

**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  
**Kapitel:** 3: Dietrich Eckarts "arisch-christliche" Interpretation von Ibsens "Peer Gynt"  
**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:** 07.12.2025

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

### 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.<sup>1</sup>*

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“<sup>2</sup>, als „sinnbildhafter Träger und Kündler der deutschen Selbstbestimmung und Auferstehung“<sup>3</sup> 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<sup>4</sup>. 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<sup>5</sup>. 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 [...]“<sup>6</sup>.

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

---

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

<sup>2</sup> Stilke, *Dietrich Eckart, ein Dichter und Kämpfer*, Donauwörth 1936, S. 63.

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

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

<sup>5</sup> Hitler, *Mein Kampf*, 10. Aufl., München 1932, S. 781.

<sup>6</sup> Rosenberg, *Dietrich Eckart. Ein Vermächtnis*, München 1928, S. 12.

<sup>7</sup> 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<sup>8</sup>. 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<sup>9</sup>. Adolf Hitler selbst ließ es sich nicht nehmen, im bayerischen Heimatort Eckarts ein Ehrenmal aus Alabaster für seinen früheren Freund einzuweihen<sup>10</sup>; Parteigliederungen machten in alljährlich wiederkehrenden, pompösen Gedenkveranstaltungen auf die „Schöpfungen des unvergeßlichen Vorkämpfers“<sup>11</sup> aufmerksam. Zum 70. Geburtstag im Jahre 1938 wurde reichsweit an Eckart erinnert, u.a. in Form von „Morgenfeiern“ an den Theatern<sup>12</sup>. 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<sup>13</sup>.

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

<sup>8</sup> 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.

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

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

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

<sup>12</sup> Vgl. Plewnia, *Auf dem Weg zu Hitler. Der „völkische“ Publizist Dietrich Eckart*, Bremen 1970, S. 9.

<sup>13</sup> Vgl. *Bausteine zum deutschen Nationaltheater*, 2, 1934, H. 3, S. 87.

verlaufenen Medizinstudium, das er wegen einer schweren Trunk- und Morphi-umsucht<sup>14</sup> 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“<sup>15</sup> 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“<sup>16</sup>, 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.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> Eckart, *Tannhäuser auf Urlaub. Ein Sommermärchen*, Leipzig 1895, S. 10.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> 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“<sup>18</sup> 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“<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup>

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<sup>21</sup>. In Schauspielen wie „Familienväter“<sup>22</sup>, „Der Erbgraf“<sup>23</sup> oder „Ein Kerl, der spekuliert“<sup>24</sup> 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<sup>25</sup>. 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.<sup>26</sup>

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 vorgebrachte Pressekritik in „Familienväter“ ist z.B. auf Eckarts negative Erfahrungen in einigen Zeitungsredaktionen zurückzuführen<sup>27</sup>. Neben dieses biographische Moment<sup>28</sup> 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“<sup>29</sup> Deutschlands nicht verwirklicht worden war. In einem seiner späteren Schauspiele, dem 1914 als Auftragswerk des deutschen Kaisers Wilhelm II. entstandenen „Heinrich der Hohenstaufe“<sup>30</sup>, 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

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

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

<sup>27</sup> Vgl. Plewnia 1970, S. 16 f.

<sup>28</sup> Christian Hennig schreibt zutreffend, Eckart „habe die Erfahrung seiner sozialen Deklassierung in Bedeutsamkeit kleiden wollen“. Hennig 1985, S. 161.

<sup>29</sup> Eckart 1895, S. 24.

<sup>30</sup> 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<sup>31</sup>. 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.<sup>32</sup>  
 [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“<sup>33</sup>, 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<sup>34</sup>, hielt er gar vor, daß er „aus Mangel an Empfinden für das Seelische als Rassengrundlage [...] immer wieder der ärgerlichsten Judentzerei [sic]“<sup>35</sup> 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 [...]“<sup>36</sup>. Da in den Evangelien „und den auf ihren Geist fußenden Religionsbüchern“<sup>37</sup> 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“<sup>38</sup>, 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*<sup>39</sup>. 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, insonderheit 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.<sup>40</sup>

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<sup>41</sup>, in Berlin regelmäßig die „Tafelrunde der Kommenden“ frequentierte<sup>42</sup>, lassen auch seine Münchener Jahre (ab 1915) einen Hang zu quasi-organischem, hierarchischem Gefüge erkennen. So besuchte er Versammlungen der rechtsradikalen „Thule-Gesellschaft“<sup>43</sup>, 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*)<sup>44</sup>, das dank der großzügigen Unterstützung durch das Großbürgertum und die Industrie<sup>45</sup> drei Jahre lang erscheinen konnte. In Dutzenden von Artikeln erhitze 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<sup>46</sup>.

