Stehkragen und eine Nelke auf dem Revers der Anzugsjacke komplettierten das Bild. Zwar ließe sich einwenden, daß auch der alte Werle und Gregers in ähnlicher Festkleidung auftraten, doch die beschriebenen Details in bezug auf Requisiten (Stock) und Proxemik, die offenbar stark geschminkten Augen des Schauspielers sowie der ausdrücklich „verlogen[e]" Gebrauch[72] der Stimme lassen gerade bei Hjalmar das Moment der Theatralität hervortreten.

Versucht man, Hjalmars Theaterspiel - in Text und Bühnentext - in einem modernitätssoziologischen Kontext zu verstehen, wird deutlich, warum ein Teil der Juden im Dritten Reich Hjalmar als Symbolfigur der gescheiterten Assimilation betrachteten. Zygmunt Bauman spricht in seinem Buch „Modernity and Ambivalence" doppeldeutig vom „drama of Jewish assimilation"[73]. Das Assimilationsangebot des deutschen Liberalismus sei in Wirklichkeit ein Assimilationsbefehl oder - noch präziser - eine Falle gewesen, in die die Juden hineingetappt seien, „with enthusiasm and abandon"[74]. Die Juden hätten sich, mit einer Formulierung Gershom Scholems, nie mit dem befaßt, was sie *geben* konnten, sondern nur daran gedacht, was sie *aufgeben* sollten[75]. Mit der Befürwortung der Assimilation habe man implizit die Überlegenheit derjenigen Kultur anerkannt, der man sich anzu-

---

68 Vgl. etwa ebd., S. 305.
69 Ebd., S. 329.
70 Ebd., S. 328 f.
71 Ebd.
72 Ebd., S. 308 und 335.
73 Bauman, *Modernity and Ambivalence*, Cambridge 1991, S. 163.
74 Ebd., S. 112.
75 Vgl. ebd., S. 138.

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

Ein Ergebnis des Modernisierungsprozesses in bezug auf die Juden ist deren Verharren in der Ambivalenz. Die assimilierten Juden versuchten, die Ausdrucksformen der herrschenden Kultur anzunehmen und desavouierten dabei die kulturellen Praktiken ihrer Herkunftsgemeinden. Dieses Dilemma kennzeichnet in vergleichbarer Weise auch Hjalmar. Sein Außenseitertum besteht darin, daß er als einer der wenigen wirklich Unterprivilegierten in Ibsens Spätwerk wie sein Vater kaum noch Zugang zur bürgerlichen Kultur hat, deren Erscheinungsformen und Rituale aber geradezu gierig introjiziert. Die Verfeinerung der Sitten etwa, wie sie sich im Fachsimpeln über guten Tokajer ausdrückt, gehört durchaus zu seinen Anliegen. Seine Situation ist dabei ebenso paradox wie die der Juden: so wie die Juden sich wahrhaft deutsch nur *zu Hause* fühlen konnten und auf der *Straße* stigmatisiert wurden[78], findet Hjalmars Theaterspiel nur im Kreis der Familie statt, nicht aber in der Öffentlichkeit einer Tischgesellschaft. Sowohl Hjalmar als auch die assimilierten Juden werden zu Illusionisten. Was Bauman über die Juden bemerkt, trifft mindestens genauso sehr auch auf Hjalmar zu: „Their talent for mimicry was so uncanny as to become off-putting. This talent also proved to be their undoing [...]"[79] Und mit Blick auf den Holocaust:

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

Die *Maske* war, wie schon Sander L. Gilman[81] konstatierte, für die deutschen Juden die einzige Realität. Ebenso für Hjalmar. Der Paradigmenwechsel, von dem Michael Fried berichtet, die neue Sehnsucht nach Authentizität, nach einem bürgerlichen, unheroischen Alltag, war endgültig in das Fahrwasser der Moderne geraten. Der Wunsch nach Ordnung, Eindeutigkeit und Wahrhaftigkeit erzeugte das genaue Gegenteil: Ambivalenz und Zerrissenheit.

---

76 Ebd., S. 7.
77 Ebd., S. 10.
78 Vgl. ebd., S. 121 f.
79 Ebd., S. 152.
80 Ebd., S. 163.
81 Vgl. Gilman, *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, Ithaca 1985, S. 174.

Von großer Bedeutung in der Berliner Inszenierung ist auch die Verwendung zweier aufschlußreicher Intertexte. Als Hjalmar, zunächst noch bedrückt, im zweiten Akt nach Hause kommt, beginnt er sein munteres Spiel damit, daß er die bekannte Kanzone „Donna è mobile" aus Verdis Oper „Rigoletto" trällert, schließlich die letzten Verse des Liedes sogar singt[82]. Die Wahl gerade dieser Oper dürfte alles andere als zufällig gewesen sein, denn das Sujet des Librettos weist auffallende Ähnlichkeiten mit der „Wildente" auf. Sowohl Hjalmar als auch der bucklige Narr Rigoletto leben in einer fast schizophrenen Situation, die dadurch gekennzeichnet ist, daß die private, „authentische" Sphäre strikt von der öffentlichen, „theatralischen" getrennt und überlagert ist. Ein Unterschied zwischen diesen beiden Anti-Helden liegt allerdings darin, daß Hjalmar seine Privatheit (d.h. seine „Authentizität", die gleichzeitig Verzweiflung spiegelt) fast nur in der Öffentlichkeit etablieren kann. Rigoletto dagegen kann seine private Sphäre vor den Übergriffen der Öffentlichkeit nicht schützen. Am Hof des gewissenlosen Herzogs von Mantua hat er allein die Funktion, „affettando indifferenza" („mit erheucheltem Frohsinn")[83] Späße zu treiben - obwohl ihm selten danach zumute ist. „Absorptive" Qualitäten versuchen Rigoletto und Hjalmar jeweils in der engen Beziehung zu ihren Töchtern Gilda und Hedvig zu entwickeln[84], doch in beiden Fällen mißlingt dies auf tragische Weise. Beide Mädchen sterben schließlich einen Opfertod, wenn auch aus unterschiedlichen Motiven. - In der Oper wird die Arie „Donna è mobile" vom Herzog gesungen, der den Wankelmut der Frauen beklagt. Die mangelnde dramaturgische Logik dieses Liedes ist schon mehrfach bemerkt worden. So ist etwa der Musikwissenschaftler Kurt Pahlen der Meinung, „daß wohl keine andere Figur des Musiktheaters [...] weniger Ursache und Recht zu einer solchen herabsetzenden Meinung über die Frauen besitzt".[85] In der Berliner Inszenierung wird denn auch ein völlig anderer Zusammenhang konstruiert. Dem Rollenbuch ist - wie gesagt - zu entnehmen, daß Hjalmar die Arie zunächst *trällert*. Die letzten Takte schließlich *singt* er mit dem Text Ibsens und beendet diese Gesangseinlage mit folgendem Satz: „Und dann verlangten sie von *mir*, ich sollte ihnen was vordeklamieren; aber dazu kriegten sie mich nicht."[86] Hjalmar äußert hier also seinen Stolz darüber, daß er während des Festes bei Konsul Werle ein nicht-theatrales Verhalten an den Tag gelegt hat. Die Arie „Donna è mobile" endet aber mit einem (Refrain)-Text, der in denkbar größtem Kontrast zu den oben zitierten Zeilen steht. In Verdis Libretto heißt es wörtlich: „[...] qual piuma al vento / muta d'accento e di pensiero."[87] Diese bekannten Verse hat der deutsche Übersetzer Johann Christoph Grünbaum[88] recht frei mit den Worten wiedergegeben: „Auf flücht'gem Sande /

---

82 Rollenbuch Wisten I, S. 328.

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

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

85 Vgl. Verdi 1991, S. 108.

86 Vgl. Rollenbuch Wisten I, S. 328.

87 Verdi 1991, S. 109.

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

Habt ihr gebaut, ja, habt ihr gebaut!" Die Verse drücken schon auf italienisch (piuma al vento = Feder im Wind) eine Situation mangelnder Stabilität aus, auf deutsch wird deren Bedeutung aber ausgeweitet; sie umschreiben dort eher eine ernste Existenzbedrohung („auf Sand gebaut"). Bereits die deutsche Übersetzung des Librettos spielt mit der Möglichkeit, daß das Thema des Wankelmuts der Frauen metonymisch auf die existentielle Unsicherheit Rigolettos bezogen werden kann. In der Berliner Inszenierung wird dieser diskret angedeutete Zusammenhang evident. Das Trällern und Singen der bekannten Arie hat darüber hinaus aber zwei weitere Funktionen. Einerseits wird die Selbstsicherheit Hjalmars, der sich seiner Standhaftigkeit auf dem Fest bei Konsul Werle rühmt, in Zweifel gezogen, denn das Publikum dürfte den deutschen Text des Schlagers „Donna è mobile" gekannt haben[89]; damit wird eine starke Kontrastwirkung erreicht. Andererseits wird mit Hilfe der Arie Hjalmars Schicksal eindeutig auf die tragische Existenz Rigolettos bezogen.

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

Der Bühnenaufbau der Berliner Inszenierung wies die Besonderheit auf, daß die Hinterbühne aus einem ausdrücklich so bezeichneten „Podest"[91] bestand, das als Zugang zum Dachboden diente. Gleichzeitig hatte das Podest, wie der Name schon indiziert, die Funktion, eine Bühne auf der Bühne zu sein (s. Abb. 65). Es bot unter anderem Hjalmar ein ausgezeichnetes Forum für seine pathetischen Auftritte. Dies läßt sich daran ersehen, daß alle Dialoge, die Hjalmar zu „theatralem" Rollenspiel ausgestaltet, wie z.B. das bereits erwähnte Gespräch über Jahrgangsweine, auf der Hinterbühne stattfinden. Analog hierzu sind alle Szenen, in denen Elemente der Authentizität das Theaterspiel der Figuren vorübergehend ablösen, auf dem vorderen Teil der Bühne placiert. Hier ist etwa die Szene im dritten Akt zu nennen, in der Hjalmar sich ausnahmsweise dazu bewegen läßt, in seinem Atelier einige Retuschierarbeiten auszuführen[92], eine Tätigkeit, die er allerdings ohne jede Geduld

89 Verdis „Rigoletto" gehörte in Deutschland seit jeher zu den meistgespielten Opern.
90 Rollenbuch Wisten I, S. 361.
91 Ebd., S. 323 und passim.
92 Vgl. ebd., S. 347 ff.

verrichtet. Er nutzt die erste sich bietende Gelegenheit, um sich wieder mit der Wildente und den anderen Tieren in der Dachkammer beschäftigen zu können; zu diesem Zweck besteigt er „auf leisen Zehen" erneut das Podest[93] und führt von dort sein Rollenspiel fort.

Mit Hilfe der Raumsprache werden mehrfach auch Kontrastrelationen zwischen den einzelnen Figuren konstituiert. So hält sich Doktor Relling nach seinem Eintritt lange auf dem Podest auf und befindet sich damit in dieser wie in anderen Szenen in deutlicher Distanz zu Gina Ekdal[94], die sich an den Spekulationen um die Wildente nicht beteiligt und auch sonst kaum vom „stimulierende[n] Prinzip"[95] der Lebenslüge affiziert ist, das Relling mit Vehemenz vertritt. Im Verhältnis zum Ausgangstext Ibsens ist Ginas Position vorsichtig in Richtung eines illusionslosen Realismus modifiziert, der sich von den Phantastereien ihres Mannes bewußt abhebt. Zwar wird nicht verschwiegen, daß auch sie an einem Verdrängungsprozeß teilhat, indem sie Hjalmar über die Zudringlichkeiten des alten Werle nicht aufklärt. Doch als das Gespräch auf dieses Thema kommt, verweigert sie sich der schmerzhaften Aufarbeitung der Vergangenheit nicht[96]. Ihr Alltag ist bestimmt davon, daß sie trotz der zurückliegenden schicksalhaften Ereignisse in ihrer Familie einen *modus vivendi* zu finden versucht, der weder das kompromißlose „retskaffenhetsfeber" („Rechtschaffenheitsfieber")[97] Gregers' noch die täglichen Ausflüchte ihres Mannes kennt[98]. In diesem Sinne ist ihre Aussage im vierten Akt als apodiktisches Lebensmotto zu verstehen: „Na also; und deshalb durfte ich es Dir dazumal nicht sagen [...] ich konnte mich doch selbst nicht total unglücklich machen."[99] Die Figur Ginas ist darüber hinaus ein Beleg dafür, daß Frieds Paradigma der „Theatralität" als differenzierter Begriff aufzufassen ist, der graduelle Unterscheidungen zuläßt. Ginas Ekdals theatrale Tendenzen erschöpfen sich in einer verhältnismäßig milden (und korrigierbaren) Form der Heuchelei. Die Heuchelei ist bekanntlich einer der Schlüsselbegriffe in der Kunst- und Dramentheorie Diderots, auf den sich Fried bezieht; für ihn ist z.B. jede *„grimace"* Ausdruck von Unaufrichtigkeit und damit ein Zeichen von Theatralität, die er verabscheute (vgl. sein Kommentar zu Greuzes Gemälde). In der Berliner Inszenierung jedoch gehört Gina zu den wenigen Figuren, die so gut wie *nie* auf dem Podest, der Bühne auf der Bühne, zu sehen sind. Sie nimmt häufig an einem schlichten Tisch ganz links auf der Vorderbühne Platz[100] und manifestiert damit einen großen Abstand zum Gau-

---

93 Vgl. ebd., S. 351 f.

94 Vgl. ebd., S. 364.

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

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

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

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

99 Rollenbuch Wisten I, S. 379.

100 Ebd., S. 357, 364, 378 und öfter.

kelspiel ihres Schwiegervaters und Ehemannes. Wenn sie ausnahmsweise doch einmal das Podest besteigt, ist dies entweder pragmatisch motiviert (z.B. wenn sie Hedvig an die Haustür begleitet[101]) oder Ausdruck ihrer psychologischen Einsichten. Sie beläßt Hjalmar in dem Glauben, ein gewissenhafter Fotograf und ein pflichtbewußter Vater zu sein, da nur diese Zugeständnisse an die Theatralität ein bescheidenes Familienglück garantieren. Die Klugheit Ginas erkennt dabei Grenzen; sie weiß, wann das theatrale Spiel abzubrechen ist und einer nüchternen Betrachtung der Realität zu weichen hat. Die Katastrophe am Ende der Aufführung bahnt sich dadurch an, daß Hjalmar die leisen Signale seiner Frau, ihren bedürfnislosen Realitätssinn, nicht versteht. Bei ihm verselbständigt sich das Spiel, das er von Authentizität nicht mehr zu unterscheiden vermag. Erst der Tod seiner Tochter öffnet ihm die Augen für sein Verhalten.

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

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

Die letzten Worte - *„im Dunkeln zu sterben"* - wiederholt Hjalmar, um sie „vor Schreck verhallen" zu lassen; „das übereinandergeschlagene Bein" - Zeichen seines demonstrativen Selbstbewußtseins - „sinkt herunter"[104]. Diese Szene, die gemäß der raumsprachlichen Logik der Inszenierung auf dem vorderen Teil der Bühne angesiedelt ist, leitet einen allmählichen, wenn auch nicht widerspruchsfreien Bewußtseinsprozeß Hjalmars ein, der nun die Tragik seiner Existenz zu erkennen beginnt. Historisch gesehen fand die Aufführung des Jüdischen Kulturbundes noch vor der Proklamation der „Nürnberger Gesetze" und der „Reichskristallnacht" statt, die Plünderungen und Massenverhaftungen in allen deutschen Städten nach sich zog. Dennoch war seit dem von Hitler geplanten und von Julius Streicher organisierten sogenannten „Boykott-Tag" vom 1. April 1933, als sich die Ausschaltung der Juden aus öffentlichen Ämtern häßlich ankündigte, die Unsicherheit in der jüdischen Bevölkerung groß[105]; Spekulationen über weitere Aktionen gegen die Juden und entsprechende Gerüchte und Vorschläge aus subordinierten Parteigremien schürten diese Ängste bewußt. Mit

---

101 Ebd., S. 377.
102 Ebd., S. 361.
103 Ebd., S. 363.
104 Ebd.
105 Vgl. hierzu Friedländer 1997, S. 19 ff.

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

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

> Komm mir nicht nahe, Hedwig! Geh weg, - weit weg. Ich ertrage Deinen Anblick nicht. [...] Ich will nicht!
> Ich kann nicht! Ich muß fort - *heraus aus der ganzen Geschichte!*[108] [Hervorhebung durch UE]

Dieser Ausruf kann nun, nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Interpretation Hjalmars in der Kulturbund-Inszenierung, auf doppelte Weise gedeutet werden. Zum einen zeichnet Ibsen hier eine Figur, die, wie andere seiner Protagonisten auch[109], „hinaus" will, um die Sphäre bürgerlicher Ideologie zu verlassen[110]. Während im Einzelfall danach zu differenzieren ist, wie ernst den Figuren ihr Ansinnen jeweils ist, lenkt die Vokabel *„Geschichte"* im obengenannten Beispiel die Aufmerksamkeit auf andere Zusammenhänge. Das „theatrale" Spiel Hjalmars wurde, wie dargelegt, stark auf die spezifisch jüdische Situation und vor allem auf jenes „Leben in der Retorte"[111] bezogen, das nach Ansicht vieler Juden seit der Emanzipation ihren Alltag bestimmte. Wenn nun Hjalmar, aufge-

---

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

107 HU, X, S. 136.

108 SWV, IV, S. 395.

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

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

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

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

Hjalmars Tragik liegt aber gerade darin, daß ihm am Ende dieser Ausbruchsversuch nicht ermöglicht wird. Während Ibsens Text die Deutung zuläßt, daß Hjalmar angesichts des Todes seiner Tochter das „mythische Universum" rekonstituiert und mit den Worten „Jo, Jo, hun *må* leve" („Doch, doch, sie *muß* leben")[113] zum Theaterspiel zurückfindet[114], ist diese Replik in der ansonsten sehr zurückhaltenden Textbearbeitung der Berliner Inszenierung gestrichen worden. Die Verzweiflung Hjalmars wird damit in ihrer ganzen Tragweite ausgestellt: weder der fortgesetzte Selbstbetrug noch ein Neuanfang sind möglich. Wo bei Ibsen das fortgesetzte Spiel den Bewußtseinsprozeß Hjalmars unterbricht, entfaltet sich die Anagnorisis auf der Bühne in unaufhaltsamer Dynamik. Hjalmar geht - laut Rollenbuch - „nach l[inks] zum Tisch, wo er zusammenbricht"[115], und steht damit wie der schizophrene Rigoletto[116] vor dem Scherbenhaufen seiner Existenz. So wie Rigoletto „patria, parenti, amici" („Heimat, Verwandte und Freunde")[117] verloren hat und damit ein Außenseitertum lebt, das erstaunliche Parallelen zur Situation der Juden aufweist, wird auch Hjalmar ein Opfer seines Falschspiels und seiner persönlichen Zerrissenheit.

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

---

112 Ebd.

113 HU, X, S. 159; SWV, IV, S. 418.

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

115 Rollenbuch Wisten I, S. 395.

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

117 Ebd., S. 45.

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

> Sehr geehrter Herr Doktor!
>
> Gestern abend um 23 Uhr 30 haben wir die Wildente begraben. Wir haben ihre irdische Hülle gut durchgebraten und rein (koscher) den morschen Brettern, die uns die Welt bedeuten und die nunmehr ausgewechselt werden sollen, übergeben. Wir waren bis zuletzt bemüht, die Vorstellung in Ihrem Sinne zusammenzuhalten, und bis auf kleine unbedeutende Schwankungen ist uns das auch gelungen. [...] Nutzen Sie die Ihnen noch zur Verfügung stehenden Tage der Freiheit und seien Sie einstweilen herzlichst begrüsst von Ihrem ergebenen
>
> [gez. Fritz Wisten.][118]

7.4. „Stützen der Gesellschaft“, 1937

Das vierte Spieljahr der Kulturbund-Bühne in Berlin wurde mit einer Produktion der „Stützen der Gesellschaft“ abgeschlossen[119], mit jenem Stück also, das einst Ibsens Ruhm in Berlin begründet hatte. Seinerzeit wie nun im September 1937 basierten die Inszenierungen auf der erstmals 1878 publizierten Übersetzung von Wilhelm Lange, die der Kulturbund vor allem gewählt haben dürfte, um Tantiemen zu sparen. Die textdramaturgische Bearbeitung, vermutlich durch den Regisseur Herbert Grünbaum vorgenommen[120], läßt jedenfalls darauf schließen, daß dem Sprach- und Stilempfinden Langes - völlig zu Recht - gründlich mißtraut wurde. Größere Eingriffe in seine Übersetzung finden sich praktisch auf jeder Seite.

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

---

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

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

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

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

> Wohl wuchert leider auch hier Unkraut unter dem Weizen; aber das suchen wir doch nach besten Kräften redlich auszujäten.[122]
>
> (Vel vokser her ugræs mellem hveden her også, desværre; men det stræber vi da redeligt at luge op så godt vi formår.)[123]

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

> Warum kam uns der teure Verwandte nicht ganz abhanden? Es ist unglaublich, welch ein zähes Leben gewisse Menschen haben.[124]
>
> (Hvorfor blev han ikke borte med engang? Det er da også utåleligt, hvor enkelte mennesker kan være sejglivet.)[125]

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

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

---

121 HU, VIII, S. 37 („det store bølgende menneskesamfund"); SWV, III, S. 445.
122 Rollenbuch Wisten II, S. 7.
123 HU, VIII, S. 35.
124 Rollenbuch Wisten II, S. 33.
125 HU, VIII, S. 69.
126 HU, VIII, S. 115 („alskens smålige hensyn og betænkeligheder"); SWV, III, S. 520.
127 Rollenbuch Wisten II, S. 67.

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

Trotz dieser und anderer Kürzungen wurde in den Rezensionen nach der Premiere mehrfach darauf hingewiesen, daß die Inszenierung des Ibsen-Stückes eine Reihe von Fragen aufwarf, die gerade die Juden in Deutschland heftig bewegten. Grünbaum hätte mit seiner Regiearbeit gar, so schrieb die auch als Dramatikerin hervorgetretene Martha Wertheimer[130], „mit scharfen Unterstreichungen des innerlich Aktuellen"[131] die innerjüdische Diskussion vorangetrieben. Anlaß hierfür dürften unter anderem einige vorsichtig redigierte Textpassagen gewesen sein, in denen Ibsen in einer für ihn typischen Grab- und Leichenmetaphorik[132] mit Erscheinungsformen der Moderne abrechnet. Die Eingriffe in den Text sind zwar jeweils behutsam, scheinen aber dennoch die Relevanz mancher Aussagen für ein jüdisches Publikum in Deutschland erst verdeutlicht zu haben. Rørlund setzt zu Beginn des ersten Aktes seine Kritik an den großen Gesellschaften fort und spricht in der Diktion Langes die bekannten Worte:

> Diese vergoldete und geschminkte Außenseite, welche die große Gesellschaft zur Schau trägt [...] Kein moralischer Boden unter den Füßen. Mit einem Wort - es sind übertünchte Gräber, diese moderne große Gesellschaft.[133]
>
> (Denne forgyldte og sminkede yderside, som de store samfund bærer tilskue [...] Ingen moralsk grundvold under fødderne. Med et ord,- de er kalkede grave, disse store samfund nutildags.)[134]

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

---

128 Ebd., S. 86.
129 Ebd., S. 23.
130 Die damals in Frankfurt/Main lebende Martha Wertheimer beteiligte sich 1934 mit ihrem Stück „Channa" an einem Preisausschreiben für junge jüdische Dramatik und erhielt für ihr Werk eine Auszeichnung. Vgl. Freeden 1964, S. 98.
131 *Israelitisches Familienblatt*, 9. September 1937.
132 Vgl. Bernhardt 1989, S. 28.
133 Ibsen, *Stützen der Gesellschaft. Schauspiel in vier Aufzügen*, Deutsch von Wilhelm Lange, Leipzig 1878 (RUB 958), S. 6.
134 HU, VIII, S. 35.
135 Rollenbuch Wisten II, S. 6.

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

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

136 Wekwerth, *Theater und Wissenschaft*, München 1974, S. 75.
137 Brief von Gershom Scholem an Walter Benjamin vom 13. April 1933. Zit. nach Benjamin / Scholem, *Briefwechsel 1933-1940*, Frankfurt/Main 1985, S. 55.
138 Ibsen 1878, S. 8.
139 HU, VIII, S. 59.
140 Rollenbuch Wisten II, S. 25.

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

In den Theaterkritiken wurde hervorgehoben, wie sehr sich die Inszenierung Grünbaums von der Produktion der „Wildente" unterschied. Kluges Dialogtheater und psychologische Charakterisierungstechnik seien nicht mehr zu sehen gewesen; der Regisseur hätte vielmehr „mit robustem Zugriff" die „bühnenmässigen Wirkungen des Stückes"[141] herauszustellen gewußt. Dies sei zwar auf Kosten des „Kammermusikers Ibsen" gegangen, doch das Publikum sei durch „absolutes Theater"[142] für diesen Mangel entschädigt worden. Nicht zuletzt das komödiantische Potential einzelner bekannter Schauspieler wie Alfred Berliner[143] (Hilmar) wurde offenbar reichlich ausgenutzt.

Trotz dieser zweifelsohne beträchtlichen Unterschiede konvergierten die beiden Ibsen-Produktionen darin, daß auch in der Inszenierung der „Stützen der Gesellschaft" das Element der Theatralität eine wesentliche Rolle spielte. Eine vortreffliche Basis für eine entsprechende Regiearbeit bot wieder Ibsens Text selbst, der in diesem Drama in reichem Maße Motive, Metaphern und Metonymien aus dem Bereich des Theaters entlehnte. Es sei nur darin erinnert, daß die Eltern von Dina Dorf Schauspieler waren, daß die plötzliche Rückkehr der „Amerikaner" Lona und Johan als Umzug einer Zirkustruppe inszeniert wird oder Hilmar zeitweise Ambitionen als Theaterautor hat. Neben diese offensichtlichen Bezüge treten andere, die weniger deutlich an der Textoberfläche angesiedelt sind. In der bereits zitierten Aussage Rørlunds ist z.B. von der „vergoldete[n] und *geschminkte[n]* Außenseite" die Rede, „welche die große Gesellschaft *zur Schau* trägt"[144] [Hervorhebung durch UE]. Dank der Hinweise von John Northam[145] und anderen hat sich ein Bewußtsein dafür herausgebildet, daß Ibsens Figurenrede immer auch auf den meist sehr gewissenhaft ausgearbeiteten Nebentext zu beziehen ist, der hier nach wenigen Zeilen die Information enthält, daß das Buch, aus dem Rørlund eifrig vorliest, mit „guldsnit" („Goldschnitt")[146] ausgestattet ist. Es hat mit anderen Worten genau jene „vergoldete Außenseite", die Rørlund sonst den großen Gesellschaften zuschreibt. Während sich also die semantischen Räume „Norwegen" und „Amerika" auf der Ebene der Figurenrede Rørlunds in einer Oppositionsbeziehung befinden, sieht die Summe aus Haupt- und Nebentext in dieser Frage eine verborgene Äquivalenzbeziehung vor. Schein und „Schminke", so dürfen wir schon nach zwei Seiten Text folgern, bestimmen auch das Verhalten der Personen im Hause Bernicks.

---

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

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

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

144 Vgl. Anm. 133 dieses Kapitels.

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

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

Die hier angesprochene Thematik steht in engem Zusammenhang mit der Interpretation des Stückschlusses, der bereits vielen Kritikern Probleme bereitet hat. Ibsen ist mehrfach dafür angegriffen worden, daß die Wandlung Bernicks vom Saulus zum Paulus, d.h. vom skrupellosen Geschäftsmann zum Wahrheitsapostel, naiv und wenig glaubhaft sei[147]. Paul Heyse, mit dem Ibsen während der Arbeit an dem Stück regelmäßig verkehrte, schrieb in einem Brief an Brandes, daß „ein wohlfeiler Compromiß"[148] das ganze Werk entstelle. Manche Forscher haben gegen diese Auffassungen eingewendet, daß die für Ibsen typische Ambivalenz und Ironie in der Schlußapotheose nicht übersehen werden dürfe[149]. Stimmt man gleichwohl der ersten These zu und kommt zu dem Resultat, daß die „Stützen der Gesellschaft" überraschend positiv enden, nimmt man implizit auch Stellung zu Bernicks Theaterspiel. Die Rede vor den Bürgern seiner Heimatstadt am Ende des vierten Aktes hätte in diesem Fall den Status eines gewaltigen Demaskierungsprozesses: Konsul Bernick würde endlich bekennen, daß - in Lonas Worten - seine „Herrlichkeit [...] auf schwankendem Moorgrund"[150] stand.

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

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

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

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

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

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

aus der Kasse von Bernicks Mutter gestohlen[152]. Das Stück schließt vielmehr mit Bernicks Anordnung, daß das im Hafen liegende marode Schiff „Indian Girl" nicht auslaufen dürfe. Die letzten Sätze in der Aufführung lauteten: „Es [= das Schiff, UE] geht auch morgen noch nicht unter Segel. [...] Es muß gründlicher untersucht werden. [...] Es gibt hier manches bei uns, das einer gründlichen, ehrlichen Reparatur bedarf."[153] Hier wird also genau jener „derbkausale Sachzusammenhang"[154] zwischen dem morschen Schiff und der morschen Gesellschaft hergestellt, den man Ibsen wiederholt zum Vorwurf gemacht hat. Es wäre aber voreilig, hieraus schließen zu wollen, der Kulturbund habe kritiklos die These vom positiven Schluß des Stückes akzeptiert und Bernick sich entsprechend am Ende zum Moralisten geläutert. Mindestens zwei Dinge sprechen gegen diese Betrachtungsweise. Zum einen ist aufmerksamen Kritikern nicht entgangen, daß gerade der paralinguistische Text, der über Regie- oder Rollenbücher häufig nicht zu erschließen ist, bei der Konstituierung dieser Szene eine große Rolle spielte. Eine bestimmte Betonung Fritz Wistens hatte die Bedeutung seiner Worte entscheidend modifiziert. In einer Rezension war zu lesen:

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

Wie schon im Falle Hjalmars (in der „Wildenten"-Produktion des Kulturbundes) verriet die *Stimme* des Protagonisten, daß dessen Verkündigungen, vor allem in bezug auf seine Authentizität und Ehrlichkeit, kaum ganz ernst zu nehmen sind. Nicht die *Reue* des Konsuls bildete demnach das Motiv für seine Rede, sondern der Versuch, seine *Geschäftsinteressen* auch in einer schwierigen Situation zu wahren. Bernick bleibt, nach dieser Interpretation der Szene, ein gewiefter Theaterspieler[156].

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

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

---

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

153 Ebd., S. 91.

154 Hamburger 1989, S. 86.

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

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

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

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

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

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

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

7.5. „Gespenster", 1938

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

---

157 Rollenbuch Wisten II, S. 88.
158 *Israelitisches Familienblatt*, 9. September 1937.
159 Ebd.

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

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

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

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

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

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

---

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

161 *Jüdische Rundschau*, 6. September 1938.

162 Gronius 1992, S. 75.

163 Ebd., S. 86.

164 *Jüdische Rundschau*, 6. September 1938.

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

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

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

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

Die wenigen Striche gingen fast ausschließlich zu Lasten mancher Charakterzüge von Manders, dessen Rolle als Politiker, Taktiker und Geschäftsmann[167] weniger beachtet wurde. Ebenso ist seine Autoritätshörigkeit gegenüber den „Meinungsberechtigten" in dem westnorwegischen Ort stark reduziert worden[168], und auch seine von Doppelmoral durchwirkte Naivität - z.B. in bezug auf das Zusammenleben der Alvings[169] - trat nicht so stark zutage wie noch bei Ibsen. Die Folge dieser Striche ist vor allem, daß sich das zentrale Zwiegespräch zwischen Manders und Frau Alving im ersten Akt ganz auf die Enthüllung der Ereignisse in der Vergangenheit und vor allem auf deren moralische Bewertung konzentrieren kann. Den konservativen Auffassungen Manders' von der Ehe und der Rolle der Frau tritt Helene Alving entgegen, indem sie diesem klerikalen Idealismus die Realität der Verhältnisse in ihrem Haus entgegenhält. Die unterschiedlichen Standpunkte der beiden, u.a. in Fragen der Kindererziehung, prallen in diesem Abschnitt direkt aufeinander und werden von der Regie noch hervorgehoben. Die Choreographie dieser Szene sieht vor, daß sich zuerst Manders und dann Frau Alving zu regel-

---

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

166 *Jüdische Rundschau*, 6. September 1938.

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

168 Vgl. Regiebuch Wisten, S. 16 f.

169 Vgl. ebd., S. 26.

rechten Plädoyers erheben und ihre jeweiligen Gegenspieler im Sitzen die Botschaften des anderen erwarten[170]. Die Handlung wird damit zum Anlaß für ein Thesentheater, wie es der Naturalismus maßgeblich mitentwickelt hatte und das in Berlin möglicherweise als jenes „klassische" Bildungserlebnis (miß)verstanden wurde, das man besonders der jungen jüdischen Generation bieten wollte.

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

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

---

170 Ebd., S. 25 ff.
171 Ebd., S. 31.
172 Ebd., S. 49 und passim.
173 Ebd., S. 33.
174 HU, IX, S. 87; Ibsen, *Gespenster. Ein Familiendrama in drei Aufzügen*. Aus dem Norwegischen übertragen von M[arie] von Borch, Leipzig o.J. [1884] (= RUB 1828), S. 33.
175 Ibsen 1884, S. 36. - Ibsen benutzt hier die Vokabel „maskepi". HU, IX, S. 90.
176 Regiebuch Wisten, S. 36.

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

Jedoch zeigt eine einzige, sensibel bearbeitete Szene die Vergeblichkeit dieses Kampfes. In einem Dialog, auf dessen zentrale Bedeutung schon Helge Rønning[178] hingewiesen hat, kündigt sich an, daß Osvald der Emphase seiner Mutter indifferent, wenn nicht sogar offen distanziert gegenübersteht. Zunächst dem Text Ibsens folgend, zündet sich Osvald mit der ausdrücklichen Billigung seiner Mutter im zweiten Akt eine Zigarre an. Frau Alvings widersprüchliches *double-bind*-Verhalten tritt hier besonders plastisch zutage, denn zuvor hatte sie ihrem Sohn noch untersagt, eine *Pfeife* zu rauchen[179], offenbar aus dem Grund, weil gerade dieses Requisit sie an die Ausschweifungen ihres Mannes erinnert. Indem sie Osvald geradezu auffordert, die *Zigarre* in ihrer Gegenwart zu rauchen[180], rekonstituiert sie eine Situation der Vergangenheit, als Frau Alvings Rolle unter anderem darin bestand, den Gelagen des Kammerherren beizuwohnen. Sie gerät, ohne es sich selbst bewußt zu machen, in einen Wiederholungszwang und entfernt sich damit von ihren eigenen, hohen Ansprüchen. In der Inszenierung nun wird dieser Zusammenhang weiter ausgebaut. Osvald argwöhnt, es müsse ihr doch gleichgültig sein, ob er noch lebe oder nicht; er erinnert Frau Alving daran, daß sie ihren Sohn einst in fremde Hände gab. In einer komplexen Relation der Komplementarität werden diese Sätze von einem außersprachlichen Text begleitet, der ebenfalls die Gegenwart der Vergangenheit thematisiert: Osvald zerdrückt die Zigarre[181]. In Ibsens Originaltext und in der Übersetzung dagegen „zerknittert [er] eine Zeitung" („krammer en avis")[182]. Das Requisit der Zeitung wird in der Inszenierung durch die Zigarre substituiert; dadurch wird die Handlung auf Vergangenes bezogen, einerseits auf Frau Alvings „Feigheit"[183] gegenüber ihrem Mann, dessen Ausschweifungen sie verheimlichte, andererseits auf ihre unbewußten Versuche, alte Verhaltensweisen zu wiederholen. Osvald reagiert darauf mit einer unmißverständlichen Geste der Ablehnung; metonymisch ist sein außersprachlicher Text darüber hinaus als Zurückweisung des Beziehungsangebotes seiner Mutter zu verstehen.

