

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: 5: Ibsen und das Theater I : zur Aufführungsfrequenz seiner Dramen 1933-1944
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: 09.12.2025

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

5. Ibsen und das Theater I: Zur Aufführungsfrequenz seiner Dramen 1933-1944

5.1. Ideologie und Pragmatik

In diesem Abschnitt ist danach zu fragen, welche Auswirkungen die beschriebene Dichotomisierung von Ibsens Werk für die Aufführungspraxis im Dritten Reich hatte. Nach den verschiedenen Aussagen von Kulturredakteuren, Beitragern in Zeitschriften und zum Teil den Theaterleitern selbst wäre zu vermuten gewesen, daß die Dramen, die Ibsen vor 1877 schrieb (d.h. sein nationalromantisches Werk, sein geschichtsphilosophisches Schauspiel „Kaiser und Galiläer“ sowie „Brand“ und vor allem „Peer Gynt“), besonders häufig in den Repertoirelisten der Theater zu finden waren. Entsprechend könnte man annehmen, daß Ibsens Gegenwartsdramen eine weniger bedeutende Rolle spielten.

Wie den Tabellen in Abschnitt 5.5. zu entnehmen ist, bestätigen sich diese Erwartungen jedoch kaum. Das mit Abstand am häufigsten aufgeführte Ibsen-Werk zwischen 1933 und 1944 (die Saison 1944/45 fiel bereits dem Krieg zum Opfer) ist mit insgesamt 1186 Vorstellungen „Peer Gynt“. Die übrigen Stücke der frühen Schaffensphase konnten sich auf der Bühne kaum durchsetzen. Die in der Literatur zum Teil sehr positiv besprochenen „Kronprätendenten“, die vor allem kurz nach 1933 auch auf den Bühnen eine gewisse Popularität genossen, kommen immerhin auf 11 Inszenierungen und 87 Vorstellungen. Die Stücke „Frau Inger auf Östrot“ (5 Inszenierungen / 66 Vorstellungen) und „Nordische Heerfahrt“ (6 Inszenierungen / 59 Vorstellungen) folgen mit einigem Abstand. Bemerkenswert ist, daß das monumentale Schauspiel „Kaiser und Galiläer“, das aufgrund der dort entwickelten Idee vom „dritten Reich“ eine starke Anziehungskraft auf viele Nationalsozialisten ausübte¹, nur ein einziges Mal² gespielt wurde! Auch das dramatische Gedicht „Brand“, in Zusammenhang mit Besprechungen des „Peer Gynt“ häufig genannt, wurde nur zweimal - und offenbar wenig erfolgreich - inszeniert.

Erstaunlich ist auch, daß einige der in den literatur- und theatergeschichtlichen Darstellungen sehr zurückhaltend behandelten Gesellschaftsdramen Ibsens vergleichsweise oft auf die Bühnen gelangten. Spitzenplätze in der Statistik eroberten gerade jene Stücke, die aufgrund von „Empfehlungen“ oder direkten Verboten der Reichsdramaturgie (vgl. Abschnitt 4.5.) den Theatern zeitweise nicht zur Verfügung standen: „Nora“ und „Gespenster“. „Nora“ wurde 536 mal aufgeführt, „Gespenster“ 396 mal. Verhältnismäßig oft in den Spielplänen zu finden waren auch „Stützen der Gesellschaft“ und „Hedda Gabler“. Das Spätwerk Ibsens, d.h. die Stücke ab 1892, wurde von den Theatern so gut wie gar nicht angenommen;

¹ Eine nachgerade exaltierte Reverenz erwies Otto C.A. zur Nedden dem Werk, indem er es im Anhang eines Buches zum Drama des 20. Jahrhunderts [!] mit dramaturgischen Anmerkungen versah; vgl. Nedden 1943, S. 101 ff.

² Das Stück wurde unmittelbar nach der „Machtergreifung“ im März 1933 in Bochum einstudiert.

lediglich „John Gabriel Borkman“ brachte es auf die allerdings nicht zu überschätzende Zahl von 91 Aufführungen.

Dieser erste Überblick läßt einen Widerspruch zwischen dem ideologisch-programmatischen Anspruch der Nationalsozialisten, wie er sich zum Teil auch in der Spielplanpolitik der Reichsdramaturgie manifestierte, und der tatsächlichen Theaterpraxis deutlich werden. Bis zu einem gewissen Grad können für diese Diskrepanz rein pragmatische Motive angeführt werden. Inszenierungen des zehnjährigen Doppeldramas „Kaiser und Galiläer“ dürften z.B. allein schon deshalb nicht zustande gekommen sein, weil das Stück nur über wenig Bühnenwirksamkeit verfügt und es aufgrund der Szenenführung und der umfangreichen Personalliste die Theater vor große Probleme stellt³. Ähnliches gilt für das über 5000 Verse lange Gedicht „Brand“, das einen Aufführungsaufwand verlangt, der die Möglichkeiten vieler Theater weit übersteigt.

Ein Blick auf das Frühwerk Ibsens zeigt, daß es in den ersten Jahren nach der „Machtergreifung“ an Versuchen szenischer Realisation nicht mangelte. Das Interesse schwand aber sehr bald; nach Kriegseinbruch und vor allem nach der Saison 1940/41 wurden die Stücke nur noch in wenigen Ausnahmefällen gespielt. Der Grund für diese Entwicklung dürfte darin zu suchen sein, daß der ideologische Gehalt der Stücke, den die Nationalsozialisten im „nordischen“ Wesen der Figuren und - im Falle der „Kronprätendenten“ - im Thema der Reichseinheit vermuteten, in den Kriegsjahren als weniger relevant und zum Teil sogar unerwünscht galt⁴. Hier spiegelt sich in der Aufführungsstatistik ein genereller Trend der Bühnenpraxis im Dritten Reich: besonders stark ideologisch motivierte Theaterkonzepte wie das bereits 1936 weitgehend auf Eis gelegte „Thingspiel“ und ideologisch radikale Stücke im Sinne des Nationalsozialismus⁵ wichen allmählich einer Betonung der Bildungsidee, einer seit spätestens 1936 nicht mehr zu übersehenden Klassikerrenaissance⁶ und dem politisch allerdings keineswegs harmlosen Unterhaltungstheater⁷. Nicht zuletzt auch die mangelnde Qualität der nationalsozialistischen

³ Vereinzelt wurde der Mangel an „dramatische[r] Bewegtheit“ und sogar „formale[s] Chaos“ beklagt. Vgl. Mettin 1939, S. 773.