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“<sup>47</sup>. 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“<sup>48</sup>, das mit den berüchtigten Worten „Deutschland, erwache“ endet. Der Wortlaut der ersten Strophe dokumentiert den inzwischen militanten Antisemitismus Eckarts:

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

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

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

<sup>47</sup> Vgl. Engelman 1971, S. 179 ff.

<sup>48</sup> 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!<sup>49</sup>

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<sup>50</sup> und kehrte erst Monate später nach München zurück. Am 13. November desselben Jahres konnte er einer Verhaftung<sup>51</sup> 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<sup>52</sup>. 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“<sup>53</sup>. Eckart wählt darin den fiktiven Rahmen einer Unterhaltung zwischen dem späteren „Führer“ und ihm selbst, um in „rüder Biertisch-Diktion“<sup>54</sup> 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.“<sup>55</sup>

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“<sup>56</sup> sah. Vergleiche zwischen Eckarts Publikation und manchen Passagen in Hitlers „Mein Kampf“ lassen in der Tat deutliche Parallelen erkennen<sup>57</sup>. Andererseits ist argumentiert worden<sup>58</sup>, 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!*<sup>59</sup>

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<sup>60</sup>. Dieser ersten Ausgabe waren zwei theoretische Schriften beigelegt: der sogenannte „Epilog“<sup>61</sup> und die „Randbemerkungen“<sup>62</sup>. Während er im „Epilog“, den er nach eigenen Angaben nicht weniger als sechsmal umgeschrieben hatte<sup>63</sup>, 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“

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

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

<sup>58</sup> Vgl. Plewnia 1970, S. 94 ff.

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

<sup>60</sup> 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 „Liebhäberausgabe“ erklärt.

<sup>61</sup> 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.

<sup>62</sup> 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.

<sup>63</sup> 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“<sup>64</sup> 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.<sup>65</sup> 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<sup>66</sup>. Auch trug er sich vorübergehend mit dem Gedanken, seine Wochenschrift *Auf gut deutsch* zu einer Tageszeitung auszubauen, die dann den Titel *Mitten hindurch* (analog zum norwegischen „tvers igjen-nem“<sup>67</sup>, dem Wahlspruch Peers in der Schlußszene) erhalten hätte<sup>68</sup>.

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<sup>69</sup>. Der in den Jahren des Weltkrieges sich entladende Fanatismus seiner Anschauungen drückt sich sowohl in einem neuverfaßten „Vorwort“<sup>70</sup> als auch in den ausführlichen „Richtlinien“<sup>71</sup> 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“<sup>72</sup> 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

<sup>64</sup> Eckart 1912 b, S. 244.

<sup>65</sup> 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-Denkmal 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.

<sup>66</sup> Vgl. Grün 1941, S. 50.

<sup>67</sup> HU, VI, S. 239.

<sup>68</sup> Vgl. Dresler, *Dietrich Eckart*, München 1938, S. 21.

<sup>69</sup> 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].

<sup>70</sup> 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.

<sup>71</sup> 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.

<sup>72</sup> 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*.<sup>73</sup> [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<sup>74</sup>, wurde bis zum Ende der Spielzeit nicht weniger als 48 mal gegeben. 1920 war sie bereits 190 mal<sup>75</sup> über die Bühne gegangen, 1925 kletterte die Zahl der Aufführungen auf etwa 280<sup>76</sup>. 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<sup>77</sup>; einer Information Hennigs zufolge ist das Stück in dieser Bearbeitung bis 1933 knapp 750 mal aufgeführt worden<sup>78</sup>. 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<sup>79</sup>.

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<sup>80</sup>, die nun auf Morgensterns bekannter Übersetzung basierte. Wenn

<sup>73</sup> Eckart 1916 b, S. 7.

<sup>74</sup> 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.

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

<sup>76</sup> Vgl. Becker 1969, S. 113.

<sup>77</sup> 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.