---

177 Ebd., S. 35.

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

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

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

181 Vgl. ebd., S. 46.

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

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

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

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

---

184 Regiebuch Wisten, S. 67.

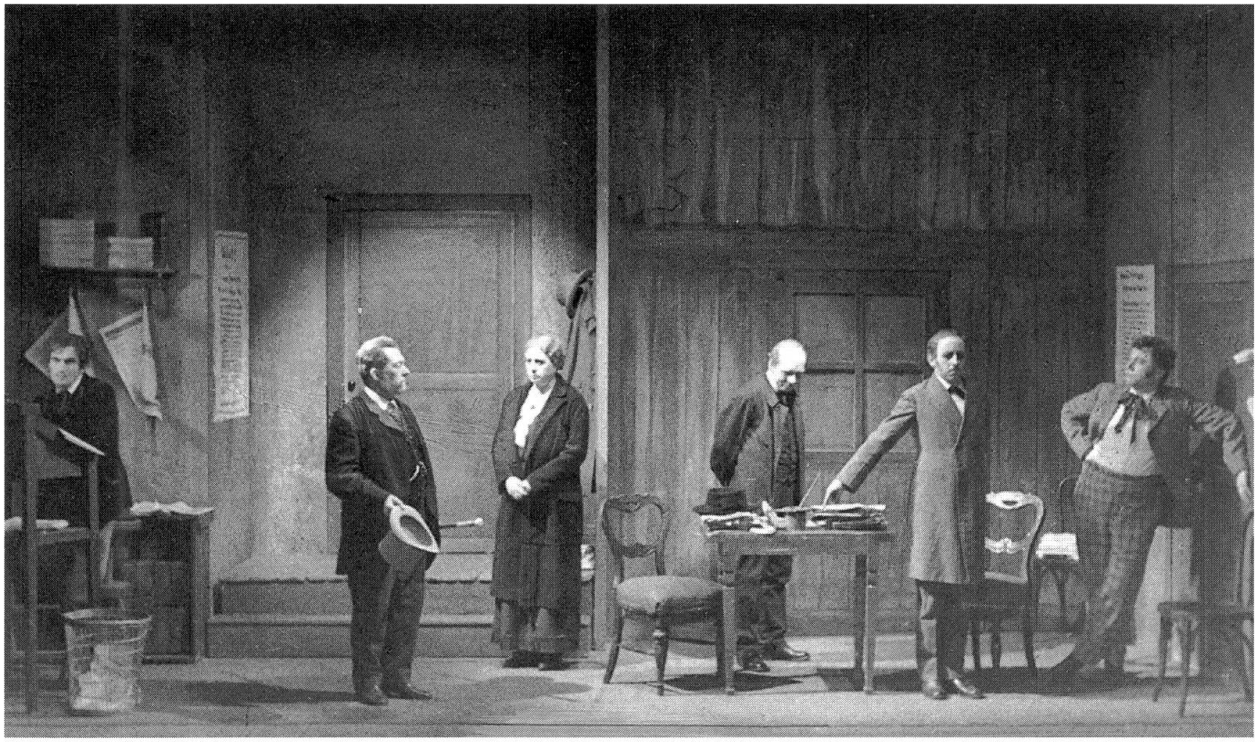
185 Ebd. - In der verwendeten Übersetzung lautet der Satz: „Es muß überlebt werden.“ Diese Formulierung entspricht dem Originaltext: „Det må overleves.“ Ibsen 1884, S. 67; HU, IX, S. 129.

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

187 HU, IX, S. 85.

Abb. 60: Ein Volksfeind, Darmstadt, Hessisches Landestheater, P: 18.9.34, R: Jochen Poelzig
Franz Everth (Doktor Stockmann) als Familienvater

Abb. 61: Ein Volksfeind, Köln, Schauspielhaus, P: 16.12.33, R: Ernst Geis
Volksversammlung (4. Akt)



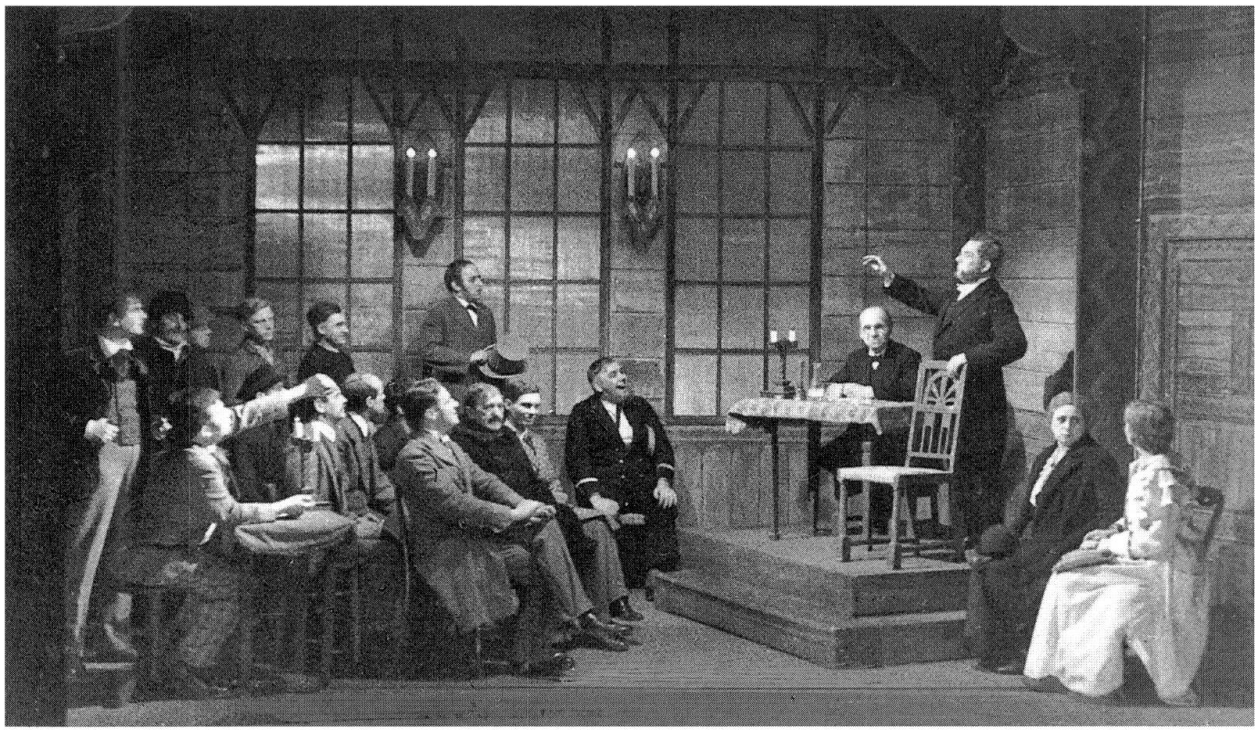


Abb. 62–63: Ein Volksfeind, Esslingen, Württembergische Landesbühne, P: 14.3.38,
R: Gottfried Haaß-Berkow
oben: Redaktion des „Volksboten“ (3. Akt); unten: Volksversammlung (4. Akt)

Abb. 64: Ein Volksfeind, Berlin, Volksbühne am Horst-Wessel-Platz, P: 10.3.37,
R: Gerhart Scherler
Eugen Klöpfer (Doktor Stockmann)

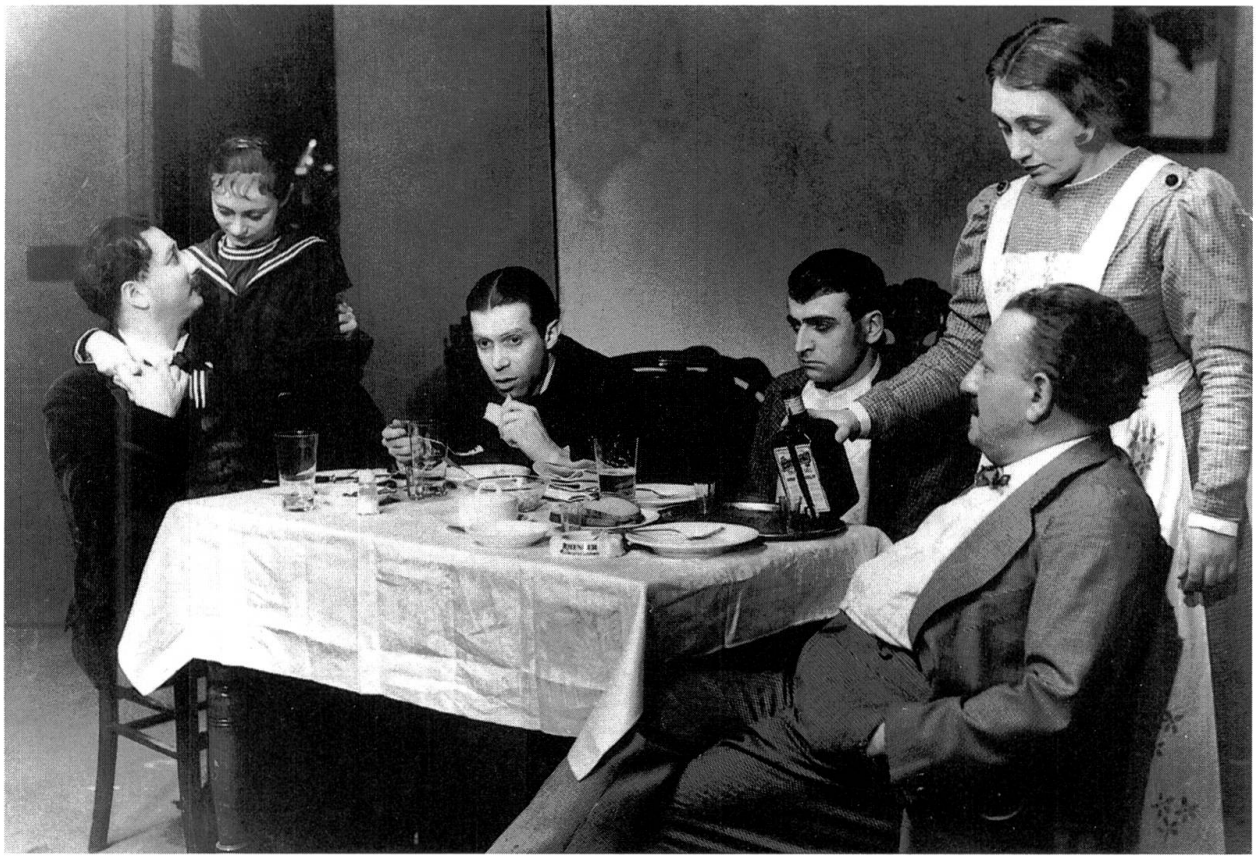


Abb. 65 – 66: Die Wildente, Berlin, Jüdischer Kulturbund, P: 4.3.34, R: Fritz Jessner, BB: Walter Auerbach
oben: Hjalmar Ekdals Wohnzimmer und Zugang zum Dachboden; unten: Szenenbild aus dem 3. Akt

Abb. 67: Die Wildente, Berlin, Jüdischer Kulturbund, P: 4.3.34, R: Fritz Jessner
Fritz Wisten (Hjalmar)

Abb. 68: Hedda Gabler, Meiningen, Landestheater, P: 10.2.38, R: Ludwig Schwartz
Szenenbild

Abb. 69: Klein Eyolf, München, Prinzregententheater, P: 6.4.34,
R: Friedrich Forster-Burggraf, BB: Adolf Linnebach
Szenenbild

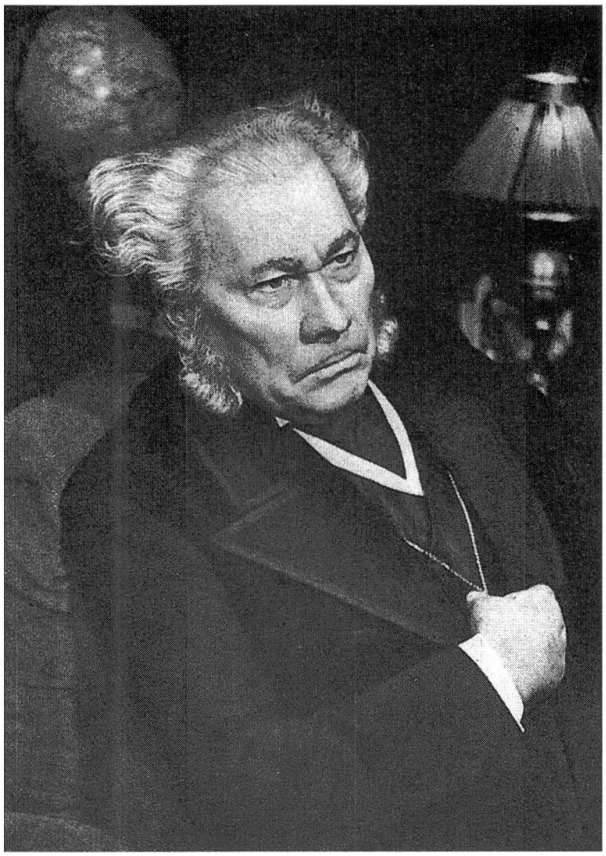


Abb. 70: John Gabriel Borkman, Berlin,
Schillertheater, P: 9.3.40,
R: Walter Felsenstein
Paul Wegener (Borkman)

Abb. 71: John Gabriel Borkman, Berlin,
Theater Die Komödie, P: 23.2.33,
R: Sergius Sax
Karikatur von Paul Wegener
(Borkman)

8. Fazit

Im Dritten Reich, so läßt die Sichtung des Materials zu diesem Thema schnell erkennen, wurde das Werk Henrik Ibsens auffallend rege zur Kenntnis genommen. Es mangelt zwar an einschlägigen Darstellungen in *Buchform*[1], doch behielt der Name Ibsens in Fachzeitschriften und in der Tagespresse eine erstaunliche Aktualität. Vor allem die eigentliche Domäne Ibsens, das Theater, nahm sich der Schauspiele des Norwegers in beachtlichem Umfang an. Insofern, d.h. im Hinblick auf die rein quantitative Seite der Rezeption Ibsens, schloß sich das Dritte Reich fast nahtlos an die Weimarer Republik an.

Mit Rücksicht auf die ideologischen Fixpunkte der nationalsozialistischen Kulturpolitik wäre im qualitativen Sinne eine Huldigung des „nordischen" Künstlers, eventuell aber auch eine Ablehnung des „liberal" und antimetaphysisch denkenden Naturalisten zu erwarten gewesen. Für beide Sichtweisen finden sich Belege. Während zahlreicher „Nordischer Wochen", „Nordischer Zyklen" etc. (so z.B. in Berlin, München, Hamburg, Flensburg, Weimar und Essen) wurden seine Dramen immer wieder aufgeführt. Im Zuge einer gelegentlich allerdings überschätzten „Aufnordung"[2] des Theaterbetriebes sah man vor allem die frühen Stücke Ibsens gerne im Lichte der „germanischen" Ahnenverklärung. Daneben wurde der Versuch unternommen, typisch „nordisches" Gedankengut in Ibsens Werk hineinzulesen: eine angebliche Affinität zum „Führer"- oder Reichsgedanken (etwa in den „Kronprätendenten") brachte dem Dichter mehrfach das zweifelhafte Prädikat „artgemäß" ein. Dem positiv rezipierten „Magus" des Nordens stand in Rhetorik und Praxis der weitgehend negativ beurteilte „Rechenmeister" gegenüber, der seine Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft ohne Verweis auf Schicksal und Transzendenz, dagegen aber mit Hilfe psychologischer Analyse vorträgt. Nicht selten wurde Ibsen auch dafür gescholten, die Individualität seiner Protagonisten auf Kosten der „Gemeinschaft" überbetont zu haben. In diesen Fällen wurde das Werk Ibsens undifferenziert dem Liberalismus des 19. Jahrhunderts zugeschlagen.

Mit den genannten Etiketten - „Magus" und „Rechenmeister" - verband sich häufig eine Aufteilung des Ibsen-Oeuvres nach Schaffensphasen. In der Sekundärliteratur der damaligen Zeit, gelegentlich auch in Verlautbarungen der NS-Kultusbürokratie, wurde dem Frühwerk Ibsens der Vorzug vor den als „naturalistisch" ohnehin pejorativ bewerteten Gegenwartsdramen gegeben. In dieser Hinsicht knüpften die nationalsozialistischen Interpreten Ibsens an Traditionen an, die sich schon weit vor 1918 herausgebildet hatten. Allerdings handelt es sich bei der Beurteilung des Werkes nach zeitlichen Merkmalen, d.h. nach Phasen der künstlerischen Entwicklung Ibsens, um eine Form der Polarisierung, die ihr eigentliches

---

1 Zwei auf deutsch verfaßte Bücher erschienen 1934 außerhalb des Reichsgebiets: Wethly, *Henrik Ibsens Werk und Weltanschauung*, Straßburg 1934; Horbach, *Ibsens Dramen als Erlebnisdichtung. Vorstudien zur Erkenntnis seines Weltbildes und seiner Weltanschauung*, Nijmegen 1934.

2 Pitsch 1952, S. 242.

Kriterium überdeckt. Die gleichzeitige Auf- und Abwertung von Werkgruppen vollzog sich in allererster Linie nach den als „modern“ oder „antimodern“ konstruierten Funktionsweisen der Dramen Ibsens. In aller Regel entsprach dabei das Frühwerk Ibsens der gewünschten antimodernen Tendenz, die sich je nach Perspektive in verschiedene Richtungen ausdifferenzieren konnte (Ibsen als Bewahrer des Kulturerbes, als „nordischer“ Prophet in unsicheren Zeiten, als Verkünder eines Führer- und Reichsideals, als Antimaterialist und Kritiker des Rationalismus, als Gestalter von „Schicksal“, als potentieller Überwinder der bourgeoisen Interieursdramatik etc.). Doch ließen sich auch andere Zuordnungen vornehmen, in aller Regel in den bevorzugten diskursiven Bahnen der Dichotomie. Zeitungsredakteure oder Dramaturgen konnten z.B., mit Hinweis auf die vermeintliche Euthanasie-Thematik des Stückes, die zeitgemäße Ethik der „Gespenster“ rühmen. Nicht zuletzt szenische Interpretationen jedoch verwandelten mißliebige, ja zeitweise von der Reichsdramaturgie ausgegrenzte Dramen in akzeptable Bühnenliteratur. Ein Werk wie „Nora“, das bei Goebbels persönlich auf Ungnade stieß, ging verschiedentlich in kraß antimoderner Manier über die Bühne: die das Puppenheim hinter sich lassende Protagonistin strebte etwa ihrer eigentlichen „Natur“ als Mutter entgegen und desavouierte dabei ihr bei Ibsen komplex diskutiertes Emanzipationsprojekt. Diese radikale Umwertung des Stückes stellte eine der Möglichkeiten dar, es zur Aufführung zu bringen.

Ein Widerspruch der NS-Kulturpraxis bestand darin, daß das Frühwerk Ibsens (einschließlich des Doppeldramas „Kaiser und Galiläer“) von offizieller wie inoffizieller Seite zwar immer wieder als vorbildhaft angepriesen wurde, die Theater aber nur vergleichsweise selten auf diese Stücke zurückgriffen. Lediglich „Die Kronprätendenten“ wurden immerhin elfmal inszeniert. Gleichzeitig gehörten gerade die am heftigsten bekämpften Stücke wie „Nora“, „Gespenster“ und „Hedda Gabler“, von denen die beiden erstgenannten den Theatern zeitweise sogar vorenthalten wurden, zu den meistgespielten Dramen Ibsens im Dritten Reich. In der Aufführungsfrequenz wurden sie nur noch vom Ausnahmestück „Peer Gynt“ übertroffen. Einerseits ermöglichten - wie dargelegt - bestimmte, den Texten Ibsens aufgenötigte dramaturgische Konzeptionen die ideologische Verwertbarkeit dieser Stücke. Eine zweite Möglichkeit, diese Dramen zu spielen, stellten den Wortlaut Ibsens weitgehend respektierende Aufführungen im *historischen* Gewand dar. Dieser Inszenierungsmodus gründete lange auf einem stillschweigendem Kompromiß zwischen den Theatern und der Reichsdramaturgie. Offiziell zeigten die historischen Kostüme, die Möbel und Requisiten aus der Ibsen-Ära, daß die auf der Bühne dargestellten Vorgänge einer anderen Zeit angehörten, mithin als veraltet aufzufassen waren. Auf indirektem Wege riefen diese Inszenierungen, so betrachtet, die Leistungen des Nationalsozialismus in Erinnerung, der die Epoche des 19. Jahrhunderts nach eigenem Selbstverständnis „überwunden“ hatte. Andererseits konnte sich ein Theater durch die Wahl eines historischen Ambientes und die Betonung des zeitlichen Abstandes der ideologischen Auseinandersetzung weitgehend entziehen. Im Falle Ibsens entstanden auf diese Weise Produktionen, die die Texte nicht den Dogmen der Zeit unterordneten, sondern die Kunst der Schauspie-

ler und das Wort des Autors in den Mittelpunkt rückten. Diese Praxis, die sich vor allem für die Kriegsjahre dokumentieren läßt und spektakuläre Theaterabende wie die Wiener „Gespenster"-Aufführungen 1942 hervorbrachte, fand dabei zwar die Duldung, keineswegs aber den ungeteilten Beifall der offiziellen Stellen. Goebbels z.B. zeigte sich sehr beunruhigt darüber, daß die zunächst an den Theatern zu beobachtende Tendenz der historischen Kostümierung gegen Kriegsende auch auf den Film übergriff. Interessanterweise verbindet er diese Ausweichstrategie direkt mit dem Namen Ibsens, vermutlich aufgrund der beträchtlichen Zahl entsprechender Inszenierungen. Ende 1944 diktierte er in sein Tagebuch:

> Im Film gehe ich nunmehr radikal gegen die Tendenzen vor, vor den harten Konflikten der Gegenwart in die Biedermeierzeit zu flüchten. Ich habe in letzter Zeit eine ganze Reihe von Filmen vorgeführt bekommen, die im ausgesprochenen Plüschmilieu handelten und in denen Probleme angesprochen wurden, die für uns moderne Menschen überhaupt nichts mehr bedeuten. Die Ibsen-Atmosphäre wirkt für Menschen von heute uninteressant, wenn nicht gar abstoßend [...][3]

Die „großzügige" und pragmatische Kulturpolitik, die Goebbels explizit walten lassen wollte, kannte also durchaus ihre Grenzen. Er dürfte verstanden haben, daß Aufführungen, die den geschichtlichen Abstand betonten, nicht automatisch als harmlos einzustufen waren; in einzelnen Fällen, so zeigt das Wiener Beispiel, konnten sie den aktuellen ideologischen Diskurs implizit verweigern und damit unterhöhlen. Dennoch ist nicht überliefert, daß Goebbels gegen Ibsen-Inszenierungen dieser Art einschritt.

Festzuhalten bleibt, daß die Diskrepanz zwischen einer Ibsen-Rezeption, die dem Frühwerk den Vorzug gab und einer Theaterpraxis, die stärker auf die bewährten Stücke zurückgriff, verschiedene Gründe haben konnte. Einerseits konnten Stücke wie „Ein Volksfeind" oder „Nora", in Maßen auch „Gespenster", „Stützen der Gesellschaft" und „John Gabriel Borkman", den ideologischen Vorgaben in unterschiedlich manifester Weise angeglichen werden. Andererseits entdeckten die Theater die Möglichkeit, Ibsen unter dem Vorzeichen des Historischen auch dann aufzuführen, wenn einzelne Texte seines Oeuvres bei den Machthabern wenig Anklang fanden.

Von den insgesamt 18 Stücken Ibsens, die zwischen 1933 und 1944 auf die Bühnen gelangten[4], nahm „Peer Gynt" eine auch von den Nationalsozialisten selbst wahrgenommene Sonderstellung ein. Das Stück wurde in diesem Zeitraum annähernd 1200 mal aufgeführt und zählte damit zu den meistgespielten ausländischen Bühnenwerken während des Dritten Reiches. Die Popularität des „Peer Gynt" ist nicht zuletzt einem Nationalsozialisten der ersten Stunde, dem Hitler-Freund Dietrich Eckart zuzuschreiben, dessen bereits 1912 erschienene Bearbeitung des Dramas die wichtigsten Rezeptionsvorgaben enthielt. Eckart verband ein Konzept der Ideologisierung mir einem Konzept der Sentimentalisierung. Seine Nachdichtung

---

3 Goebbels 1993-96, Bd. 14, S. 400 f.

4 Die Zählung beginnt mit der Saison 1933/34 im September 1933. In das Frühjahr desselben Jahres fällt die einzige Produktion des Doppeldramas „Kaiser und Galiläer" (Bochum).

wird von einer typisch antimodernen Antithetik geprägt, die Peer als Mann, Christ und Übermensch in emphatischem Sinne auffaßte und analog seinen vermeintlichen „Feinden" entgegengesetzte Eigenschaften zuwies. Die Trolle, den großen Krummen, Anitra usw. verleumdete er in den Kategorien des Weiblichen, Weibischen und Unchristlichen (= Jüdischen) und identifizierte die Figuren mit einem von materialistischen Attitüden geprägten Untermenschentum. Das sentimentale Element seiner Nachdichtung bestand in einer Akzentuierung alles Gemüthaften und in der Betonung der Bühnenmusik Griegs. Die Theater im Dritten Reich übernahmen, wie sich an Regie- und Rollenbüchern sowie an zahlreichen Rezensionen nachweisen läßt, diese Perspektive weitestgehend und hoben auch das Unterhaltungselement des Stückes - ebenfalls im Sinne einer Romantisierung des „Peer Gynt" - hervor.

In Anbetracht der hohen Aufführungszahlen sowie der parallel verlaufenen Rezeption des Stoffes in Film (1934) und Oper (1938) ist die Einschätzung von George L. Mosse, der in Peer Gynt nicht weniger als das „model for a Volk hero"[5] sah, kaum von der Hand zu weisen. Ibsens „Peer Gynt" bediente, zumindest in den Fassungen des Autors Eckart, des Filmregisseurs Wendhausen und des Komponisten Egk, mustergültig die Sehnsüchte und Bedürfnisse, die im Dritten Reich virulent waren. Peer als einen „Blockwart" („konsentrasjonsleirvokteren")[6] zu verunglimpfen, wie es in einer norwegischen Nachkriegspublikation geschah, geht allerdings am Kern vorbei. An der Figur des Bauernsohnes läßt sich statt dessen in idealer Weise das Strukturmerkmal der „Heimkehr" festmachen, das antimoderne und nationalsozialistische Befindlichkeit charakterisiert. In der Dichtung nach 1933 konnte z.B. „die alte Heimat Deutschland, das neue Reich im Osten, das Dritte Reich hier und jetzt" das Ziel von mitunter aggressiv vorgetragenen Begehrlichkeiten darstellen. Bezeichnend dabei ist, so Ralf Schnell in einer an Bloch angelehnten Argumentation, daß die NS-Literatur den neuen, alten Ort in einem *ästhetischen* Prozeß zu etablieren trachtet. Sie gibt die ursprünglich utopische Dimension des Reichsgedankens preis, „indem sie ihn poetisch einzulösen sucht: durch Regression, die den utopischen Prozeß abschließt"[7]. Im Falle des „Peer Gynt" bedeutet die „Heimkehr" des fabulierenden Titelhelden zweierlei: nicht nur die Rückkehr zu einem vertrauten Territorium der „Heimat", sondern auch Regression in einem engeren, psychogenetischen Sinn des Wortes und Überwindung eines Zwischenraumes, der in den Inszenierungen des Dritten Reiches unter dem Signum von Kapitalismus, Materialismus oder Triebhaftigkeit stand. Dabei erstaunt, mit welcher Genauigkeit die Interpretationen des „Peer Gynt" auf den historischen Ort der Antimoderne und des Nationalsozialismus verweisen. Ibsens Peer setzt sich in vielerlei Hinsicht als ausgesprochen *moderner* Mensch in Szene, der als Unternehmer, Industrieller, Wissenschaftler und Kosmopolit zu reüssieren versucht und

---

5 Mosse, *The Crisis of German Ideology. Intellectual Origins of the Third Reich*, New York 1964, S. 26.

6 Haaland 1965, S. 18.

7 Schnell, *Dichtung in finsteren Zeiten. Deutsche Literatur und Faschismus*, Reinbek bei Hamburg 1998 (= rowohlts enzyklopädie 55597), S. 107. - Zur Bedeutung der „Heimkehr" im antimodernen Kontext der Freischärler-Literatur (Ernst von Salomon etc.) vgl. Haß 1993, S. 122 ff.

schließlich im Rahmen eines megalomanen Projektes, das die Glanzleistungen der zeitgenössischen Ingenieurskunst weiterdenkt, die gesamte Sahara bewässern möchte. Doch vor den Konsequenzen seines Handelns schreckt Peer jeweils zurück; in einer Rastlosigkeit, die eben die Anwesenheit der Moderne indiziert, schlüpft er in immer neue Identitäten. Hieraus konstruieren die Interpreten, zumal Eckart und Egk, die ethische Kategorie des Gewissens, eine Auflehnung Peers gegen die Oberflächlichkeit der Welt, die ihn am Ende des Dramas zu einer *aktiv* betriebenen *Erlösung* disponiert. Die moderne Existenz Peers wird damit gleichsam religiös überformt, seinem Leben *post festum* Sinnhaftigkeit attestiert. Der Wunsch, Peer mit der Welt zu versöhnen, ihm eine verlorene Ganzheit zurückzugewinnen, spiegelt die Tendenz der Antimoderne, die Widersprüche und Bruchstellen der modernen Zivilisation mit den Mitteln einer Surrogatreligion zu überdecken (vgl. hierzu Abschnitt 1.3.), verblüffend korrekt wider.

Indem die Erlösung, um die sich Peer ausdrücklich verdient macht, so stark hervorgehoben wird, die Vereinigung Peers mit dem „Weib" und der „Mutter" Solvejg[8] das Stück vom Schluß her gleichsam umsemantisiert[9], wird im Sinne des amerikanischen Literaturwissenschaftlers Norman Holland ein „Identitätsthema" der Zeit offenkundig. Im Umfeld des Nationalsozialismus artikulierte sich ein Verlangen nach Einheit und Harmonie, das in den Termini eines psychoanalytischen Modells einen regressiven Narzißmus sichtbar werden läßt. Im Abschnitt über die Bühnenrezeption des „Volksfeindes" (vgl. Abschnitt 6.3.1.) konnte diese Haltung nur andeutend behandelt werden, doch ließe sich die Verortung des Nationalsozialismus, nicht zuletzt der Kulturproduktion dieser Zeit, systematisch auch im Rahmen psychologischer Kategorien leisten. Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte regte in diesem Sinne eine „Aufführungsgeschichte als Psychohistorie" an, die zeigen könnte, wie Inszenierungen die vorherrschenden psychischen Probleme ihrer Ära reflektieren und mit ästhetischen Mitteln bearbeiten[10]. Eine umfassende Umsetzung dieses Konzeptes steht indes noch aus.

Auch in einer weiter gefaßten Perspektive läßt sich am meistaufgeführten Ibsen-Stück während des Dritten Reiches darlegen, wie antimoderne Vorstellungen die Modernität Ibsens unterdrückten, die schon in diesem frühen, 1867 erschienenen Stück evident ist. Nach der Hochzeit von Hæggstad befindet sich Peer Gynt, wie ganz ähnlich die gut zwanzig Jahre später entworfene Figur der Generalstochter

---

8 HU, VI, S. 241; SWV, II, S. 589.

9 Neben Eckart und Egk betont auch Gustav Kochheim in seiner irrationalen, als „evangelisch" ausgegebenen Auslegung des „Peer Gynt" (und des „Faust") die Wichtigkeit des Schlußbildes: „Die einzelnen Stationen des faustischen wie des gyntischen Lebens gewinnen ihre Bedeutung erst von den großen Schlußszenen der Dichtung her [...]". Kochheim 1934, S. 380.

10 Vgl. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen/Basel 1993 (= UTB 1667), S. 406 ff. - Ein Versuch, die Rezeption des „Peer Gynt" im Dritten Reich unter vorwiegend psychohistorischen Gesichtspunkten darzustellen, lehnt sich unter anderem an die aktuelle Vorurteilsforschung an: Englert, Ibsen, nazismen og psykohistorien, in: Helga Kress (Hg.), *Litteratur og kjønn i Norden. Foredrag på den XX. studiekonferanse i International Association for Scandinavian Studies (IASS)*, Reykjavík 1996, S. 576-586.

Hedda Gabler[11], im Vakuum einer post-traditionellen Ordnung („post-traditional order"[12]), die ihn von seiner bisherigen Lebenspraxis abschneidet, ohne angemessene Alternativen bereithalten zu können. Peer verläßt den Hof seiner Vorfahren, um ihn kurz vor seinem Lebensende im Zustand der Verfallenheit vorzufinden. In der langen Zwischenzeit, die fast sein gesamtes Leben (und die Handlung des Dramas) umfaßt, eilt er von Ort zu Ort, ohne jemals das Gefühl von Verwurzelung und Sicherheit zurückzuerlangen, das die ersten Jahrzehnte seiner Existenz prägte. Das Motiv der nicht endenden Reise kann dabei als Ausdruck der Modernität aufgefaßt werden[13]. Peer flüchtet - wiederum wie Hedda - in eine Welt der Träume, die deutlich in Kontrast zur prosaischen Wirklichkeit steht. Eine *essentielle* Identität, so meint z.B. Errol Durbach, bleibt dem Titelhelden dabei verweigert. Die berühmte Zwiebelszene, die Eckart und viele Theater zu Umdeutungen veranlaßte, demonstriere, daß Peers Persönlichkeit über einen Kern nicht verfüge. Ibsen erweise sich schon in diesem frühen Stück als „the Modernist poet of Nothingness"[14]:

> *Peer Gynt*, even more than *Dantons Tod*, is the great Modernist store-house of Nothingness and the imagery in which such absence is projected: the void at the core of the onion, the blank imprint on the photographic plate, the coin stripped of identifiable currency, the burial place of the unnameable, and the dread of non-being explicit in Peer's cry „Har jeg ikke været - ?"[15]

Diese moderne Leere, gerade im Hinblick auf den Charakter Peers, wurde im Dritten Reich in der denkbar großzügigsten Weise mit Substanz aufgefüllt. Eckart hatte hierzu alle wesentlichen Vorarbeiten geleistet. Er stattete seinen Alter-Ego-Helden mit einer Reihe von wesenhaften Attributen aus, die ihn nachgerade als Verkörperung von Sittlichkeit und Idealität erscheinen lassen mußten. Er wird direkt den identitätslosen, mediokren Massenmenschen gegenübergestellt und nimmt damit den Status eines Ausnahmemenschen ein. Daß Eckart in Kommentaren zu seiner Arbeit nicht davor zurückschreckte, Peer als „Gottessohn" zu titulieren, also eigene Größenphantasien auf eine von ihm konstruierte Figur projizierte, bestätigt dabei den narzißtischen Impetus antimoderner Kulturproduktion. Die Theater des Dritten Reiches folgten - von gelegentlichen Abweichungen abgesehen - seiner Konzeption bereitwillig. In der Oper Werner Egks ist Peers Identität ebenfalls deutlich von derjenigen der Trolle unterschieden; indem er über letztere einen „endgültigen Sieg" davonträgt, wird seine Stärke, Willenskraft und Autonomie betont.

---

11 In der Begrifflichkeit des Modernitätstheoretikers Anthony Giddens beschreibt Gjertrud Sæter den „male playboy" Peer wie auch Hedda Gabler als *actors*, die die Regeln der bestehenden Gesellschaft negieren, daher diese nicht - wie die von ihnen zu unterscheidenden *agents* - als Strukturvorlage für eigenes, intentionales Handeln nutzen können. Vgl. Sæter, Peer Gynt and Hedda Gabler: A Problem of Gender or a Problem of Modernity?, in: Shafi Ahmed (Hg.), *Proceedings of the International Seminar & Workshop on Gender Issues in Ibsen's Plays*, Dhaka 1997, S. 62-69.