⁴ Dem steht allerdings die Politik und Rhetorik des SS-Hauptamtes entgegen, das den „Ostfeldzug“ 1941 mit den Worten umschrieb: „Wieder reiten die Goten [...] jeder von uns ein germanischer Kämpfer!“ Zit. nach Hofer (Hg.), *Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933-1945*, Frankfurt/Main 1957, S. 250.

⁵ Barbara Panse hat anhand von Zeitstücken mit deutlich antisemitischer Tendenz herausgearbeitet, daß Kraßheiten von der Reichsdramaturgie früh unterbunden wurden und selbst die für spielfähig gehaltenen Dramen nur in den ersten Jahren aufgeführt wurden. Vgl. Panse, Antisemitismus und Judenfiguren in der Dramatik des Dritten Reiches, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), *Theatralia Judaica. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah*, Tübingen 1992 (= *Theatron*, Bd. 7), S. 299-311; vgl. auch Panse, *Autoren, Themen und Zensurpraxis - zeitgenössische deutschsprachige Dramatik im Theater des Dritten Reiches*, Habilitationsschrift Berlin 1993.

⁶ Dieser Trend erfaßte, in bescheidenem Ausmaße, auch ausländische Autoren. Schlösser befürwortete z.B. „keineswegs den Ausschluß der Weltliteratur aus dem deutschen Spielplan“. Schlösser, *Politik und Drama*, Berlin o.J. [1939], S. 16.

⁷ Neben anderen Autoren betont auch Konrad Dussel, daß „der Anteil der Rechten“ am Spielplan in den Kriegsjahren um die Hälfte gesunken sei: „Unterhaltung wird der weltanschaulichen Belehrung vorgezogen.“ Vgl. Dussel 1988, S. 305; Stommer 1985, S. 11.

„neuen Dramatik“, die schließlich auch von NS-Kulturfunktionären eingestanden wurde⁸, hat diese Entwicklung begünstigt⁹.

In diesem Kontext sind teilweise auch die übrigen Aufführungszahlen zu deuten. Daß die zu Beginn des Dritten Reiches fast völlig ignorierte „Nora“, die in den Spielzeiten 1934/35 und 1939/40¹⁰ kein einziges Mal inszeniert wurde, in den letzten drei Jahren auffallend oft im Theater zu sehen war, ist vermutlich in erster Linie auf den Fortfall ideologischer Bedenken zurückzuführen. Das Stück, das in den ersten Jahren des Nationalsozialismus noch als Produkt einer überwundenen Epoche erachtet wurde, dürfte später als ein Beispiel „klassischen“ Theaters verstanden worden sein, das wenig Personal und Requisiten erforderte, statt dessen aber gute Dialoge und hervorragende Rollen bot. Auch besetzungstechnische Überlegungen dürften die Wahl zugunsten von „Nora“-Produktionen beeinflußt haben. Da nach Kriegsbeginn viele Schauspieler zur Wehrmacht eingezogen wurden, fehlten den Theatern allmählich die Kräfte zur Besetzung von Männerrollen, während Schauspielerinnen für große Aufgaben durchaus zur Verfügung standen. Aus diesem Grund wurden die wenigen Stücke mit guten Frauenrollen rasch sehr populär¹¹; die ausgesprochene „Männlichkeit“ in der neuen Dramatik¹² lenkte das Interesse dabei zunehmend auf die klassische Dichtung. Verschiedentlich ist außerdem die Auffassung vertreten worden, daß das in den letzten drei Spielzeiten sprunghaft gestiegene Interesse der Theater an Ibsens „Nora“ mit einem Wandel des nationalsozialistischen Frauenbildes während des Krieges erklärt werden kann¹³. In diesem Zusammenhang wird gerne auf Goebbels' berüchtigte „Sportpalast-Rede“ vom 18. Februar 1943 verwiesen, in der der Propagandaminister suggestiv forderte, daß die Frauen „ihre ganze Kraft der Kriegsführung“¹⁴ zur Verfügung stellen sollten. Aus dieser Sicht, so schlußfolgert z.B. Thomas Eicher, „erschien Noras Emanzipation, das Verlassen des ‘Puppenheims’, nicht ungele-

⁸ Herbert A. Frenzel, Regierungsrat im RMVP, schrieb 1938: „Überprüfen wir nun den heutigen Bestand neuer dramatischer Dichtung auf ihren spezifisch nationalsozialistischen Gehalt, so versagt der weitaus überwiegende Teil.“ Frenzel, Nationalpolitische Tat auf der Bühne, *Hamburger Tageblatt*, 22. Oktober 1938. - Zur „neuen Dramatik“, vor allem zu ihrer Stellung im Theaterbetrieb, vgl. Ketelsen, *Heroisches Theater. Untersuchungen zur Dramentheorie des Dritten Reiches*, Bonn 1968 (= Literatur und Wirklichkeit, Bd. 2), S. 65 ff.

⁹ Schon der gut informierte Sigurd Hoel hatte die Veränderungen in der Theaterpolitik bemerkt und im Februar 1944 folgendermaßen beschrieben: „Tysk teater sank ned på et nivå som til og med de ledende nazister skjønte var katastrofalt. [...] Goebbels så til slutt ingen annen utvei enn å beordre opførelse av tyske klassikere i stor skala.“ („Das deutsche Theater war, wie selbst die führenden Nationalsozialisten einsahen, auf ein katastrophales Niveau gesunken. [...] Goebbels sah schließlich keinen anderen Ausweg, als die Aufführung deutscher Klassiker in großem Stil anzuordnen.“) Hier zit. nach Hoel, *Tanker i mørketid*, Oslo 1945, S. 136.