<sup>78</sup> 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 vormaligen 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.

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

<sup>80</sup> 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<sup>81</sup>. 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<sup>82</sup>. 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“<sup>83</sup>, 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<sup>84</sup>. Im Vorwort zur dritten Ausgabe des „Peer Gynt“ bekennt sich Eckart ausdrücklich zu seiner „arisch-christlichen Weltanschauung“<sup>85</sup>. 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<sup>86</sup>, damit sich diese ein Bild von der „vielleicht beste[n] Deutung des ‘Peer Gynt’“<sup>87</sup> 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*, Wolfartshausen 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“<sup>88</sup>, die im Dritten Reich einen besonders hohen Stellenwert innehatte<sup>89</sup>. 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<sup>90</sup>. Eckart recurriert 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“<sup>91</sup> 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.<sup>92</sup>

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.“<sup>93</sup> 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“<sup>94</sup>, gegen die hochgelobte Übersetzung Christian Morgensterns zu vertei-

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

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

<sup>90</sup> 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.

<sup>91</sup> Becker 1969, S. 64.

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

<sup>93</sup> Becker 1969, S. 64.

<sup>94</sup> 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<sup>95</sup>, verhältnismäßig genau dem Wortlaut Ibsens gefolgt war, blieb Eckart keine andere Wahl als gerade diese „buchstäbliche Verdeutschung“<sup>96</sup> [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.“<sup>97</sup>

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“<sup>98</sup> auszugehen, lastet er Morgenstern implizit das Objektivitätsideal eines Positivist<sup>99</sup> 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“<sup>100</sup> und stößt sich an dem „sinnlosen Kauderwelsch“<sup>101</sup> 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<sup>102</sup> und sich schließlich sogar genötigt sieht, dessen Erfolg allein auf die vermeintliche Patronage durch den Juden Georg Brandes zurückzuführen<sup>103</sup>.

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.

<sup>95</sup> Vgl. Kretschmer, *Christian Morgenstern*, Stuttgart 1985 (= Sammlung Metzler, Bd. 221), S. 5 f.

<sup>96</sup> Eckart 1914, S. 101.

<sup>97</sup> Zit. nach Eckart 1916 b, S. 7.

<sup>98</sup> Eckart 1914, S. 92.

<sup>99</sup> 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.

<sup>100</sup> Ebd., S. 96.

<sup>101</sup> Ebd., S. 98.

<sup>102</sup> Vgl. ebd., S. 91.

<sup>103</sup> 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<sup>104</sup> - 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“<sup>105</sup> zugrunde liege. In den Termini seines inzwischen fest etablierten dualistischen Weltbildes beschrieben, hieß dies, daß sich „die Alles überwindende Erlösungsidee des ‚Peer Gynt‘“<sup>106</sup> 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“<sup>107</sup> 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

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

<sup>105</sup> Eckart 1916 c, S. 25.

<sup>106</sup> Eckart 1914, S. 78.

<sup>107</sup> 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<sup>108</sup> 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.<sup>109</sup>

Mystizismen dieser Art führten Eckart dazu, den „Peer Gynt“ als geistiges Spiel, als Moralität im Sinne von Goethes „Faust“<sup>110</sup> 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<sup>111</sup>. Ähnlich sah er auch Parallelen zwischen Peer und der Titelgestalt in Shakespeares „Hamlet“, doch im Dänenprinzen siege am Ende die Weltbejahung, mit der Konsequenz, daß er unerlöst bleibe - nach Auffassung Eckarts ein Dramenschluß, der „notwendigerweise nicht befriedigt“<sup>112</sup>.

Eckarts Akzentuierung der Erlösungsidee impliziert, daß er sich heftig von einer anderen gängigen Interpretationshypothese<sup>113</sup> 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

<sup>108</sup> Vgl. Eckart 1916 c, S. 20 f.

<sup>109</sup> Eckart 1919 a, S. 12.

<sup>110</sup> 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.

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

<sup>112</sup> Eckart 1914, S. 84.

<sup>113</sup> Asbjørn Aarseth unterscheidet drei „Hauptthesen“ 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<sup>114</sup>. Mit mehr Emphase begegnete Brandes dem Stück, als es 1886 am Kopenhagener Dagmartheater aufgeführt wurde. Diese Produktion vertraute weitaus stärker der „politischen Kraft“<sup>115</sup> des Stückes und enthielt mehr „Tendenz“<sup>116</sup> 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<sup>117</sup>, 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.<sup>118</sup>

(... 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 Schaffheit 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.<sup>119</sup>

<sup>114</sup> 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.