12 Ebd., S. 64.

13 Vgl. ebd., S. 65.

14 Durbach 1994, S. 108.

15 Ebd., S. 115.

Auch in seinen übrigen Schauspielen, nicht zuletzt in seiner Gegenwartsdramatik, schilderte Ibsen Individuen, die mit dem Ziel der Freiheit und Unabhängigkeit einer erstarrten Gesellschaft den Rücken zuwenden, sich dabei aber sozial völlig isolieren. Die Ambivalenz der Moderne, die gesellschaftlichen Fortschritt nur auf Kosten einer individuellen Entfremdung zuläßt[16], führt auffallend viele Protagonisten Ibsens zu einer Haltung, die Georg Lukács als „abstrakten Idealismus" bezeichnet hat: der Entfernung von der Wirklichkeit und von einem integrativen Normsystem versuchen sie mit Monomanie und Pathos zu begegnen[17], so daß Faktisches und Imaginäres von ihnen nicht immer zu unterscheiden ist[18]. Noch in verhältnismäßig milder Form befleißigt sich Nora Helmer dieser hohltönenden Rhetorik, etwa wenn sie beschwörend vom „Wunderbaren" und schließlich vom „Wunderbarsten" spricht. In aller Regel kaprizieren sich vor allem Ibsens *männliche* Akteure auf diese verbalen und nicht selten ins Theatralische prolongierten Bewältigungsversuche. Als Musterbeispiel kann hier in der Tat - wie Lukács schon 1920 erkannte - der Badearzt Tomas Stockmann gelten, der den Aporien der liberalen Gesellschaft mit vereinzelt auch im Dritten Reich registrierten „Selbstüberhebungen" begegnet. Die für Ibsen typische Ambivalenz, mit der er seine Figuren ausstattet, zeigt sich in diesem Beispiel darin, daß Stockmann die Grundlagen der Gesellschaft zu Recht in Frage stellt, seinen individuellen Aufruhr aber nicht mehr in die Bahnen des sozialen Fortschrittes zu lenken vermag. Seine elitären Ansätze verselbständigen sich und richten sich schließlich gegen ihn selbst. Die ins Tragikomische spielende Pathetik, mit der Ibsens Figuren ihre Projekte vortragen, verhüllt dabei nur notdürftig deren Sprachlosigkeit, läßt generell erahnen, daß sachliche Lösungen zwischen den Konfliktparteien unmöglich geworden sind. Von dieser spezifisch modernen Problematik war jedoch in den Inszenierungen der damaligen Zeit nur selten etwas zu spüren gewesen. Ibsens „Nora" gelangte - wie angedeutet - nicht nur in werknahen, historischen Aufführungen auf die Bühne, sondern wurde mehrfach auch reaktionären Geschlechterkonzeptionen unterworfen. Indem ihr eine einseitige Identität als treusorgende, opferbereite Frau und Mutter unterstellt wurde, die außerdem nach Auffassung einzelner Theaterleute auf einen „Führer"-Ehemann angewiesen war, schälte sich eine Möglichkeit heraus, Nora der „Gesellschaft" der Partikularinteressen zu entreißen und der „Gemeinschaft" einzuverleiben. Noch stärker machten sich diese Tendenzen in Produktionen des

---

16 Vgl. Rønning, Ibsen and the Ambivalence of Modernity, in: *Proceedings. VII International Ibsen Conference Grimstad 1993*, Hg. Center for Ibsen Studies, Oslo 1994 [Rønning 1994 a], S. 48-63, hier: S. 48; vgl. auch Rønning, Byen og hjemmene - Gesellschaft og Gemeinschaft - modernitet og tradisjon. En undersøkelse av noen tematiske sammenhenger i 1800-tallets europeiske litteratur og i Henrik Ibsens *Bygmester Solness*, in: Karin Gundersen / Hans H. Skei (Hg.), *Con amore. Festskrift til Arne Hannevik på 70-årsdagen 15.12.1994*, Oslo 1994 [Rønning 1994 b], S. 91-120.

17 Lukács nennt als Beispiele aus Ibsens Oeuvre Brand, Stockmann und Gregers Werle: „[...] die Zuspitzung auf Monomanie und die Übersteigerung der Abstraktion - der Idealismus wird notwendig immer dünner, inhaltloser, immer stärker ein Idealismus 'überhaupt' - ist so groß, daß die Gestalten ganz an der Grenze der unfreiwilligen Komik wandeln [...]". Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Form der großen Epik*, Berlin 1920, S. 107.

18 Vgl. Rønning 1994 a, S. 51.

„Volksfeindes“ bemerkbar. Die bei Ibsen mit komödiantischen Mitteln überzeichnete Figur des Badearztes erschien auf den Bühnen als jovialer Familienmensch, dessen Ausfälle gegen seine Frau und vor allem gegen den von ihm abqualifizierten „Pöbel“ seiner Heimatstadt größtenteils eliminiert wurden. Die engere Einbindung in die Familie verfolgte dabei zwei Ziele: im Gegensatz zu Ibsens Ausgangstext trat Stockmann unzweideutig als Sympathieträger auf; dadurch diente gleichzeitig die in den Inszenierungen etablierte hierarchische Familienstruktur als Muster für das im Dritten Reich favorisierte Gemeinschaftsmodell. Stockmanns „abstrakter Idealismus“ wurde so stark zurückgeschnitten, daß an seinen Fähigkeiten als „Führer“ von Familie und Gemeinschaft keinerlei Zweifel mehr bestanden. In den ersten Jahren nach 1933 wurde Ibsens Titelfigur ohne Umschweife als eben dieser „Führer“ anerkannt, in diesem Sinne auch dem Theaterpublikum vorgestellt. Manchen Kritikern gingen diese Konzessionen an die neuen Machthaber - aufgrund der zu offensichtlichen Manipulation des Dramentextes - allerdings zu weit.

Inszenierungen von „Nora“ und „Ein Volksfeind“, gelegentlich auch von „Stützen der Gesellschaft“ stellen ein Beispiel für die „Suggestion von Gemeinschaftlichkeit“[19] dar, die vor allem bis Kriegsbeginn bewußt betrieben wurde. Ein Drama wie die „Kronprätendenten“, mit dem Thema der mittelalterlichen Reichseinigung Norwegens, schien diesen Zielsetzungen direkt entgegenzuarbeiten; entsprechend häufig gelangte es in den ersten Jahren auf die Bühne. Auch in diesem Fall legten Regisseure und Dramaturgen Wert darauf, die Glaubwürdigkeit des positiv interpretierten Helden, König Håkon, zu festigen. Zu diesem Zweck wurden die von Ibsens Text durchaus genährten Zweifel am Selbstverständnis des Monarchen, der die innovativen Aspekte seiner Einigungspolitik betonte, sorgfältig zerstreut. Die „Volksgemeinschaft“, die mit Hilfe von Produktionen dieses Schauspiels historisch affirmiert und legitimiert werden sollte, war darüber hinaus auf die negative Bestimmung ihrer Grenzen durch ständig erneuerte Hinweise auf innere und äußere Feinde angewiesen[20]. Als Reflex dieser Praxis wurden in den meisten Inszenierungen der „Kronprätendenten“ Håkon und Skule strikt voneinander unterschieden, die im Text genannten Gemeinsamkeiten zwischen ihnen verschwiegen. Sie traten durchweg als Kriegsgegner und Anhänger verschiedener Prinzipien auf. Auch in dieser Hinsicht widersprach der Bühnentext der Vorlage Ibsens, dessen Poetik nicht nur, wie Joan Templeton richtig konstatiert, von einem „refusal of dichotomous gender“[21] charakterisiert wird, sondern starre Oppositionen generell unterwandert. Dieser moderne Ansatz Ibsens wurde in vielen Inszenierungen ignoriert und in sein direktes Gegenteil verkehrt. So wie die „Undurchschaubarkeit des krisenhaften ‘Systems’“[22] nach 1933 durch den verstärkten Einsatz von Stereotypen („der“ Marxist, „der“ raffende Kapitalist etc.) und Antinomien beseitigt werden sollte, wurde auch auf den Bühnen Komplexität gegen einfache Strukturen eingetauscht. Zu den beliebtesten Manövern gehörte es, das Figurenensemble zu polari-

19 Peukert 1982, S. 292.
20 Vgl. ebd., S. 293.
21 Templeton 1997, S. 329.
22 Peukert 1982, S. 292.

sieren und die Konflikte in einer Weise lesbar zu machen, daß sie ihre beunruhigende Widersprüchlichkeit nicht mehr entfalten konnten. Dichotome Strukturen kennzeichneten dabei nicht nur viele Inszenierungen der „Kronprätendenten", sondern - wie bereits angedeutet - in hohem Maße auch Aufführungen des „Peer Gynt" (Peer vs. Trolle), außerdem durchgängig die Bühnenversionen des „Volksfeindes" und gelegentlich auch der „Nordischen Heerfahrt".

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Inszenierungspraxis im Dritten Reich von verschiedenen Faktoren geprägt war. Sobald Stücke Ibsens unter politischen Gesichtspunkten aufgeführt wurden, mißachteten die Regisseure die Modernität Ibsens, die mit Hilfe verschiedener Strategien ihrer Aporien beraubt wurde. An ihre Stelle trat ideologisch kontrollierte Transparenz und damit jene „Fraglosigkeit", die Ulrich Beck zu den Merkmalen der Gegenmoderne rechnet (vgl. Abschnitt 1.3.). Daneben ist zu beachten, daß eine kalkuliert pragmatische Theaterpolitik der Nationalsozialisten Produktionen ermöglichte, die nicht primär politische Funktionen zu erfüllen hatte. In historisierenden Aufführungen konnten sich die völlig verschiedenen Zielsetzungen der NS-Kultusbürokratie (Erschließung von Qualitätsdramatik für die Theater) und einzelner Künstler (Verweigerung der ideologischen Auseinandersetzung) zeitweise treffen.

In den letzten Jahren ist wiederholt die „Doppelgesichtigkeit" des Nationalsozialismus in das Blickfeld der Forschung geraten. Ein Bekenntnis zu ökonomischem und technischem Fortschritt verband sich, so wird immer deutlicher, in paradoxaler Weise mit einem starken Interesse an der Aufrechterhaltung traditioneller Welt- und Wertvorstellungen. In durchaus vergleichbarer Weise wird auch in den Texten Ibsens die moderne, profane Welt, an der die Protagonisten leiden, mit Hilfe verschiedener Abwehrmaßnahmen überformt. Diese Funktion erfüllt beispielsweise die bereits erwähnte pompöse Rhetorik, die rein sprachlich konstituierte Ersatzwelten entstehen läßt. Auch das dezidiert theatrale Spiel vieler Figuren verfolgt den meistens unbewußt bleibenden Zweck, der Wirklichkeit und ihren Herausforderungen zu entfliehen. Im Tagtraum bleibt das konstante, autonome Subjekt jeweils intakt; in den späten Stücken nimmt es mit Rekurs auf diverse mythologische Modelle zeitweise sogar grandiose Dimensionen an. Die Radikalität Ibsens besteht aber darin, daß er diese Formen des Selbstbetruges, unter anderem mit Hilfe seiner oft bewunderten Ironie, stets subtil demaskiert[23]. Die Theater indes wählten in vielen Fällen den entgegengesetzten Weg: die Autonomie und Integrität des Subjekts wurden - wie besonders nachdrücklich am Beispiel des „Volksfeindes" zu studieren ist - nicht unterhöhlt, sondern ganz im Gegenteil durch die Inszenierungen erst hergestellt. Eine komplementäre Taktik konnte darin bestehen, den Stücken (z.B. „Peer Gynt") eine teilweise ins Religiöse gleitende Sinnhaftigkeit aufzuzwingen.

Die Modernität Ibsens wurde auf den Bühnen des Dritten Reiches kaum jemals angenommen oder gar weitergedacht. Großen Mut zur Auseinandersetzung mit den eigenen (z.T. von Theatralität und Inauthentizität geprägten) Traditionen bewiesen

---

23 Vgl. Tjønneland, *Ibsen og moderniteten*, Oslo 1993, S. 14.

jedoch die Künstler des Jüdischen Kulturbundes in Berlin. In drei Ibsen-Inszenierungen zwischen 1934 und 1938 entlarvten sie mit erstaunlicher Konsequenz das Falschspiel einzelner Protagonisten und betonten die tragische Existenz von Gauklern wie Hjalmar Ekdal. Ibsens Theaterspieler - im doppelten Sinne - repräsentierten auf der Bühne des Jüdischen Kulturbundes in unterschwellig präsenten Subtexten immer auch jüdische Haltungen vornehmlich des 19. Jahrhunderts. Das jahrzehntelange „Leben in der Retorte", das vielen Juden die Integration in die deutsche Gesellschaft vortäuschte, wurde dabei gründlich in Frage gestellt.

Die Produktionen des Jüdischen Kulturbundes setzten auf beklemmende, aber auch eindrucksvolle Weise die stolze jüdische Ibsen-Tradition in Deutschland fort. Gleichzeitig gaben sie einen Eindruck von der Not und Verzweiflung der Berliner Juden. Sie brachten in Erinnerung, daß ein barbarisches, unmenschliches Regime die Bedingungen für die Kulturproduktion dieser Zeit diktierte.

9. Anhang

9.1. Abkürzungen

Abb.	Abbildung(en)
BA	Bundesarchiv, Koblenz und Berlin
BB	Bühnenbild
Bl.	Blatt/Blätter
DAF	Deutsche Arbeitsfront
D	Darsteller
DC	Document Center, Berlin
HJ	Hitlerjugend
K	Kostüme
KdF	NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ [Freizeitorganisation der DAF]
Kl.Erw.	Kleine Erwerbung
ML	Musikalische Leitung
MM	Märkisches Museum, Berlin
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek, Wien
P	Premiere
R	Regie
RKK	Reichskulturkammer
RMVP	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
RPA	Rassenpolitisches Amt der NSDAP
Rs.	Rückseite(n)
RTK	Reichstheaterkammer
SA	Sturmabteilung
SS	Schutzstaffel
THStA	Thüringisches Hauptstaatsarchiv, Weimar
TSH	Theatersammlung der Universität Hamburg
TSK	Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität Köln
UB Ffm	Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main
UB Oslo	Universitetsbiblioteket i Oslo, Håndskriftsamlingen

9.2. Siglenverzeichnis

Die hier aufgeführten Siglen verweisen ausschließlich auf das in der Arbeit verwendete theatereigene Material. Mit Hilfe dieser Übersicht läßt sich rasch ermitteln, welche Textausgaben die Theater benutzten und auf welche Inszenierungen sich die Siglen im einzelnen beziehen. Der Fundort der Rollen-, Regie-

bücher etc. wird im Literaturverzeichnis unter dem Stichwort „Archivmaterialien“ angegeben.

Beleuchtungsbuch I Kronpr	
Beleuchtungsbuch II Kronpr	Henrik Ibsen, *Die Kronprätendenten. Historisches Schauspiel in fünf Akten*, Berlin 1922: Fischer Verlag. [Die Kronprätendenten, Köln, Schauspielhaus, P: 4.5.1935]
Beleuchtungsbuch II Volks	Henrik Ibsen, *Ein Volksfeind. Schauspiel in fünf Akten*, Berlin 1922: Fischer Verlag. [Ein Volksfeind, Köln, Schauspielhaus, P: 16.12.1933]
Inspizientenbuch I Kronpr	
Inspizientenbuch II Kronpr	Henrik Ibsen, *Die Kronprätendenten. Historisches Schauspiel in fünf Akten*, Berlin 1922: Fischer Verlag. [Die Kronprätendenten, Köln, Schauspielhaus, P: 4.5.1935]
Inspizientenbuch Peer	Dietrich Eckart, *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne gestaltet*, mit Vorwort und Richtlinien von D.E., nebst neun Szenenbildern nach Originalradierungen von Otto Sager, München 1916: Hoheneichen-Verlag. [Peer Gynt, Schwerin, Staatstheater, P: 30.3.38]
Regiebuch Felsenstein	Henrik Ibsen, *John Gabriel Borkman. Schauspiel in vier Akten*, Berlin 1925: Fischer Verlag. [John Gabriel Borkman, Berlin, Schillertheater, P: 9.3.40]
Regiebuch Harnier	Henrik Ibsen, *Gespenster. Ein Familiendrama in drei Aufzügen*. Aus dem Norwegischen übertragen von M[arie] von Borch, Leipzig o.J. [1884] (= RUB 1828): Philipp Reclam junior. [Gespenster, Neustrelitz, Landestheater, P: 12.1.39]
Regiebuch Küpper	Dietrich Eckart, *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne eingerichtet,* mit Vorwort und Einführung von D.E., München 1922: Deutscher Volksverlag. [Peer Gynt, Düsseldorf, Schauspielhaus, P: 30.12.1934]
Regiebuch Legband	Henrik Ibsen, *Die Stützen der Gesellschaft. Schauspiel in vier Akten*, Berlin 1928: Fischer Verlag. [Die Stützen der Gesellschaft, Altona, Stadttheater, P: 10.3.38]
Regiebuch Müller	Henrik Ibsen, *Peer Gynt. Ein dramatisches Gedicht*. Deutsch von Christian Morgenstern, Berlin 1922: Fischer Verlag. [Peer Gynt, Mannheim, Nationaltheater, P: 31.5.35]

Regiebuch Sopp	Henrik Ibsen, *Frau Inger auf Östrot. Schauspiel in fünf Aufzügen.* Deutsch von M[arie] von Borch, Leipzig o.J. [1883] (= RUB 2856): Philipp Reclam junior. [Frau Inger auf Östrot, Flensburg, Grenzlandtheater, P: 8.1.1936]
Regiebuch Weichert	Dietrich Eckart, *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne eingerichtet,* mit Vorwort und Einführung von D.E., München 1922: Deutscher Volksverlag. [Peer Gynt, Baden-Baden, Städtisches Schauspielhaus, P: 19.4.36]
Regiebuch Wisten	Henrik Ibsen, *Gespenster. Ein Familiendrama in drei Aufzügen.* Aus dem Norwegischen übertragen von M[arie] von Borch, Leipzig o.J. [1884] (= RUB 1828): Philipp Reclam junior. [Gespenster, Berlin, Theater des Jüdischen Kulturbundes, P: 1.9.1938]
Rollenbuch Allner	Dietrich Eckart, *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne eingerichtet,* mit Vorwort und Einführung von D.E., München 1922: Deutscher Volksverlag. [Peer Gynt, Cottbus, Stadttheater, P: 4.10.1939]
Rollenbuch Dorsch	Henrik Ibsen, *Gespenster. Ein Familiendrama in drei Akten*, Berlin 1923: Fischer Verlag. [Gespenster, Wien, Akademietheater, P: 13.10.1942]
Rollenbuch Everth	Henrik Ibsen, *Ein Volksfeind. Schauspiel in fünf Akten*, Berlin 1922: Fischer Verlag. [Ein Volksfeind, Köln, Schauspielhaus, P: 16.12.1933]
Rollenbuch König	Henrik Ibsen, *Die Stützen der Gesellschaft. Schauspiel in vier Akten*, Berlin 1928: Fischer Verlag. [Die Stützen der Gesellschaft, Weimar, Deutsches Nationaltheater, P: 21.9.33]
Rollenbuch Kreuter	Maschinenschriftliches Manuskript. Eigentum der TSK. [Die Kronprätendenten, Köln, Schauspielhaus, P: 4.5.1934]
Rollenbuch Schürmann	Henrik Ibsen, *Ein Volksfeind. Schauspiel in fünf Akten*, Berlin 1922: Fischer Verlag. [Ein Volksfeind, Esslingen, Württembergische Landesbühne, P: 14.3.1938]
Rollenbuch Sigg	Dietrich Eckart, *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne eingerichtet,* mit Vorwort und Einführung von D.E., München 1922: Deutscher Volksverlag. [Peer Gynt, Wunsiedel, Luisenburg, P: 28.5.1938]
Rollenbuch Steinböck	Henrik Ibsen, *Hedda Gabler. Schauspiel in vier Akten*, Berlin o.J.: Fischer Verlag. [Hedda Gabler, Wien, Akademietheater, P: 9.12.41]

Rollenbuch Stillmark	Dietrich Eckart, *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne eingerichtet,* mit Vorwort und Einführung von D.E., München 1922: Deutscher Volksverlag. [Peer Gynt, Flensburg, Grenzlandtheater, P: 1.4.1934]
Rollenbuch Weiße	Henrik Ibsen, *Nora oder Ein Puppenheim. Schauspiel in drei Aufzügen.* Deutsch von Wilhelm Lange, Leipzig o.J. [1880] (= RUB 1257): Philipp Reclam junior. [Nora oder Ein Puppenheim, Düsseldorf, Schauspielhaus, P: 27.4.39]
Rollenbuch Wisten I	Henrik Ibsen, *Die Wildente. Schauspiel in fünf Akten*, Berlin 1926: Fischer Verlag. [Die Wildente, Berlin, Theater des Jüdischen Kulturbundes, P: 4.3.1934]
Rollenbuch Wisten II	Henrik Ibsen, *Stützen der Gesellschaft. Schauspiel in vier Aufzügen.* Deutsch von Wilhelm Lange, Leipzig 1878 (= RUB 958): Philipp Reclam junior. [Stützen der Gesellschaft, Berlin, Theater des Jüdischen Kulturbundes, P: 4.9.1937]
Soufflier-buch Nora	Henrik Ibsen, *Nora oder Ein Puppenheim. Schauspiel in drei Aufzügen.* Deutsch von Wilhelm Lange, Leipzig o.J. [1880] (= RUB 1257): Philipp Reclam junior. [Nora oder Ein Puppenheim, Düsseldorf, Schauspielhaus, P: 27.4.39]
Soufflier-buch Volks	Henrik Ibsen, *Ein Volksfeind. Schauspiel in fünf Akten*, Berlin 1922: Fischer Verlag. [Ein Volksfeind, Köln, Schauspielhaus, P: 16.12.1933]
Textbuch Borkman	Henrik Ibsen, *John Gabriel Borkman. Schauspiel in vier Akten*, Berlin 1925: Fischer Verlag. [John Gabriel Borkman, Konstanz, Grenzlandtheater, P: 29.10.41]
Textbuch Färber	Dietrich Eckart, *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne eingerichtet,* mit Vorwort und Einführung von D.E., München 1922: Deutscher Volksverlag. [Peer Gynt, Wunsiedel, Luisenburg, P: 28.5.1938]
Textbuch Gespenster	Henrik Ibsen, *Gespenster. Ein Familiendrama in drei Akten*, Berlin 1923: Fischer Verlag. [Gespenster, Wien, Akademietheater, P: 13.10.1942]
Textbuch Jesgarz	Henrik Ibsen, *Nordische Heerfahrt. Schauspiel in vier Aufzügen.* Aus dem Norwegischen übertragen von M[arie] von Borch, Leipzig o.J. [1890] (= RUB 2633): Philipp Reclam junior. [Nordische Heerfahrt, Flensburg, Stadttheater, P: 24.4.1933]

9.3. Archivmaterialien

Akademie der Künste, Berlin [West]:
Regie- und Rollenbücher:
Rollenbuch Wisten I
Rollenbuch Wisten II
Regiebuch Wisten
Materialien zu Theateraufführungen des Jüdischen Kulturbundes Berlin (Theaterkritiken, Fotos)
Nachlaß Fritz Wisten
Nachlaß Heinz Tietjen (Korrespondenz Heinz Tietjen - Werner Egk)

Bundesarchiv Berlin:
Aktenbestände:
R 55 (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda)
62 Di 1 (Dienststellen Rosenberg)
NS 5 VI (Deutsche Arbeitsfront)

Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin:
Zeitungsausschnittssammlung
Filmprogramme
Werbematerial der Filmproduktionsgesellschaften

Document Center, Berlin:
Personalakte Walther Brügmann

Felsenstein-Archiv, Berlin:
Regiebuch Felsenstein
Einzelne Theaterkritiken

Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin:
Zeitungsausschnittssammlung
[Textbuch „Ein Volksfeind", Berlin 1933, Rose-Theater, ist nach Auskunft des Instituts verschollen]

Landesarchiv Berlin [West]:
Berliner Tageszeitungen 1933-1944

Märkisches Museum, Berlin:
Zeitungsausschnittssammlung
Programmhefte
Rollen- und Besetzungslisten

Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin:
Drehbuchmanuskript „Nora" (1943)

Theaterhistorische Sammlung Walter Unruh, Berlin:
Theaterkritiken 1933-1944
Einzelne Programmhefte

Staatstheater Cottbus:
Rollenbuch Allner
Theaterkritiken
Besetzungszettel
Theaterfotografien

Hessisches Staatsarchiv, Darmstadt
Bestand G 55 (Landesarchiv Darmstadt)

Theatergeschichtliche Sammlung der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt:
Theaterfotografien 1933-44
Programmhefte

Dumont-Lindemann-Archiv, Düsseldorf:
Regie- und Rollenbücher:
Regiebuch Küpper
Rollenbuch Weiße
Souffleurbuch Nora
Zeitungsausschnittssammlung
Programmhefte und Fotos 1933-1944
Theaterzettel

Stadtarchiv Esslingen:
Rollenbuch Schürmann
Programmhefte und Fotos

Stadtarchiv Flensburg:
Regie- und Rollenbücher:
Regiebuch Sopp
Rollenbuch Stillmark
Textbuch Jesgarz
Zeitungsausschnitte
Theaterzettel
Plakate

Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main:
Regiebuch Weichert
Sammlung Meißner (Theaterkritiken 1933-1944)
Sammlung Weichert (Theaterkritiken, Nachlaß Weichert)

Deutsches Institut für Filmkunde, Frankfurt/Main und Wiesbaden:
Nachlaß Hans Albers
Zeitungsausschnittssammlung
Filmprogramme zu Ibsen-Verfilmungen
Filmplakate und Werbematerial

Staats- und Universtitätsbibliothek Hamburg:
Hamburger Tageszeitungen 1933-1944

Theatersammlung der Universität Hamburg:
Regie- und Rollenbuchsammlung:
Regiebuch Legband
Bühnenbildentwürfe von Karl Gröning
Sammlung Werber (Theaterkritiken)
Programmhefte und Fotos

Theatermuseum der Niedersächsischen Staatstheater, Hannover:
Fotosammlung
Theaterrezensionen

Bundesarchiv Koblenz:
Aktenbestände:
NS 8; NS 15;
R 43; R 56 I; R 56 V; R 109;
Kl. Erw. 124.

Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität Köln:
Regie- und Rollenbücher:
Beleuchtungsbuch I Kronpr; Beleuchtungsbuch II Kronpr; Inspizientenbuch I Kronpr;
Inspizientenbuch II Kronpr; Rollenbuch Kreuter;
Beleuchtungsbuch II Volks; Soufflierbuch II Volks; Rollenbuch Everth;
Archiv Dr. Steinfeld (Zeitungsausschnittssammlung)
Programmheftsammlung 1933-1944
Fotosammlung
Sammlung Szenische Graphik

Stadtarchiv Konstanz:
Textbuch Borkman
Verwaltungsakten

Archiv der Hansestadt Lübeck:
Zeitungsausschnittssammlung zur Nordischen Gesellschaft 1921-1944, Kontore Lübeck,
Berlin und andere Orte
[Das Archiv der Nordischen Gesellschaft ist im Krieg verloren gegangen]

Theatersammlung des Reiss-Museums, Mannheim:
Bühnenbildentwürfe von Friedrich Kalbfuß
Gedruckte und ungedruckte Sekundärliteratur

Deutsches Literaturarchiv/Schiller-Nationalmuseum, Marbach:
Nachlaß Dietrich Eckart

Staatliche Museen Meiningen:
Zeitungsausschnittssammlung
Programmhefte und Fotos 1933-1944
Theaterzettel

Archives Municipales de Metz, Metz:
Programmhefte
Theaterplakate

Mairie de Metz, Metz:
Theaterkritiken

Deutsches Theatermuseum (Clara-Ziegler-Stiftung), München:
Regiebuch Müller
Programmhefte und Theaterzettel 1933-1944
Fotosammlung

Universitetsbiblioteket, Oslo:
Nachlaß Bergliot Ibsen
Nachlaß Halvdan Koht

Bibliothek des Mecklenburgischen Staatstheaters, Schwerin:
Inspizientenbuch Peer
Programmzettel und Theaterkritiken 1933-44

Deutsches Nationaltheater Weimar:
Rollenbuch König

Thüringisches Hauptstaatsarchiv, Weimar:
Bestand W 116, Bd. 2

Österreichisches Theatermuseum, Wien:
Regie- und Rollenbücher:
Rollenbuch Dorsch
Rollenbuch Steinböck
Inspizientenbuch Gespenster
Programmhefte und Fotos 1933-1944
Theaterzettel
Bühnenbildentwürfe und Figurinen (von Fritz Judtmann und Rochus Gliese)

Österreichisches Staatsarchiv, Wien:
Österreichische Bundestheaterverwaltung: Personal- und Realienindex 1940-45
Korrespondenz Bürckel

Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien:
Programmzettel und Theaterkritiken 1938-1944
Gesammelte Erlässe

Stadtarchiv Wunsiedel:
Regie- und Rollenbücher:
Textbuch Färber
Rollenbuch Sigg
Handschriftliche Notizen Färber

Zusätzliches Material (u.a. Zeitungsausschnitte, Programmhefte, Szenenfotos) aus weiteren ca. 80 Stadt- und Theaterarchiven in Deutschland und Österreich

9.4. Zeitungen, Zeitschriften, Periodika

Die Jahreszahlen geben die Jahrgänge der Periodika an, die für die vorliegende Untersuchung eingesehen wurden.

Auf gut deutsch 1 (1918/19) - 3 (1921)
Bausteine zum deutschen Nationaltheater 1 (1933) - 5 (1937)
Die Bühne [Berlin] 1 (1935) - 10 (1944)
Contemporary Approaches to Ibsen [Oslo] (1966 ff.)
Die deutsche Bühne [Berlin] 25 (1933) - 27 (1935)
Die deutsche Bühne [München] 1 (1933) - 8 (1940)
Deutsche Bühnenkorrespondenz 1 (1932) - 4 (1935)
Deutsche Dramaturgie 1 (1942) - 3 (1944)
Deutsche Theaterzeitung 1936 - 1938
Deutsche Zeitung in Norwegen [Oslo] 1 (1940) - 6 (1945)
Deutscher Bühnenspielplan 1933 - 1944
Deutsches Bühnenjahrbuch 1933 - 1948
Deutsches Volkstum 19 (1917) - 23 (1921)
Ibsenårbok [Oslo] (1952 ff.)
Die Literatur [Stuttgart] 36 (1933) - 44 (1942)
Lübeckische Blätter 1933 - 1944
Neues Volk 1 (1933) - 12 (1944)
Der Norden 12 (1935) - 21 (1944)
Völkische Kultur 1 (1933) - 4 (1936)
Völkischer Beobachter 1933 - 1945 [Berliner Ausgabe]
Völkischer Beobachter 1933 - 1945 [Münchener Ausgabe]

9.5. Bibliographien und Nachschlagewerke

Andersen, Merete Morken: *Ibsen-håndboken*, Oslo 1995.
Benz, Wolfgang: Quellen zur Zeitgeschichte, in: *Deutsche Geschichte seit dem Ersten Weltkrieg*, Hg. Institut für Zeitgeschichte, 3 Bde., Stuttgart 1973, Bd. 3, S. 7-320.
Benz, Wolfgang / Graml, Hermann / Weiß, Hermann (Hg.): *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, 2. Aufl., München 1998.
Bigler-Marschall, Ingrid: *Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch. Begründet von Wilhelm Kosch*, Bd. 3, Bern 1992 [bis Eintrag „Singer"; seither weitere Lieferungen].
Brackmann, Karl-Heinz / Birkenhauer, Renate: *NS-Deutsch. „Selbstverständliche" Begriffe und Schlagwörter aus der Zeit des Nationalsozialismus*, Straelen 1988 (= Glossar; Europäisches Übersetzer-Kollegium, Bd. 4).
Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérard (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg 1992 (= rowohlts enzyklopädie 465).
Bryan, George B.: *An Ibsen Companion. A Dictionary-Guide to the Life, Works, and Critical Reception of Henrik Ibsen*, Westport/London 1984.
Enciclopedia dello spettacolo, 9 Bde., Roma 1954-1962 [Nachtragsband 1966].
Fallenstein, Robert / Hennig, Christian: *Rezeption skandinavischer Literatur in Deutschland 1870-1914. Quellenbibliographie*, Neumünster 1977 (= Skandinavistische Studien, Bd. 7).
Flatz, Roswitha (Hg.): *Schauspieltexte im Theatermuseum der Universität zu Köln*, 9 Bde., München 1990.

Frenzel, Herbert A. / Frenzel, Elisabeth: *Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte*, 2 Bde., 16. Aufl., München 1980 (= dtv 3101/3102).

Gentikow, Barbara: *Skandinavische und deutsche Literatur. Bibliographie der Schriften zu den literarischen, historischen und kulturgeschichtlichen Wechselbeziehungen*, Neumünster 1975 (= Skandinavistische Studien, Bd. 3).

Hagelweide, Gert: *Deutsche Zeitungsbestände in Bibliotheken und Archiven*, Düsseldorf 1974 (= Bibliographien zur Geschichte des Parlamentarismus und der politischen Parteien, Bd. 6).

Hansen, Karin Synnøve: *Henrik Ibsen 1828-1978. En filmografi*, Oslo 1978.

Heidtmann, Frank / Ulrich, Paul S.: *Wie finde ich film- und theaterwissenschaftliche Literatur?*, 2. Aufl., Berlin 1988 (= Orientierungshilfen, Bd. 11).

Hennig, Christian / Heese, Jens / Kopiske, Kirsten: *Rezeption skandinavischer Literatur in den deutschsprachigen Ländern 1915-1980. Quellenbibliographie*, 2 Bde., Neumünster 1988 (= Skandinavistische Studien, Bd. 19).

Hillesheim, Jürgen / Michael, Elisabeth: *Lexikon nationalsozialistischer Dichter. Biographien, Analysen, Bibliographien*, Würzburg 1993.

Iversen, Ragnvald: *Ibsen-ordbok. Ordforrådet i Henrik Ibsens Samlede Verker*, Oslo 1958.

Kammer, Hilde / Bartsch, Elisabet: *Nationalsozialismus. Begriffe aus der Zeit der Gewaltherrschaft 1933-1945*, Reinbek bei Hamburg 1992 (= rororo 6336).

Killy, Walther (Hg.): *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, 15 Bde., Gütersloh/München 1988-1993.

Kobán, Ilse: *Walter Felsenstein inszeniert. Bestandsverzeichnis des Felsenstein-Archivs zu den Inszenierungen Felsensteins 1926-1975*, o.O. [Berlin] 1981.

Kosch, Wilhelm: *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch*. Zweite, vollständig neubearbeitete und stark erweiterte Auflage, 4 Bde., Bern 1949-1958.

Kosch, Wilhelm: *Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch*, 2 Bde., Klagenfurt/Wien 1953-1960 [bis Eintrag „Pallenberg"].

Meyen, Fritz: *Ibsen-Bibliographie*, Braunschweig/Berlin/Hamburg 1928.

Meyers Lexikon, Achte Auflage. In völlig neuer Bearbeitung. Mit etwa 20 000 teils farbigen Abbildungen im Text und auf Beilagen, etwa 400 Haupt- und Nebenkarten, einem Atlasband sowie einem Registerband mit über 300000 Nachweisungen, 9 Bde. [bis Buchstabe „S"], Leipzig 1936-42.

Der Neue Brockhaus. Allbuch in vier Bänden und einem Atlas, Mit über 10000 Abbildungen und Karten im Text und auf etwa 1000 einfarbigen und bunten Tafel- und Kartenseiten sowie einem zerlegbaren Modell, 2. verbesserte Aufl., Leipzig 1941-42.

Nielsen, Niels Åge: *Dansk Etymologisk Ordbog. Ordenes Historie*, 4. Aufl., København 1989.

Noreng, Harald / Hofland, Knut / Natvig, Kristin (Hg.): *Henrik Ibsens ordskatt. Vokabular over hans diktning*, Bergen 1987.

Noreng, Harald: *A Concordance of the Plays and Poetry of Henrik Ibsen with References to the Centennial Edition*, 6 Bde., Oslo 1993.

Oschilewski, Walther Georg (Hg.): *Zeitungen in Berlin. Im Spiegel der Jahrhunderte*, Berlin 1975.

Pankratz, Manfred (Hg.): *Mikrofilmarchiv der deutschsprachigen Presse*, Dortmund 1994.

Pettersen, Hjalmar: *Henrik Ibsen. Bedømt af samtid og eftertid*, Oslo 1928.

Rischbieter, Henning (Hg.): *Theater-Lexikon*, Zürich/Schwäbisch Hall 1983.