¹⁰ Bei den vier Aufführungen der Saison 1939/40 handelte es sich um die Übernahme einer „Nora“-Produktion des Schauspielhauses Leipzig aus dem Vorjahr.

¹¹ Vgl. Weinzierl, *Spielplanpolitik im Dritten Reich und das Spielplanprofil 1932/33 bis 1943/44 des Bayerischen Staatsschauspiels München*, Diss. München 1981, S. 309 f.

¹² Pitsch 1952, S. 160.

¹³ Vgl. Weinzierl 1981, S. 310; Eicher 1992, S. 197.

¹⁴ Zit. nach Hofer 1957, S. 251.

gen“¹⁵. Er führt aber zur Stützung dieser These keinerlei Material an, das Aufschluß über die Inszenierungspraxis des Stückes geben würde. Außerdem ist sein Ansatz nicht in der Lage, die bereits sehr hohen „Nora“-Aufführungszahlen der Saison 1941/42 zu erklären, die in eine Zeit fallen, als die spätere Proklamation des „totalen Krieges“ noch kaum abzusehen war. Wenn die ungewöhnlich zahlreichen „Nora“-Produktionen ab etwa 1941 überhaupt auf ideologische Faktoren zurückgeführt werden können, dann am ehesten darauf, daß das Stück - nicht gerade im Einklang mit Ibsens Intentionen - zur Propagierung der immer wieder beschriebenen „Kameradschaft“ zwischen Mann und Frau eingesetzt wurde¹⁶. Diese Deutung erfuhr durch den Krieg eine zusätzliche Aktualität, wie vor allem eine ab 1944 in den Kinos eingesetzte Filmversion von „Nora“ (Regie: Harald Braun) beweist: die hier kinderlose Nora, verkörpert durch Luise Ullrich, bleibt ihrem Mann am Ende treu¹⁷. Im Kontext der Kriegsjahre lag in dieser späten Neuauflage der „Flensburger Fassung“ (vgl. Kapitel 2) natürlich ein Appell an die Frauen, ihre Ehemänner, die sich zu dieser Zeit in der Regel an der Front befanden, nicht zu verlassen¹⁸. Die gute Moral der Männer galt schließlich als kriegswichtig. Auf den Theatern lassen sich entsprechende Inszenierungen nicht nachweisen; Nora entschließt sich jeweils dazu - soweit es aus dem erhaltenen Material hervorgeht -, dem Puppenheim den Rücken zu kehren. Daß aber selbst der Originalschluß mit einer eher emanzipationsfeindlichen Tendenz gespielt werden konnte, legt ein Einführungsartikel im Programmheft des Deutschen Theaters in Metz nahe, wo „Nora“ im Februar 1944 - fast zeitgleich mit dem Spielfilm - Premiere hatte:

Will die entschlossene, nach Selbständigkeit, nach Freiheit ringende Frau noch einen Führer? O wie gern! Der sterbende Doktor Rank, der auch ein froheres, schöneres, kraftvolleres Leben für sie [= Nora, UE] eben so [sic] freudig geopfert hätte, wie sein armes Siechtum - er wäre ihr als Führer recht gewesen. Der eigene Gatte kann es am wenigsten sein. [...] Zahllose Frauen machen in der Ehe früher oder später Noras Erfahrungen, aber sie folgen nicht Noras Beispiele. Sie halten aus beim „fremden Manne“. Und auch in diesem Aushalten liegt eine sittliche Pflichterfüllung.¹⁹

¹⁵ Eicher 1992, S. 197.

¹⁶ Rudolf Strenger von der Essener *National-Zeitung* schrieb in diesem Sinne schon 1939: „Unsere Frauen und Mädchen sind heute keine Puppen mehr, kein Luxuspielzeug mehr im Leben des Mannes, sondern bewußte Kameradinnen [...]“. *National-Zeitung*, 16. Mai 1939.

¹⁷ Goebbels diktierte in sein Tagebuch: „Ein neuer Film nach dem Ibsenschen Drama „Nora“, der sehr künstlerisch aufgefaßt und durchgeführt ist. Es ist den Bearbeitern dieses Projekts gelungen, das etwas verstaubte Thema so zu modernisieren, daß es auch für den heutigen Geschmack noch durchaus bekömmlich ist.“ Goebbels 1993-96, Bd. 10, S. 331. In den Worten der Kritikerin Irmgard Schultz kam der letzte Akt „den Bedürfnissen des heutigen Menschen nach klaren, lebensbejahenden Lösungen entgegen [...]“ *Der neue Tag*, 28. August 1944. - Vor dem Hintergrund dieser Schlußversion muß es als unverständlich erscheinen, daß Harald Brauns „Nora“ nach dem Krieg als Beispiel für die „innere Emigration“ der deutschen Filmkunst gelten konnte. Vgl. Drewniak, *Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick*, Düsseldorf 1987, S. 564.

¹⁸ „Nora“ ist nur eines von mehreren Filmbeispielen, in denen das Thema der Frau als Kameradin variiert wird. Verwiesen sei hier auf so unterschiedliche Filme wie „Auf Wiedersehen, Franziska“, „Annelie“ und „Kolberg“, allesamt Produktionen der Kriegsjahre. Generell zu diesem Thema vgl. Koonz, *Mothers in the Fatherland. Women, the Family and Nazi Politics*, New York 1986.