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

<sup>116</sup> Ebd., S. 85.

<sup>117</sup> *Politiken*, 22. Januar 1886. Zit. nach Midbøe 1978, S. 86.

<sup>118</sup> *Politiken*, 16. Januar 1886. Zit. nach Midbøe 1978, S. 87.

<sup>119</sup> 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<sup>120</sup> assoziierte, betonte Eckart in klassisch antimoderner Manier das „höhere Selbst“, das „Göttliche“ und schließlich sogar das „Genie“<sup>121</sup> 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<sup>122</sup>. Gäbe es eine poetische Gerechtigkeit, so Brandes, müßte Peer Gynt der Teufel holen<sup>123</sup>. 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 [...] <sup>124</sup> [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“<sup>125</sup>, die darin kulminierte, daß er „in Solvejg sein selbstloses Ich, die göttliche Idee seines Seins“<sup>126</sup> 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<sup>127</sup> Peers im Mittelpunkt steht und Solvejg als Allegorie der Seele Peers

<sup>120</sup> Vgl. Brandes, *Henrik Ibsen*, Kopenhagen 1898, S. 50.

<sup>121</sup> Eckart 1916 c, S. 33.

<sup>122</sup> Brandes 1898-1904, S. XIX.

<sup>123</sup> Vgl. ebd.

<sup>124</sup> Eckart 1916 c, S. 23.

<sup>125</sup> Collin, *Henrik Ibsen. Sein Werk, seine Weltanschauung, sein Leben*, Heidelberg 1910, S. 351.

<sup>126</sup> Ebd., S. 352.

<sup>127</sup> 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<sup>128</sup>, sondern begab sich auch mit seinen übrigen Ansichten in das Fahrwasser der Antimoderne, etwa indem er von den Fähigkeiten des „höheren Wesens“<sup>129</sup> Peer überzeugt war, heftige Kritik an den „Erfahrungsphilister[n] wie Auguste Comte“<sup>130</sup> übte oder sich besonders abfällig über Frauen äußerte<sup>131</sup>. Selbst die hypertrophe Pressekritik Eckarts, der in einer paranoiden und antisemitischen Wahnvorstellung Brandes als den Herrscher über „den ganzen Apparat der internationalen Presse“<sup>132</sup> denunzierte, ist bei Weininger - wenn auch entschieden maßvoller im Ton - bereits vorgebildet<sup>133</sup>.

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<sup>134</sup>. Angeregt und betreut wurde die Arbeit vom Wiener Germanisten Josef Nadler, der sich schon weit vor 1933 mit verschiedenen Auflagen seiner rassistisch ausgerichteten „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften“<sup>135</sup> einen Namen gemacht hatte. Walter Muschg verurteilte ihn nach dem Krieg „als ragendes Moment einer dem chauvinistischen Rassenwahn verfallenen Literaturwissenschaft“<sup>136</sup>; in historischen und wissenschaftsgeschichtlichen Untersuchungen wurde er „Goebbels' handmaid in the field of literature“<sup>137</sup> 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“<sup>138</sup> genannt. 1938 hatte Nadler den Einmarsch Hitlers in Österreich begrüßt<sup>139</sup>. 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“<sup>140</sup> und Ansätzen, die „die ganze Dichtung nach ihrem *seelischen Gehalt* beurteilen“<sup>141</sup> [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“<sup>142</sup> 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“<sup>143</sup>. 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“<sup>144</sup> aufwiesen und verfällt bei der Begründung einer rassistischen 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.<sup>145</sup> [Hervorhebung im Original]

Mit Ausführungen wie diesen sanktionierte Saxer das Erlösungskonzept Eckarts und schlug gleichzeitig eine Brücke zur rassistischen Literaturwissenschaft seines Lehrers Nadler<sup>146</sup>.

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“<sup>147</sup>. 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 „helhets-tolkning“<sup>148</sup> („ganzheitlichen Interpretation“) integriert. Damit richtet auch er sich gegen die Interpreten in der Tradition Brandes', die der Solvejg-Szene nur Verständnislosigkeit entgegenbringen<sup>149</sup>, und schließt sich anderen Forschern an, die diese Szene mit Hilfe unterschiedlicher Ansätze in logischer Relation zum Gesamttext sehen<sup>150</sup>. Aarseth betont wie Eckart (sowie Collin und Weininger) die Bedeutung der Erlösung<sup>151</sup> 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

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

<sup>148</sup> Ebd., S. 195.