Ruck, Michael: *Bibliographie des Nationalsozialismus*, Köln 1995.

Schmitt, Peter / Ulrich, Paul S.: *Archive, Bibliotheken, Museen, Sammlungen und Gedenkstätten mit Beständen zum Bereich „Darstellende Künste" in der Bundesrepu-*

blik Deutschland. Hg. Bundesverband der Bibliotheken und Museen für darstellende Künste, o.O. o.J. (= SIBMAS-Brief, Sonderheft 1).
Schmitz-Berning, Cornelia: *Vokabular des Nationalsozialismus*, Berlin/New York 1998.
Stengel, Theo / Gerigk, Herbert (Hg.): *Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke*, Berlin 1940 (= Veröffentlichungen des Instituts der NSDAP zur Erforschung der Judenfrage, Bd. 2).
Stockhorst, Erich: *Fünftausend Köpfe. Wer war was im Dritten Reich*, Velbert/Kettwig 1967.
Sucher, C. Bernd (Hg.): *Theaterlexikon*, 2 Bde., Band 1: Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker, München 1995 (= dtv 3322).
Sucher, C. Bernd (Hg.): *Theaterlexikon*, 2 Bde., Band 2: Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien, München 1996 (= dtv 3323).
Tedford, Ingrid: *Ibsen Bibliography* 1928-1957, Oslo/ Bergen 1961.
Tetzlaff, Walter: *2000 Kurzbiographien bedeutender deutscher Juden des 20. Jahrhunderts*, Lindhorst 1982.
Trilse, Christoph / Hammer, Klaus / Kabel, Rolf (Hg.): *Theaterlexikon*, 2. unveränderte Auflage, Berlin 1978.
Ulrich, Paul S.: *Theater, Tanz und Musik im Deutschen Bühnenjahrbuch*, 2 Bde., Berlin 1985.
Ulrich, Paul S.: *Biographisches Verzeichnis für Theater, Tanz und Musik*, 2 Bde., Berlin 1997.
Vogelsang, Bernd / Strauch, Rudi (Hg.): *Findbuch der Szenischen Graphik. Universität zu Köln. Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft. Theatersammlung,* 4 Bde., München u.a. 1993.
Wagner, Hans: *Taschenwörterbuch des neuen Staates*, 2. Aufl., Leipzig 1934
Weiß, Hermann (Hg.): *Biographisches Lexikon zum Dritten Reich*, Frankfurt/Main 1998.
Werner, Wolfram: *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*, Koblenz 1979 (= Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs, Bd. 15).
Werner, Wolfram: *Reichskulturkammer und ihre Einzelkammern*, Koblenz 1987 (= Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs, Bd. 31).
Wistrich, Robert: *Who's Who in Nazi Germany*, New York 1982.

9.6. Primärliteratur

9.6.1. Henrik Ibsen

Die Texte Henrik Ibsens werden unter Angabe der Bandzahl mit den Siglen **HU** und **SWV** zitiert. Es handelt sich dabei um folgende Ausgaben:

Ibsen, Henrik: *Samlede verker. Hundreårsutgave*, Hg. Francis Bull / Halvdan Koht / Didrik Arup Seip, 21 Bde., Oslo 1928-1957 (= **HU**).
Ibsen, Henrik: *Sämtliche Werke. Volksausgabe in fünf Bänden*, Hg. Julius Elias / Paul Schlenther, Berlin 1916 (= **SWV**).

Weitere verwendete Editionen:

Ibsen, Henrik: *Sämtliche Werke in deutscher Sprache*, durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes, Julius Elias und Paul Schlenther, 10 Bde., Berlin 1898-1904.
Ibsen, Henrik: Mit einer Wasserlilie, in: Edmund Lobedanz (Hg.), *Album nordgermanischer Dichtung*, Band 1, *Album Dänisch-Norwegischer Dichtung*, Leipzig 1868, S. 275-276.

Ibsen, Henrik: Lichtscheu, in: Edmund Lobedanz (Hg.), *Album nordgermanischer Dichtung*, Band 1, *Album Dänisch-Norwegischer Dichtung*, Leipzig 1868, S. 276-277.
Ibsen, Henrik: *Stützen der Gesellschaft. Schauspiel in vier Aufzügen*. Deutsch von Wilhelm Lange, Leipzig 1878 (= RUB 958).
Ibsen, Henrik: *Nora oder Ein Puppenheim. Schauspiel in drei Aufzügen.* Deutsch von Wilhelm Lange, Leipzig o.J. [1880] (= RUB 1257).
Ibsen, Henrik: *Frau Inger auf Östrot. Schauspiel in fünf Aufzügen*. Deutsch von M[arie von Borch], Leipzig o.J. [1883] (= RUB 2856).
Ibsen, Henrik: *Gespenster. Ein Familiendrama in drei Aufzügen*. Aus dem Norwegischen übertragen von M[arie] von Borch, Leipzig o.J. [1884] (= RUB 1828).
Ibsen, Henrik: *Peer Gynt*, übersetzt von Ludwig Passarge, 2. Aufl., Leipzig 1887.
Ibsen, Henrik: *Nordische Heerfahrt. Schauspiel in vier Aufzügen*. Aus dem Norwegischen von M[arie] von Borch, Leipzig o.J. [1890] (= RUB 2633).
Ibsen, Henrik: *Die Kronprätendenten. Historisches Schauspiel in fünf Akten*, Berlin 1922. [Text folgt in Gestalt und Paginierung der „Volksausgabe"].
Ibsen, Henrik: *Peer Gynt. Ein dramatisches Gedicht*. Deutsch von Christian Morgenstern, Berlin 1922. [Text folgt in Gestalt und Paginierung der „Volksausgabe"].
Ibsen, Henrik: *Ein Volksfeind. Schauspiel in fünf Akten*, Berlin 1922. [Text folgt in Gestalt und Paginierung der „Volksausgabe"].
Ibsen, Henrik: *Gespenster. Ein Familiendrama in drei Akten*, Berlin 1923. [Text folgt in Gestalt und Paginierung der „Volksausgabe"].
Ibsen, Henrik: *John Gabriel Borkman. Schauspiel in vier Akten*, Berlin 1925. [Text folgt in Gestalt und Paginierung der „Volksausgabe"].
Ibsen, Henrik: *Die Wildente. Schauspiel in fünf Akten*, Berlin 1926. [Text folgt in Gestalt und Paginierung der „Volksausgabe"].
Ibsen, Henrik: *Die Stützen der Gesellschaft. Schauspiel in vier Akten*, Berlin 1928. [Text folgt in Gestalt und Paginierung der „Volksausgabe"].
Ibsen, Henrik: *Hedda Gabler. Schauspiel in vier Akten*, Berlin o.J. [Text folgt in Gestalt und Paginierung der „Volksausgabe"].
Ibsen, Henrik: *Frau Inger auf Oestrot. Schauspiel in fünf Akten, für die deutsche Bühne frei bearbeitet von Erich Ebermayer*, Wien 1933.
Ibsen, Henrik: *Peer Gynt*. Übersetzt von Ludwig Passarge, Leipzig 1944 (= RUB 2309/2310).
Ibsen, Henrik: *Nora oder Ein Puppenheim. Schauspiel in drei Akten*. Übertragen von Richard Linder, Stuttgart 1959 (= RUB 1257).
Ibsen, Henrik: *Nora (Ein Puppenheim). Schauspiel in drei Akten*, Aus dem Norwegischen übertragen von Richard Linder [Vollständig revidiert durch Aldo Keel], Stuttgart 1988 (= RUB 1257).
Ibsen, Henrik: *Peer Gynt*, Kommentarutgave, Hg. Asbjørn Aarseth, Oslo 1993 [Ibsen 1993 a].
Ibsen, Henrik: *Ein Volksfeind. Schauspiel in fünf Akten.* Aus dem Norwegischen von Hans Egon Gerlach, Stuttgart 1993 [Ibsen 1993 b] (= RUB 1702).

9.6.2. Dietrich Eckart

Eckart, Dietrich: *Tannhäuser auf Urlaub. Ein Sommermärchen,* Leipzig 1895.
Eckart, Dietrich: *Familienväter. Romantische Komödie in drei Aufzügen*, Leipzig/Berlin 1904.
Eckart, Dietrich: *Der Erbgraf. Schauspiel in drei Aufzügen*, Berlin 1907.

Eckart, Dietrich: *Ein Kerl, der spekuliert. Komödie in drei Aufzügen*, Berlin 1909.
Eckart, Dietrich: *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne gestaltet*, mit Epilog und Randbemerkungen von D.E., Berlin-Steglitz 1912 [Eckart 1912 a].
Eckart, Dietrich: *Heinrich der Hohenstaufe. Deutsche Historie in vier Vorgängen*, 2. Aufl., Berlin-Steglitz 1915 [Eckart 1915 a].
Eckart, Dietrich: *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne gestaltet*, mit Vorwort und Richtlinien von D.E., nebst neun Szenenbildern nach Originalradierungen von Otto Sager, München 1916 [Eckart 1916 a].
Eckart, Dietrich: *Lorenzaccio. Tragödie in fünf Aufzügen*, 3. Aufl., München 1920 [Eckart 1920 a].
Eckart, Dietrich: *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne eingerichtet,* mit Vorwort und Einführung von D.E., München 1922 [Eckart 1922 a].

9.6.3. Übrige Autoren

Egk, Werner: *Peer Gynt. Oper in drei Akten in freier Neugestaltung nach Ibsen*, Mainz 1938 [Egk 1938 a].
Egk, Werner: *Peer Gynt. Oper in drei Akten in freier Neugestaltung nach Ibsen*, Mainz 1966 [Libretto].
Grieg, Edvard: *Peer Gynt. Dramatische Dichtung von H. Ibsen.* Opus 23. Partitur, Leipzig o.J. [1908].
Grieg, Edvard: *Peer Gynt. Dramatische Dichtung von H. Ibsen.* Klavierauszug. Hg. Gustav F. Kogel, Leipzig o.J. [1919].
Groh, Otto Emmerich: *Königsballade. Eine Erzählung*, Berlin/Wien/Leipzig 1935.
Hamann, Johann Georg: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, Hg. Josef Nadler, 6 Bde., Wien 1949-1957.
Hofmannsthal, Hugo von: Jedermann, in: Ders., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Dramen III*, Hg. Bernd Schoeller, Frankfurt/Main 1979 [Hofmannsthal 1979 a], S. 9-72.
Hofmannsthal, Hugo von: Das Spiel vor der Menge, in: Ders., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Dramen III*, Hg. Bernd Schoeller, Frankfurt/Main 1979 [Hofmannsthal 1979 b], S. 103-106.
Strindberg, August: *Samlade skrifter*, Hg. John Landquist, 55 Bde., Stockholm 1912-1920.
Unger, Hellmuth: *Opferstunde. Schauspiel in drei Akten*, Berlin 1934.
Verdi, Giuseppe: *Rigoletto*. Textbuch (Italienisch/Deutsch). Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosmarie König, München 1991.

9.7. Sekundärliteratur

Aaraas, Hans: *Peer Gynt. En drøm om en drømmer og hans drøm*, Oslo 1995.
Aarseth, Asbjørn: *Dyret i mennesket. Et bidrag til tolkning av Henrik Ibsens „Peer Gynt“*, Bergen/Oslo/Tromsø 1975.
Aarseth, Asbjørn: Samfundets støtter - underveis mot et nytt drama, in: Harald Noreng (Hg.), *En ny Ibsen? Ni Ibsen-artikler*, Oslo 1979, S. 52-61.
Aarseth, Asbjørn: *Peer Gynt and Ghosts. Text and Performance*, London 1989.
Aarseth, Asbjørn: Etterord, in: Henrik Ibsen, *Peer Gynt*, Kommentarutgave, Hg. Asbjørn Aarseth, Oslo 1993, S. 183-194.
Ackerknecht, Erwin: Moderne Sagakunst, in: *Zeitschrift für Deutschkunde*, 50, 1936, S. 41-49 und 105-116.

Ackerman, Gretchen P.: *Ibsen and the English Stage 1889-1903*, New York/London 1987.
Ackermann, Josef: *Heinrich Himmler als Ideologe*, Göttingen 1970.
Adam, Peter: *Art of the Third Reich*, New York 1992.
Ahé, Karl-Rainer von der: *Rezeption schwedischer Literatur in Deutschland 1933-1945*, Hattingen 1982.
Ahmed, Shafi (Hg.): *Proceedings of the International Seminar & Workshop on Gender Issues in Ibsen's Plays*, Dhaka 1997.
Albert, Claudia (Hg.): *Deutsche Klassiker im Nationalsozialismus. Schiller-Kleist-Hölderlin*, Stuttgart 1994.
Anderman, W. Th. [i.e. Thomas, Walter]: *Bis der Vorhang fiel. Berichtet nach Aufzeichnungen aus den Jahren 1940 bis 1945*, Dortmund 1947.
Anonym [i.e. Siebold, P.F.]: Ein deutsches Urteil über Henrik Ibsen aus dem Jahre 1870, in: *Bühne und Welt*, 8, 1905/06, Bd. 2 [ursprünglich in der *Illustrierten Zeitung* vom 19. März 1870].
Anonym, Genosse Jessner als Vorkämpfer marxistischer Theaterpolitik, in: *Deutsche Bühnenkorrespondenz*, 1, 1932, Folge 4, S. 1-2.
Anonym, Der Führer grüßt den toten Dichter, in: *Deutsche Bühnenkorrespondenz,* 2, 1933, Folge 33, S. 1.
Anonym, Zum Gedächtnis Dietrich Eckarts, in: *Deutsche Bühnenkorrespondenz,* 3, 1934, Folge 25, S. 1.
Anonym, Filme zur Volksaufklärung, in: *Neues Volk*, 4, 1936, H. 2, S. 12-16.
Anonym, Henrik Ibsen und Deutschland, in: *Germania*, 23. Mai 1936.
Anonym, 70 Jahre „Peer Gynt", in: *Deutsche Theaterzeitung*, 26. November 1937.
Anonym, Eine Beethoven'sche Symphonie in Stein. Zur Eröffnung der diesjährigen Luisenburgfestspiele, in: *Bote aus den sechs Ämtern*, 27. Mai 1938.
Anonym, Feierliche Eröffnung der Luisenburgfestspiele, in: *Bote aus den sechs Ämtern*, 30. Mai 1938.
Anonym, Nochmals Ibsens Nora, in: *Die Literatur*, 41, 1938/39, S. 67.
Anonym, Ibsens „Nora", in: Programmheft zu „Nora", Deutsches Theater Metz, Spielzeit 1943/44, unpaginiert.
Anonym, Unmerklich durchtränkt, in: *Der Spiegel*, 30. März 1987, S. 243.
Arent, Benno von (Hg.): *Das deutsche Bühnenbild 1933-1936*. Erste Bühnenbild-Ausstellung im Dritten Reich vom 13. Februar bis 14. März 1937 im Haus der Kunst Berlin. Mit einem Geleitwort des Reichsministers Dr. Joseph Goebbels, Berlin 1938.
Arent, Benno von: Der Bühnenbildner, in: *Die Bühne*, 4, 1938, S. 216.
Arpe, Verner (Hg.): *Henrik Ibsen*, 2 Bde., München 1972 (= Dichter über ihre Dichtungen, Bd. 10).
Asplund, Johan: Strukturen i ett skådespel av Ibsen, in: Ders., *Inledning till strukturalismen*, Stockholm 1973, S. 81-107.
Bach, Rudolf: Ibsen und wir, in: Programmheft zu „Gespenster", Agnes-Straub-Theater [Berlin], Spielzeit 1935/36, unpaginiert.
Bache-Wiig, Harald / Sæther, Astrid (Hg.): *100 år etter. Om det litterære livet i Norge i 1890-åra*, Oslo 1993.
Baedeker, Peer / Lemke, Karl (Hg.): *Erich Ebermayer. Buch der Freunde*, Lohhof bei München 1960.
Bärsch, Claus-Ekkehard: *Der junge Goebbels. Erlösung und Vernichtung*, o.O. [München] 1995.
Bahr, Hermann: *Zur Kritik der Moderne*, Zürich 1890.
Bahr, Hermann: *Rezensionen. Wiener Theater 1901 bis 1903*, Berlin 1903.
Bandle, Oskar: Mellom mystisisme og realisme. Tyskeres og sveitseres syn på nordisk litteratur, in: *Edda*, 86, 1986, H. 3, S. 239-260.

Barbian, Jan-Pieter: *Literaturpolitik im „Dritten Reich". Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder*, Frankfurt/Main 1993.
Barner, Wilfried / König, Christoph (Hg.): *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, Frankfurt/Main 1996 (= Fischer-Tb. 12963).
Barthes, Roland: *Mythologies*, Paris 1957.
Bauman, Zygmunt: *Modernity and the Holocaust*, Ithaca/New York 1989.
Bauman, Zygmunt: *Modernity and Ambivalence*, Cambridge 1991.
Baumgarten, Michael / Freydank, Ruth: *Das Rose-Theater. Ein Volkstheater im Berliner Osten 1906-1944*, Berlin 1991.
Baumgartner, Walter: *Triumph des Irrealismus. Rezeption skandinavischer Literatur im ästhetischen Kontext Deutschlands 1860-1910*, Neumünster 1979 (= Skandinavistische Studien, Bd. 10).
Baumgartner, Walter: Nachwort, in: Henrik Ibsen, *Ein Volksfeind. Schauspiel in fünf Akten.* Aus dem Norwegischen von Hans Egon Gerlach, Stuttgart 1993 (= RUB 1702), S. 113-123.
Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Theatralia Judaica. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah*, Tübingen 1992 (= Theatron, Bd. 7).
Beck, Ulrich: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt/Main 1986 (= es 1365).
Beck, Ulrich: *Die Erfindung des Politischen. Zu einer Theorie reflexiver Modernisierung*, Frankfurt/Main 1993 (= es 1780).
Beck, Wolfgang / Krogoll, Johannes: Literaturwissenschaft im „Dritten Reich". Das Literaturwissenschaftliche Seminar zwischen 1933 und 1945, in: Eckart Krause / Ludwig Huber / Holger Fischer (Hg.), *Hochschulalltag im „Dritten Reich". Die Hamburger Universität 1933-1945*, 3 Bde., Berlin/Hamburg 1991, Bd. 2. S. 705-735.
Becker, Paul Wilhelm: *Der Dramatiker Dietrich Eckart. Ein Beitrag zur Dramatik des Dritten Reiches*, Diss. Köln 1969.
Benesch, Kurt: *Ibsen am Wiener Theater (1906-1949)*, Diss. Wien 1949.
Benestad, Finn / Schjelderup-Ebbe, Dag: *Edvard Grieg. Mennesket og kunstneren* [1980], 2. Aufl., Oslo 1990.
Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt/Main 1963 (= es 28).
Benjamin, Walter / Scholem, Gershom: *Briefwechsel 1933-1940*, Frankfurt/Main 1985.
Benston, Alice N.: Ambiguity, Discontinuity and Overlapping in „Peer Gynt", in: *Modern Drama*, 27, 1984, S. 157-173.
Berg, Leo: *Henrik Ibsen und das Germanenthum in der modernen Litteratur*, Berlin 1888 (= Litterarische Volkshefte, Bd. 2).
Berg, Leo: *Henrik Ibsen*, Köln/Berlin/Leipzig 1901.
Berg, Thoralf: Gina lar seg ikke kue lenger, in: Nina E. Tveter / Tone Kvenild (Hg.), *Noen deler viten*, Trondheim 1997, S. 56-58.
Berger, Ludwig: *Käthe Dorsch*, Berlin 1957.
Berghaus, Günter (Hg.): *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence/Oxford 1996.
Bergwitz, Joh. K.: *Henrik Ibsen i sin avstamning. Norsk eller fremmed?*, Kristiania/København 1916.
Berman, Russell A.: *The Rise of the Modern German Novel. Crisis and Charisma*, Cambridge/London 1986.
Bernhardt, Rüdiger: *Die Herausbildung des naturalistischen deutschen Theaters und der Einfluß Henrik Ibsens*, Diss. Halle/Saale 1968.
Bernhardt, Rüdiger: *Henrik Ibsen und die Deutschen*, Berlin 1989.

Beyer, Edvard: Fra bukkerittet til Solvejgs hytte. Symbolkretser og dramatisk enhet i Peer Gynt, in: Otto Hageberg (Hg.), *Omkring „Peer Gynt"*, Oslo 1967, S. 167-183.

Beyer, Edvard: Henrik Ibsen the Anarchist - a Review, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 7, Hg. Bjørn Hemmer / Vigdis Ystad, Oslo 1991, S. 255-260.

Biedrzynski, Richard: *Schauspieler-Regisseure-Intendanten*, Heidelberg/Berlin/Leipzig 1944.

Bien, Horst: *Henrik Ibsens Realismus. Zur Genesis und Methode des klassischen kritisch-realistischen Dramas*, Berlin 1970 (= Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 29).

Bien, Horst: Peer Gynt i dag, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 3, Hg. Harald Noreng u.a., Oslo 1977, S. 91-98.

Bing, Just: Den eldste tyske Ibsenoversættelse. Die Thronprätendenten, oversatt av John Grieg, in: *Edda*, 28, 1928, S. 115-128.

Blankenburg, Else: Betrachtungen über die Beziehungen zwischen Gerhart Hauptmann und Henrik Ibsen, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 10, 1989, S. 586-589.

Bloch, Ernst: *Erbschaft dieser Zeit. Erweiterte Ausgabe*, Frankfurt/Main 1985 (= Werkausgabe, Bd. 4).

Böhme, Gernot: *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/Main 1991.

Boehmer, Konrad: Das Elend deutscher Musikkritik, in: Peter Hamm (Hg.), *Kritik / von wem / für wen / wie. Eine Selbstdarstellung deutscher Kritiker*, München 1969 [Boehmer 1969 a], S. 87-94.

Boehmer, Konrad: Een grote kunstenaar of een muzikale Kiesinger, in: *Vrij Nederland*, 21. Juni 1969 [Boehmer 1969 b].

Böswald, Alfred: *Die Seele suchen. Werner Egk und der Donauwörther Kulturpreis*, Donauwörth 1994.

Böswald, Alfred / McCredie, Andrew u.a.: *Werner Egk*, Tutzing 1997 (= Komponisten in Bayern, Bd. 29).

Boettcher, Marc: *Henrik Ibsen. Zur Bühnengeschichte seiner „Gespenster"*, Frankfurt/Bern/New York 1989 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe XXX. Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften, Bd. 34).

Bollmus, Reinhard: *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem*, Stuttgart 1970.

Bollmus, Reinhard: Alfred Rosenberg - „Chefideologe" des Nationalsozialismus?, in: Ronald Smelser / Rainer Zitelmann (Hg.), *Die braune Elite. 22 biographische Skizzen*, Darmstadt 1989, S. 223-235.

Bracher, Karl Dietrich: *Die deutsche Diktatur. Entstehung, Struktur, Folgen des Nationalsozialismus*, Köln /Berlin 1969.

Bradbury, Malcolm / McFarlane, James (Hg.): *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, London 1976.

Brandes, Georg: *Æsthetiske Studier*, København 1868.

Brandes, Georg: *Moderne Geister*, Frankfurt/Main 1887.

Brandes, Georg: *Henrik Ibsen*, København 1898.

Brandes, Georg: Einleitung, in: Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke in deutscher Sprache*, durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes, Julius Elias und Paul Schlenther, 10 Bde., Berlin 1898-1904, Bd. 4, [1901], S. IX-XXI.

Brantzeg, Nils: Otto Weininger og Peer Gynt, in: *Vinduet*, 3, 1949, S. 571-577.

Braumüller, Wolf: *Freilicht- und Thingspiele. Rückschau und Forderungen*, Berlin 1935.

Braumüller, Wolf: Von den Aufgaben nationalsozialistischer Theaterkritik, in: *Die deutsche Bühne* [München], Januar 1936, S. 3-4.

Brenner, Hildegard: *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek b. Hamburg 1963.

Breßlein, Erwin: *Völkisch-faschistoides und nationalsozialistisches Drama. Kontinuitäten und Differenzen*, Frankfurt/Main 1980.

Breuer, Stefan: *Anatomie der konservativen Revolution*, Darmstadt 1993.
Breuer, Stefan: *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt 1995.
Brevig, Hans Olaf: *NS - fra parti til sekt 1933-37*, Oslo 1970.
Broder, Henryk M.: Schätze in alten Pappschachteln, in: *Geschlossene Gesellschaft. Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933-1941*, Hg. Akademie der Künste, Berlin 1992, S. 25-32.
Broszat, Martin: *Der Staat Hitlers. Grundlegung und Entwicklung seiner inneren Verfassung*, München 1969.
Broszat, Martin / Fröhlich, Elke (Hg.): *Bayern in der NS-Zeit*, 6 Bde., München/Wien 1977-83.
Bruns, Alken: *Übersetzung als Rezeption. Deutsche Übersetzer skandinavischer Literatur von 1860 bis 1900*, Neumünster 1977 (= Skandinavistische Studien, Bd. 8).
Brynhildsvoll, Knut: Über Rolle und Identität und ihr gegenseitiges Verhältnis in „Peer Gynt", in: *Edda*, 78, 1978, S. 95-105.
Brynhildsvoll, Knut: Die Antinomie von Drinnen und Draußen als strukturbildendes Prinzip in den Dramen Henrik Ibsens, in: *Skandinavistik*, 9, 1979, S. 81-104.
Brynhildsvoll, Knut: *Hans Henny Jahnn und Henrik Ibsen. Eine Studie zu Hans Henny Jahnns Roman „Perrudja"*, Bonn 1982.
Brynhildsvoll, Knut: Hedda Gabler als Regisseurin. Zur Frage der theaterkonzeptionellen Infrastruktur in Henrik Ibsens gleichnamigem Drama, in: *Skandinavistik*, 22, 1992, S. 41-52.
Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1974 (= es 727).
Bulthaupt, Heinrich: *Dramaturgie des Schauspiels*, Oldenburg/Leipzig 1897.
Bumm, Peter H.: *Drama und Theater der konservativen Revolution*, Diss. München 1969.
Butt, Wolfgang / Glienke, Bernhard (Hg.): *Der nahe Norden. Otto Oberholzer zum 65. Geburtstag. Eine Festschrift*, Frankfurt/Bern/New York 1985.
Cadars, Pierre / Courtade, Francis: *Hans Steinhoff 1882-1945*, Paris 1976 (= Anthologie du Cinéma, Bd. 87).
Caemmerer, Christiane / Delabar, Walter (Hg.): *Dichtung im Dritten Reich? Zur Literatur in Deutschland 1933-1945*, Opladen 1996.
Campignier, Peter: *Henrik Ibsen und sein Einfluß auf den jungen Gerhart Hauptmann*, Magisterarbeit Berlin 1984.
Christensen, Erik M.: *Henrik Ibsens realisme: illusion, katastrofe, anarki*, 2 Bde., København 1985 [Christensen 1985 a].
Christensen, Erik M.: Why Should Brandes Sabotage Ibsen in Germany?, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 5, Hg. Daniel Haakonsen, Oslo 1985 [Christensen 1985 b], S. 81-98.
Christensen, Erik M.: *Henrik Ibsens anarkisme: de samlede værker*, 2 Bde., København 1989.
Claussen, Horst / Oellers, Norbert (Hg.): *Beschädigtes Erbe. Beiträge zur Klassikerrezeption in finsterer Zeit*, Bonn 1984.
Collin, Josef: *Henrik Ibsen. Sein Werk, seine Weltanschauung, sein Leben*, Heidelberg 1910.
Conrad, Michael Georg: Dietrich Eckart, in: *Deutsches Volkstum*, 19, 1917, S. 62-65.
Courtade, Francis / Cadars, Pierre: *Le Cinéma Nazi*, Paris 1972.
Cuomo, Glenn R.: „Saint Joan before the Cannibals": George Bernard Shaw in the Third Reich, in: *German Studies Review*, 16, 1993, S. 435-461.
Daiber, Hans: *Schaufenster der Diktatur. Theater im Machtbereich Hitlers*, Stuttgart 1995.
Daraul, Arkon: *Witches and Sorcerers*, London 1962.
Darmstädter Theater 1910-50. Eine Schauspielrückschau. Bearbeitet von Hermann Kaiser, Darmstadt o.J. [1951].
Darré, Richard Walther: *Neuadel aus Blut und Boden*, München 1930.

Denkler, Horst / Prümm, Karl (Hg.): *Die deutsche Literatur im Dritten Reich*, Stuttgart 1976.

Deppermann, Maria / Burtscher-Bechter, Beate u.a. (Hg.): *Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus*, Frankfurt/Main 1998.

Deutsche Geschichte seit dem Ersten Weltkrieg, Hg. Institut für Zeitgeschichte, 3 Bde., Stuttgart 1971-1973.

Dietrich, Margret (Hg.): *Regie in Dokumentation, Forschung und Lehre.* Festschrift für Heinz Kindermann zum 80. Geburtstag 1974, Salzburg 1975.

Dillmann, Michael: *Heinz Hilpert. Leben und Werk*, Berlin 1990.

Dippel, Paul G.: Peer Gynt als Oper?, in: *Die Literatur*, 41, 1938/39, S. 297-299.

Doering-Manteuffel, Robert: Die Stützen der Gesellschaft. Zur Neueinstudierung von Henrik Ibsens Schauspiel, in: Programmheft zu „Stützen der Gesellschaft", Schauspielhaus Dresden, Spielzeit 1940/41, unpaginiert.

Domarus, Max: *Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945*, 2 Bde., München 1965.

Dresdner, Albert: Ibsen i våre dagers Tyskland, in: *Samtiden*, 43, 1932, S. 511-518.

Dresler, Adolf: *Dietrich Eckart*, München 1938.

Drewniak, Boguslaw: *Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945*, Düsseldorf 1983.

Drewniak, Boguslaw: *Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick*, Düsseldorf 1987.

Drews, Berta: *Wohin des Wegs. Erinnerungen*, München/Wien 1986.

Droescher, Georg: *Die vormals Königlichen, jetzt Preußischen Staatstheater zu Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit und die Personalverhältnisse während der Zeit vom 1. Januar 1886 bis zum 31. Dezember 1935*, Berlin 1936.

Dümling, Albrecht / Girth, Peter (Hg.): *Entartete Musik. Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Eine kommentierte Rekonstruktion*, Düsseldorf 1988.

Dumont, Louise: Erinnerungen an „Nora", in: *Frankfurter Zeitung*, 24. September 1935.

Durbach, Errol: *A Doll's House. Ibsen's Myth of Transformation*, Boston 1991 (= Twayne's Masterwork Studies, Bd. 75).

Durbach, Errol: The Modernist Malaise. „Nichts og Ingenting" at the Core of Ibsen's Onion, in: *Proceedings. VII International Ibsen Conference Grimstad 1993*, Hg. Center for Ibsen Studies, Oslo 1994, S. 108-120.

Dussel, Konrad: Boguslaw Drewniak, „Das Theater im NS-Staat" und Fred K. Prieberg, „Musik im NS-Staat" [Rez.], in: *Archiv für Sozialgeschichte*, 25, 1985, S. 826-829.

Dussel, Konrad: *Ein neues heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der Provinz*, Bonn 1988 (= Literatur und Wirklichkeit, Bd. 26).

Dussel, Konrad: Provinztheater in der NS-Zeit, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 38, 1990, S. 75-111.

Dzulko, Ruth: *Ibsen und die deutsche Bühne*, Habilitationsschrift Jena 1952.

Ebermayer, Erich: *„Denn heute gehört uns Deutschland..." Persönliches und politisches Tagebuch. Von der Machtergreifung bis zum 31. Dezember 1935*, Hamburg/Wien 1959.

Ebermayer, Erich: *„... und morgen die ganze Welt." Erinnerungen an Deutschlands dunkle Zeit*, Bayreuth 1966.

Eckart, Dietrich: Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Ein Schattenriß, in: *Der Sammler. Belletristische Beilage zur „Augsburger Abendzeitung"*, 68, 1899, H. 111, S. 2-5.

Eckart, Dietrich: Epilog, in: Ders., *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne gestaltet*, mit Epilog und Randbemerkungen von D.E., Berlin-Steglitz 1912 [Eckart 1912 b], S. 231-262.

Eckart, Dietrich: Randbemerkungen, in: Ders., *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne gestaltet*, mit Epilog und Randbemerkungen von D.E., Berlin-Steglitz 1912 [Eckart 1912 c], S. 263-278.

Eckart, Dietrich: *Ibsen, Peer Gynt, der große Krumme und ich*, Berlin-Steglitz 1914.

Eckart, Dietrich: *Abermals vor der Höhle des großen Krummen. Eine Aussprache über Theaterkritik*, Berlin-Steglitz 1915 [Eckart 1915 b].
Eckart, Dietrich: Vorwort, in: Ders., *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne gestaltet*, mit Vorwort und Richtlinien von D.E., nebst neun Szenenbildern nach Originalradierungen von Otto Sager, München 1916 [Eckart 1916 b], S. 5-7.
Eckart, Dietrich: Richtlinien, in: Ders., *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne gestaltet*, mit Vorwort und Richtlinien von D.E., nebst neun Szenenbildern nach Originalradierungen von Otto Sager, München 1916 [Eckart 1916 c], S. 9-60.
Eckart, Dietrich: Merkmale der Zeit I-IV, in: *Deutsches Volkstum*, 20, 1918, S. 120-124, 154-160, 180-185 und 215-219.
Eckart, Dietrich: *Einführung in Ibsens „Peer Gynt" und in Griegs Musik zu der Dichtung*, Wolfratshausen 1919 [Eckart 1919 a].
Eckart, Dietrich: Männer, in: *Auf gut deutsch*, 1, 1919 [Eckart 1919 b], S. 1-3.
Eckart, Dietrich: Der große Krumme, in: *Auf gut deutsch*, 1, 1919 [Eckart 1919 c], S. 3-8.
Eckart, Dietrich: Das ist der Jude! Laienpredigt über Juden- und Christentum, in: *Auf gut deutsch,* 2, 1920 [Eckart 1920 b], S. 337-398.
Eckart, Dietrich: In letzter Stunde, in: *Auf gut deutsch*, 3, 1921 [Eckart 1921 a], S. 129-140.
Eckart, Dietrich: Kuckuckseier, in: *Auf gut deutsch*, 3, 1921 [Eckart 1921 b], S. 177-198.
Eckart, Dietrich: Vorwort zur 3. Auflage, in: Ders., *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne eingerichtet,* mit Vorwort und Einführung von D.E., München 1922 [Eckart 1922 b], S. 6.
Eckart, Dietrich: *Der Bolschewismus von Moses bis Lenin. Zwiegespräch zwischen Adolf Hitler und mir*, München 1924.
Eckart, Walter: Ibsen-Dämmerung, in: *Die Ähre*, 1, 1913, H. 18, S. 2-5, H. 19, S. 3-8, H. 20, S. 4-8.
Eckert, Nora: *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, Berlin 1998.
Eggers, Kurt: Grundsätzliche Gedanken zur „Nordischen Heerfahrt", in: *Die Pause* [Dortmund], 1937/38, H. 5, unpaginiert.
Egk, Werner: Ende und Anfang, in: *Völkische Kultur*, 3, 1935 [Egk 1935 a], S. 178-180.
Egk, Werner: Musik und Rasse, in: *Völkische Kultur*, 3, 1935 [Egk 1935 b], S. 284-286.
Egk, Werner: Entstehung und Einführung in das Werk [„Peer Gynt"], in: *Blätter der Staatsoper Berlin*, 19, 1938, H. 2 [1938 b], S. 9-13.
Egk, Werner: Worum es ging und worum es geht, in: *Völkischer Beobachter* [Berliner Ausgabe], 14. Februar 1943.
Egk, Werner: *Musik - Wort - Bild. Texte und Anmerkungen. Betrachtungen und Gedanken*, München 1960.
Egk, Werner: *Die Zeit wartet nicht*, Percha/Kempfenhausen 1973.
Eichberg, Henning u.a.:, *Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1977 (= Problemata, Bd. 58).
Eichenauer, Richard: *Musik und Rasse*, München 1932.
Eichenauer, Richard: Der dinarische Mensch in der Tonkunst, in: *Rasse. Monatsschrift der Nordischen Bewegung*, 1, 1934, S. 116-123.
Eicher, Thomas: *Theater im „Dritten Reich". Eine Spielplananalyse der deutschen Schauspieltheater 1929-1944*, Diss. Berlin 1992
Eidens, Adolf: Sollen wir heute Ibsen spielen?, in: *Deutsche Theaterzeitung*, 7. Januar 1938.
Eisenthal, Wilhelm: *Ibsen und das Wiener Theater*, Diss. Wien 1923.
Ellefsen, Tove: Wilhelm Friese, „Ibsen auf der deutschen Bühne. Texte zur Rezeption" [Rez.], in *Edda*, 77, 1977, S. 188-189.
Ellehauge, Martin: Ibsens Indflydelse paa de moderne tysk-østrigske Dramatikere, in: *Tilskueren*, 45, 1928, S. 131-144.
Eller, William Henri: *Ibsen in Germany 1870-1900*, Boston 1918.