¹⁹ Anonym, Ibsens „Nora“, in: Programmheft zu „Nora“, Deutsches Theater Metz, Spielzeit 1943/44,

Da von dieser „Nora“-Produktion in Metz qualitativ hochwertiges Material nicht überliefert ist, läßt sich kaum eine Aussage darüber treffen, welche Akzente der Dresdener Gastregisseur Karl Hans Böhm²⁰ in seiner Inszenierung setzte. Von den beiden Strategien, die der anonyme Autor im Programmheft entwirft, scheint Böhm jedoch zumindest eine aufgegriffen zu haben. Bei aller Selbstständigkeit, so heißt es in den zitierten Zeilen, sehne sich Nora nach dem „Führer“; da ihr Mann der Aufgabe nicht gewachsen sei, falle Doktor Rank die Rolle zu. Die Rezensenten sind sich darüber einig, daß Böhm in einer ansonsten „abgetönt[en] und maßvoll[en]“²¹ Inszenierung gerade die Rolle Ranks mit „Mittel[n] der optischen Verdeutlichung des Geschehens“ hervorgehoben hatte. In der nächtlichen Abschiedsszene werde klar, „dass jener Todgeweihte der Mann ist, der Nora hätte führen können“²². Ob darüber hinaus Noras Ausbruch am Ende des Stückes so inszeniert wurde, daß das Publikum die von Nora verworfene Lösung des Ausharrens im Puppenheim als die eigentliche „sittliche Pflichtauffassung“ ansehen mußte, ist auf der Grundlage der wenigen Rezensionen nicht zu entscheiden.

Von den übrigen Werken Ibsens ist auch „Hedda Gabler“, die in den drei Spielzeiten von 1938 - 1941 überhaupt nicht aufgeführt wurde²³, gegen Kriegsende wieder häufiger zum Einsatz gekommen. Ein Großteil der Aufführungen ab der Saison 1941/42 entfällt dabei auf eine Inszenierung am Wiener Akademietheater, die über drei Spielzeiten hinweg - und darüber hinaus noch auf einer Gastspielreise - zu sehen war. Für „Hedda Gabler“ gilt ähnliches wie für „Nora“. Gab das „verblaßte“ Drama anfangs noch Anlaß zu regelrechten Haßtiraden gegen die Titelfigur, die als „Luder“, „Biest“²⁴, „Salonvamp“²⁵ oder sogar als „überzüchtete[r] Weibsteufel“²⁶ diffamiert wurde, entspannte sich das Verhältnis zu Stück und Protagonistin ab 1941 zusehends. Ibsens Werk gehörte nun zu den „großen Herrlichkeiten der Bühne“²⁷, das auf einige der bekanntesten Schauspielerinnen im Reich eine starke Anziehungskraft ausübte; in der Wiener Produktion war z. B. Hilde Wagener in der Titelrolle zu sehen. Genau wie „Nora“ wurde „Hedda Gabler“ zu einem Teil des Startheaters, das sich schon vor dem Krieg in offiziell nicht sehr erwünschten Serienaufführungen²⁸ ankündigte und nach 1939 - unter anderem in einem Akt der Kulanz gegenüber verdienten Schauspielerinnen und Schauspielern - kaum noch mit den Vorstellungen der Reichsdramaturgie kollidierte.

unpaginiert, [Dokument der Archives Municipales Metz; Bestands-Nr.: 2 R 156].

20 Böhm inszenierte „Nora“ bereits im Mai 1942 in Dresden. Vgl. Bernhardt 1989, wo im Bildteil der Besetzungszettel und zwei Schwarz-Weiß-Aufnahmen von der Inszenierung wiedergegeben sind.

21 *Westmark* [Metz], 19. Februar 1944.

22 *Metzer Zeitung*, 17. Februar 1944.

23 Bei der einzigen Aufführung der Saison 1938/39 handelt es sich um ein Gastspiel des Ensembles von Hilde Hildebrand in Stralsund.

24 *Berliner Lokal-Anzeiger*, 23. Februar 1934.

25 Mettin 1939, S. 776.

26 *Berliner Morgenpost*, 22. April 1938.

27 *Hamburger Fremdenblatt*, 10. Juni 1944.

28 Vgl. BA, Akte R 55/20296, Bl. 190.

Im Gegensatz zu dem zunächst wenig emphatisch behandelten Stück „Hedda Gabler“ sind Produktionen von „Nora“ - wie dargestellt - teilweise untersagt worden. Die Statistik weist aus, daß sich das Stück gerade in der Saison 1941/42, als Hilpert auf Goebbels' Intervention hin auf eine geplante „Nora“-Inszenierung verzichten mußte, vergleichsweise großer Beliebtheit (13 Inszenierungen, 131 Aufführungen)²⁹ erfreute. Die gelegentlichen Aufforderungen, das Stück nicht zu spielen, erscheinen im Kontext dieses Zahlenmaterials noch unverständlicher. Ein Motiv für die Entscheidungen im RMVP könnte darin gelegen haben, daß es sich bei den nachweislich von Verboten betroffenen Bühnen um besonders exponierte Theater handelte. Nach der Enteignung Max Reinhardts durch die Nationalsozialisten galt das Deutsche Theater als „ein vom Reich betriebenes Unternehmen“³⁰; Theatervorstellungen dort wurden mithin als „vom Reiche veranstaltet“³¹ angesehen. Daneben galt das durch die Reinhardt-Zeit weltberühmt gewordene Theater als eines der ersten Aushängeschilder in der Reichshauptstadt; die Spielpläne des Pächters und Intendanten Heinz Hilpert wurden daher mit besonderem Mißtrauen überwacht³². Im Falle des Theaters in Straßburg, das im Juli 1942 zum Verzicht auf „Nora“ gedrängt wurde, ist zu berücksichtigen, daß die Kulturpolitik in den annektierten Gebieten mit besonders viel „Fingerspitzengefühl“³³ betrieben wurde; die Bühnen hatten dort - ähnlich wie die sogenannten „Grenzlandtheater“ - eine nationale Aufgabe und „eine Art Wachdienst in kultureller Hinsicht“ zu leisten. So wurde z.B. darauf hingewiesen, daß „gegenüber der verfeinerten französischen Schauspielkunst an der Grenze gegen Frankreich hin die mehr in die Tiefe gehende dichterische Gestaltung des deutschen Wortes“³⁴ herauszustellen sei. Aus diesen Erwägungen heraus mochte Ibsens „Nora“ als nicht opportun erschienen sein.