<sup>149</sup> In neuerer Zeit lehnte z.B. Arild Haaland die Schlußszene mit barschen Worten ab: „[...] mens Faust med forholdsvís god grunn kan reddes siden alle hans vidervedigheter 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.

<sup>150</sup> 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.

<sup>151</sup> 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“<sup>152</sup> („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“<sup>153</sup> („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“<sup>154</sup> („Seelenlosigkeit“), andererseits mit Peers geringen Geistesgaben<sup>155</sup> 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.“<sup>156</sup> (... 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 kulminierte in der Solvejg-Szene am Schluß des Aktes, doch weigerte sich Peer zunächst, Lehren anzunehmen. In der Grabrede des Pfarrers erkenne Peer den verstorbenen Militärgegner nicht als Antipoden seiner eigenen Verantwortungslosigkeit<sup>157</sup>. 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 versteigerte er zwar „rekvisitter fra en drømmefylt og forfusket tilværelse“ („Requisiten eines traumerfüllten und verpfuschten Lebens“), doch bleibe er der „skrønmakeren Peer Gynt“<sup>158</sup> („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<sup>159</sup> - 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.<sup>160</sup>

(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“)<sup>161</sup> - als Aufforderung an Peer, seine Animalität zu unterdrücken<sup>162</sup>. 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“<sup>163</sup> („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“<sup>164</sup>. (... 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

<sup>160</sup> Ebd., S. 195.

<sup>161</sup> HU, VI, S. 229; SWV, II, S. 578.

<sup>162</sup> Vgl. Aarseth 1975, S. 203.

<sup>163</sup> Ebd., S. 209.

<sup>164</sup> Ebd., S. 212.



Helden nicht so erwärmt, wie er es verdient“<sup>165</sup>. 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“<sup>166</sup>, um Ibsens „Peer Gynt“ möglichst umfassend dem „deutschen Gefühlsleben“ anpassen zu können<sup>167</sup>. Immerhin gestand er in Briefen ein, daß dieses Vorhaben eine „energische Retouche“<sup>168</sup> 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“<sup>169</sup> 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.<sup>170</sup>

Bei seiner Bearbeitung ging Eckart, der einer Information Saxers zufolge der norwegischen Sprache gar nicht mächtig war<sup>171</sup>, 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<sup>172</sup> 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“<sup>173</sup> in diesem bedeutsamen Stadium endlich überwunden habe. Die Formulierung scheint eine Übereinstimmung mit dem Konzept Aarseths anzuzeigen, der Peers Lebensweg als einen zögernden, widerspruchsvol-

<sup>165</sup> Eckart 1916 c, S. 24.

<sup>166</sup> Ebd., S. 25.

<sup>167</sup> Brief von Eckart an Georg von Hülsen-Haeseler vom 5. Juli 1911. BA, Kl. Erw. 124, Bl. 31.

<sup>168</sup> Ebd., Bl. 30 a.

<sup>169</sup> Brief von Eckart an Georg von Hülsen-Haeseler vom 4. April 1911. BA, Kl. Erw. 124, Bl. 28 a.

<sup>170</sup> Brief von Eckart an Georg von Hülsen-Haeseler vom 7. September 1911. BA, Kl. Erw. 124, Bl. 35.

<sup>171</sup> Vgl. Saxer 1940, S. 10.

<sup>172</sup> 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.

<sup>173</sup> 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“<sup>174</sup> 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<sup>175</sup>. 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“.<sup>176</sup> [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“<sup>177</sup>, der in Christus seine vollendete Manifestation erfahren habe. Eckart sieht in Peer das Gegenteil jener „Halbnatur“<sup>178</sup> verkörpert, die so viele Interpreten<sup>179</sup> 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 [...]“<sup>180</sup>

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

<sup>174</sup> Ebd., S. 38.

<sup>175</sup> Eckart 1912 b, S. 252 ff.

<sup>176</sup> Eckart 1916 c, S. 58 f.

<sup>177</sup> Ebd., S. 40.