Emmerich, Wolfgang / Wege, Carl (Hg.): *Der Technikdiskurs in der Hitler-Stalin-Ära*, Stuttgart/Weimar 1995.
Engelbrecht, Kurt: *Deutsche Kunst im totalen Staat*, Lahr in Baden 1933.
Engelman, Ralph Max: *Dietrich Eckart and the Genesis of Nazism*, Ann Arbor 1971.
Engert, Rolf: *Henrik Ibsen als Verkünder des dritten Reiches*, Leipzig 1921.
Engle, Ron: Theatre in Detmold 1933-1939: A Case Study of Provincial Theatre During the Nazi Prewar Era, in: Glen Gadberry (Hg.), *Theatre in the Third Reich. The Prewar Years. Essays on Theatre in Nazi Germany*, Westport/London 1995, S. 33-45.
Englert, Uwe: Ibsen and Theatre Life in Nazi Germany, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 7, Hg. Bjørn Hemmer / Vigdis Ystad, Oslo 1991, S. 85-100.
Englert, Uwe: Ibsen, nazismen og psykohistorien, in: Helga Kress (Hg.), *Litteratur og kjønn i Norden*. Foredrag på den XX. studiekonferanse i International Association for Scandinavian Studies (IASS), Reykjavík 1996, S. 576-586.
Englert, Uwe: Teatralitet og maskerade i tekst og scenetekst. Ibsens *Vildanden* i Berlin 1934, in: Erik Østerud, *Den optiske fordring. Pejlinger i den visuelle kultur omkring Henrik Ibsens forfatterskab*, Århus 1997, S. 164-182.
Euler, Friederike: Theater zwischen Anpassung und Widerstand. Die Münchner Kammerspiele im Dritten Reich, in: Martin Broszat / Elke Fröhlich (Hg.), *Bayern in der NS-Zeit*, 6 Bde., München/Wien 1977-83, Bd. 2, [1979], S. 91-173.
Euringer, Richard: *Dietrich Eckart. Leben eines deutschen Dichters*, Hamburg o.J. [1935].
Faßbänder, Franz: *Ibsen-Sudermann-Hauptmann*, 2. Aufl., Münster 1926.
Fechter, Paul: Vom Ich zum Wir, in: Heinz Kindermann (Hg.), *Des deutschen Dichters Sendung in der Gegenwart*, Leipzig 1933, S. 146-153.
Felden, Emil: *Alles oder nichts. Kanzelreden über Henrik Ibsens Schauspiele*, 2. Aufl., Leipzig 1911.
Ferguson, Robert: *Henrik Ibsen. A New Biography*, London 1996.
Fischer, Heinz-Dietrich (Hg.): *Deutsche Zeitungen des 17. bis 20. Jahrhunderts*, Pullach bei München 1972.
Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*, 3 Bde., Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 1983.
Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*, 3 Bde., Bd. 2: *Vom „künstlichen" zum „natürlichen" Zeichen - Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen 1983.
Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*, 3 Bde., Bd. 3: *Die Aufführung als Text*, Tübingen 1983.
Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen/Basel 1993 (= UTB 1667).
Fischli, Bruno: *Deutschen-Dämmerung. Zur Genealogie des völkisch-faschistischen Dramas und Theaters (1897-1933)*, Bonn 1976 (= Literatur und Wirklichkeit, Bd. 16).
Fjørtoft, Kari: The Reception Given to *Hedda Gabler* by Ibsen's Contemporaries - a Comparison between Women's and Men's Critical Evaluation, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 5, Hg. Daniel Haakonsen, Oslo 1985, S. 58-69.
Fjørtoft, Kari: *Hedda Gabler i samtid og ettertid. Den norske kritikartradisjonen i kvinneperspektiv*, Oslo 1986.
Fleischhacker, Sabine: Ibsen im Lichte der Münchner Presse (1876-1891), in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 5, Hg. Daniel Haakonsen, Oslo 1985, S. 113-131.
Freeden, Herbert: *Jüdisches Theater in Nazideutschland*, Tübingen 1964 (= Schriftenreihe Wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts, Bd. 12).
Freeden, Herbert: *Der Vorhang fiel im November*, Gerlingen 1984.
Freeden, Herbert: *Leben zur falschen Zeit*, Berlin 1991.
Frei, Norbert: *Der Führerstaat. Nationalsozialistische Herrschaft 1933 bis 1945*, München 1987.

Frenzel, Elisabeth: *Judengestalten auf der deutschen Bühne. Ein notwendiger Querschnitt durch 700 Jahre Rollengeschichte*, München 1940.
Frenzel, Herbert A.: Nationalpolitische Tat auf der Bühne, *Hamburger Tageblatt*, 22. Oktober 1938.
Frenzel, Herbert A.: Neues Drama und Rollentheater, in: *Die Bühne*, 5, 1939, S. 130-132.
Frenzel, Herbert A.: *Ibsens „Puppenheim" in Deutschland. Die Geschichte einer literarischen Sensation*, Diss. Berlin 1942.
Frenzel, Karl: Berliner Chronik, in: *Deutsche Rundschau*, 4, 1878, S. 484-496.
Freud, Sigmund: Massenpsychologie und Ich-Analyse [1921], in: Ders., *Studienausgabe*, 10 Bde. und Supplementband, Frankfurt/Main 1982, Bd. 9, S. 61-134.
Freydank, Ruth: *Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945*, Berlin 1988.
Fricke, Gerhard / Koch, Franz u.a. (Hg.): *Von deutscher Art in Sprache und Dichtung*, 5 Bde., Stuttgart / Berlin 1941.
Fried, Michael: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago 1980.
Friedländer, Saul: *Nazi Germany and the Jews. The Years of Persecution, 1933-1939*, New York 1997.
Friese, Wilhelm: Das deutsche Hamsun-Bild, in: *Edda*, 65, 1965, S. 257-270.
Friese, Wilhelm (Hg.): *Ibsen auf der deutschen Bühne. Texte zur Rezeption*, Tübingen 1976 (= Deutsche Texte, Bd. 38).
Friese, Wilhelm: Das deutsche Theater und Henrik Ibsen: ein historisches Panaroma, in: *Contemporary Approaches to Ibsen,* Bd. 5, Hg. Daniel Haakonsen, Oslo 1985, S. 132-142.
Friese, Wilhelm: *Halldór Laxness. Die Romane. Eine Einführung*, Basel/Frankfurt 1995 (= Beiträge zur Nordischen Philologie, Bd. 24).
Fritsche, Karl-Heinz: Zur Aufführung des Schauspiels „Nora" von Ibsen, in: *Theaterblätter Landestheater Moselland*, Spielzeit 1942/43, Oktober-Heft, unpaginiert.
Fritz, Bärbel / Schultze, Brigitte / Turk, Horst (Hg.): *Theaterinstitution und Kulturtransfer I. Fremdsprachiges Repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen*, Tübingen 1997 (= Forum Modernes Theater, Bd. 21).
Fritz Wisten. Drei Leben für das Theater. Hg. Akademie der Künste, Berlin 1990.
Fulda, Ludwig: Henrik Ibsen und das deutsche Drama, in: *Die Nation,* 4, 1885/86, H. 52, S. 775-777.
Funkenberg, Alexander (Hg.): *Haus und Hof im nordischen Raum*, 2 Bde., Leipzig 1937.
Gadberry, Glen W.: The First National Socialist Theatre Festival - Dresden 1934, in: Ders., *Theatre in the Third Reich. The Prewar Years. Essays on Theatre in Nazi Germany*, Westport/London 1995, S. 121-139.
Gadberry, Glen W. (Hg.): *Theatre in the Third Reich. The Prewar Years. Essays on Theatre in Nazi Germany*, Westport/London 1995 (= Contributions to the Study of World History, Bd. 49).
Gade, Svend: *Mit Livs Drejescene. 50 Aar i Teatrets og Filmens Tjeneste*, København 1941.
Gauger, Jörg-Dieter / Weigelt, Klaus (Hg.): *Soziales Denken in Deutschland zwischen Tradition und Innovation*, Bonn 1990.
Geisel, Eike / Broder, Henryk M.: *Premiere und Pogrom. Der Jüdische Kulturbund 1933-1941. Texte und Bilder*, Berlin 1992.
Gentikow, Barbara: *Skandinavien als präkapitalistische Idylle. Rezeption gesellschaftskritischer Literatur in deutschen Zeitschriften 1870 bis 1914*, Neumünster 1978 (= Skandinavistische Studien, Bd. 9).
Gentsch, Adolf: *Die politische Struktur der Theaterführung*, Dresden 1942 (= Leipziger Beiträge zur Erforschung der Publizistik, Bd. 8).
George, David E. R.: *Henrik Ibsen in Deutschland. Rezeption und Revision*, Göttingen 1968 (= Palaestra, Bd. 251).

Gerigk, Herbert: Musikpolitische Umschau, in: *Nationalsozialistische Monatshefte*, 10, 1939, S. 86-88.

Gerlach-Bernau, Kurt: *Drama und Nation*, Breslau 1934.

Geschlossene Vorstellung. Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933-1941. Hg. Akademie der Künste, Berlin 1992.

Gillessen, Günther: *Auf verlorenem Posten. Die Frankfurter Zeitung im Dritten Reich*, Berlin 1986.

Gilman, Sander L.: *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, Ithaca 1985.

Gladsø, Svein (Hg.): *Nordic Theatre Studies,* Bd. 10, København 1998.

Glaser, Hermann: *Spießer-Ideologie. Von der Zerstörung des deutschen Geistes im 19. und 20. Jahrhundert und dem Aufstieg des Nationalsozialismus*, Frankfurt/Main 1985 (= Fischer-Tb. 4351).

Goebbels, Joseph: *Der Angriff. Aufsätze aus der Kampfzeit*, München 1936.

Goebbels, Joseph: *Wetterleuchten. Aufsätze aus der Kampfzeit*, München 1939.

Goebbels, Joseph: *Die Tagebücher. Sämtliche Fragmente*, Hg. Elke Fröhlich, im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und in Verbindung mit dem Bundesarchiv, Teil 1: Aufzeichnungen 1924-1941, 4 Bde. und ein Interimsregister, München 1987.

Goebbels, Joseph: *Die Tagebücher*, Hg. Elke Fröhlich, im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands, Teil 1: Aufzeichnungen 1923-1941, [bislang Bde. 6 - 9 erschienen], München 1998.

Goebbels, Joseph: *Die Tagebücher*, Hg. Elke Fröhlich, im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands, Teil 2: Diktate 1941-1945, 15 Bde., München 1993-96.

Goebel, Hans: *Dietrich Eckart und das Christentum*, Darmstadt 1936.

Görlich, Brigitte: *Ibsen auf der Bühne der siebziger Jahre: Vier Regisseure inszenieren Hedda Gabler*, Magisterarbeit München 1989.

Goetschmann-Ravestrat, Ernst: Heinrich der Hohenstaufe. Zum Gedächtnis Dietrich Eckarts, in: *Deutsche Dramaturgie*, 2, 1943, S. 54-58.

Götz, Norbert: Die Modernisierungstheorien schlagen zurück. Diskussionsstand, kulturwissenschaftliche Anwendung und das Beispiel des Nationalismus, in: Bernd Henningsen / Stephan Michael Schröder (Hg.), *Vom Ende der Humboldt-Kosmen. Konturen von Kulturwissenschaft*, Baden-Baden 1997, S. 151-173.

Goldschmidt, Kurt Walter: Arthur Eloesser, in: *Die Schaubühne*, 1, 1905, S. 106-109.

Gondolatsch, Wolfgang: Der lebendige Ibsen, in: *Die Brücke. Blätter des Deutschen Grenzlandtheaters Görlitz*, 1933/34, H. 5, S. 85-88.

Goodrick-Clarke, Nicholas: *The Occult Roots of Nazism. The Ariosophists of Austria and Germany 1890-1935*, Wellingborough 1985.

Gradl, Bergita: *Rudolf Geck. Theaterkritiker der „Frankfurter Zeitung" 1898-1936*, Diss. Berlin 1968.

Graeb-Könneker, Sebastian: *Autochthone Modernität. Eine Untersuchung der vom Nationalsozialismus geförderten Literatur*, Opladen 1996.

Graff, Sigmund: *Von S.M. zu N.S. Erinnerungen eines Bühnenautors (1900-1945)*, München 1963.

Greß, Franz: *Germanistik und Politik. Kritische Beiträge zur Geschichte einer nationalen Wissenschaft*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1971.

Groddeck, Georg: Peer Gynt [1927], in: Ders., *Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst*, Wiesbaden 1964, S. 163-191.

Gröning, Karl: Zur szenischen Gestaltung des „Peer Gynt", in: *Die Rampe* [Hamburg], Spielzeit 1935/36, H. 1, S. 4-5.

Grössel, Hanns: Nordische Hintergedanken - Nordische Aftergedanken. Die dänische Literatur und das Dritte Reich, in: *Text & Kontext*, 20, 1997 [Grössel 1997 a], S. 58-95.

Grössel, Hanns: Hundert Jahre skandinavische Literatur in Deutschland. Ein Rückblick in Etappen, in: *Buch-Info* [Bonn], 10, 1997, H. 10 [Grössel 1997 b], S. 22-31.
Grössel, Hanns: Vor hundert Jahren, in: *Buch-Info* [Bonn], 10, 1997, H. 10 [Grössel 1997 c], S. 20-21.
Gronius, Jörg W.: Klarheit, Leichtigkeit und Melodie. Theater im Jüdischen Kulturbund Berlin, in: *Geschlossene Gesellschaft. Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933-1941*, Hg. Akademie der Künste, Berlin 1992, S. 67-94.
Grossmann, Stefan: Ibsen-Dämmerung, in: *Der Friede*, 2, 1919, H. 50, S. 573-575.
Grün, Wilhelm: *Dietrich Eckart als Publizist. Mit einer Ahnentafel bis 1285 und einer Dietrich-Eckart-Bibliographie von 1868 bis 1938*, München 1941.
Gundersen, Karin / Skei, Hans H. (Hg.): *Con amore. Festskrift til Arne Hannevik på 70-årsdagen 15.12.1994*, Oslo 1994.
Haakonsen, Daniel: Tarantella-motivet i „Et Dukkehjem", in: *Edda*, 48, 1948, S. 263-274.
Haakonsen, Daniel: *Henrik Ibsens realisme*, Oslo 1957.
Haakonsen, Daniel: *Henrik Ibsens „Peer Gynt"*, Oslo 1967.
Haakonsen, Daniel: The Play-within-the-play in Ibsen's Realistic Drama, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 2, Hg. Daniel Haakonsen, Oslo 1971, S. 101-117.
Haakonsen, Daniel: *Henrik Ibsen. Mennesket og kunstneren*, Oslo 1981.
Haaland, Arild: *Seks studier i Ibsen*, Oslo 1965.
Härd, John Evert: *Nibelungeneposets moderna historia. Mottagande och värderingar från tysk romantik till nutid*, Stockholm 1989.
Haffner, Sebastian: *Anmerkungen zu Hitler*, München 1978.
Hageberg, Otto (Hg.): *Omkring „Peer Gynt"*, Oslo 1967.
Hagen, Anders: *Helleristningar i Noreg*, Oslo 1990.
Haider-Pregler, Hilde: Das Dritte Reich und das Theater, in: *Maske und Kothurn*, 17, 1971, S. 203-214.
Halbe, Max: Gestirne des Nordens, in: *Münchener Neueste Nachrichten*, 6. April 1934.
Halbe, Max: *Jahrhundertwende*, Danzig 1935.
Haldenwanger, Elli: Ibsen und Bjørnson in ihrer Stellung zu Deutschland, in: *Deutsche Monatshefte in Norwegen*, 3, 1942, S. 25-27.
Hamann, Brigitte: *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*, München/Zürich 1996.
Hamburger, Käte: *Ibsens Drama in seiner Zeit*, Stuttgart 1989.
Hamm, Peter (Hg.): *Kritik / von wem / für wen / wie. Eine Selbstdarstellung deutscher Kritiker*, München 1969.
Hammer, Ellen / Herrmann, Karl Ernst / Strauß, Botho (Hg.): *Peer Gynt. Ein Schauspiel aus dem neunzehnten Jahrhundert. Dokumentation der Schaubühnen-Inszenierung*, Berlin 1971.
Hansen, Ludwig: Ibsens „Peer Gynt" in der Nachdichtung Dietrich Eckarts, in: *Landestheater Rudolstadt-Arnstadt*, Spielzeit 1937/38, H. 3, S. 4-9.
Hansen, Walter: Kleiner Schreckschuß für große Verwandlungskünstler, in: *Das schwarze Korps*, 29. Mai 1935.
Hanstein, Adalbert von: *Ibsen als Idealist. Vorträge über Henrik Ibsens Dramen*, Leipzig 1897.
Harry Buckwitz. Schauspieler, Regisseur, Intendant 1904-1987, Hg. Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin 1998.
Hart, Heinrich / Hart, Julius: Wozu, wogegen, wofür?, in: *Kritische Waffengänge*, 1882, H. 1, S. 3-8.
Hartung, Günter: *Literatur und Ästhetik des deutschen Faschismus. Drei Studien*, Berlin 1984.
Haß, Ulrike: *Militante Pastorale. Zur Literatur der antimodernen Bewegungen im frühen 20. Jahrhundert*, München 1993.
Hauglid, Roar: *Norske stavkirker. Dekor og utstyr*, Oslo 1973.

Heiber, Helmut: *Joseph Goebbels*, Berlin 1962.
Heiber, Helmut (Hg.): *Goebbels-Reden*, 2 Bde., Düsseldorf 1971-72.
Heiden, Konrad: *Adolf Hitler. Eine Biographie*, 2 Bde., Zürich 1936-37.
Heilborn, Ernst: Baumeister Solneß und das gläserne Heim. Zu Ibsens 30. Todestag am 23. Mai 1936, in: *Frankfurter Zeitung*, 23. Mai 1936.
Hein, Alfred: Zu Ibsens 30. Todestag: Der Lyriker, in: *Berliner Tageblatt*, 23. Mai 1936.
Heinle, Lutz: Ueber die Aktualität einer „Gespenster"-Aufführung, in: *Deutschland* [Weimar], 8. Januar 1941.
Heinrichs, Anne: Henrik Ibsen, Peer Gynt - ein Schauspiel aus dem 19. Jahrhundert. Die Inszenierung der Berliner Schaubühne, in: *Skandinavistik*, 1, 1971, S. 100-104.
Heinrichs, Heinz-Dieter: *Das Rose-Theater. Ein volkstümliches Familientheater in Berlin 1906 bis 1944*, Berlin 1965 (= Theater und Drama, Hg. Hans Knudsen, Bd. 29).
Heister, Hanns-Werner / Klein, Hans-Günter (Hg.): *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt/Main 1984 (= Fischer-Tb. 6902).
Helland, Frode: *Hedda Gabler*: Modernitet og ironi, in: *Agora*, 1993, H. 2/3 [Helland 1993 a], S. 61-93.
Helland, Frode: ‚Play Within The Play'. Meta-drama og modernitet i Bygmester Solness, in: *Agora*, 1993, H. 2/3 [Helland 1993 b], S. 133-155.
Helle, Knut: *Norge blir en stat 1130-1319*, Oslo 1974 (= Handbok i Norges historie, Bd. 3).
Hemmer, Bjørn: *Brand, Kongs-Emnerne, Peer Gynt. En studie i Ibsen romantiske diktning*, Oslo/Bergen/Tromsø 1972.
Hempel-Küter, Christa / Müller, Hans-Harald: Zur Neukonstituierung der neueren deutschen Literaturwissenschaft an der Universität Hamburg nach 1945, in: Wilfried Barner / Christoph König (Hg.), *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, Frankfurt/Main 1996 (= Fischer-Tb. 12963), S. 19-34.
Hennig, Christian: Der 'deutsche' Peer Gynt, in: Wolfgang Butt / Bernhard Glienke (Hg.), *Der nahe Norden. Otto Oberholzer zum 65. Geburtstag. Eine Festschrift*, Frankfurt/Bern/New York 1985, S. 161-174.
Henningsen, Bernd / Schröder, Stephan Michael (Hg.): *Vom Ende der Humboldt-Kosmen. Konturen von Kulturwissenschaft*, Baden-Baden 1997.
Herf, Jeffrey: *Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge/London/New York 1984.
Herf, Jeffrey: Der nationalsozialistische Technikdiskurs, in: Wolfgang Emmerich / Carl Wege (Hg.), *Der Technikdiskurs in der Hitler-Stalin-Ära*, Stuttgart/Weimar 1995, S. 72-93.
Hernø, Leif: Das Thingspiel. Fragen zu seiner literarischen Untersuchung, in: *Text & Kontext*, 8, 1980, S. 337-352.
Hertel, Heinz: *Das dritte Reich in der Geistesgeschichte*, Hamburg 1934.
Hildebrand, Klaus: *Das Dritte Reich*, 2. Aufl., München/Wien 1980 (= Grundriß der Geschichte, Hg. Jochen Bleicken u.a., Bd. 17).
Hinkel, Hans: Die Judenfrage in unserer Kulturpolitik, *Die Bühne*, 2, 1936, S. 514-515.
Hinkel, Hans: Um mit Napoleon zu beginnen..., in: *Die Bühne*, 4, 1938, S. 474.
Hinkel, Hans: „Wohin mit den Juden?", in: *Die Bühne*, 5, 1939, S. 3-4.
Hitler, Adolf: *Mein Kampf*, 10. Aufl., München 1932.
Hitler, Adolf: *Führung und Gefolgschaft*, Berlin 1934 (= Die Erhebung. Dokumente zur Zeitgeschichte, Bd. 12).
Hitler, Adolf: *Monologe im Führerhauptquartier 1941-1944*. Die Aufzeichnungen Heinrich Heims, herausgegeben von Werner Jochmann, Hamburg 1980.
Hoel, Sigurd: *Tanker i mørketid*, Oslo 1945.
Høst, Else: *Hedda Gabler. En monografi*, Oslo 1958.
Høst, Else: *Vildanden av Henrik Ibsen*, Oslo 1967.

Hofer, Walther (Hg.): *Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933-1945*, Frankfurt/Main 1957.

Hofer, Walther: *Die Diktatur Hitlers. Bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges*, Konstanz 1960 (= Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 4, Abschnitt 4).

Hohmann, Joachim S.: *„Pg. Wehner hat ein Interesse daran, als Nationalsozialist unbelastet dazustehen..." Leben und Werk des Kriegs- und Heimatdichters Josef Magnus Wehner*, Fulda 1988.

Holdschmidt, Hans Carl: *Der Jude auf dem Theater des deutschen Mittelalters*, Emsdetten 1935 (= Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte, Bd. 12).

Holdschmidt, Hans Carl: „Ein Puppenheim", in: *Theaterwelt. Programmschrift der Städtischen Bühnen Düsseldorf*, 14, 1938/39, H. 12, S. 139-143.

Holm, Erich [i.e. Prager, Mathilde]: Ibsenkrise?, in: *Die schöne Literatur*, 16, 1915, S. 241-246 und 253-258.

Holzapfel, Carl Maria: Aufbruch zum Nationaltheater, in: *Die deutsche Bühne* [München], Mai/Juni 1934, S. 4-5.

Homering, Liselotte / Welck, Karin von (Hg.): *Mannheim und sein Nationaltheater. Menschen - Geschichte(n) - Perspektiven*, Mannheim 1998 (= Schriften zur Mannheimer Theater- und Musikgeschichte, Bd. 1).

Hoof, Diane Marie-Louise von: *„Peer Gynt" in Performance. Five Models of the Modern Theatre*, Ann Arbor 1994.

Horbach, E.: *Ibsens Dramen als Erlebnisdichtung. Vorstudien zur Erkenntnis seines Weltbildes und seiner Weltanschauung*, Nijmegen 1934.

Horváth, Szilvia: Reorganisation der Geschlechterverhältnisse. Familienpolitik im faschistischen Deutschland, in: *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, Hg. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1987, S. 129-142.

Hungerland, Heinz: Nordische Gefühlswelt und Urbilder des Ibsenschen „Peer Gynt", in: *Der Türmer*, 40, 1938, S. 76-78.

Hurum, Gerda: *Henrik Ibsens Einfluß auf Gerhart Hauptmann*, Diss. Oslo 1960.

Hyldig, Keld: Symbolic and Allegoric Approaches to Ibsen. Two „Golden Age" Productions of *Rosmersholm*, in: Svein Gladsø (Hg.), *Nordic Theatre Studies*, Bd. 10, København 1998, S. 51-73.

Ibsen, Bergliot: *De tre. Erindringer om Henrik Ibsen, Suzannah Ibsen, Sigurd Ibsen*, Oslo 1948.

Ihering, Herbert: Zu Ibsens 30. Todestag: Der Dramatiker, in: *Berliner Tageblatt*, 23. Mai 1936.

Ihering, Herbert: *Käthe Dorsch*, München 1944.

Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, Hg. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1987.

Jacobsohn, Siegfried: Peer Gynt, in: *Die Schaubühne*, 10, 1914 [Jacobsohn 1914 a], S. 239-242.

Jacobsohn, Siegfried: Antworten, in: *Schaubühne*, 10, 1914 [Jacobsohn 1914 b], S. 257-260.

Jæger, Henrik: *Henrik Ibsen 1828-1888. Et literært livsbillede*, København 1888.

Jakubowski, Jeanette: Die Jüdin. Darstellungen in deutschen antisemitischen Schriften von 1700 bis zum Nationalsozialismus, in: Julius H. Schoeps / Joachim Schlör (Hg.), *Antisemitismus. Vorurteile und Mythen*, Frankfurt/Main o.J., S. 196-209.

Janka, Franz: *Die braune Gesellschaft. Ein Volk wird formatiert*, Stuttgart 1997.

Janson, Sverker / Lundeberg, Erik P. / Bertilsson, Ulf (Hg.): *Hällristningar och hällmålningar i Sverige*, o.O. [Stockholm] 1989.

Jetzinger, Franz: *Hitlers Jugend. Phantasien, Lügen - und die Wahrheit*, Wien 1956.

Johansen, Rune: *Teatermaler Jens Wang. Dekorasjonskunst og sceneteknikk 1890-1926*, Oslo 1984.

Johnston, Brian: The Tragic Farce of John Gabriel Borkman, in: *Edda*, 78, 1978, S. 99-108

Johnston, Brian: *To the Third Empire. Ibsen's Early Drama*, Minneapolis 1980.
Jürgen Fehling. Der Regisseur (1885-1968), Hg. Akademie der Künste, Berlin 1978.
Jürgensen, Hans: *Henrik Ibsens Einfluß auf Hermann Sudermann*, Heilbronn 1903.
Kaergel, Hans Christoph: Die nationale Aufgabe der deutschen Grenzlandtheater, in: *Bausteine zum deutschen Nationaltheater*, 3, 1935, S. 204-209.
Kanzog, Klaus: *„Staatspolitisch besonders wertvoll". Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945*, München 1994 (= Münchner Beiträge zur Filmphilologie, Bd. 6).
Karlsson, Ingemar / Ruth, Arne: *Samhället som teater. Estetik och politik i Tredje riket*, Stockholm 1983.
Kater, Michael H.: *Das „Ahnenerbe" der SS 1935-1945. Ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reiches*, Stuttgart 1974 (= Studien zur Zeitgeschichte).
Kater, Michael H.: *The Twisted Muse. Musicians and Their Music in the Third Reich*, New York/Oxford 1997.
Kejzlar, Radko: Ibsen in Augsburg. Two German Premieres in a Provincial Theatre, in: *Litteraria Pragensia*, 1, 1991, H. 2, S. 98-102.
Kershaw, Ian: *The Nazi Dictatorship. Problems and Perspectives of Interpretation*, London 1985.
Kershaw, Ian: Führer und Hitlerkult, in: Wolfgang Benz / Hermann Graml / Hermann Weiß (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, 2. Aufl., München 1998 [Kershaw 1998 a], S. 22-33.
Kershaw, Ian: *Hitler 1889-1936: Hubris* [Kershaw 1998 b], London 1998.
Ketelsen, Uwe-Karsten: *Heroisches Theater. Untersuchungen zur Dramentheorie des Dritten Reiches*, Bonn 1968 (= Literatur und Wirklichkeit, Bd. 2).
Ketelsen, Uwe-Karsten: *Von heroischem Sein und völkischem Tod. Zur Dramatik des Dritten Reiches*, Bonn 1970 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 96).
Ketelsen, Uwe-Karsten: *Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literatur in Deutschland 1890-1945*, Stuttgart 1976 (= Sammlung Metzler, Bd. 142).
Ketelsen, Uwe-Karsten: Kulturpolitik im III. Reich und Ansätze zu ihrer Interpretation, in: *Text & Kontext*, 8, 1980, S. 217-242.
Ketelsen, Uwe-Karsten: NS-Literatur und Modernität, in: Wulf Koepke / Michael Winkler (Hg.), *Deutschsprachige Exilliteratur. Studien zu ihrer Bestimmung im Kontext der Epoche 1930 bis 1960*, Bonn 1984 (= Studien zur Literatur der Moderne, Bd. 12), S. 37-55.
Ketelsen, Uwe-Karsten: Probleme einer gegenwärtigen Forschung zur „Literatur des Dritten Reichs", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 64, 1990, S. 707-725.
Ketelsen, Uwe-Karsten: *Literatur und Drittes Reich*, 2. durchgesehene Aufl., Vierow bei Greifswald 1994 [Ketelsen 1994 a].
Ketelsen, Uwe-Karsten: *Premieren in Bochum 1919-1994. 75 Jahre Ensemble des Bochumer Schauspielhauses. Eine Dokumentation*, Herne 1994 [Ketelsen 1994 b].
Ketelsen, Uwe-Karsten: *Ein Theater und seine Stadt. Die Geschichte des Bochumer Schauspielhauses*, Köln 1999.
Kienzl, Florian: Ibsen, Bjørnson, Hamsun auf deutschen Bühnen, in: *Deutsche Monatshefte in Norwegen*, 3, 1942, S. 19-21.
Kienzl, Hermann: Berliner Bühnen, in: *Der Turmhahn*, 1, 1914, S. 290-293.
Killer, Hermann: Werner Egks „Peer Gynt" und die Kunstbetrachtung, in: *Die Musik*, 31, 1938/39, S. 196-199.
Kindermann, Heinz (Hg.): *Des deutschen Dichters Sendung in der Gegenwart*, Leipzig 1933.
Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*, 10 Bde., Salzburg 1957-1974.

Kittang, Atle: *The Pretenders* - Historical Vision or Psychological Tragedy?, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 3, Hg. Harald Noreng u.a., Oslo 1977, S. 78-88.

Klaiber, Joachim: Ibsens „Gespenster" - heute?, in: *Die Theaterzeitschrift* [Stettin], Spielzeit 1933/34, H. 8, S. 62-64.

Klaus, Martin: *Mädchen im Dritten Reich. Der Bund Deutscher Mädel (BDM)*, Köln 1983 (= Kleine Bibliothek, Bd. 289).

Kleemann, Rudolf: Die Ära Haass-Berkow, in: *Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne*, Hg. Stadtbauverwaltungsamt, Esslingen o.J. [1982], S. 84-85.

Klein, Hans-Günter: Viel Konformität und wenig Verweigerung. Zur Komposition neuer Opern 1933-1944, in: Hanns-Werner Heister / Ders. (Hg.), *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt/Main 1984 (= Fischer-Tb. 6902), S. 145-162.

Kliesch, Hans-Joachim: *Die Film- und Theaterkritik im NS-Staat*, Diss. Berlin 1957.

Klinger, Cornelia: Faschismus - der deutsche Fundamentalismus?, in: *Merkur*, 46, 1992, S. 782-798.

Klinger, Cornelia: *Flucht-Trost-Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*, München 1995.

Klinksiek, Dorothee: *Die Frau im NS-Staat*, Stuttgart 1982 (= Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Bd. 44).

Kloss, Wolfgang: *Die nationalsozialistischen Thingspiele. Die Massenbasis des Faschismus 1933-1935 in seinem trivialen Theater*, Diss. Wien 1981.

Knowles, David: *Thomas Becket*, London 1971.

Kochheim, Gustav: Faust und Peer Gynt. Ein Beitrag zur evangelischen Deutung des dichterischen Kunstwerks, in: Adolf Köberle / Otto Schmitz (Hg.), *Wort und Geist. Studien zur christlichen Erkenntnis von Gott, Welt und Mensch*. Festgabe für Karl Heim zum 60. Geburtstag am 20. Januar 1934, Berlin 1934, S. 369-386.

Köberle, Adolf / Schmitz, Otto (Hg.): *Wort und Geist. Studien zur christlichen Erkenntnis von Gott, Welt und Mensch*. Festgabe für Karl Heim zum 60. Geburtstag am 20. Januar 1934, Berlin 1934.

Könitzer, Willi Fr.: Ja und Nein zu Ibsen, in: *Völkischer Beobachter*, 23. Mai 1936.

Könitzer, Willi Fr.: Der Dramatiker Dietrich Eckart. Zu seinem 70. Geburtstag, in: *Die Bühne*, 4, 1938, S. 100-101.

Koepke, Wulf / Winkler, Michael (Hg.): *Deutschsprachige Exilliteratur. Studien zu ihrer Bestimmung im Kontext der Epoche 1930 bis 1960*, Bonn 1984 (= Studien zur Literatur der Moderne, Bd. 12).

Kohlmayer, Rainer: Wildes *Bunbury* auf braunen Bühnen: zwischen Zeitkritik und Eskapismus, in: Bärbel Fritz / Brigitte Schultze / Horst Turk (Hg.), *Theaterinstitution und Kulturtransfer I. Fremdsprachiges Repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen*, Tübingen 1997 (= Forum Modernes Theater, Bd. 21), S. 361-372.

Kohlschmitt, Werner: Ibsens „Peer Gynt" und die Krise des Individualismus im 19. Jahrhundert, in: *Straßburger Monatshefte*, 7, 1943, S. 448-463.

Koht, Halvdan: Skule Jarl, in: *Historisk Tidsskrift*, Femte Rekke, Femte Bind, [Kristiania] 1923, S. 428-452.

Koht, Halvdan: Um kjeldegrunnlage for soga um Håkon Håkonsson, in: *Historisk Tidsskrift*, Femte Rekke, Sjette Bind, [Kristiania] 1924, S. 16-30.

Koht, Halvdan: *Henrik Ibsen - eit diktarliv*, 2 Bde., Oslo 1928.

Kolkenbrock-Netz, Jutta / Plumpe, Gerhard / Schrimpf, Hans Joachim (Hg.): *Wege der Literaturwissenschaft*, Bonn 1985.

Koonz, Claudia: *Mothers in the Fatherland. Women, the Family and Nazi Politics*, New York 1986.

Kothes, Franz-Peter: *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900-1938. Typen, Inhalte, Funktionen*, Wilhelmshaven 1971 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 29).