Ibsens „Gespenster“ wurden, wie beschrieben, aufgrund des „pessimistischen“ Gehaltes des Werkes Anfang 1942 verboten und gelangten danach nur noch in drei Ausnahmefällen (Trier, Wien, Olmütz) auf die Bühne. Auch der „Volksfeind“ wurde nach der Saison 1940/41 nicht mehr aufgeführt³⁵. Es sind allerdings keine Maßnahmen gegen das Stück von seiten der Reichsdramaturgie bekannt geworden. Der „Volksfeind“ gehörte, wie noch darzustellen sein wird, zu den Stücken Ibsens, die am stärksten in ideologischem Sinne mißbraucht wurden. Vor allem diente der Text dazu - wie im übrigen auch die Stücke „Bund der Jugend“ und „John Gabriel Borkman“ - bestimmte „Verfallserscheinungen“ der Weimarer Republik massiv anzugreifen. Diese Auseinandersetzung mit der demokratischen Kultur der „Systemzeit“ konzentrierte sich aber, wie auch in bezug auf das Zeitstück im Drit-

29 In keiner Saison, nicht einmal in der letzten Spielzeit, wurde „Nora“ häufiger inszeniert als 1941/42. Vgl. die Übersicht im Abschnitt 5.5.

30 BA, Akte R 55/20280, Bl. 7 und 7 Rs.

31 Ebd.

32 Vgl. hierzu Dillmann 1990, S. 107 ff.; Wardetzky 1983, S. 114 ff.

33 Vgl. Drewniak 1983, S. 108.

34 Kaergel, Die nationale Aufgabe der deutschen Grenzlandtheater, in: *Bausteine zum deutschen Nationaltheater*, 3, 1935, S. 204-209, hier: S. 204.

35 Die letzte „Volksfeind“-Inszenierung im Dritten Reich hatte am 7. November 1940 Premiere in Görlitz.

ten Reich nachgewiesen werden konnte³⁶, auf die ersten Jahre nach Hitlers Machtantritt. Nachdem sich das nationalsozialistische Regime gefestigt hatte, war diese Form der ideologischen Konfrontation weniger zwingend und wünschenswert.

5.2. Die Sonderstellung des „Peer Gynt“

Für sich genommen läßt die Zahl von 1186 Aufführungen die Sonderstellung des „Peer Gynt“ im Dritten Reich noch nicht erkennen. Ein Vergleich mit den beliebtesten Shakespeare-Dramen während dieser Zeit zeigt aber, daß Ibsens Stück zu den meistgespielten Werken jener Jahre zählte. Anhand von Angaben im „Shakespeare-Jahrbuch“ hat Boguslaw Drewniak für den „Hamlet“, das meistaufgeführte Werk zwischen 1936 und 1940, die folgenden Zahlen zusammengestellt³⁷:

1936: 175 Aufführungen
1937: 287 Aufführungen
1938: 245 Aufführungen
1939: 164 Aufführungen
1940: 85 Aufführungen

Shakespeares „Hamlet“ wurde in diesem Zeitraum also etwas häufiger gespielt als Ibsens „Peer Gynt“, doch schließen die obengenannten Zahlen auch Inszenierungen in Rumänien, in der Schweiz, und - schon für die Zeit von 1936 bis 1938 - in der Tschechoslowakei ein, während die Ibsen-Statistik nur die Aufführungen berücksichtigt, die direkt unter dem Einfluß nationalsozialistischer Kulturpolitik standen. Berücksichtigt man diesen Umstand, dürfte es hinsichtlich der Aufführungsfrequenz dieser beiden Dramen im untersuchten Zeitraum keinen gravierenden Unterschied geben. Nach der Saison 1939/40 sind sowohl „Hamlet“ als auch „Peer Gynt“ deutlich weniger gespielt worden. In bezug auf Shakespeares Dramen ist dies auf den Kriegseintritt Englands im September 1939 zurückzuführen. Prinzipiell durften ab diesem Zeitpunkt aufgrund des „Feindstaaten“-Erlasses keine englischen Stücke mehr aufgeführt werden. Das Werk Shakespeares bildete allerdings eine Ausnahme: angeblich auf Veranlassung Hitlers selbst blieben seine Schauspiele dem deutschen Theater erhalten³⁸. Die Reichsdramaturgie gab die Devise aus, daß aufgrund des Verdienstes vieler deutscher Theaterleute, Übersetzer und Wissenschaftler um das Werk Shakespeares dieser der deutschen Kultur zugerechnet werden könne. Schlössers Haltung deckte sich in diesem Fall mit dem Konzept Rosenbergs, der Shakespeare unter die „nordische[n] Mensch[en]“³⁹ subsumierte. In der Praxis ergab sich

³⁶ Vgl. Panse 1992, S. 301 ff.

³⁷ Vgl. Drewniak 1983, S. 253.

³⁸ Vgl. ebd., S. 249.

³⁹ Rosenberg 1941, S. 437. - Mit welcher Hemmungslosigkeit die Dramen Shakespeares dem nationalsozialistischen Kulturbetrieb einverleibt wurden, zeigen auch einige Programmankündigungen der Theater: Gespielt wurde z.B. „Macbeth, ein Beispiel britischer Niedertracht“ oder „Hamlet - eine nordi-

daraus eine Repertoirepolitik, die im Regelfall jedem Theater pro Spielzeit eine Shakespeare-Inszenierung zubilligte. Goebbels behielt sich das Recht vor, in jedem einzelnen Fall persönlich zu entscheiden⁴⁰. Da „Hamlet“ trotz dieser Restriktionen eine Spitzenstellung auf den Bühnen im Dritten Reich innehatte, läßt sich anhand eines Vergleiches mit den Aufführungszahlen für „Peer Gynt“ abschätzen, daß Ibsens Werk zu den erfolgreichsten ausländischen Bühnenwerken dieser Zeit gehörte⁴¹.