<sup>178</sup> Vgl. Eckart 1914, S. 16.

<sup>179</sup> 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.

<sup>180</sup> 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 Glangz genießen und ein Lichterblinden“ seiner Gedanken, ist eine *Entelechie*, und darum eine *einzig große Tat*.<sup>181</sup> [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<sup>182</sup>. 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“<sup>183</sup>, und die Trolle der „äußersten Weltbejahung“<sup>184</sup> 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.<sup>185</sup> [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“<sup>186</sup>:

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*<sup>187</sup>. [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.“<sup>188</sup> 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)“<sup>189</sup>. 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<sup>190</sup>). 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 tilbage.  
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.)<sup>191</sup>

Für das Konzept des Nachdichters bleibt diese Textstelle schon deshalb problematisch, weil er gerade eine *Brücke* symbolträchtig in seine Bühnenbildpläne integrierte<sup>192</sup>; 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 Wikingergeschlechte erben.<sup>193</sup>

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<sup>194</sup>, 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“<sup>195</sup>. Als er sie kurz darauf zum Tanzen auffordert, geschieht dies „flehentlich“, und seine Betrunkenhheit 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“:

<sup>191</sup> HU, VI, S. 138; SWV, II, S. 498 f.

<sup>192</sup> 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.

<sup>193</sup> Eckart 1922 a, S. 133.

<sup>194</sup> Vgl. Eckart, 1916 c, S. 20.

<sup>195</sup> Eckart 1922 a, S. 52.



Es kann ja nicht sein.  
Selbst wenn ich wollte - ich darf es nicht.<sup>196</sup>

Solvejgs „Slipp mig“ („Laß mich!“) im Original, ihre schroffe Absage „Nej, du har drukket“<sup>197</sup> („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<sup>198</sup>, erscheint ihm Solvejg in Gedanken, und zwar in unmittelbarem Anschluß an eine längere, seinen vermeintlichen Antimaterialismus bestätigende Replik<sup>199</sup>, 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--<sup>200</sup>

Bei Ibsen dagegen sitzt Solvejg in bukolischer Landschaft - „højt oppe mod Nord“ („hoch im Norden“)<sup>201</sup> - 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.<sup>202</sup> [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“<sup>203</sup>. Eine textliche Grundlage für diese Auffassung vermag er nur durch eine starke Bearbeitung dieser Szene zu schaffen. Peers angeblicher Hang zum „Jenseitigen“ wird

<sup>196</sup> Ebd., S. 57.

<sup>197</sup> HU, VI, S. 83; SWV, II, S. 447.

<sup>198</sup> Eckart kommentiert: „Diese Stelle bezeichnet Peers tiefsten Fall, von dem er sich aber sofort wieder erhebt...“ Eckart 1922 a, S. 161.

<sup>199</sup> 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.

<sup>200</sup> Ebd.

<sup>201</sup> HU, VI, S. 170; SWV, II, S. 527.

<sup>202</sup> Eckart 1916 c, S. 22.

<sup>203</sup> Eckart 1922 a, S. 111.

bei Eckart dadurch unterstrichen, daß er die Fahrt zum Soria-Moria-Schloß<sup>204</sup> 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“<sup>205</sup> [!], einem Ort, in dem laut einer Fußnote Eckarts „Gottvater, der ‘König’, und Christus, der ‘Prinz’ [...] zur seligen ‘Hochzeit’ geladen haben“<sup>206</sup>. Außerdem spielt die Szene bei Eckart an Weihnachten [!], wie durch einen Tannenbaum, der mitten im Zimmer von Aase steht, demonstrativ hervorgehoben wird<sup>207</sup>. 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.“<sup>208</sup>

An einer anderen Station seines Lebens, im fünften Akt, vergleicht sich Peer - nach Eckarts Ansicht „zu Unrecht“<sup>209</sup> [!] - 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“<sup>210</sup>). 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!<sup>211</sup>

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,

<sup>204</sup> 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.

<sup>205</sup> Eckart 1922 a, S. 111.

<sup>206</sup> Ebd.

<sup>207</sup> 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.

<sup>208</sup> Eckart 1922 a, S. 121.

<sup>209</sup> Eckart 1916 c, S. 39.

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

<sup>211</sup> Eckart 1922 a, S. 194.