Krause, Eckart / Huber, Ludwig / Fischer, Holger (Hg.): *Hochschulalltag im „Dritten Reich". Die Hamburger Universität 1933-1945*, 3 Bde., Berlin/Hamburg 1991.
Krause, Ernst: *Werner Egk. Oper und Ballett*, Wilhelmshaven 1971.
Kress, Helga (Hg.): *Litteratur og kjønn i Norden*. Foredrag på den XX. studiekonferanse i International Association for Scandinavian Studies (IASS), Reykjavík 1996.
Kretschmer, Ernst: *Christian Morgenstern*, Stuttgart 1985 (= Sammlung Metzler, Bd. 221).
Kretschmer, Vera: Die Württembergische Landesbühne Esslingen von 1933 bis 1948, in: *Von Weimar bis Bonn. Esslingen 1919-1949,* Begleitband zur Ausstellung, Esslingen 1991, S. 309-325.
Kreutz, Wilhelm: Zwischen Zwang, Anpassung und Resistenz, in: Liselotte Homering / Karin von Welck (Hg.), *Mannheim und sein Nationaltheater. Menschen - Geschichte(n) - Perspektiven*, Mannheim 1998 (= Schriften zur Mannheimer Theater- und Musikgeschichte, Bd. 1), S. 406-423.
Kubizek, August: *Adolf Hitler. Mein Jugendfreund*, Graz/Göttingen 1953.
Kuhn, Margot: *Ibsens „Nora oder Ein Puppenheim" auf den Wiener Bühnen*, Diss. Wien 1970.
Kuhn, Margot: Ibsens „Nora" auf den Wiener Bühnen (1881-1971), in: *Maske und Kothurn*, 24, 1978, S. 95-132.
Kurlbaum-Siebert, Margarete: Hat Ibsen noch Wert für unsere Zeit?, in: *Die literarische Welt*, 10, 1934, H. 11, S. 7.
Lembach, Hedda: Artgemäße und artfremde Kunstauffassung an [sic] der deutschen Bühne, in: *Bausteine zum deutschen Nationaltheater*, 1, 1933, H. 2, S. 39-43.
Levi, Erik: Towards an Aesthetic of Fascist Opera, in: Günter Berghaus (Hg.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence/Oxford 1996, S. 260-276.
Lindholm, Dan / Roggenkamp, Walther: *Stabkirchen in Norwegen. Drachenmythos und Christentum in der altnorwegischen Baukunst*, Stuttgart 1968.
Linke, Manfred: *Gustav Lindemann. Regie am Düsseldorfer Schauspielhaus*, Düsseldorf 1969.
Loewy, Ernst: *Literatur unterm Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung. Eine Dokumentation*, 3. überarbeitete Aufl., Frankfurt/Main 1977.
Logeman, Henri: *A Commentary, Critical and Explanatory on the Norwegian Text of Henrik Ibsen's Peer Gynt, its Language, Literary Associations and Folklore*, Den Haag/Kristiania 1917.
Longum, Leif (Hg.): *Drama-analyser fra Holberg til Hoem. Analyser av ti norske skuespill*, Bergen/Oslo/Tromsø 1977.
Loo, Hans van der / Reijen, Willem van: *Modernisierung. Projekt und Paradox*. Aus dem Niederländischen von Marga E. Baumer, 2. aktualisierte Aufl., München 1997 (= dtv 4573).
Ludwig, Karl-Heinz: Technik, in: Wolfgang Benz / Hermann Graml / Hermann Weiß (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, 2. Aufl., München 1998, S. 257-274.
Lüth, Erich: *Hamburger Theater 1933-1945. Ein theatergeschichtlicher Versuch*, Hamburg 1962.
Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Form der großen Epik*, Berlin 1920.
Lund, Allan A.: *Germanenideologie im Nationalsozialismus. Zur Rezeption der „Germania" des Tacitus im Dritten Reich*, Heidelberg 1995.
Lunden, Kåre: *Nasjon eller union? Refleksjonar og røynsler*, Oslo 1993.
Lutzhöft, Hans-Jürgen: *Der Nordische Gedanke in Deutschland 1920-1940*, Stuttgart 1971 (= Kieler Historische Studien, Bd. 14).
Lyche, Lise: *Norges teaterhistorie*, Asker 1991.
Lynge, Marta: Ibsen på tyske scener i 1968, in: *Ibsenårbok 1968/69*, Oslo 1969, S. 214-221.

Lynge, Marta: Ibsen på vest-tyske scener i 1969, in: *Ibsenårbok 1972*, Oslo 1972, S. 144-151.

Mahal, Günther: Ein Puppenspieler? Zur Rolle Thorvald Helmers in Henrik Ibsens „Ein Puppenheim", in: *Skandinavistik*, 10, 1980, S. 118-133.

Mann, Thomas: Ibsen und Wagner, in: Ders., *Reden und Aufsätze I*, Frankfurt/Main 1965, S. 152-155.

Marcuse, Ludwig: Ibsen-Renaissance?, in: *Blätter des deutschen Theaters*, 9, 1922/23, H. 3, S. 21-24.

Marker, Frederick J. / Marker, Lise-Lone: *Edward Gordon Craig and „The Pretenders". A Production Revisited*, Carbondale 1981.

Marker, Frederick J. / Marker, Lise-Lone: *Ibsen's Lively Art. A Performance Study of the Major Plays*, Cambridge 1989.

Marschall, Birgit: *Reisen und Regieren. Die Nordlandfahrten Kaiser Wilhelm II.*, Heidelberg 1991 (= Skandinavistische Arbeiten, Bd. 9).

Martini, Fritz: Henrik Ibsen - Rufer ohne Gnade, in: *Hamburger Tageblatt*, 13. Oktober 1938.

Maser, Werner: *Hitlers Mein Kampf. Entstehung, Aufbau, Stil, Änderungen, Quellen, Quellenwert*, München/Esslingen 1966.

Mathieu, Thomas: *Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus*, Saarbrücken 1997.

Maurer, Doris: Schiller auf der Bühne des Dritten Reiches, in: Horst Claussen / Norbert Oellers (Hg.), *Beschädigtes Erbe. Beiträge zur Klassikerrezeption in finsterer Zeit*, Bonn 1984, S. 29-44.

Mauser, Siegfried: Die *Peer Gynt*-Oper von Werner Egk, in: Maria Deppermann / Beate Burtscher-Bechter u.a. (Hg.), *Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus*, Frankfurt/Main 1998, S. 425-433.

May, Kurt: Das Wiederaufleben der Saga in der jüngsten deutschen Prosa, in: Gerhard Fricke / Franz Koch u.a. (Hg.), *Von deutscher Art in Sprache und Dichtung*, 5 Bde., Stuttgart / Berlin 1941, Bd. 4, S. 415-435.

May, Ursula: Das Nationaltheater, in: Jörg Schadt / Michael Caroli (Hg.), *Mannheim unter der Diktatur*, Mannheim 1997, S. 163-178.

Mayr, E.A.: Unter Ausschluß der Oeffentlichkeit. Die Augsburger Uraufführung der „Gespenster" von Ibsen vor 50 Jahren, in: *Völkischer Beobachter,* [Münchener Ausgabe], 11. April 1934.

McFarlane, James W.: Ibsen and the Concept of Naturalism, in: *Hauptmann Centenary Studies*, Hg. University of London, London 1964, S. 31-60.

McFarlane, James W.: Meaning and Evidence in Ibsen's Drama, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 1, Hg. Daniel Haakonsen, Oslo 1966, S. 35-50.

McFarlane, James W.: *Ibsen & Meaning. Studies, Essays & Prefaces 1953-87*, Norwich 1989.

McFarlane, James (Hg.): *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge 1994.

Meiszies, Winrich: „Der Zug der Zeit". Spielplan und Aufführungspraxis des nationalsozialistischen Theaters in Düsseldorf 1933-1944, in: *Musik, Theater, Literatur und Film zur Zeit des Dritten Reiches*, Hg. Kulturamt der Stadt Düsseldorf, Düsseldorf 1987, S. 46-47.

Menz, Egon: Sprechchor und Aufmarsch. Zur Entstehung des Thingspiels, in: Horst Denkler / Karl Prümm (Hg.), *Die deutsche Literatur im Dritten Reich*, Stuttgart 1976, S. 330-346.

Merker, Reinhold: *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion*, Köln 1983.

Mesalla, Horst: *Heinrich George. Versuch der Rekonstruktion der schauspielerischen Leistung unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Publizistik*, Diss. Berlin 1969.

Mettin, Christian: *Weil der Himmel so angenehm und die Luft so heiter. Die Geschichte der Luisenburg-Festspiele von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Hof 1980.

Mettin, Hermann Christian: Henrik Ibsens Tragödie, in: *Die Tat*, 30, 1939, S. 768-777.

Meyer, Hans Georg: *Henrik Ibsen*. Ergänzte und überarbeitete Ausgabe, München 1977 (= Dramatiker des Welttheaters).

Meyer, Michael: *Ibsen. A Biography*, Garden City/New York 1971.

Midbøe, Hans: *Max Reinhardts iscenesettelse av Ibsens Gespenster i Kammerspiele des Deutschen Theaters Berlin 1906 - dekor Edvard Munch*, Trondheim 1969.

Midbøe, Hans: *Peer Gynt - teatret og tiden*, 3 Bde., Bd. 1: *Ludvig Josephson og den „eldre" tradisjon*, Oslo 1978.

Midbøe, Hans: *Peer Gynt - teatret og tiden*, 3 Bde., Bd. 2: *Hans Jacob Nilsen og den „antiromantiske" revolt*, Oslo 1976.

Midbøe, Hans: *Peer Gynt - teatret og tiden*, 3 Bde., Bd. 3: *Kaspar Rostrup og den „teatrale" triumf*, Oslo 1980.

Mierendorff, Marta / Wicclair, Walter: *Im Rampenlicht der „dunklen Jahre". Aufsätze zum Theater im „Dritten Reich", Exil und Nachkrieg*, Hg. Helmut G. Asper, Berlin 1989 (= Sigma-Medienwissenschaft, Bd. 3).

Mishler, William: Mimetic Violence and the Sacred in Ibsen's „The Pretenders", in: *Proceedings. VII International Ibsen Conference Grimstad 1993*, Hg. Center for Ibsen Studies, Oslo 1994, S. 268-283.

Moe, Moltke: Episke Grundlove, in: *Edda*, 2, 1914, S. 1-16 und 233-249.

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/Bern/New York 1983.

Möhring, Paul: *Ibsen auf Hamburgs Bühnen 1878-1948*, o.O. [Hamburg] o.J.

Möller, Kai (Hg.): *Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. Ein Buch von ihm und über ihn*, Hamburg 1954.

Moen, Mari: *Hedda Gabler auf der Bühne. Analyse und Vergleich von sechs deutschsprachigen Inszenierungen*, Magisterarbeit München 1999.

Mohler, Armin: *Die Konservative Revolution in Deutschland 1918-1932. Ein Handbuch.* Haupt- und Ergänzungsband in einem Band, 4. Aufl., Darmstadt 1994.

Mohr, Albert Richard: *Die Frankfurter Oper 1924-1944. Ein Beitrag zur Theatergeschichte mit zeitgenössischen Berichten und Bildern*, Frankfurt/Main 1971.

Mohr, Albert Richard: *Das Frankfurter Schauspiel 1929-1944. Eine Dokumentation zur Theatergeschichte mit zeitgenössischen Berichten und Bildern*, Frankfurt/Main 1974.

Mohr, Albert Richard: *Das Frankfurter Opernhaus 1880-1980. Ein Beitrag zur Frankfurter Theatergeschichte*, Frankfurt/Main 1980.

Moisy, Sigrid von (Hg.): *Paul Heyse. Münchner Dichterfürst im bürgerlichen Zeitalter.* Ausstellung in der Bayerischen Staatsbibliothek vom 23. Januar bis 11. April 1981, München 1981.

Mommsen, Hans: Nationalsozialismus als vorgetäuschte Modernisierung, in: Walter H. Pehle (Hg.), *Der historische Ort des Nationalsozialismus*, Frankfurt/Main 1990 (= Fischer-Tb. 4445), S. 31-46.

Mosse, George L.: *The Crisis of German Ideology. Intellectual Origins of the Third Reich*, New York 1964.

Müllenmeister, Horst: *Leopold Jessner. Geschichte eines Regiestils*, Diss. Köln 1956.

Müller, Hans Carl: Zur Inszenierung von „Peer Gynt", in: *Bühnen-Blätter* [Mannheim], Spielzeit 1934/35, [1935], H. 18, S. 221-224.

Müller-Wille, Michael: Der politische Mißbrauch der skandinavischen Vor- und Frühgeschichte während der Jahre 1933-1945, in: *Offa*, 51, 1994, S. 25-35.
Mulot, Arno: *Die deutsche Dichtung unserer Zeit*, Teil 2, Band 1, *Das Reich in der deutschen Dichtung unserer Zeit*, Stuttgart 1940.
Munch, Peter Andreas: *Det norske Folks Historie*, 4 Teile, 6 Bde., Christiania 1852-1859.
Munch, Peter Andreas: *Det norske Folks Historie. Anden Hovedavdeling. Unionsperioden*, 2 Teile, Christiania 1862-1863.
Murmann, Geerte: *Komödianten für den Krieg. Deutsches und alliiertes Fronttheater*, Düsseldorf 1992.
Muschg, Walter: Josef Nadlers Literaturgeschichte, in: Ders., *Die Zerstörung der deutschen Literatur*, 3. Aufl., Bern 1958, S. 283-302.
Musik, Theater, Literatur und Film zur Zeit des Dritten Reiches, Hg. Kulturamt der Stadt Düsseldorf, Düsseldorf 1987.
Nadler, Josef: *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, 3 Bde., 1. Aufl., Regensburg 1912-1918.
Nærø, Arvid: Ironi og utopi i Henrik Ibsens samtidsdramatikk - noen problemstillinger, in: *Agora*, 1993, H. 2/3, S. 281-301.
Nagel, Ivan: Geburt einer Truppe. Stein inszeniert „Peer Gynt", in: Ders., *Kortner-Zadek-Stein*, München 1989, S. 55-62.
Nassen, Ulrich: *Jugend, Buch und Konjunktur 1933-1945. Studien zum Ideologiepotential des genuin nationalsozialistischen und des konjunkturellen „Jugendschrifttums"*, München 1987.
Nedden, Otto C.A. zur: *Drama und Dramaturgie im 20. Jahrhundert. Abhandlungen zum Theater und zur Theaterwissenschaft der Gegenwart*, 2. verbesserte und erweiterte Aufl., Würzburg 1943 (= Das Nationaltheater, Bd. 4).
Nilsen, Hans Jacob: *Peer Gynt - eit antiromantisk verk*, Oslo 1948.
Nilsen, Sidsel Marie / Reznicek, Ladislav: *Ibsen in Meiningen*, Kiel 1992 [Zusammen mit dem *Tagebuch für Norwegen* des Herzogs Georg II. von Sachsen-Meiningen aus dem Jahre 1849].
Noa, Wolfgang: *Paul Wegener*, Berlin 1964.
Nolte, Ernst: Eine frühe Quelle zu Hitlers Antisemitismus, in: *Historische Zeitschrift*, 192, 1961, S. 584-606.
Nordau, Max: *Entartung*, 2 Bde., Berlin 1892-93.
Noreng, Harald: En folkefiende - helt eller klovn?, in: Ders. (Hg.), *Ibsen på festspillscenen*, Bergen 1969, S. 15-27.
Noreng, Harald (Hg.): *En ny Ibsen? Ni Ibsen-artikler*, Oslo 1979.
Northam, John: *Ibsen's Dramatic Method. A Study of the Prose Dramas*, London 1953.
Northam, John: *Ibsen. A Critical Study*, Cambridge 1973.
Oberholzer, Otto: Henrik Ibsen auf dem Theater und in der Forschung 1970-1975. Bundesrepublik Deutschland, Österreich, Schweiz, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 3, Hg. Harald Noreng u.a., Oslo 1977 [Oberholzer 1977 a], S. 27-32.
Oberholzer, Otto: Diskussion über *En folkefiende*, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 3, Hg. Harald Noreng u.a., Oslo 1977 [Oberholzer 1977 b], S. 122-124.
Ödman, Anders: Haus und Heim, in: *Wikinger, Waräger, Normannen. Die Skandinavier und Europa 800-1200.* Ausstellung im Alten Museum Berlin vom 2. September bis 15. November 1992, Berlin 1992, S. 136-143.
Oehlmann, Werner: Die Oper Werner Egks, in: *Zeitschrift für Musik*, 108, 1941, S. 639-643.
Østerud, Erik: Henrik Ibsens italienske karneval. Visualitet og teatralitet i *Et dukkehjem*, in: *Agora*, 1993, H. 2/3 [Østerud 1993 a], S. 162-186.
Østerud, Erik: Henrik Ibsens teatermaske. Tablå, absorpsjon og teatralitet i Vildanden, in: *Edda*, 93, 1993 [Østerud 1993 b], S. 242-260.

Østerud, Erik (Hg.): *Den optiske fordring. Pejlinger i den visuelle kultur omkring Henrik Ibsens forfatterskab*, Århus 1997.

Østerud, Erik: *Theatrical and Narrative Space. Studies in Ibsen, Strindberg and J.P. Jacobsen*, Århus 1998.

Panse, Barbara: Antisemitismus und Judenfiguren in der Dramatik des Dritten Reiches, in: Hans Peter Bayerdörfer (Hg.), *Theatralia Judaica. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah*, Tübingen 1992 (= Theatron, Bd. 7), S. 299-311.

Panse, Barbara: *Autoren, Themen und Zensurpraxis - zeitgenössische deutschsprachige Dramatik im Theater des Dritten Reiches*, Habilitationsschrift Berlin 1993.

Papke, Gabriele: *„Wenns löfft, donn löffts": Die Geschichte des Theaters in Bamberg von 1860 bis 1978. Alltag einer Provinzbühne*, Bamberg 1985.

Pasche, Wolfgang: *Skandinavische Dramatik in Deutschland. Björnstjerne Björnson, Henrik Ibsen, August Strindberg auf der deutschen Bühne 1867-1932*, Basel/Stuttgart 1979 (= Beiträge zur Nordischen Philologie, Bd. 9).

Passarge, Ludwig: Vorwort zur ersten Auflage (1881), in: Henrik Ibsen, *Peer Gynt*, übersetzt von Ludwig Passarge, 2. Aufl., Leipzig 1887, S. 3-7.

Passow, Wilfried: *Max Reinhardts Regiebuch zu Faust I. Untersuchungen zum Inszenierungsstil auf der Grundlage einer kritischen Edition*, 2 Bde., München 1971 (= Münchener Beiträge zur Theaterwissenschaft, Bd. 1).

Passow, Wilfried: Probleme der Regiebuchforschung, in: Margret Dietrich (Hg.), *Regie in Dokumentation, Forschung und Lehre.* Festschrift für Heinz Kindermann zum 80. Geburtstag 1974, Salzburg 1975, S. 149-155.

Paul, Fritz: *Symbol und Mythos. Studien zum Spätwerk Henrik Ibsens*, München 1969 (= Münchener Universitäts-Schriften. Reihe der Philosophischen Fakultät, Bd. 6).

Paul, Fritz (Hg.): *Henrik Ibsen*, Darmstadt 1977 (= Wege der Forschung, Bd. 487).

Paul, Fritz: Hamsun und der Faschismus, in: Jutta Kolkenbrock-Netz / Gerhard Plumpe / Hans Joachim Schrimpf (Hg.), *Wege der Literaturwissenschaft*, Bonn 1985, S. 303-314.

Paul, Fritz: Text - Translation - Performance. Observations on Placing Peter Stein's Berlin Production of Peer Gynt (1971) within Theatre History, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 7, Hg. Bjørn Hemmer / Vigdis Ystad, Oslo 1991, S. 75-83.

Paupié, Kurt: Frankfurter Zeitung (1856-1943), in: Heinz-Dietrich Fischer (Hg.), *Deutsche Zeitungen des 17. bis 20. Jahrhunderts*, Pullach bei München 1972, S. 241-256.

Pechau, Manfred: Nationalsozialismus und deutsche Sprache, in: *Nationalsozialistische Monatshefte*, 8, 1937, S. 1058-1072.

Peckolt, Carola: *Die Auswirkungen der deutschen Besetzung auf das norwegische Theater von 1940-1945*, Magisterarbeit München 1987.

Peckolt, Carola: Das norwegische Theater während der deutschen Besatzung 1940 bis 1945, in: *Skandinavistik*, 20, 1990, S. 24-39.

Pehle, Walter H. (Hg.): *Der historische Ort des Nationalsozialismus*, Frankfurt/Main 1990 (= Fischer-Tb. 4445).

Peters, Olaf: *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931-1947*, Berlin 1998.

Petsch, Robert: Ibsen, Bjørnson und das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts, in: *Zur Kenntnis des Nordens*. Vorträge der 3. Auslandswoche der Hansischen Universität, Hamburg 1940, S. 21-34.

Petzet, Wolfgang: *Theater. Die Münchner Kammerspiele 1911-1972*, München/Wien/Basel 1973.

Peukert, Detlev: *Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde. Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus*, Köln 1982.

Pfeiffer, Herbert: *Paul Wegener*, Berlin 1957.

Pini, Udo: *Leibeskult und Liebeskitsch. Erotik im Dritten Reich*, München 1992.

Pitsch, Ilse: *Das Theater als politisch-publizistisches Führungsmittel im Dritten Reich*, Diss. Münster 1952.

Plewnia, Margarete: *Auf dem Weg zu Hitler. Der „völkische" Publizist Dietrich Eckart*, Bremen 1970.

Poensgen, Wolfgang: *Der deutsche Buehnenspielplan im Weltkriege*, Berlin 1934 (= Schriften der Gesellschaft fuer Theatergeschichte, Bd. 45).

Pohl, Max: *Vierzig Jahre Rampenlicht*, Berlin 1919.

Pois, Robert A.: The National Socialist *Volksgemeinschaft* Fantasy and the Drama of National Rebirth, in: Glen W. Gadberry (Hg.), *Theatre in the Third Reich. The Prewar Years. Essays on Theatre in Nazi Germany*, Westport/London 1995, S. 17-31.

Popova, Lilia / Brynhildsvoll, Knut: Some Aspects of Cinematic Transformation: The 1934 German Version of „Peer Gynt", in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 7, Hg. Bjørn Hemmer / Vigdis Ystad, Oslo 1991, S. 101-111.

Potthoff, Ernst: Der Reichsgedanke und die nordische tragische Dichtung, in: *Der Wagen*, 1940, S. 80-92.

Prieberg, Fred K.: *Musik im NS-Staat*, Frankfurt/Main 1982 (= Fischer-Tb. 6901).

Proceedings. VII International Ibsen Conference Grimstad 1993, Hg. Center for Ibsen Studies, Oslo 1994.

Puschner, Uwe / Schmitz, Walter / Ulbricht, Justus H. (Hg.): *Handbuch zur „Völkischen Bewegung" 1871-1918*, München 1996.

Rathkolb, Oliver: *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991.

Rauer, Sylvia: *Henrik Ibsens „Peer Gynt" als szenisches Problem. Zur Bühnenbildgeschichte eines „Lesedramas"*, 2 Bde., Regensburg 1994 (= Theorie und Forschung, Bd. 253; Theaterwissenschaft, Bd. 1).

Reich, Albert: *Dietrich Eckart - ein deutscher Dichter und der Vorkämpfer der völkischen Bewegung*, München 1933.

Reich, Emil: *Henrik Ibsens Dramen. 20 Vorlesungen, gehalten an der Universität Wien*, 13. und 14. Aufl., Berlin 1925.

Reichel, Hans-Günther: *Das Königliche Schauspielhaus unter Georg Graf von Hülsen-Haeseler (1903-1918). Mit besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Tagespresse*, Diss. Berlin 1962.

Reichel, Peter: *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, München/Wien 1991.

Reichl, Johannes M.: *Das Thingspiel. Über den Versuch eines nationalsozialistischen Lehrstück-Theaters (Euringer, Heynicke, Möller). Mit einem Anhang über Bert Brecht*, Frankfurt/Main 1988.

Reich-Ranicki, Marcel: Walther Schmiedings Dokumentation. Ein Stück deutscher Theatergeschichte, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31. März 1976.

Reich-Ranicki, Marcel: *Mein Leben*, Stuttgart/München 1999.

Reim, Ulrike: *Probleme filmischer Darstellung medizinhistorischer Sachverhalte am Beispiel des „Robert Koch"-Films*, Diss. München 1989.

Reinert, Otto: Notes to „Peer Gynt", in: *Scandinavian Studies*, 67, 1995, S. 434-475.

Rieder, Werner: *Ibsens „Nora" und das Publikum. Rezension und Kollusion in der Bundesrepublik Deutschland*, Diss. München 1984.

Rieger, Gerd Enno: Noras Rollenengagement, in: *Orbis Litterarum*, 32, 1977, S. 50-73.

Riemenschneider, Heinrich: *Theatergeschichte der Stadt Düsseldorf*, 2 Bde., Düsseldorf 1987.

Rischer, Walter: *Die nationalsozialistische Kulturpolitik in Düsseldorf 1933-1945*, Düsseldorf 1972.

Riss, Heidelore: Das Theater des Jüdischen Kulturbundes, Berlin. Zum gegenwärtigen Forschungsstand, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), *Theatralia Judaica. Emanzipation*

und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah, Tübingen 1992 (= Theatron, Bd. 7), S. 312-338.

Roellenbleck, Ewald: Peer Gynt als erotischer Typus sui generis, in: *Psyche*, 23, 1969, S. 929-946.

Roemisch, Bruno: Die grosse Familie, in: *Deutsche Monatshefte in Norwegen*, 4, 1943, S. 23-25.

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

Rønning, Helge: Individualism and the Liberal Dilemma. Notes towards a Sociological Interpretation of *An Enemy of the People* by Henrik Ibsen, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 3, Hg. Harald Noreng u.a., Oslo 1977 [Rønning 1977 a], S. 101-121.

Rønning, Helge: Ibsen and the Ambivalence of Modernity, in: *Proceedings. VII International Ibsen Conference Grimstad 1993*, Hg. Center for Ibsen Studies, Oslo 1994 [Rønning 1994 a], S. 48-63.

Rønning, Helge: Byen og hjemmene - Gesellschaft og Gemeinschaft - modernitet og tradisjon. En undersøkelse av noen tematiske sammenhenger i 1800-tallets europeiske litteratur og i Henrik Ibsens *Bygmester Solness*, in: Karin Gundersen / Hans H. Skei (Hg.), *Con amore. Festskrift til Arne Hannevik på 70-årsdagen 15.12.1994*, Oslo 1994 [Rønning 1994 b], S. 91-120.

Rönsch, Gustav: Der Hakon [sic]-Charakter in Ibsens „Kronprätendenten" als Beispiel nordischer Seelenhaltung, in: *Die deutsche höhere Schule*, 3, 1936, S. 91-99.

Rohde, Willy: Zur Inszenierung von „Peer Gynt", in: Programmheft zu „Peer Gynt", Gera, Reußisches Theater, Spielzeit 1940/41, unpaginiert.

Rosenberg, Alfred: *Dietrich Eckart. Ein Vermächtnis*, München 1928.

Rosenberg, Alfred: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, 177.-182. Aufl., München 1941.

Rosvaenge, Helge: *Lache Bajazzo. Ernstes und Heiteres aus meinem Leben*, München/Wien 1953.

Rovit, Rebecca: Collaboration and Survival, 1933-1938: Reassessing the Role of the *Jüdischer Kulturbund*, in: Glen W. Gadberry (Hg.), *Theatre in the Third Reich. The Prewar Years*. Essays on Theatre in Nazi Germany, Westport/London 1995 (= Contributions to the Study of World History, Bd. 49), S. 141-156.

Rühle, Günther: *Zeit und Theater*, 6 Bde., Frankfurt/Main 1980.

Ruhrberg, Karl: Zwischen Anpassung und Widerstand. Das Theater unter dem Hakenkreuz, in: *Musik, Theater, Literatur und Film zur Zeit des Dritten Reiches*, Hg. Kulturamt der Stadt Düsseldorf, Düsseldorf 1987, S. 39-46.

Ruppel, Karl H.: *Berliner Schauspiel. Dramaturgische Betrachtungen 1936 bis 1942*, Berlin 1943.

Ruppelt, Georg: Die „Ausschaltung" des „Wilhelm Tell". Dokumente zum Verbot des Schauspiels in Deutschland 1941, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 20, 1976, S. 402-419.

Ruppelt, Georg: *Schiller im nationalsozialistischen Deutschland. Der Versuch einer Gleichschaltung*, Stuttgart 1979.

Saari, Sandra: Works of Reference, in: James McFarlane (Hg.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge 1994, S. 252-260.

Sæter, Gjertrud: Peer Gynt and Hedda Gabler: A Problem of Gender or a Problem of Modernity?, in: Shafi Ahmed (Hg.), *Proceedings of the International Seminar & Workshop on Gender Issues in Ibsen's Plays*, Dhaka 1997, S. 62-69.

Sæther, Astrid: „Ud i den jernhaarde drømmeløse virkelighed" - om Ibsens *John Gabriel Borkman*, in: Harald Bache-Wiig / Dies. (Hg.), *100 år etter. Om det litterære livet i Norge i 1890-åra*, Oslo 1993, S. 25-37.

Sæverud, Harald: Ny musikk til „Peer Gynt", in: Hans Jacob Nilsen, *Peer Gynt - eit antiromantisk verk*, Oslo 1948, S. 39-43.

Saladin Schmitt. Der Theatergründer, Hg. Schauspielhaus Bochum / Stadtarchiv Bochum, Bochum 1983.

Salb, Thomas: *Trutzburg deutschen Geistes. Das Stadttheater Freiburg in der Zeit des Nationalsozialismus*, Freiburg 1993.

Samuelson, Eric: Occupation Theater: Ibsen's *Brand* in Performance in Norway, 1940-1942, in: *Scandinavian Studies*, 66, 1994, S. 488-520.

Saxer, Christof Peter: *Dietrich Eckarts Interpretation des „Peer Gynt" im Hinblick auf seine Weltanschauung und als Grundlage zu seiner freien Übertragung der Dichtung*, Diss. Wien 1940.

Schaaf, Doris: *Der Theaterkritiker Arthur Eloesser*, Berlin-Dahlem 1962 (= Theater und Drama, Hg. Hans Knudsen, Bd. 21).

Schadt, Jörg / Caroli, Michael (Hg.): *Mannheim unter der Diktatur*, Mannheim 1997.

Schildt, Axel: NS-Regime, Modernisierung, Moderne. Anmerkungen zur Hochkonjunktur einer andauernden Diskussion, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte*, 23, 1994, S. 3-22.

Schillings, Max von: Edvard Grieg, der nordische Meister, in: *Koblenzer Theaterheft*, Spielzeit 1933/34, H. 30, unpaginiert.

Schirach, Baldur von: *Das Wiener Kulturprogramm. Rede im Wiener Burgtheater am 6. April 1941*, Wien 1941.

Schlenther, Paul: Einleitung, in: Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke in deutscher Sprache*, durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes, Julius Elias und Paul Schlenther, 10 Bde., Berlin 1898-1904, Bd. 6, [1900], S. IX-XXIV.

Schlesinger, Robert: *Gott sei mit unserem Führer. Der Opernbetrieb im deutschen Faschismus*, Wien 1997.

Schlösser, Rainer: *Das Volk und seine Bühne. Bemerkungen zum Aufbau des deutschen Theaters*, Berlin 1935 (= Bücherei für Spiel und Theater, Bd. 1).

Schlösser, Rainer: *Politik und Drama*, Berlin o.J. [1939].

Schmid Noerr, Friedrich Alfred: Die Sendung des nordischen Theaters. Randbemerkungen zu Ibsens „Peer Gynt", in: *Völkische Kultur*, 2, 1934, S. 407-413.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Nadler und die Folgen. Germanistik in Wien 1945 bis 1957, in: Wilfried Barner / Christoph König (Hg.), *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, Frankfurt/Main 1996 (= Fischer-Tb. 12963), S. 35-46.

Schmitt, Carl: *Der Begriff des Politischen*, München 1931.

Schmitt, Carl: Der Führer schützt das Recht. Zur Reichstagsrede Adolf Hitlers am 13. Juli 1934 [1934], in: Ders., *Positionen und Begriffe im Kampf mit Weimar-Genf-Versailles*, Hamburg 1940, S. 199-203.

Schmitt, Eugen Heinrich: *Henrik Ibsen als psychologischer Sophist*, Berlin 1888.

Schmitt, Eugen Heinrich: *Ibsen als Prophet. Grundlagen zu einer neuen Ästhetik*, Leipzig 1908.

Schneider, Ernst A.: Zweimal Ibsen, zweimal Spanier, in: *Deutsche Theaterzeitung*, 20. April 1938.

Schneider, Frank: „... nach langer Irrfahrt kehrst du dennoch heim...". Werner Egks Peer Gynt. Ein musikalischer Fall zur Dialektik der Anpassung, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 28, 1986, S. 10-17.

Schneider, Hermann: Henrik Ibsen und Knut Hamsun, in: *Dichtung und Volkstum*, 42, 1942, H. 3, S. 1-14.

Schnell, Ralf: *Dichtung in finsteren Zeiten. Deutsche Literatur und Faschismus*, Reinbek bei Hamburg 1998 (= rowohlts enzyklopädie 55597).

Schoenbaum, David: *Hitler's Social Revolution. Class and Status in Nazi Germany 1933-1939,* New York 1966.

Schoeps, Julius H. / Schlör, Joachim (Hg.): *Antisemitismus. Vorurteile und Mythen*, Frankfurt/Main o.J.

Scholz, Hans: *Rekonstruktionsversuch der sprachlichen und szenischen Regieführung, dargelegt am Inszenierungswerk Richard Weicherts*, Diss. Berlin 1956.

Scholz, Wilhelm von: Ibsen. Zur 30. Wiederkehr seines Todestages am 23. Mai, in: *Gießener Familienblätter*, 22. Mai 1936.

Scholz-Klink, Gertrud: Die Aufgabe der Frau unserer Zeit, in: Walter Zimmermann (Hg.), *Nordische Verpflichtung. Beiträge zum Nordischen Gedanken*, Lübeck 1936, S. 27-31.

Schramm, Wilhelm von: *Die Theaterkritik im neuen Deutschland*, Berlin 1933.

Schreiner, Evelyn: *Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien 1938-1945 unter spezieller Berücksichtigung der Wiener Theaterszene*, Diss. Wien 1980.

Schrempf, Claus: Hilde Wangels Triumph, in: *Stuttgarter Neues Tagblatt*, 5. November 1938.

Schrempf, Claus: Photograph Ekdal in Henrik Ibsens Schauspiel „Die Wildente", in: *Stuttgarter Neues Tagblatt*, 21. Januar 1939.

Schroth, Rudolf: Ibsens „Kronprätendenten" in Dresden, in: *Deutsche Theaterzeitung*, 9. Mai 1937.

Schültke, Bettina: The Municipal Theatre in Frankfurt-on-the-Main: A Provincial Theatre under National Socialism, in: Günter Berghaus (Hg.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence/Oxford 1996, S. 157-171.

Schültke, Bettina: *Theater oder Propaganda? Die Städtischen Bühnen Frankfurt am Main 1933-1945*, Frankfurt/Main 1997 (= Studien zur Frankfurter Geschichte, Bd. 40).

Schulte, Christoph: *Psychopathologie des Fin de Siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau*, Frankfurt/Main 1997 (= Fischer-Tb. 13611).

Schulte, Gabriele: *Hamsun im Spiegel der deutschen Literaturkritik 1890 bis 1975*, Frankfurt/Main 1986 (= Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik, Bd. 15).

Schulze-Berghof, Paul: *Zeitgedanken zu Ibsens „Peer Gynt". Eine neue vollständige Auslegung der Dichtung*, Leipzig 1918.

Schuster, Peter-Klaus (Hg.): *Nationalsozialismus und „Entartete Kunst". Die „Kunststadt" München 1937*, 5. vollständig überarbeitete und ergänzte Aufl., München 1998.

Schwerte, Hans: *Faust und das Faustische*, Stuttgart 1962.

See, Klaus von: *Deutsche Germanen-Ideologie. Vom Humanismus zur Gegenwart*, Frankfurt/Main 1970.

See, Klaus von: *Barbar, Germane, Arier. Die Suche nach der Identität der Deutschen*, Heidelberg 1994.

Selboe, Tone: Maskerade-kvinnelighet-frihet. Perspektiver på Henrik Ibsens *Et dukkehjem*, in: *Edda*, 97, 1997, S. 88-98.

Shafer, Yvonne: Nazi Berlin and the Großes Schauspielhaus, in: Glen W. Gadberry (Hg.), *Theatre in the Third Reich. The Prewar Years. Essays on Theatre in Nazi Germany*, Westport/London 1995, S. 103-119.

Shaw, George Bernard: *The Quintessence of Ibsenism*, London 1891.

Shepherd-Barr, Kirsten: *Ibsen and Early Modernist Theatre, 1890-1900*, Westport/London 1997.