Die im Verhältnis zu den Anfangsjahren des Dritten Reiches deutlich niedrigeren Aufführungszahlen seit Kriegsbeginn lassen sich unter anderem dadurch erklären, daß bestimmte ideologische Aussagen, die durch Produktionen des „Peer Gynt“ an das Publikum gerichtet wurden (vgl. Abschnitt 6.2.2.) ab 1939 an Relevanz einbüßten. Das nachlassende Interesse dürfte daneben aber auch die Folge eines Übersättigungseffektes⁴² gewesen sein. Seit der Bruck-Inszenierung 1914 gehörte das Stück zum festen Repertoire der deutschen Theater, und vor allem während der Weimarer Republik schnellten die Aufführungszahlen in die Höhe. 1918 wurde der Stoff zum ersten Mal in Deutschland verfilmt (Regie: Victor Barnowsky), bereits zwei Jahre später folgte - unter dem ominösen Titel „Das Blut der Ahnen“⁴³ (Regie: Karl Gerhardt) - eine weitere Produktion. Als Fritz Lang 1931 seinen bekannten Film „M - eine Stadt sucht einen Mörder“ drehte, benutzte er Griegs „In der Halle des Bergkönigs“ als musikalisches Leitmotiv, das vielen Zuschauern aus Theateraufführungen bestens bekannt war. Das Jahr 1933 bedeutete keine Wende: auch unter nationalsozialistischer Ägide erfreute sich „Peer Gynt“ größter Beliebtheit. Das dokumentieren nicht nur die Aufführungszahlen, sondern zeigt sich auch darin, daß 1934 ein weiterer „Peer-Gynt“-Film (Regie: Fritz Wendhausen) - diesmal „nach Motiven von Henrik Ibsen“ - in die Kinos kam⁴⁴. 1938 trat zudem Werner Egk mit seiner Opernfassung des Stoffes an die

sche Tragödie“. Vgl. Ruhrberg, Zwischen Anpassung und Widerstand. Das Theater unter dem Hakenkreuz, in: *Musik, Theater, Literatur und Film zur Zeit des Dritten Reiches*, Hg. Kulturamt der Stadt Düsseldorf, Düsseldorf 1987, S. 39-46, hier: S. 42 f.

40 Vgl. BA, Akte R 55/20264, Bl. 305.

41 Verifiziert werden kann diese Aussage auch mit Hilfe des von Eicher ausgewerteten statistischen Materials. Vgl. Eicher 1992.

42 Schon 1931 schrieb ein Berliner Kritiker: „Hausse in Peer Gynt. Kunstbedürfnis? Inneres Verlangen oder Hoffnung auf Kasse? Möge sie sich erfüllen. Ich fürchte nur, daß bei diesem jahrelangen Massenkonsum von Peer Gynt der große Hunger sich nicht einstellen wird. Das Werk [...] ist der deutschen Bühne so eingebürgert, daß Neueinstudierungen offenbar schon zu den unausgesprochenen Pflichten gehören, wie nur einem noch lebensfähigen Klassiker gegenüber.“ *BZ am Mittag*, 8. Oktober 1931.

43 Vgl. Wetzel / Wetzel 1984, S. 120; Hansen, *Henrik Ibsen 1828-1978. En filmografi*, Oslo 1978, S. 11. - Nach Auskunft des Bundesarchivs Koblenz ist von diesem Film keine Kopie erhalten.

44 Vgl. Popova / Brynhildsvoll, Some Aspects of Cinematic Transformation: The 1934 German Version of „Peer Gynt“, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 7, Hg. Bjørn Hemmer / Vigdis Ystad, Oslo 1991, S. 101-111. - Von Seiten der Filmgesellschaft bestanden zunächst Pläne, Tancred Ibsen [sen.], den Enkel Ibsens, am Projekt zu beteiligen. Er ließ sich auf eine Zusammenarbeit jedoch nicht ein. Sein Sohn teilt dazu mit: „Jeg husker imidlertid at min far var i billedet da det blev forhandlet om filmretten til Hans Albers „Peer Gynt“ film. Men han trakk sig fort ut av samarbeidet, og familien var mildt talt lite glad for filmen.“ („Ich erinnere mich indes daran, daß mein Vater involviert war, als über die Rechte für Hans Albers' „Peer-Gynt“-Film verhandelt wurde. Er beendete die Zusammenarbeit jedoch schnell. Die

Öffentlichkeit⁴⁵. Zwischen 1933 und 1939 hatte fast jedes deutsche Theater, darunter auch kleine Provinzbühnen, eine Inszenierung des „Peer Gynt“ herausgebracht. Für die Zugkraft des Stückes spricht auch, daß während der insgesamt elf Spielzeiten des Dritten Reiches in vielen Städten gleich mehrere „Peer-Gynt“-Inszenierungen zu sehen waren: Berlin (1936 und 1938), München (März und Dezember 1938), Hamburg (1935 und 1937), Bremen (1933, 1938 und 1940), ferner Bonn, Oldenburg, Saarbrücken, Ulm, Landsberg, Mönchengladbach und Danzig.