In jeder Faser vom Kopf bis zur Zeh'!  
Ich werd' es beweisen!<sup>212</sup>

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.)<sup>213</sup>

Daß sich Peer lieber in der Hölle wiederfände, als daß er sich dem Gußlöffel überantwortet sähe<sup>214</sup>, 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?“<sup>215</sup>, 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?<sup>216</sup> [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

<sup>212</sup> Ebd., S. 200.

<sup>213</sup> HU, VI, S. 219; SWV, II, S. 570.

<sup>214</sup> Vgl. HU, VI, S. 220; SWV, II, S. 571.

<sup>215</sup> HU, VI, S. 228.

<sup>216</sup> 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<sup>217</sup> und z.B. Beweise für die *Identifikation* Peers mit dem Verhalten der Trolle noch im vierten und fünften Akt findet<sup>218</sup>, 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<sup>219</sup>, 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“<sup>220</sup> und „spöttisch“<sup>221</sup> 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.)<sup>222</sup>

<sup>217</sup> Vgl. Aarseth 1975, S. 186.

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

<sup>219</sup> Vgl. Eckart 1922 a, S. 39.

<sup>220</sup> Ebd., S. 86.

<sup>221</sup> Ebd., S. 87.

<sup>222</sup> 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!<sup>223</sup>

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.)<sup>224</sup>

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!<sup>225</sup>

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

<sup>223</sup> Eckart 1922 a, S. 85.

<sup>224</sup> HU, VI, S. 105; SWV, II, S. 468.

<sup>225</sup> 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.<sup>226</sup> [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 [...]“<sup>227</sup> [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“<sup>228</sup> 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<sup>229</sup>. 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<sup>230</sup>. Im Einklang mit Eckarts Theorie, daß in Peers „Kampf nach Solveig“ die „Sehnsucht seiner Seele nach sich selbst“<sup>231</sup> 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“<sup>232</sup>. 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“<sup>233</sup> 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“<sup>234</sup> 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.“<sup>235</sup> 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<sup>236</sup>. 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 [...] <sup>237</sup> [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“<sup>238</sup> [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 Wolust“<sup>239</sup>, 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“<sup>240</sup> bemerkbar machten.

Ähnlich dient die Figur Ingrid, deren Repliken Eckart zum Teil grob manipuliert hat, zur Darstellung einer vulgär-materialistischen Gesinnung, von der sich Peer mit entsprechend großen Gesten distanzieren kann<sup>241</sup>. 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-

<sup>235</sup> Ebd., S. 12.

<sup>236</sup> Vgl. hierzu Glaser, *Spießler-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.

<sup>237</sup> 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.

<sup>238</sup> Eckart 1912 b, S. 259.

<sup>239</sup> Eckart 1912 c, S. 272.

<sup>240</sup> Eckart 1919 a, S. 14.

<sup>241</sup> 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<sup>242</sup>.

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<sup>243</sup>. Und schon Reichsleiter Rosenberg unterschied den erfindenden, „gestaltend[en]“ Mann von der „lyrisch[en]“ Frau<sup>244</sup>; daß er sich dabei vom „heutige[n] Feminismus“<sup>245</sup> 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“<sup>246</sup>, 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“.<sup>247</sup>

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:

<sup>242</sup> Vgl. ebd., S. 162.

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

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

<sup>245</sup> Ebd., S. 484.

<sup>246</sup> Eckart 1916 b, S. 6.

<sup>247</sup> 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.<sup>248</sup> [Hervorhebung im Original]

Die Weltbejahung sowohl des Dovre-Alten als auch des großen Krummen signalisiert Eckart nach außen durch deren Gähnen bzw. Schnarchen<sup>249</sup> - 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 geachte[n] Rabulist[en]“<sup>250</sup> kritisiert und dessen „dialektische Kunststücke“<sup>251</sup> 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 [...]<sup>252</sup> [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“<sup>253</sup> 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“<sup>254</sup> 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?<sup>255</sup>

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 Staatsrason.

(zu Peer)

Du willst hiermit meiner Tochter Hand?<sup>256</sup>

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“<sup>257</sup> 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 Publikumsliebbling, der sowohl Juden (Nathan) darstellte als auch in Schurkenrollen (Geßler) glänzte. Auch Shakespeares Shylock spielte er mit jiddischer Intonation<sup>258</sup>. 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<sup>259</sup>, 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 [...] <sup>260</sup>

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-

<sup>257</sup> Darré, *Neuadel aus Blut und Boden*, München 1930, S. 200.