Shirer, William L.: *Berlin Diary: The Journal of a Foreign Correspondent 1934-1941* [1941], New York 1979.

Smelser, Ronald / Zitelmann, Rainer (Hg.): *Die braune Elite. 22 biographische Skizzen*, Darmstadt 1989.

Smelser, Ronald / Zitelmann, Rainer (Hg.): *Die braune Elite. 21 weitere biographische Skizzen*, Darmstadt 1993.

Sokoll, Gabriele: Julius Elias, Halvdan Koht and their Joint Ibsen Projects, in: *Proceedings. VII International Ibsen Conference Grimstad 1993*, Hg. Center for Ibsen Studies, Oslo 1994, S. 419-434.

Sonner, Rudolf: Aufbau und Kultur seit 1933, in: *Die Musik*, 30, 1937/1938, S. 434-440.

Sontheimer, Kurt: *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933*, München 1962.

Speer, Albert: *Erinnerungen*, Berlin 1969.

Spenlen, Heinz-Rüdiger: *Theater in Aachen, Köln, Bonn und Koblenz 1931 bis 1944*, Diss. Bonn 1984.

Spielhofer, Hans: Hans Steinhoff, in: *Der deutsche Film*, 2, 1937, S. 110-112.

Stadelmann, Susanne: *Ibsen in München. Die Rezeption Ibsens in München und die Aufführungen seiner Stücke am Hoftheater*, Magisterarbeit München 1989.

Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne, Hg. Stadtbauverwaltungsamt, Esslingen o.J. [1982].

Staudacher, Gudny: *Musik als Instrument nationalsozialistischer Propaganda*, Diss. Wien 1987.

Staufinger, Wilhelm: Skandinavische Literatur in Deutschland, in: *Die Weltliteratur*, 16, 1941, S. 101-103.

Stein, Philipp: *Henrik Ibsen. Zur Bühnengeschichte seiner Dichtungen*, Berlin 1901.

Steinbeck, Dietrich: *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970.

Steinbömer, Gustav: Ibsen und die Gegenwart, in: *Münchener Neueste Nachrichten*, 28. November 1934.

Stengel-von Rutkowski, Lothar: Hans F.K. Günther, der Programmatiker des Nordischen Gedankens, in: *Nationalsozialistische Monatshefte*, 6, 1935, S. 962-989.

Stern, Fritz: *The Politics of Cultural Despair. A Study in the Rise of the Germanic Ideology*, Berkeley/Los Angeles 1961.

Stilke, Walter: *Dietrich Eckart, ein Dichter und Kämpfer*, Donauwörth 1936.

Stommer, Rainer: *Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die „Thing-Bewegung" im Dritten Reich*, Marburg 1985.

Storléer, Lars: Peer Gynt i Berlin, in: *Ibsenårbok 1972*, Oslo 1972, S. 151-154.

Straub, Agnes: *Im Wirbel des neuen Jahrhunderts*, Heidelberg/Berlin/Leipzig 1942.

Strodthoff, Emil: Bochumer Schauspielkunst. Die Ära Saladin Schmitt, in: *Zur Eröffnung des Schauspielhauses Bochum*, Hg. Verein der Freunde des Bochumer Theaters, Bochum 1953, S. 51-71.

Strodtmann, Adolf: *Das geistige Leben in Dänemark. Streifzüge auf den Gebieten der Kunst, Literatur, Politik und Journalistik des skandinavischen Nordens*, Berlin 1873.

Strømberg, Ulla / Wiingaard, Jytte (Hg.): *Den levende Ibsen. Analyser af udvalgte Ibsenforestillinger 1973-78*, København 1978.

Strothmann, Dietrich: *Nationalsozialistische Literaturpolitik. Ein Beitrag zur Publizistik im Dritten Reich*, Bonn 1960 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 13).

Surmatz, Astrid: Ibsen am Burgtheater zur Direktionszeit Max Burckhards (1890-1908): ein Durchbruch der Moderne?, in: Bärbel Fritz / Brigitte Schultze / Horst Turk (Hg.), *Theaterinstitution und Kulturtransfer I. Fremdsprachiges Repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen*, Tübingen 1997 (= Forum Modernes Theater, Bd. 21), S. 173-192.

Tauber, Kurt P.: *Beyond Eagle and Swastika. German Nationalism Since 1945*, Middletown 1967.

Templeton, Joan: Nora on the American Stage, 1894-1975: Acting the Integral Text, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 7, Hg. Bjørn Hemmer / Vigdis Ystad, Oslo 1991, S. 121-130.

Templeton, Joan: *Ibsen's Women*, Cambridge 1997.
Thalmann, Marianne: *Henrik Ibsen, ein Erlebnis der Deutschen*, Marburg 1928.
Thamer, Hans-Ulrich: *Verführung und Gewalt. Deutschland 1933-1945*, Berlin 1986.
Thamer, Hans-Ulrich: Nation als Volksgemeinschaft. Völkische Vorstellungen, Nationalsozialismus und Gemeinschaftsideologie, in: Jörg-Dieter Gauger / Klaus Weigelt (Hg.), *Soziales Denken in Deutschland zwischen Tradition und Innovation*, Bonn 1990, S. 112-128.
Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*, 2 Bde., Basel/Frankfurt 1986.
Thoma, Hubert: *Das Theater der Stadt Trier 1802-1944*, Trier 1964.
Thomas, Walter: Henrik Ibsen - Künder und Seher, in: *Essener Theaterzeitung*, Spielzeit 1936/37, S. 122-124.
Thorstad, Axel: Peer Gynt-opførelser i Tyskland, in: *Aftenposten*, 3. November 1931.
Tirala, Lothar Gottlieb: Musik und Rassenseele, in: *Die Sonne*, 11, 1934 [Tirala 1934 a], S. 103-115.
Tirala, Lothar Gottlieb: Rassentypen und musikalische Begabung, in: *Rasse. Monatsschrift der Nordischen Bewegung*, 1, 1934 [Tirala 1934 b], S. 322-330.
Tjønneland, Eivind: *Ibsen og moderniteten*, Oslo 1993.
Toeplitz, Jerzy: *Geschichte des Films*. Aus dem Polnischen übertragen von Lilli Kaufmann, Bd. 3: 1934-1939, Berlin 1982.
Törnqvist, Egil: *Transposing Drama. Studies in Representation*, London 1991 (= New Directions in Theatre, Bd. 4).
Törnqvist, Egil: Comparative Performance Semiotics. The End of Ibsen's A Doll's House, in: *Theatre Research International*, 19, 1994, S. 156-164.
Törnqvist, Egil: *Ibsen: A Doll's House*, Cambridge 1995 (= Plays in Production).
Törnqvist, Egil: Page, Stage and Screen. The Opening of Ibsen's Gengangere (Ghosts), in: *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, 17, 1996, S. 27-52.
Töteberg, Michael: „Ich möchte hier den Vorhang des Schweigens herunterlassen". Über die Darstellung des Dritten Reiches in Schauspieler-Memoiren, in: Marta Mierendorff / Walter Wicclair, *Im Rampenlicht der „dunklen Jahre". Aufsätze zum Theater im „Dritten Reich", Exil und Nachkrieg*, Hg. Helmut G. Asper, Berlin 1989 (= Sigma-Medienwissenschaft, Bd. 3), S. 123-148.
Trotha, Thilo von: Rassegefühl als schöpferisches Element in der nordischen Dichtung, in: *Nationalsozialistische Monatshefte*, 6, 1935, S. 698-710.
Turner, Henry Ashby: Fascism and Modernization, in: *World Politics*, 24, 1972 [Turner 1972 a], S. 547-564.
Turner, Henry Ashby: *Faschismus und Kapitalismus in Deutschland. Studien zum Verhältnis zwischen Nationalsozialismus und Wirtschaft*. Aus dem Amerikanischen von Gabriele Neizert, Göttingen 1972 [Turner 1972 b].
Tveter, Nina E. / Kvenild, Tone (Hg.): *Noen deler viten*, Trondheim 1997.
Uecker, Heiko: Peer Gynt in Deutschland. Vorläufige Bemerkungen und Marginalien zu einem vielleicht möglichen Projekt, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 5, Hg. Daniel Haakonsen, Oslo 1985, S. 154-179.
Uhde-Bernays, Hermann: Ibsen in München, *Frankfurter Zeitung*, 3. März 1940.
Ulischberger, Emil: *Schauspiel in Dresden. Ein Stück Theatergeschichte von den Anfängen bis in die Gegenwart in Wort und Bild*, Berlin 1989.
Unger, Rudolf: *Hamann und die Aufklärung*, 2 Bde., Jena 1911.
Vasold, Manfred: Theater im Dritten Reich. Das Beispiel Hagen, in: *Geschichte im Westen*, 7, 1992, S. 69-86.
Vogt, Karl: Erläuterungen zu „Peer Gynt", in: Henrik Ibsen, *Peer Gynt*. Übersetzt von Ludwig Passarge, Leipzig 1944 (= RUB 2309/2310), S. 144-157.
Vondung, Klaus: *Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus*, Göttingen 1971.

Von Weimar bis Bonn. Esslingen 1919-1949, Begleitband zur Ausstellung, Esslingen 1991.
Vortisch, Karla-Ludwiga: *Horst Caspar (1913-1952). Ein Schauspieler im Wandel einer Epoche*, Berlin 1966 (= Theater und Drama, Hg. Hans Knudsen, Bd. 30).
Wærp, Lisbeth Pettersen: ... „de tusind Skjæbnetraades Spind". En lesning av *Kejser og Galilæer* (1873) og *Når vi døde vågner* (1899), in: *Agora*, 1993, H. 2/3, S. 50-60.
Wald, Roderich: Deutsche Ärzte[,] wie sie denken und dichten: Hellmuth Unger, in: *Zeitschrift für ärztliche Fortbildung*, 36, 1939, S. 630-633.
Walzel, Oskar: *Henrik Ibsen*, Leipzig 1912.
Wanderscheck, Hermann: *Deutsche Dramatik der Gegenwart*, Berlin o.J. [1938].
Wanderscheck, Hermann: Ibsen in unserer Zeit, in: Programmheft zu „Nordische Heerfahrt", Volksbühne am Horst-Wessel-Platz [Berlin], Spielzeit 1940/41, unpaginiert.
Wanderscheck, Hermann: *Dramaturgische Appassionata*, Leipzig 1944.
Wang, Jens: *Peer Gynt i 24 billeder fra den sceniske fremstilling* [1902], Kristiania 1924.
Wardetzky, Jutta: *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland. Studien und Dokumente*, Berlin 1983.
Warnecke, Kläre: Übermensch im Himmelreich, in: *Die Welt*, 25. Januar 1993.
Wehner, Josef Magnus: *Vom Glanz und Leben deutscher Bühne. Eine Münchner Dramaturgie. Aufsätze und Kritiken 1933-1941*, Hamburg 1944.
Weininger, Otto: „Peer Gynt" und Ibsen, in: Ders., *Über die letzten Dinge* [1903], München 1980, S. 7-54.
Weinmann, Cornelia: *Der Hausbau in Skandinavien vom Neolithikum bis zum Mittelalter. Mit einem Beitrag zur interdisziplinären Sachkulturforschung für das mittelalterliche Island*, Berlin/New York 1994 (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, Bd. 230).
Weinzierl, Brigitte: *Spielplanpolitik im Dritten Reich und das Spielplanprofil 1932/33 bis 1943/44 des Bayerischen Staatsschauspiels München*, Diss. München 1981.
Weiser, Leo: *Dietrich Eckart. Ein Bild vom Wesen und Wirken des ersten nationalsozialistischen Kämpferdichters*, Leipzig 1934.
Weisker, Jürgen: Henrik Ibsen und sein Schauspiel „Frau Inger auf Oestrot", in: *Das Programm* [München], Spielzeit 1936/37, H. 5, S. 66-73.
Wekwerth, Manfred: *Theater und Wissenschaft*, München 1974.
Weltmann, Lutz: Dreißig Jahre nach Ibsens Tod, in: *Central-Verein-Zeitung*, 27. Mai 1936.
Wenk, Silke: Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus, in: *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, Hg. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1987, S. 103-118.
Werder, Peter von: Das Germanische in der neuen Dichtung, in: *Bücherkunde*, 9, 1942, S. 193-198.
Werfel, Franz: Theater. Aus einem noch unveröffentlichten dramaturgischen Buche über das Zauberspiel „Spiegelmensch", in: *Die neue Rundschau*, 32, 1921, S. 571-577.
Wermelskirch, Wolfgang: Zur Rezeptions- und Aufführungsgeschichte des „Peer Gynt", in: Ellen Hammer / Karl Ernst Herrmann / Botho Strauß (Hg.), *Peer Gynt. Ein Schauspiel aus dem neunzehnten Jahrhundert. Dokumentation der Schaubühnen-Inszenierung*, Berlin 1971, S. 55-56.
Werner, Rudolf: Henrik Ibsen und das deutsche Volkstum, in: *Deutsches Volkstum*, 20, 1918, S. 165-168.
Wessling, Berndt W. (Hg.): *Bayreuth im Dritten Reich. Richard Wagners politische Erben. Eine Dokumentation*, Weinheim/Basel 1983.
Westecker, Wilhelm: *Kultur im Dienst der Nation*, Hamburg 1936.
Wethly, Gustav: *Henrik Ibsens Werk und Weltanschauung*, Straßburg 1934.
Wetzel, Heidi / Wetzel, Christoph: *Henrik Ibsen*, Salzburg 1984 (= Die großen Klassiker, Bd. 31).

Wicclair, Walter: Das fatale Loch in der Berliner Theatergeschichte, in: Marta Mierendorff / Walter Wicclair, *Im Rampenlicht der „dunklen Jahre". Aufsätze zum Theater im „Dritten Reich", Exil und Nachkrieg,* Hg. Helmut G. Asper, Berlin 1989 [Wicclair 1989 a] (= Sigma-Medienwissenschaft, Bd. 3), S. 17-42.

Wicclair, Walter: Personalstrukturen Berlin 1933 bis 1945 und 1950 bis 1962, *ebd.* [Wicclair 1989 b], S. 57-66.

Wiedeburg, Paul Herrmann: *Dietrich Eckart. Ein lebens- und geistesgeschichtlicher Beitrag zum Werden des neuen Deutschland*, Hamburg 1939.

Wiingaard, Jytte (Hg.): *Henrik Ibsen i scenisk belysning*, København 1978.

Wiingaard, Jytte: *Teatersemiotik*, København 1987.

Wikinger, Waräger, Normannen. Die Skandinavier und Europa 800-1200. Ausstellung im Alten Museum Berlin vom 2. September bis 15. November 1992, Berlin 1992.

Wippermann, Wolfgang: *Faschismustheorien. Die Entwicklung der Diskussion von den Anfängen bis heute*, 7. überarbeitete Aufl., Darmstadt 1997 (= Erträge der Forschung, Bd. 17).

Witt, Berta: Henrik Ibsen, in: *Ostdeutsche Monatshefte*, 16, 1935/36, S. 118-120.

Wölfl, Sophie: *Gerhart Hauptmanns „Die Weber". Untersuchungen zur Rezeption eines „naturalistischen" Dramas*, Diss. München 1979.

Woerner, Roman: *Henrik Ibsen*, 2 Bde., 3. Aufl., München 1923.

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

Wolff, Alfred: Das neue Norwegen und „Peer Gynt", in: *Deutsche Monatshefte in Norwegen*, 3, 1942, S. 21-22.

Wolff, Hannelore: *Volksabstimmung auf der Bühne? Das Massentheater als Mittel politischer Agitation*, Frankfurt/Bern/New York 1985 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe XXX. Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften, Bd. 23).

Wüstenhagen, Karl: Ibsen und das neue Deutschland, in: *Die Rampe* [Hamburg], Spielzeit 1933/34, H. 16, S. 125-127.

Wulf, Joseph: *Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Frankfurt/Berlin/Wien 1983 [Wulf 1983 a] (= Ullstein Buch 33029).

Wulf, Joseph: *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Frankfurt/Berlin/Wien 1983 [Wulf 1983 b] (= Ullstein Buch 33032).

Wulf, Joseph: *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Frankfurt/Berlin/Wien 1983 [Wulf 1983 c] (= Ullstein Buch 33031).

Wyller, Egil A.: Peer Gynt-skikkelsens dramatiske enhet, in: *Edda*, 53, 1953, S. 93-110.

Ystad, Vigdis: *„- livets endeløse gåde". Ibsens dikt og drama*, Oslo 1996.

Zabel, Eugen: Henrik Ibsen. Ein literarisches Porträt, in: *Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart*, Hg. Rudolf von Gottschall, Leipzig 1881, S. 513-531.

Zalm, Rob van der: Ibsen op de planken. Een enscneringsgeschiedenis van het werk van Henrik Ibsen in Nederland 1880-1995, Amsterdam 1999.

Zan, Reinhold von: Peer Gynt, der negative Faust, in: *Bausteine zum deutschen Nationaltheater*, 2, 1934, S. 161-171.

Zander, Rosemarie: *Der junge Gerhart Hauptmann und Henrik Ibsen*, Limburg 1947.

Zeller, Bernhard (Hg.): *Klassiker in finsteren Zeiten 1933-1945*, 2 Bde., Marbach 1983.

Zernack, Julia: *Geschichten aus Thule. Íslendingasögur in Übersetzungen deutscher Germanisten*, Berlin 1994 (= Berliner Beiträge zur Skandinavistik, Bd. 3).

Zernack, Julia: Anschauungen vom Norden im deutschen Kaiserreich, in: Uwe Puschner / Walter Schmitz / Justus H. Ulbricht (Hg.), *Handbuch zur „Völkischen Bewegung" 1871-1918*, München 1996, S. 482-511.

Zimmermann, Walter (Hg.): *Nordische Wiedergeburt. Beiträge zum Nordischen Gedanken*, Berlin 1935.

Zimmermann, Walter (Hg.): *Nordische Verpflichtung. Beiträge zum Nordischen Gedanken*, Lübeck 1936.
Zitelmann, Rainer: *Hitler. Selbstverständnis eines Revolutionärs*, 2. überarbeitete und ergänzte Aufl., Darmstadt 1989.
Zitelmann, Rainer: Die totalitäre Seite der Moderne, in: Ders. / Michael Prinz (Hg.), *Nationalsozialismus und Modernisierung*, Darmstadt 1991, S. 1-21.
Zorn, Alwin: Ibsen, der „Volksfeind", in: *Spielplan des Hessischen Landestheaters* [Darmstadt], 1935, H. 2, S. 21-26.
Zum 70. Geburtstag des fränkischen Schriftstellers Erich Ebermayer. Ausstellung des Instituts für fränkische Literatur der Stadtbibliothek Nürnberg, Nürnberg 1970 (= Ausstellungskatalog 72/1970).
Zur Eröffnung des Schauspielhauses Bochum, Hg. Verein der Freunde des Bochumer Theaters, Bochum 1953.
Zur Kenntnis des Nordens. Vorträge der 3. Auslandswoche der Hansischen Universität, Hamburg 1940.

9.8. Mündliche und schriftliche Mitteilungen

Brief von Tancred Ibsen [jun.], Calahonda/Spanien, 25. November 1992.
Brief von M. Meyer-Klette, Greifswald, 27. Dezember 1993.
Telefonische Mitteilung von Erwin Fuchs, Heilbronn, 17. Januar 1994.

Register

1. Personen

Aaraas, Hans 197
Aarseth, Asbjørn 6, 59, 64, 65, 66, 68, 75, 82, 85, 196, 293
Abrahamsen, Sigvard 193
Ackerknecht, Erwin 172
Ackerman, Gretchen P. 6
Ackermann, Josef. 171
Ahé, Karl-Rainer von der 9
Ahlersmeyer, Mathieu 204
Ahmed, Shafi 306
Albers, Hans 134, 210
Albert, Claudia 94
Alex, Maria 184
Allner, Ewald 184, 185, 186
Anderman, W. Th. [i.e. Walther Thomas] 119, 251
Angelus Silesius 53, 86
Anzengruber, Ludwig 46, 140
Arend, Käte 243
Arent, Benno von 199, 200
Arpe, Verner 222
Asbjørnsen, Peter Christen 72
Asper, Ferdinand 217, 266
Asper, Helmut G. 8, 112, 225
Asplund, Johan 216, 220
Aßmann, Richard 218
Auerbach, Walter 275
Bab, Julius 268
Bach, Rudolf 107
Bache-Wiig, Harald 24
Baedeker, Peer 168
Bärsch, Claus-Ekkehard 95
Bahr, Hermann 31, 39
Balser, Ewald 119, 250, 251, 254
Balzac, Honoré de 46
Bandle, Oskar 2
Barbian, Jan-Pieter 207
Barlach, Ernst 94
Barner, Wilfried 63, 100
Barnowsky, Victor 134, 274
Barthes, Roland 87
Bartsch, Hede 170
Bassermann, Alfred 216, 274
Bauman, Zygmunt 17, 280, 281
Baumann, Kurt 268
Baumeister, Hans 227
Baumer, Marga E. 20
Baumgarten, Michael 217, 257, 266
Baumgartner, Walter 2, 31, 101, 216
Bayerdörfer, Hans-Peter 128, 267
Bechstein, Carl 50
Beck, Ulrich 16, 17, 19, 309
Beck, Wolfgang 100
Becker, Ilse 262
Becker, Ive 168
Becker, Marga 255
Becker, Paul Wilhelm 46, 54, 56, 86
Becket, Thomas 155
Beckmann, Hans Fritz 205
Beer-Hofmann, Richard 271
Beethoven, Ludwig van 174, 269
Behrend, Kurt 248
Benda, Oskar 63
Benesch, Kurt 178
Benestad, Finn 141
Benjamin, Walter 20, 291
Benston, Alice N. 75, 209
Benz, Wolfgang 16, 164
Berg, Leo 36, 38, 40, 101, 108
Berg, Thoralf 284
Berger, Ludwig 252
Berghaus, Günter 11, 213
Bergman, Hjalmar 9, 115
Bergman, Ingmar 7
Bergwitz, Joh. K. 102
Berliner, Alfred 288, 292
Berman, Russell A. 22
Bernau, Alfred 240
Bernauer, Rudolf 274
Bernhardt, Rüdiger 31, 32, 38, 39, 40, 131, 290
Bernstein, Max 2, 118
Bernstein-Schaffer, Jenny 288, 296, 298
Bertilsson, Ulf 175
Beyer, Edvard 33, 64
Biedrzynski, Richard 241, 242, 266
Bien, Horst 142, 294
Bing, Just 32
Birkemeyer, Rudolf 175
Bismarck, Otto von 20, 38
Bjørn, Alf 152, 164, 218

Bjørnson, Bjørnstjerne 2, 100, 101, 109, 115, 116, 149, 151, 170, 194
Blankenburg, Else 31
Bleicken, Jochen 19
Blessing, Philipp 184
Bloch, Ernst 20, 21, 99, 304
Böhm, Karl Hans 131
Böhme, Gernot 17
Boehmer, Konrad 204, 214
Böswald, Alfred 206, 207
Boettcher, Marc 8, 33, 120, 245
Bojer, Johan 170
Bolingbroke, Henry Saint-John 103
Bollmus, Reinhard 93
Bolvary, Geza von 191
Borch, Marie von 170, 171, 172, 218, 220, 225, 245, 297, 298
Borchert, Ernst Wilhelm 153, 158, 177
Bornemann, Walter 258
Bracher, Karl Dietrich 91
Brackebusch, Lotte 259
Bradbury, Malcolm 22
Brahm, Otto 2, 7, 33, 274, 277
Brandes, Edvard 60
Brandes, Georg 33, 38, 46, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 84, 102, 124, 182, 265, 274, 293
Brandt, Hans 296
Brandt, Martin 275, 288, 296
Brantzeg, Nils 62
Bratt, Marianne 190
Braumüller, Wolf 109, 120
Braun, Harald 130
Brausewetter, Hans 241, 263
Brenner, Hildegard 140
Breuer, Harry 202, 217
Breuer, Stefan 16, 18, 47
Brevig, Hans Olaf 156
Brock, Max 255
Broder, Henryk M. 267, 292
Broszat, Martin 91, 115
Bruck, Reinhard 54, 55, 84, 110, 134, 139, 140
Brügmann, Walther 190, 191
Brünske, Fritz 184
Bruns, Alken 31, 32, 156
Brust, Alfred 41
Brynhildsvoll, Knut 41, 134, 236, 286
Buckwitz, Harry 137, 138
Bürger, Peter 22
Büttner, Hansjoachim 240
Büttner, Wolfgang 245, 246
Bull, Francis 28
Bulthaupt, Heinrich 36
Bumm, Peter 138
Burtscher-Bechter, Beate 211
Busch, Willi 166
Butt, Wolfgang 4
Cadars, Pierre 230
Caemmerer, Christine 23
Calderón de la Barca, Pedro 196
Campignier, Peter 31
Cappelen, August 201
Caroli, Michael 195
Caspar, Horst 119, 250, 251, 252, 253
Christensen, Erik M. 33, 293
Claussen, Horst 112
Clewing, Carl 55
Cohn, Benno 272
Cohn- Bendit, Daniel 232
Collin, Josef 61, 64, 68
Comte, Auguste 62
Conrad, Michael Georg 52, 53
Courtade, Francis 230
Craig, Edward Gordon 194
Cuomo, Glenn R. 94
Dahl, Johan Christian 201
Daiber, Hans 12, 138, 251
Daraul, Arkon 210
Darré, Richard Walther 81
David, Stella 189
Decker, Herbert 213
Delabar, Walter 23
Deltgen, René 117, 118, 153, 155, 247
Denkler, Horst 108
Deppermann, Maria 211
Diderot, Denis 278, 279, 284
Dietrich, Antonia 189
Dietrich, Margret 26
Dillmann, Michael 113, 132
Dippel, Paul G. 213
Dix, Otto 19
Doberauer, Heribert 225
Doering-Manteuffel, Robert 258
Dohm, Will 259
Domarus, Max 154
Dornseiff, Richard 152, 153, 164
Dorsch, Käthe 119, 250, 251, 252, 253, 254
Dresdner, Albert 40
Dresler, Adolf 53, 140
Drewniak, Boguslaw 12, 27, 112, 113, 115, 118, 130, 132, 133, 138, 166, 188, 230, 231, 270
Drews, Berta 231, 260
Drexler, Anton 50

Droescher, Georg 54
Dubois, Harriett 184
Dümling, Albrecht 213
Dumas, Alexandre 108
Dumont, Louise 7, 194, 235
Durbach, Errol 24, 238, 306
Dussel, Konrad 10, 11, 111, 112, 114, 128, 139, 189
Dzulko, Ruth 7, 199, 217, 261
Ebermayer, Erich 149, 168, 215, 230, 231
Ebert, Friedrich 51
Ebert, Hans 233
Ebert, Hidde 166
Eckart, Dietrich 2, 4, 25, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 95, 100, 104, 105, 106, 124, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 176, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 192, 194, 196, 198, 199, 200, 201, 204, 209, 210, 212, 223, 234, 273, 303, 304, 305, 306
Eckart, Walter 40
Eckert, Nora 176, 200
Edthofer, Anton 241
Eggers, Kurt 174, 207
Eggers-Kestner, Kurt 169
Egk, Werner 3, 134, 135, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 304, 305
Eichberg, Henning 108
Eichenauer, Richard 98, 206
Eicher, Thomas 12, 129, 130, 134, 143
Eidens, Adolf 107
Eisenlohr, Eugen 257
Eisenthal, Wilhelm 7
Elias, Julius 2, 28, 33, 57, 60, 153, 196, 218, 251, 255, 256, 260, 265, 274, 277
Eliot, Thomas Stearns 24
Ellefsen, Tove 5
Ellehauge, Martin 31
Eller, William Henri 32
Eloesser, Arthur 276
Elster, Kristian 141
Emmerich, Wolfgang 16
Engel, Alexander 192
Engel, Erich 274
Engelbrecht, Kurt 269
Engelman, Ralph Max 49, 50
Engert, Rolf 99
Engle, Ron 11
Englert, Uwe 143, 275, 305
Erland, Gertrud 255
Ernst, Paul 157
Euler, Friederike 115
Euringer, Richard 87, 109
Everth, Franz 218, 220, 221, 227
Faber, Erwin 184
Färber, Sigfried 179, 180, 181, 182, 183
Faktor, Emil 258
Falckenberg, Otto 115, 196
Fallesen, Edvard 225
Faßbänder, Franz 31
Fechter, Paul 97, 229, 255, 258, 259
Feder, Gottfried 49
Fehling, Jürgen 26, 176, 274
Fein, Lenore 173
Felden, Emil 106
Felsenstein, Walter 260
Fenneker, Josef 260
Ferguson, Robert 227
Fetscher, Iring 232
Fichte, Johann Gottlieb 100
Findeisen, Kurt Arnold 98, 190
Firmans, Lothar 184
Fischer, Heinz-Dietrich 234
Fischer, Holger 100
Fischer, Irene 194
Fischer-Lichte, Erika 27, 305
Fischli, Bruno 56
Fjørtoft, Kari 261
Flamme, Traute 190
Fleischhacker, Sabine 32
Flemming, Oskar 51
Fleuron, Svend 10
Flickenschildt, Elisabeth 259
Fontane, Theodor 178
Frank, Bruno 271
Frankfurter, David 272
Freeden, Herbert 267, 268, 269, 270, 271, 272, 275, 290
Frei, Norbert 165
Frenzel, Elisabeth 8
Frenzel, Herbert A. 7, 8, 114, 119, 121, 129, 149
Frenzel, Karl 32
Freud, Sigmund 223
Freydank, Ruth 96, 217, 257, 266, 269
Fricke, Gerhard 172
Fried, Michael 278, 279, 281, 284
Friedländer, Samuel 52, 285
Friese, Wilhelm 4, 5, 7, 10, 32, 37, 123
Fritsche, Karl-Heinz 239, 240

Fritz, Bärbel 95, 158
Fröhlich, Elke 95, 96, 115, 251
Fulda, Ludwig 2, 8, 34, 118
Funken, Elisabeth 170
Funkenberg, Alexander 175
Furtwängler, Wilhelm 94
Gadberry, Glen W. 11, 154, 189, 190, 267
Gade, Svend 73
Garborg, Arne 2
Gauger, Jörg-Dieter 154
Gebühr, Otto 265
Geck, Rudolf 234
Geis, Ernst 218, 220
Geisel, Eike 267
Geisenheyner, Max 248
Gentikow, Barbara 9, 31, 54
Gentsch, Adolf 140
Georg II. von Sachsen-Meiningen 2, 32
George, David 6, 39, 41, 42
George, Heinrich 115, 142, 231
George, Stefan 94, 166
Gerhardt, Elisabeth 184
Gerhardt, Karl 134
Gerigk, Herbert 212, 214
Gerlach, Hans Egon 216
Gerlach-Bernau, Kurt 109
Gersdorff, Wolfgang von 54, 80
Giddens, Anthony 306
Gillessen, Günther 234
Gilman, Sander L. 281
Girard, René 161
Girth, Peter 213
Gladsø, Svein 7, 236
Glaser, Hermann 78
Glienke, Bernhard 4
Gliese, Rochus 168, 169, 228, 250, 252
Goebbels, Joseph 10, 11, 62, 91, 93, 94, 95, 96, 100, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 129, 130, 132, 134, 138, 157, 177, 188, 190, 192, 194, 200, 214, 217, 221, 225, 230, 248, 250, 251, 252, 254, 296, 302, 303
Goebel, Hans 50
Göde, Carl 184, 200
Göring, Hermann 164, 205, 210, 230, 251
Görlich, Brigitte 6
Goesecke, Hans Konrad 243
Goethe, Johann Wolfgang 7, 59, 99, 100, 103, 110, 183, 271
Goetschmann-Ravestrat, Ernst 47
Götz, Norbert 13
Gold, Käthe 168, 169
Goldschmidt, Kurt Walter 276
Gondolatsch, Wolfgang 262, 263
Gonszar, Rudolf 213
Goodrick-Clarke, Nicholas 49
Gordon, Wolff von 258
Gottschall, Rudolf von 38
Gradl, Bergita 234
Graeber, Heinz 166
Graeb-Könneker, Sebastian 23, 24, 244
Graff, Sigmund 112, 113, 215
Graml, Hermann 16, 164
Graun, Rita 170
Greß, Franz 63
Greuze, Jean-Baptiste 279, 284
Grieg, Edvard 43, 53, 54, 55, 79, 89, 95, 134, 140, 141, 142, 143, 188, 190, 195, 208, 304
Grieg, John 32
Grillparzer, Franz 99, 196, 271
Grimm, Jacob 199
Grimm, Wilhelm 199
Groddeck, Georg 196
Gröning, Karl 203, 204
Grössel, Hanns 9, 10, 33
Groh, Otto Emmerich 151, 152, 165
Gronau, Ernst 246
Gronius, Jörg W. 271, 296
Grossmann, Stefan 40
Grosz, George 19
Grün, Wilhelm 44, 53, 56
Grünbaum, Herbert 288, 290, 292
Grünbaum, Johann Christoph 282
Gründgens, Gustav 26, 139, 167
Grüning, Ilka 274
Gude, Hans 201
Günther, Hans F.K. 102
Gundersen, Karin 307
Gustloff, Wilhelm 272
Håkon Håkonssøn 150
Haakonsen, Daniel 4, 5, 32, 33, 64, 85, 236, 237, 262, 293
Haaland, Arild 64, 85, 304
Haaß-Berkow, Arild 225
Härd, John Evert 99
Haffner, Sebastian 224
Hageberg, Otto 60, 64, 196
Hagen, Anders 175
Haider-Pregler, Hilde 20
Haindl, Hermann 168
Halbe, Max 31, 94, 97
Haldenwanger, Elli 101, 105
Hamann, Brigitte 96

Hamann, Johann Georg 97, 103
Hamburger, Käte 293, 294
Hamm, Peter 204
Hammer, Ellen 4, 6
Hamsun, Knut 10, 96, 100, 115
Hansen, Doris 184
Hansen, Karin Synnøve 134
Hansen, Ludwig 139
Hansen, Walter 176
Hanstein, Adalbert von 34
Harlan, Veit 230
Harnier, Hans 245
Hart, Heinrich 39
Hart, Julius 39
Hartmann, Paul 187
Hartmann, Waldemar 123, 124, 245
Hartung, Günter 50
Haß, Ulrike 35, 304
Hauglid, Roar 202
Hauptmann, Gerhart 31, 46, 94, 96, 109, 113, 115, 116, 118, 122, 178, 260
Hauser, Otto 48
Hebbel, Friedrich 113, 271
Heckel, Erich 94
Hegel, Frederik Vilhelm 32
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 65, 82, 100
Heiber, Helmut 94, 120
Heiden, Konrad 43
Heidersbach, Käte 204
Heilborn, Ernst 107, 139
Heim, Karl 59
Heim, Wilhelm 250
Heims, Heinrich 51
Hein, Alfred 139
Heine, Carl 2
Heine, Heinrich 46
Heinle, Lutz 248, 249
Heinrichs, Anne 6
Heinrichs, Heinz-Dieter 217
Heister, Hanns-Werner 213
Helland, Frode 162, 236, 262
Helle, Knut 150, 155
Hemmer, Bjørn 6, 34, 134, 143, 158, 160, 162
Hempel-Küter, Christa 100
Hennig, Christian 4, 47, 54, 69, 83, 86, 88, 89, 137
Henningsen, Bernd 13
Herf, Jeffrey 16, 25
Herm, Paul 257
Hernø, Leif 109
Herrmann, Karl Ernst 4, 6
Herrmann, Theo 213
Herrmann-Schaufuß, Hans 228, 231
Hertel, Heinz 100
Herz, Walther 296, 298
Heß, Rudolf 243
Heßling, Hans 192
Heyse, Paul 293
Hildebrand, Hilde 131, 136, 240, 241, 263, 264
Hildebrand, Klaus 19, 165
Hiller, Paul 282
Hilpert, Heinz 120, 121, 132, 241, 242
Himmler, Heinrich 138, 171, 174, 190
Hindemith, Paul 94
Hinkel, Hans 270, 272
Hinrichs, August 154
Hinz, Werner 138, 177, 266
Hitler, Adolf 13, 15, 19, 43, 44, 50, 51, 52, 63, 93, 96, 105, 112, 133, 138, 152, 154, 156, 157, 158, 159, 164, 165, 170, 173, 189, 190, 204, 210, 214, 215, 216, 224, 227, 230, 231, 243, 249, 274, 285, 303
Höfer, Werner 256
Höflich, Lucie 260
Hoel, Sigurd 129
Hoenselaars, Willem 173
Høst, Else 263, 287
Hofer, Johanna 141
Hofer, Walter 128, 129, 165
Hoffmann, E.T.A. 260
Hoffory, Julius 33, 38
Hofmannsthal, Hugo von 86, 87
Holberg, Ludvig 115, 170
Holdschmidt, Hans Carl 235, 236, 237, 239
Holland, Norman 305
Holm, Erich [i.e. Mathilde Prager] 40
Holz, Arno 169
Holzapfel, Carl Maria 109
Homering, Liselotte 195
Hoof, Diane Marie-Louise von 6
Horaz 249
Horbach, E. 301
Horn, Peter 243
Hornsteiner, Ludwig 190, 201
Horst, Waldemar 170
Horváth, Szilvia 14, 247
Huber, Gusti 250
Huber, Ludwig 100
Hübner, Herbert 190, 192
Hülper, Ilse 184