Daß „Peer Gynt“ vor allem in den letzten Kriegsjahren immer seltener gespielt wurde, „Nora“ sich dagegen in dieser Zeit zum meistgespielten Ibsen-Stück entwickelte, hängt außerdem damit zusammen, daß sich „Nora“, wie auch einige andere realistische Dramen Ibsens, nach 1939 in einer kriegsbedingt veränderten Theaterlandschaft eher zur Aufführung eignete als „Peer Gynt“. Die Theater in den Großstädten wurden nach Kriegsbeginn regelmäßig daran erinnert, spätestens um 19 Uhr zu schließen, da man feindliche Luftangriffe erwartete⁴⁶; unter diesen unsicheren Bedingungen fiel die Wahl eher auf kürzere Stücke, die notfalls auch ohne Pause gegeben werden konnten. Daneben litten die Theater nicht nur unter personellen Engpässen (Einberufung der Männer zum Kriegsdienst, Einberufung der Frauen zum Arbeitsdienst), sondern auch unter finanziellen Schwierigkeiten aufgrund von Einnahmerückgängen und reduzierten Zuschüssen. Auf die Spielplangestaltung wirkte sich das insofern aus, als aufwendige Stücke mit einer großen Anzahl von Rollen und vielen Bühnenbildern nur noch unter großen Anstrengungen zu realisieren waren. Im *Deutschen Bühnenspielplan* wird in den Kriegsjahren immer wieder für Stücke mit wenigen Schauspielern und unkomplizierten Requisiten geworben. Ein Stück wie „Nora“ entsprach diesen neuen Anforderungen in fast idealer Weise. Aufgrund ihrer unkomplizierten Verwendbarkeit konnten diese Werke auch in das Repertoire von Frontbühnen⁴⁷ eingegliedert werden, was im Falle des „Peer Gynt“ zu unüberwindlichen Schwierigkeiten geführt hätte. Wehrmachtvorstellungen der „Nora“ sind - wie erwähnt - für den Zeitraum von Juni bis August 1942 belegt; in ähnlicher Weise wurden auch die „Stützen der Gesellschaft“ (April bis Mai 1943) eingesetzt⁴⁸. Schließlich ist nicht zu unterschätzen, daß „Nora“ ein beliebtes Stück der Landes- und Tourneebühnen war, da es, wie es im Jargon der Zeit hieß, aus den genannten pragmatischen Gründen voll „absteckerfähig“ war. So entfällt allein ein Drittel der 96 „Nora“-Aufführungen der Saison 1942/43 auf eine Produktion des Landestheaters Koblenz (vgl. auch Abschnitt 6.3.3.).

Familie war milde gesagt nicht sehr begeistert von dem Film.“) Brief von Tancred Ibsen [jun.] an den Autor dieser Arbeit vom 25. November 1992.

45 Egk, *Peer Gynt. Oper in drei Akten in freier Neugestaltung nach Ibsen*, Mainz 1938 [= Egk 1938 a].

46 Vgl. BA, Akte R 55/20265, Bl. 16, 27.

47 Vgl. hierzu Murmann, *Komödianten für den Krieg. Deutsches und alliiertes Fronttheater*, Düsseldorf 1992.

48 *Deutscher Bühnenspielplan*, 1942/1943.

Die dennoch nicht zu übersehende Dominanz des „Peer Gynt“ in Relation zu dem am zweithäufigsten gespielten Ibsen-Stück tritt besonders deutlich zutage, wenn man die Anzahl der *Inszenierungen* zugrunde legt: 119 „Peer-Gynt“-Einstudierungen stehen 38 „Nora“-Produktionen gegenüber. In diesen Zahlen spiegelt sich wider, daß „Nora“ und andere Ibsen-Dramen der realistischen Periode häufig *en suite* von bekannten Schauspielern und ihren oft kurzfristig zusammengestellten Ensembles gespielt wurden. Diese Inszenierungen waren gelegentlich monatelang zu sehen und erreichten sehr hohe Aufführungszahlen, wie etwa die Produktion des Berliner Renaissancetheaters in der Spielzeit 1938/39, die es dank des bekannten Namens der Filmschauspielerin Hilde Hildebrand auf nicht weniger als 62 Vorstellungen brachte. „Peer Gynt“ wurde nur ein einziges Mal als Serienaufführung gespielt: 1936 im Berliner „Theater des Volkes“ (Zirkus Schumann) der Deutschen Arbeitsfront (vgl. Abschnitt 6.2.3.).

Als Ausnahme dürfen in mancherlei Hinsicht Ibsens „Gespenster“ angesehen werden, die mit 52 Inszenierungen häufiger im Repertoire standen als „Nora“, ohne allerdings deren Aufführungszahl zu erreichen. Der Grund hierfür ist, daß viele „Gespenster“-Produktionen schon nach drei, vier Aufführungen wieder vom Spielplan verschwanden. Das Stück wurde, wie gelegentlich auch den statistischen Berichten der Theater zu entnehmen ist⁴⁹, vom Publikum nicht angenommen. Gerade in der Rekordsaison 1940/41, als die „Gespenster“ immerhin 14 mal inszeniert wurden, konnte sich das zuvor so bühnenwirksame Stück an den Theatern nicht durchsetzen: in nicht weniger als acht Fällen wurden die Produktionen spätestens nach der dritten Vorstellung aus dem Repertoire genommen. Da die Theater erstmals nach Ablauf der Saison 1940/41 von der Reichsdramaturgie „gebeten“ wurden, auf das Stück zu verzichten, dürfte hier ein Zusammenhang sichtbar werden. Ohne daß entsprechende Belege z.B. in der Korrespondenz der Reichsdramaturgie nachgewiesen werden könnten, ist doch zu vermuten, daß Schlösser von den Reichspropagandaämtern oder den örtlichen Parteileitungen Meldung über die ungünstige („depressive“) Wirkung der „Gespenster“ angesichts des Krieges erhalten hat⁵⁰. Die schlechte Annahme des Stücks durch das Publikum mag also Schlössers Bedenken erst begründet oder zumindest verstärkt haben. Auf diese Weise erklären sich auch größtenteils die Schwankungen in der Aufführungsfrequenz dieses Stückes.

5.3. Ibsen oder Eckart?

Den Angaben des *Deutschen Bühnenspielplans* und dem Material verschiedener Archive ist zu entnehmen, daß mindestens 106 von 119 Inszenierungen des

⁴⁹ Einen sehr mäßigen Publikumszuspruch registrierten z.B. die Verantwortlichen des Landestheaters Neustrelitz, wo die „Gespenster“ bereits nach zwei Vorstellungen wieder abgesetzt wurden. Vgl. BA, Akte R 55/20412-1, Bl. 413.