<sup>258</sup> Vgl. Pohl, *Vierzig Jahre Rampenlicht*, Berlin 1919, S. 53.

<sup>259</sup> Vgl. z.B. Asbjørn Aarseth in Ibsen 1993 a, S. 230.

<sup>260</sup> 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“<sup>261</sup> 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*“<sup>262</sup> [Hervorhebung im Original] gesehen werden. Begriffenfeldt sei entsprechend „eine nicht ernst zu nehmende Person, die aber Ernsthaftes ausspricht [...]“<sup>263</sup>.

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<sup>264</sup> 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<sup>265</sup>. 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<sup>266</sup> werden bei Eckart neun bzw. zehn Auftritte<sup>267</sup>. Die Anzahl der dramatis personae verringert sich dagegen nur unwesentlich<sup>268</sup>.

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<sup>269</sup> 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.



	<b>IBSEN (Anzahl d. Verse)</b>	<b>ECKART (Anzahl d. Verse)</b>
<b>1. Akt</b>	727	635
<b>2. Akt</b>	566	562
<b>3. Akt</b>	511	426
<b>4. Akt</b>	1542	903
<b>5. Akt</b>	1341	710
<b>Total</b>	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.<sup>270</sup>

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“ („Krøsus unter Charlestowns Reedern“)<sup>271</sup> 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“<sup>272</sup> („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

<sup>270</sup> Eckart 1922 a, S. 123.

<sup>271</sup> HU, VI, S. 135; SWV, II, S. 495.

<sup>272</sup> Brandes 1898, S. 51.

völlig und beklagt das „mitleidlose Herz [des Mannes] gegenüber seinen Stammesgenossen“<sup>273</sup>; er stempelt ihn schlichtweg zu einem „Halbverrückten“ und „stillen Gemütsleidenden“<sup>274</sup>. 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.<sup>275</sup>

(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<sup>276</sup>. 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<sup>277</sup> - den Lebenswandel Peers entscheidend prägt, zugunsten einer barock anmutenden *vanitas*-Motivik zurückgedrängt. Der verzweifelte Schilderung seiner Mutter Aase läßt Peer im ersten Akt die Antwort folgen:

<sup>273</sup> Eckart 1914, S. 70.

<sup>274</sup> Eckart 1922 a, S. 189.

<sup>275</sup> Haakonsen 1967, S. 27.

<sup>276</sup> 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.

<sup>277</sup> 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.<sup>278</sup>

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<sup>279</sup>.

### 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“<sup>280</sup> 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 Hofmannsthal bei der 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 Hofmannsthal

<sup>278</sup> Eckart 1922 a, S. 28.

<sup>279</sup> Vgl. Eckart 1916 c, S. 11 ff.

<sup>280</sup> 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“<sup>281</sup>. 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“<sup>282</sup>, und auch sonst legt er sehr viel Wert darauf<sup>283</sup>, daß der Trollkönig bei seinem zweiten Treffen mit Peer als eifriger Zeitungsleser dargestellt wird<sup>284</sup>. 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<sup>285</sup>. 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“<sup>286</sup>.

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<sup>287</sup> 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 „Blokbergs-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<sup>288</sup> 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<sup>289</sup>, 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“<sup>290</sup> 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<sup>291</sup>. 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“<sup>292</sup> sei, der sich von den „Weibern“, z.B. der „Dirne“<sup>293</sup> und dem „losen Käfer“<sup>294</sup> 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<sup>295</sup> der Trolle - wie im übrigen der aufrechte Deutsche dem „Menschenquark“<sup>296</sup> 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“<sup>297</sup> der Weltreisenden, in denen Eckart den ironisch so bezeichneten „Vierverband“<sup>298</sup> 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“<sup>299</sup> (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<sup>300</sup> 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<sup>301</sup>. 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“<sup>302</sup>). Nicht unerheblich trugen auch die sprachliche Gestalt der Nachdichtung und vor allem seine von der Kritik geschmähten schlichten Reime<sup>303</sup> 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“<sup>304</sup>, 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“<sup>305</sup> übertönt. Ähnlich künde die bekannte „Morgenstimmung“ von der „Herrlichkeit des heranflutenden Lichts“<sup>306</sup>. 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“<sup>307</sup>; 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.