Hülsen-Haeseler, Georg von 47, 48, 52, 54, 55, 56, 58, 67
Hungerland, Heinz 97
Hurum, Gerda 31
Hutten, Ulrich von 102
Hutter, Lena 257
Hyldig, Keld 7
Ibsen, Bergliot 190, 192, 193, 194, 231
Ibsen, Tancred [jun.] 135, 193
Ibsen, Tancred [sen.] 134
Ihering, Herbert 96, 139, 251, 252, 253
Jacobsohn, Siegfried 53, 89, 141, 276
Jæger, Henrik 102
Jahnn, Hans Henny 41, 42
Jakubowski, Jeanette 183
James, Henry 22
Janka, Franz 153
Janson, Sverker 175
Janssen, Walter 246
Jensen, Johannes V. 9
Jensen-Husby, Theo 170, 184
Jessner, Fritz 275, 277, 279, 288
Jessner, Leopold 54, 140, 141, 142, 199, 203, 274, 275
Jetzinger, Franz 96
Jochmann, Werner 51
Johansen, Rune 202, 203
Johnston, Brian 160, 163, 286
Johst, Hanns 112
Joyce, James 24
Juckoff, Paul 189
Judtmann, Fritz 263, 264, 265
Jünger, Ernst 23, 157
Jürgens, Annemarie 184, 235
Jürgens, Helmut 184, 213
Jürgensen, Hans 31
Jung, Carl Gustav 64
Kaergel, Hans Christof 132
Kaiser, Georg 95
Kaiser, Hermann 227
Kalbfuß, Friedrich 196, 197
Kaltheuner, Walter 166, 252, 253
Kamban, Guðmundur 149
Kann, Lilly 275, 288
Kant, Immanuel 100
Kanzog, Klaus 253
Kapp, Wolfgang 50
Karlsson, Ingemar 154
Karsten, Maria 246
Kater, Michael H. 171, 174, 213
Kaufmann, Karl 95
Kaufmann, Lilli 230
Kautsky, Hans 199
Kayssler, Friedrich 283
Keel, Aldo 238
Keim, Josef 153
Kejzlar, Radko 33, 37
Kershaw, Ian 13, 25, 26, 96, 164
Ketelsen, Uwe-Karsten 11, 21, 22, 23, 25, 129, 166, 244
Kienzl, Florian 100, 169, 266
Kienzl, Hermann 67
Kierkegaard, Søren 164, 278
Kiesau, Georg 137, 259
Killer, Hermann 214
Kindermann, Heinz 26, 245, 259
Kinz, Franziska 231
Kirchner, Ernst Ludwig 94
Kittang, Atle 151, 159, 160
Klaiber, Joachim 117
Klaus, Martin 79
Kleemann, Rudolf 225
Klein, Cesar 175, 176, 177
Klein, Hans-Günter 213
Kleinoschegg, Willi 189
Kleist, Heinrich von 99, 114
Kliesch, Hans-Joachim 166
Klietsch, Erwin 263
Klingenfeld, Emma 32, 255, 256, 265
Klinger, Cornelia 15, 16, 18, 19, 20, 25
Klinksiek, Dorothee 247
Klippel, Friedrich 263
Klöpfer, Eugen 117, 120, 215, 228, 229, 230
Kloss, Wolfgang 109
Klubertanz, Carl Heinz 263
Kluge, Alexander 232
Knowles, David 155
Knudsen, Hans 217, 253, 276
Knuth, Gustav 138, 168, 169
Kobán, Ilse 260
Koch, Franz 172
Koch, Georg August 257
Kochheim, Gustav 59, 305
Köberle, Adolf 59
Köchling, Herbert 246
Koellreutter, Otto 165
König, Christoph 63, 100
König, Hans 255
König, Rosmarie 282
Könitzer, Willli Fr. 98, 139, 140
Koepke, Wulf 21
Körbs, Herbert 228
Körner, Ludwig 191
Körner, Hermine 150, 167, 168, 169, 258, 260

Kogel, Gustav F. 195
Kohlmayer, Rainer 94
Kohlschmitt, Werner 104, 105, 210
Koht, Halvdan 28, 102, 151, 171, 193
Kolkenbrock-Netz, Jutta 10
Konwitschny, Franz 213
Koonz, Claudia 130
Korion, Wilma 170
Kortner, Fritz 274
Kothes, Franz-Peter 191
Krafft-Ebing, Richard von 37
Krahl, Hilde 121, 241, 242
Krause, Eckart 100
Krause, Ernst 211
Krauß, Otto 214
Krauß, Werner 169
Krenek, Ernst 206
Kress, Helga 305
Kretschmer, Ernst 57
Kretschmer, Vera 225
Kreuger, Ivar 258
Kreutz, Wilhelm 195
Krogoll, Johannes 100
Kroneck, Hans 225
Kubizek, August 96
Küpper, Hannes 175, 176, 184, 185, 186
Kuhn, Margot 8
Kurlbaum-Siebert, Margarete 98
Kvenild, Tone 284
Kyser, Hans 215
La Jana [i.e. Henriette M. Hiebel] 191
Lagerlöf, Selma 9, 115
Lambertin, Karl 168
Landa, Anna 180
Landquist, John 17
Lang, Fritz 134
Lang, Georg 228
Lange, Wilhelm 33, 237, 238, 288, 290
Langenbeck, Günther 257
Lantzsch, Walter 187
Laubinger, Otto 115, 139
Laxness, Halldór 10
Leander, Zarah 191
Legal, Ernst 231, 258, 260
Legband, Paul 256
Lembach, Hedda 169, 188
Lemke, Karl 168
Lergen, Werner 227
Lersch, Heinrich 21
Lessing, Gotthold Ephraim 102, 271
Levi, Erik 213
Ley, Robert 217
Liebeneiner, Wolfgang 244
Lieven, Albert 246
Lindau, Paul 8, 43
Lindemann, Gustav 2, 7, 194, 199, 274
Linden, Clarissa 184
Linder, Erwin 196
Linder, Richard 238
Lindholm, Dan 202
Lindikoff, Carla 194
Linke, Manfred 199
Linnebach, Adolf 169
Lion, Fritz 275
Lobedanz, Edmund 31
Loerding, Anton 243
Loewenberg, Carl 271
Loewy, Ernst 157
Logeman, Henri 82, 194
Longum, Leif 299
Loo, Hans van der 20
Lothar, Lilo 248
Ludwig, Karl-Heinz 16
Lüth, Erich 246
Lukács, Georg 307
Lund, Allan A. 156
Lundeberg, Erik P. 175
Lunden, Kåre 150
Luther, Martin 102, 170, 222, 223, 270
Lutzhöft, Hans-Jürgen 9, 102
Lyche, Lise 141
Lynge, Marta 6
Lyssen, Conny 194
Mahal, Günter 236, 238
Mahnke, Adolf [sen.] 189, 200
Mahnke, Fritz 173, 174, 203
Man, Paul, de 7
Mann, Thomas 24, 94, 97
Mannheim, Lucie 274
Marcuse, Ludwig 31
Marion, Anne 168
Marker, Frederick J. 6, 141, 150, 203, 245
Marker, Lise-Lone 6, 141, 150, 203, 245
Marks, Eduard 176
Marr, Hans 274
Marschall, Birgit 53, 202
Martens, Ernst 169
Martin, Karl Heinz 266
Martini, Fritz 38, 175
Maser, Werner 51
Mathieu, Thomas 93, 94, 171, 188, 250
Maurach, Johannes 118
Maurer, Doris 112
Mauser, Siegfried 211, 212
May, Kurt 172

May, Paul 189
May, Ursula 195
Mayr, E.A. 118
McCredie, Andrew 206, 207
McFarlane, James 7, 22, 31, 99, 293
Meinecke, Gustav 228
Meinhard, Carl 274
Meiszies, Winrich 184
Melchinger, Siegfried 234
Melchior, Fritz 288
Menz, Egon 108
Merker, Reinhold 44, 93, 94
Mesalla, Horst 142
Mettin, Christian 179
Mettin, Hermann Christian 107, 128, 131
Metzger, Herbert 288
Meyer, Hans Georg 7
Meyer, Michael 60, 102
Meyerbeer, Giacomo 212
Meyn, Robert 175
Meyrink, Gustav 95
Michalowitz, Micha 296
Midbøe, Hans 60, 141, 142, 245
Mierendorff, Marta 8, 112, 225
Minetti, Bernhard 231
Minor, Nora 169
Mishler, William 161
Moe, Jørgen 73
Moe, Moltke 73
Moe, Vera Ingunn 31
Möller, Eberhard Wolfgang 122
Möller, Kai 260
Moen, Mari 6
Mohler, Armin 18, 48, 49, 109, 221
Mohr, Albert Richard 213, 234
Moissi, Alexander 245, 246
Moisy, Sigrid von 293
Molnár, Ferenc 270, 271
Mommsen, Hans 15
Morgenstern, Christian 54, 56, 57, 58, 75, 137, 138, 140, 142, 186, 196, 197, 273, 274
Mosse, George L. 304
Müllenmeister, Horst 199
Müller, Hans Carl 143, 195, 196, 197, 198
Müller, Hans-Harald 100
Müller-Wille, Klaus 174
Münchheim, Ernestine 243, 245
Mulot, Arno 43
Munch, Peter Andreas 150
Murmann, Geerte 135
Muschg, Walter 62
Musset, Alfred de 56
Mussolini, Benito 211, 230
Müthel, Lothar 119, 250, 253
Mutzenbecher, Hans E. 58
Nadler, Josef 62, 63, 103
Nærø, Arvid 293
Nagel, Ivan 6
Nagel, Setty 184
Nassen, Ulrich 23
Nedden, Otto C.A. zur 123, 127
Neizert, Gabriele 13
Neubauer, Friedrich 246
Ney, Hans 183
Nielsen, Martinius 222
Nielsen, Niels Åge 158
Nietzsche, Friedrich 35, 124, 278
Nilsen, Hans Jacob 141
Nilsen, Sidsel Marie 32
Noa, Wolfgang 258
Nolde, Emil 19, 94
Nolte, Ernst 52
Nordau, Max 36, 37
Noreng, Harald 6, 142, 151, 216, 222, 293
Northam, John 292
Nürnberger, Siegfried 173, 175
Nufer, Wolfgang 137, 206
Nunberg, Sigmund 258
Oberholzer, Otto 4, 6, 216
Ödman, Anders 175
Oehlmann, Werner 212
Oellers, Norbert 112
Østerud, Erik 236, 237, 275, 278, 279, 287
Offenbach, Jacques 212
Orloff, Ida 257
Ossietzky, Carl von 276
Pahlen, Kurt 282
Pallenberg, Max 274
Panse, Barbara 128, 133
Papke, Gabriele 11
Pasche, Wolfgang 6, 32, 40, 41, 215
Passarge, Ludwig 38, 67, 104, 137
Passow, Wilfried 26
Paul, Fritz 6, 10, 236, 278
Paul, Peter 228
Paupié, Kurt 234
Paust, Otto 215
Pechau, Manfred 221
Peckolt, Carola 5
Pehle, Walter H. 15
Peine, Helmut 262
Peters, Olaf 93

Peters, Sabine 246
Petsch, Robert 100, 227
Petzet, Wolfgang 116, 137
Peukert, Detlev 25, 308
Pfannschmidt, Albrecht 228
Pfeiffer, Herbert 258, 261
Philippi, Felix 2, 118
Pini, Udo 191
Pirandello, Luigi 271
Pitsch, Ilse 10, 111, 112, 129, 301
Plewnia, Margarete 44, 45, 47, 49, 50, 51, 52
Plumpe, Gerhard 10
Poelzig, Jochen 227
Poensgen, Wolfgang 41
Pohl, Max 82, 183
Pois, Robert A. 154
Popova, Lilia 134
Potthoff, Ernst 99
Pound, Ezra 24
Prieberg, Fred K. 112, 152, 204, 205, 214
Prinz, Michael 13
Prümm, Karl 108
Puccini, Giacomo 191
Puls, Ruth 168
Puschner, Uwe 202
Quaglio, Eugen 203
Rabe, Kurt 201
Raddatz, Carl 228
Rathkolb, Oliver 250, 251, 254
Rauer, Sylvia 4, 198, 199, 200, 201, 202, 203
Reibnitz, Ursula von 177
Reich, Albert 54, 139
Reich, Emil 41, 274
Reichel, Hans-Günther 54
Reichel, Peter 19, 20, 93, 94
Reicher, Emanuel 274
Reichl, Johannes M. 109, 156
Reich-Ranicki, Marcel 3, 267
Reif, Rudolf 170
Reijen, Willem van 20
Reim, Ulrike 244
Reinert, Otto 73
Reinhardt, Max 7, 26, 132, 192, 245, 261, 274
Reznicek, Ladislav 32
Richard, Frieda 274
Rieder, Werner 8
Riedl, Fritz 235
Riege, Erna 201
Rieger, Gerd Enno 236
Riehl-Keller, Ingeborg 180
Riemenschneider, Heinrich 184
Rilke, Rainer Maria 24
Rischbieter, Henning 12
Rischer, Walter 184
Riss, Heidelore 267, 269, 275
Ritter, Karl 230
Rittner, Rudolf 274
Rödin, Gustav 204
Röhm, Ernst 164
Roellenbleck, Ewald 223
Roemisch, Bruno 100
Rønning, Helge 216, 222, 299, 307
Rönsch, Gustav 99
Rose, Hans 217
Rose, Paul 217, 257, 266
Rosenberg, Alfred 2, 8, 11, 43, 44, 45, 49, 50, 51, 79, 93, 94, 96, 98, 109, 114, 123, 133, 138, 139, 140, 171, 190, 221, 245
Rosowsky, Mira 275
Rosvaenge, Helge 152
Rott, Adolf 263, 265
Rovit, Rebecca 267
Rühle, Günther 113
Ruhrberg, Karl 134
Ruppel, Karl H. 120
Ruppelt, Georg 112
Rust, Bernhard 190
Ruth, Arne 154
Saalfed, Fritz 234
Roggenkamp, Walther 202
Rohde, Robert 95
Rohde, Willy 203
Saari, Sandra 7
Sæter, Gjertrud 306
Sæther, Astrid 24, 259
Sæverud, Harald 141
Sager, Otto 53, 54, 83, 185, 198, 199, 200, 201
Salb, Thomas 11
Salomon, Ernst von 304
Salzmann, Richard 234
Samuelson, Eric 5
Sandberg, Nils Helmut 248
Sardou, Victorien 108
Satori-Neumann, Bruno 266
Sattler, Ernst 228
Sauckel, Fritz 136, 249
Sauer, Oskar 274
Sax, Sergius 258
Saxer, Christof Peter 62, 63, 67, 89
Schaaf, Doris 276

Schadt, Jörg 195
Scherler, Gerhart 228, 229, 230
Schildt, Axel 13, 21
Schiller, Friedrich 94, 112, 114, 224, 269
Schillings, Max von 143
Schirach, Baldur von 120, 250
Schjelderup-Ebbe, Dag 141
Schlenther, Paul 2, 28, 32, 33, 57, 60, 153, 196, 218, 251, 255, 256, 260, 265, 274, 277
Schlesinger, Robert 152
Schlör, Joachim 183
Schlösser, Rainer 51, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 128, 133, 136, 137, 138, 149, 179, 190, 206, 212, 215, 228, 229, 243, 250
Schmid, Egon 179, 180, 181, 182, 184, 187
Schmid Noerr, Friedrich Alfred 109, 110
Schmidt, Werner 158
Schmidt-Dengler, Wendelin 63
Schmieding, Walther 267
Schmitt, Carl 91, 165
Schmitt, Eugen Heinrich 35
Schmitt, Saladin 122, 166, 167, 251
Schmitthenner, Hansjörg 255
Schmitz, Otto 59
Schmitz, Walter 202
Schneider, Ernst A. 175
Schneider, Frank 209, 210, 211, 212, 214
Schneider, Hans 239
Schneider, Herbert 166
Schneider, Hermann 103
Schneider-Mestern, Antje 173
Schnell, Ralf 304
Schnitzler, Arthur 271
Schoeller, Bernd 87
Schoenbaum, David 15, 157
Schönberg, Arnold 207
Schönborn, Harry 262
Schoeps, Julius H. 183
Scholem, Gershom 280, 291
Scholz, Hans 177
Scholz, Wilhelm von 139
Scholz-Klink, Gertrud 78
Schopenhauer, Arthur 48, 53
Schramm, Wilhelm von 166
Schramm, Wolf 176
Schreck, Max 259
Schreiner, Evelyn 250, 251
Schreiner, Liselotte 175, 177
Schrempf, Claus 278
Schrimpf, Hans Joachim 10
Schröder, Johannes 166
Schröder, Rudolf 189, 190, 200
Schröder, Stephan Michael 13
Schroth, Rudolf 99, 166
Schültke, Bettina 11, 113, 189, 234
Schürmann, Harry 225
Schütte, Ernst 241
Schulenburg, Werner von der 112
Schulte, Christoph 36
Schulte, Gabriele 10
Schultz, Irmgard 130
Schultze, Brigitte 95, 158
Schulze-Berghof, Paul 106
Schuster, Peter-Klaus 19
Schweizer, Armin 217
Schwerin, Hans von 180
Schwerte, Hans 59
See, Klaus von 33, 108, 156, 171
Seip, Didrik Arup 28
Selboe, Tone 236, 237, 238, 239
Sellner, Gustav Rudolf 137
Senden, Paul 218
Shafer, Yvonne 190
Shakespeare, William 6, 59, 82, 94, 99, 101, 116, 121, 133, 134, 165, 167, 188, 196, 271, 275
Shaw, George Bernard 36, 94, 121, 271
Shepherd-Barr, Kirsten 6
Shirer, William 173
Sibelius, Jean 124
Siebold, P.F. 32
Sievert, Ludwig 234
Sigg, Maria 183
Singer, Kurt 268, 271
Skei, Hans H. 307
Skoda, Albin 241
Skule Bårdssøn 150
Smelser, Ronald 93
Söhnlein, Kurt 201, 202
Sokoll, Gabriele 2
Sonner, Rudolf 212
Sontheimer, Kurt 215
Sophokles 271
Sopp, Alfred 170, 184
Speer, Alfred 224
Spenlen, Heinz-Rüdiger 154
Spielhofer, Hans 230
Stadelmann, Susanne 7, 261
Stahl, Robert 255
Stamm, Heinz-Günter 248
Stang, Walter 44
Staudacher, Gudny 152
Stauder, Josef 188

Staufinger, Wilhelm 105
Stavenhagen, Fritz 113
Steguweit, Heinz 154
Stehr, Hermann 157
Stein, Franz 257
Stein, Peter 6
Stein, Philipp 7
Steinbeck, Dietrich 27
Steinböck, Felix 263, 265
Steinbömer, Gustav 107
Steiner, Rudolf 225
Steinhoff, Hans 168, 221, 230, 231, 232, 244
Stengel, Theo 212
Stengel-von Rutkowski, Lothar 102
Stern, Fritz 14, 20
Stieler, Elisabeth 196
Stilke, Walter 43
Stillmark, Alexander 173, 184, 185
Stommer, Rainer 108, 128, 207
Storléer, Lars 6
Sträter, Paul 204
Straub, Agnes 117, 245, 246, 247, 263, 264
Strauß, Botho 4, 6
Strauß, Richard 94
Strawinsky, Igor F. 205, 212
Streicher, Julius 285
Strenger, Rudolf 130
Strindberg, August 9, 17, 40, 41, 96, 98, 109, 113, 115, 170, 178, 260
Strodthoff, Emil 166
Strodtmann, Adolf 32, 153, 156, 159, 165
Strømberg, Ulla 6
Strothmann, Dietrich 166
Sturm, Eduard 194, 199, 203, 246, 259
Sudermann, Hermann 31, 46
Sumalvico, Carl 225
Surmatz, Astrid 158
Sussin, Mathilde 258
Tauber, Kurt P. 62
Tegetthoff, Else 204
Teichen, Deli Maria 153
Templeton, Joan 6, 160, 236, 308
Thalmann, Marianne 6
Thamer, Hans-Ulrich 16, 154
Theweleit, Klaus 78
Thiede, Hans 184, 201
Thimig, Hans 241, 242
Thimig, Hermann 263
Thoma, Hubert 138
Thomas, Walter 97, 119, 251
Thoresen, Magdalene 105
Thorstad, Axel 4, 54, 142
Thürmann, Gustav 201
Tietjen, Heinz 205
Tirala, Lothar Gottlieb 98, 156
Tjønneland, Eivind 309
Toeplitz, Jerzy 230
Törnqvist, Egil 6, 7
Töteberg, Michael 112
Toller, Ernst 21, 22
Tolstoj, Leo 95, 113
Triesch, Irene 258, 274
Trotha, Thilo von 172
Tschammer und Osten, Hans von 190
Türcke, Karl 225
Turk, Horst 95, 158
Turner, Henry Ashby 13, 15, 256
Tveter, Nina E. 284
Ucicky, Gustav 253
Uecker, Heiko 4, 55, 83, 91
Uhde-Bernays, Hermann 94
Ulbricht, Justus H. 202
Ulischberger, Emil 137, 190
Ullmann, Walter 235, 239
Ullrich, Luise 120, 130
Ulrici, Wolfgang 240, 263
Unger, Hellmuth 244
Unger, Rudolf 97
Uttendörfer, Walter 248
Vasold, Manfred 11, 244
Verden, Alice 260
Verden, Ullrich 227
Verdi, Giuseppe 195, 275, 282, 287
Viertel, Berthold 141, 142, 274
Vocke, Charlotte 213
Völkel, Georg 246
Völker, Wolf 204
Vogt, Karl 103, 104
Vondung, Klaus 19
Vortisch, Karla-Ludwiga 253
Voß, Richard 38
Wackers, Coba 213
Wächtler, Fritz 179
Wærp, Lisbeth Pettersen 163
Wagener, Hilde 131, 263
Wagner, Adolf 188
Wagner, Hans 221
Wagner, Paul 192
Wagner, Richard 57, 164, 188, 194, 195, 212, 249
Wald, Ilse 213
Wald, Roderich 244
Walzel, Oskar 40

Wanderscheck, Hermann 224
Wang, Jens 201, 203
Wangel, Hedwig 258, 259
Wardetzky, Jutta 12, 111, 132, 179
Warnecke, Kläre 149
Wege, Carl 16
Wegener, Paul 258, 259, 260, 261, 265
Wehn, Lisa 248
Wehner, Josef Magnus 187, 259
Weichert, Richard 158, 177, 194, 195, 198, 225
Weigelt, Klaus 154
Weill, Kurt 205, 212
Weinheber, Josef 157, 204, 251
Weininger, Otto 53, 61, 62, 64, 77
Weinmann, Cornelia 174
Weinzierl, Brigitte 129
Weiser, Leo 45
Weisker, Jürgen 169
Weiß, Hermann 16, 164
Weiße, Hermann 235, 237, 239
Wekwerth, Manfred 291
Welck, Karin von 195
Welhaven, Johan Sebastian 100
Weltmann, Lutz 139, 274
Wendhausen, Fritz 134, 304
Wenk, Silke 19
Werder, Peter von 172
Werfel, Franz 41, 42
Werkentin, Ronald 170
Wermelskirch, Wolfgang 4
Werner, Rudolf 102
Wertheimer, Martha 290
Wessel, Johan Herman 100
Wessling, Berndt W. 212
Westecker, Wilhelm 248
Wethly, Gustav 301
Wetzel, Christoph 83, 134
Wetzel, Heidi 83, 134
Wicclair, Walter 8, 112, 225, 270
Wiedeburg, Paul Hermann 43
Wiemeler, Ruth 239
Wiingaard, Jytte 6
Wilde, Oscar 94
Wildenbruch, Ernst von 140
Wilhelm II. 47, 53, 54, 82, 202
Wille, Rudolf 152
Wilson, Thomas Woodrow 106
Wimmer, Maria 175
Winkel, Gottfried zum 246
Winkler, Michael 21
Winter, Claire 234
Wippermann, Wolfgang 13, 14
Wisten, Fritz 272, 275, 277, 279, 280, 282, 283, 284, 287, 288-300
Witt, Berta 139
Witte, Karsten 232
Wittgen, Rudolf 153, 163
Woegerer, Otto 246
Wölfl, Sophie 113
Woerner, Roman 38
Wohlgemuth, Joseph 273
Wolff, Alfred 105, 210
Wolff, Hannelore 159
Woolf, Virginia 24
Wüstenhagen, Karl 99
Wulf, Joseph 98, 244, 271
Wyller, Egil A. 196
Yeats, William Butler 22
Ystad, Vigdis 6, 34, 134, 143, 164, 171, 176
Zabel, Eugen 38
Zadek, Peter 7
Zalm, Rob van der 6
Zan, Reinhold von 59
Zander, Rosemarie 31
Zeller, Bernhard 94
Zerlett, Hans H. 191
Zernack, Julia 172, 173, 202
Ziegel, Erich 168
Ziegler, Hans Severus 249
Ziegler, Hermine 196
Zimmermann, Walter 78, 171
Zitelmann, Rainer 13, 93
Znamenacek, Wolfgang 257
Zola, Emile 36
Zorn, Alwin 227
Zschokke, Heinrich 121
Zweig, Stefan 271

2. Texte Ibsens

Baumeister Solness [Bygmester Solness] 7, 145, 274
Brand 5, 32, 36, 39, 57, 60, 98, 127, 128, 145, 307
Bund der Jugend [De unges forbund] 31, 92, 101, 132, 145
Das Hünengrab [Kjæmpehøien] 92
Des Glaubens Grund [Troens Grund] 60
Die Frau vom Meer [Fruen fra havet] 122, 145, 264, 274
Die Helden auf Helgeland, s. Nordische Heerfahrt
Die Kronprätendenten [Kongs-Emnerne] 27, 32, 36, 99, 123, 127, 128, 145, 148, 149, 150-167, 178, 274, 301, 302, 308-309
Die Wildente [Vildanden] 121-122, 123, 145, 147, 162, 265-266, 274, 275-288, 292, 294, 300, 307, 310
Ein Bruder in Not [En Broder i Nød!] 60
Ein Puppenheim, s. Nora
Ein Volksfeind [En folkefiende] 3, 27, 35, 92, 95-96, 132, 145, 162, 168, 214, 215-232, 254, 303, 305, 307, 308, 309
Frau Inger auf Östrot [Fru Inger til Østråt] 98, 115, 127, 145, 148, 149, 167-170, 178, 230
Gespenster [Gengangere] 2, 8, 17, 27, 32, 33, 34, 36, 107, 114, 115, 116-120, 122, 123, 124-125, 127, 132, 136, 145, 147, 214, 232, 243-254, 263, 264, 274, 295-300, 302, 303
Hedda Gabler 27, 107, 108, 123, 127, 131, 132, 145, 147, 162, 170, 175, 178, 215, 235, 241, 261-265, 274, 302, 306
John Gabriel Borkman 128, 132, 145, 151, 162, 255, 257-261, 274, 286, 303
Kaiser Julian, s. Kaiser und Galiläer
Kaiser und Galiläer [Kejser og Galilæer] 99, 123, 124, 127, 128, 163, 302, 303
Klein Eyolf [Lille Eyolf] 35, 145, 201, 274
Komödie der Liebe [Kjærlighedens Komedie] 31
Lichtscheu [Lysræd] 31
Mit einer Wasserlilie [Med en Vandlilje] 31
Nora [Et dukkehjem] 2, 3, 8, 24-25, 27, 33, 37, 40, 107, 108, 114, 115, 116, 120-121, 122, 123, 127, 129-132, 135, 136, 145, 147, 178, 214, 232-243, 248, 263, 274, 278, 302, 303, 307, 308
Nordische Heerfahrt [Hærmændene på Helgeland] 27, 32, 38, 98, 99, 127, 145, 148, 150, 170-178, 179, 203, 274, 309
Peer Gynt 2, 3, 4, 27, 34, 38, 39-40, 41, 42, 44, 46, 47, 52-90, 91, 95, 97, 98, 103-104, 105-106, 110, 118, 122, 124, 127, 133-143, 145, 147, 176, 177, 178-214, 223, 232, 272-273, 274, 302, 303-306, 309
Rosmersholm 7, 37, 115, 123, 145, 264, 274
Stützen der Gesellschaft [Samfundets støtter] 3, 27, 32-33, 122, 127, 135, 145, 147, 151, 235, 255-257, 259, 288-295, 303, 308
Terje Vigen 3
Wenn wir Toten erwachen [Når vi døde vågner] 145, 163, 274

3. Theaterorte und ihre Bühnen

Aachen
– Stadttheater 113, 149
Altenburg 149
Altona 256
Augsburg 33, 34, 118, 137
Baden-Baden 12, 186, 194-195, 203
Bautzen 120
Berchtesgaden 44, 180
Bergen 5
Berlin 7, 8, 11, 32, 54, 82,107, 110, 135, 149, 167, 178, 187, 188, 191, 194, 215, 226, 247, 257, 259, 301
– Agnes-Straub-Theater 117, 245, 246, 248
– Belle-Alliance-Theater 32
– Deutsche Oper 137
– Deutsches Theater 121, 132, 141, 241-243
– Dietrich-Eckart-Bühne 44
– Herrnfeld-Theater 271
– Kammerspiele 245
– Komödie 243, 246, 258
– Lessingtheater 58, 266, 274
– Nationalsozialistische Volksbühne 95
– Nationaltheater 32
– Ostend-Theater 32, 217
– Renaissancetheater 136, 240-241, 264
– Residenztheater 8, 33
– Réuniontheater 32
– Rose-Theater 217, 218, 220, 228, 257, 265-266
– [Königliches] Schauspielhaus am Gendarmenmarkt 48, 53, 54, 82, 84, 85, 139, 140, 168-169, 198, 199
– Schillertheater 115, 260
– Staatsoper Unter den Linden 204, 205
– Stadttheater 32
– Theater am Schiffbauerdamm 272
– Theater des Jüdischen Kulturbundes 3, 266, 267-300
– Theater des Volkes 136, 178, 190-194, 201
– Theater in der Kommandantenstraße 271, 272
– Theater in der Stresemannstraße 258, 263, 264
– Volksbühne am Horst-Wessel-Platz 120, 177-178, 228-229, 231, 266
– Zirkus Schumann 87, 136
Beuthen 149
– Oberschlesisches Landestheater 168
Bielefeld 202
Bochum 122, 127, 152, 155, 205, 251, 303
– Schauspielhaus 166-167
Bonn 135
Brandenburg 180
Bremen 54, 135
– Schauspielhaus 149
Breslau 113, 214
Coburg 149
Cottbus 12
– Stadttheater 83, 184-186, 200, 201
Danzig 135
Darmstadt 214
– Hessisches Landestheater 227-228
Detmold
– Landestheater 122
Dortmund 152, 203
– Stadttheater 173-175, 187
Dresden 131, 137, 152, 166, 178, 200, 214, 256-257
– Staatliches Schauspielhaus 138, 189-190
Düsseldorf 176, 194, 199, 227
– Schauspielhaus 7, 184-186, 201, 235-239, 240
Duisburg 152
Eisfeld/Thüringen 180
Elberfeld 54, 95
Essen 214, 233, 301
– Freilichtbühne 180
Esslingen
– Württembergische Landesbühne 225-226
Flensburg 12, 33, 130, 149, 175, 301
– Grenzlandtheater 170, 184-186
– Stadttheater 170-173
Frankfurt/Main 137, 186
– Neues Theater 234-235
– Schauspielhaus 232
– Städtische Oper 213
Freiburg 137-138
Gera 149, 203, 214, 241
Görlitz 132

– Deutsches Grenzlandtheater 262-263, 265
Graz 246
– Schauspielhaus 257
Greifswald 178
Halle 54, 214
– Stadttheater 189
Hamburg 135, 235, 246, 301
– Deutsches Schauspielhaus 99, 121-122, 138, 175-177, 203-204, 255
– Thalia-Theater 54, 199, 247
Hannover 54, 164, 233
– Schauspielhaus 201-202
Heidelberg 137, 158
Heilbronn 188
Kiel 54
Koblenz 115, 120, 137, 202
– Landestheater 135, 239-241
Köln 12, 119, 152, 154, 164, 268, 275
– Schauspielhaus 152-165, 218-224, 225, 226, 227
Königsberg 149
Konstanz 260
Kopenhagen
– Dagmarteatret 60
Krakau 169
Landsberg 135
Leipzig 142
– Schauspielhaus 129, 168
Luisenburg, s. Wunsiedel
Magdeburg 54, 122
Mainz 137
Mannheim 137, 142, 227
– Nationaltheater 195-198
Meiningen 222, 261
– Hoftheater 32
– Landestheater 228
Meißen 140
– Stadttheater 116
Memel
– Stadttheater 116
Metz 241
– Deutsches Theater 130-131
Mönchengladbach 135
München 135, 149, 194, 261, 301
– Hoftheater 7, 32, 38
– Kammerspiele 115, 116, 137, 187, 203, 259
– Prinzregententheater 83, 169
– Residenztheater 33
Neustrelitz
– Landestheater 136, 245
Nordhausen 140
Nürnberg 149
– Städtisches Theater 118, 119
Oldenburg 135, 137
Olmütz 120, 132
Oslo 5, 7, 141, 142, 201, 203
Osnabrück 214
Paris 214
Prag 203, 214
Remscheid-Solingen 137, 241
Rostock 54
Rudolstadt
– Landestheater 139
Saarbrücken 135
Salzburg 149
Schwerin 149
– Staatstheater 153, 184-186
Solingen, s. Remscheid-Solingen
Stettin 54
– Stadttheater 117
Stralsund 131, 137
Straßburg 121, 132
Stuttgart 272
Trier 132
– Grenzlandtheater 119
Trondheim 5
Turin 214
Ulm 135
Warschau 169
Weimar 136, 164, 194, 301
– Deutsches Nationaltheater 123, 248-250, 255-256
Wien 7, 8, 11, 117, 119-120, 132, 158, 303
– Akademietheater 120, 131, 250-254, 263-265
– Burgtheater 119, 250, 251
– Deutsches Volkstheater 151
– Staatsoper 152, 165
– Theater in der Josefstadt 121, 241-243
Wiesbaden 58, 227
Wilhelmshaven 202
Wunsiedel
– Luisenburg 12, 179-184, 185, 187, 192

Bildnachweis

(alphabetisch nach dem Ortsnamen)

Akademie der Künste, Berlin: Abb. 65-67

Bildarchiv Abraham Pisarek, Berlin: Abb. 57

Staatstheater Cottbus: Abb. 51-52

Theatergeschichtliche Sammlung der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt: Abb. 60

Dumont-Lindemann-Archiv, Düsseldorf: Abb. 39-40

Stadtarchiv Esslingen: Abb. 62-63

Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main: Abb. 32

Theatersammlung der Universität Hamburg: Abb. 41

Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität Köln: Titelbild, Abb. 1-11, 13-23, 27-28, 30-31, 33-38, 42-43, 45-48, 50, 53-56, 58, 61, 64, 70, 71

Theatersammlung des Reiss-Museums, Mannheim: Abb. 12, 44

Staatliche Museen Meiningen: Abb. 68

Bayerische Staatsbibliothek, München: Abb. 29

Deutsches Theatermuseum (Clara-Ziegler-Stiftung), München: Abb. 49, 69

Österreichisches Theatermuseum, Wien: Abb. 24-26, 59