⁵⁰ In Weimar wurden die „Gespenster“ auf Druck des Gauleiters Fritz Sauckel 1941 vom Spielplan genommen; vgl. Abschnitt 6.3.4.

„Peer Gynt“ die Nachdichtung von Dietrich Eckart zugrunde lag (= 89%), dagegen nur sechs mal die Übersetzung Morgensterns (Mainz 1933⁵¹, Koblenz 1934, Mannheim 1935, Augsburg 1935, Heidelberg 1937, Frankfurt/Main 1937) und nur ein einziges Mal die ältere Fassung Passarges (Stralsund 1933) herangezogen wurde. In Oldenburg gelangte im Herbst 1934 eine Bearbeitung des Chef-dramaturgen Gustav Rudolf Sellner auf die Bühne, die aber im wesentlichen auf Eckarts Textversion fußte⁵². In sechs Fällen läßt sich aufgrund der mangelhaften Überlieferung von Rezensionen und fehlender Angaben im *Deutschen Bühnenspielplan* nicht ermitteln, welche Ausgabe gewählt wurde; es ist jedoch zu vermuten, daß die Zahl der Inszenierungen, die sich der Eckart-Nachdichtung bedienten, insgesamt noch höher liegt⁵³. Es gibt mehrere Hinweise darauf, daß die Bevorzugung der Fassung Eckarts durch die Theater in einem Akt der Verneigung vor dem „Vorkämpfer“ von der Reichsdramaturgie bewußt gefördert und gesteuert wurde. So äußerte sich Schlösser in einem Schreiben an die Intendanz der Bühnen in Remscheid-Solingen:

Im Allgemeinen halte ich für angezeigt, die Bearbeitung von Dietrich Eckart spielen zu lassen. Wenn Sie aber besondere künstlerische oder technische Gründe haben, die an sich unbedenkliche Nachdichtung von Christian Morgenstern zu spielen, so bin ich damit einverstanden.⁵⁴

Von dem hier in typisch kulanter Geste angebotenen Spielraum machten die Theater, wie die obengenannten Zahlen beweisen, jedoch wenig Gebrauch; sie hatten offenbar hinreichend verstanden, wie sehr den Kulturfunktionären an Eckart gelegen war. Die vermeintlich liberale Politik, die sich auf „Empfehlungen“ oder „Ratschläge“ zu beschränken schien, verfehlte ihre Wirkung nicht. Es sind sogar Fälle bekannt geworden, in denen einzelnen Bühnen untersagt wurde, die Morgenstern-Übersetzung zu benutzen. Der damalige Dramaturg der Münchener Kammerspiele, Wolfgang Petzet, berichtet, daß für eine „Peer-Gynt“-Inszenierung des Dresdener Gastregisseurs Georg Kiesau⁵⁵ 1937 die Version Eckarts gewählt werden mußte, obwohl das Theater sich für Morgensterns Übersetzung eingesetzt hatte⁵⁶. Der Freiburger Schauspieler Harry Buckwitz, dem in der Spielzeit 1936/37 die Rolle des Peer angeboten worden war, hielt Eckarts Bearbeitung für „ein ganz hundsmaßiges Machwerk“ und intervenierte in dieser Richtung bei seinem Intendanten Wolfgang Nufer, einem von

⁵¹ Bei dieser Mainzer Inszenierung handelt es sich um eine Übernahme aus der Saison 1932/33.

⁵² Vgl. hierzu BA, Akte R 55/20419, Bl. 95. - Die Bearbeitung von Sellner, dem späteren Generalintendanten der Deutschen Oper Berlin, ist heute bibliographisch nicht mehr nachweisbar.

⁵³ Christian Hennigs Information, daß Ibsens „Peer Gynt“ in den ersten acht Spielzeiten des Dritten Reiches „rund 250 mal“ in einer anderen als der Eckartschen Fassung gespielt worden sei, läßt sich anhand der Informationen des *Deutschen Bühnenspielplans*, auf die er sich bezieht, nicht verifizieren. Vgl. Hennig 1985, S. 163.

⁵⁴ BA, Akte R 55/20231, Bl. 442.

⁵⁵ Kiesau war bis 1933 Schauspielregisseur in Dresden, rückte nach der „Machtergreifung“ jedoch als Oberspielleiter ins zweite Glied. Vgl. Ulichberger, *Schauspiel in Dresden. Ein Stück Theatergeschichte von den Anfängen bis in die Gegenwart in Wort und Bild*, Berlin 1989, S. 54.

⁵⁶ Vgl. Petzet 1973, S. 270.

Himmler protegierten SS-Mann. Eckart, so beschied Nufer indes, „ist heute unser Dichter, das müssen wir spielen“; gleichzeitig schaltete er die Reichsdramaturgie ein. In einem Brief erklärte Rainer Schlösser unmißverständlich: „Herr Buckwitz ist es nicht wert, die Rolle des Peer Gynt zu spielen. Besetzten Sie das Stück mit einem anderen Schauspieler.“ Diese ungewöhnlich direkte Vorgabe setzte Nufer ohne zu zögern um: ein anderer Schauspieler wurde mit der Rolle betraut, Eckarts Text wurde der Übersetzung Morgensterns vorgezogen⁵⁷. Ähnlich ist in Monographien über einzelne Bühnen immer wieder die Rede davon, daß Ibsens „Peer Gynt“ für das deutsche Theater jener Jahre „Daseinsberechtigung“⁵⁸ nur in der Nachdichtung Eckarts hatte.

Der Einsatz offizieller Stellen für die „Peer-Gynt“-Bearbeitung Eckarts muß in einem größeren Zusammenhang gesehen werden. Nach Hitlers Machtantritt wurden einige Anstrengungen unternommen, Eckarts dramatisches Werk, das in der Weimarer Republik kaum Beachtung gefunden hatte, an den deutschen Theatern unterzubringen. Am 7. Oktober 1933 wurde im Dresdener Schauspielhaus die 1918 fertiggestellte Tragödie „Lorenzaccio“, für die sich vorher kein Theater in Deutschland begeistern mochte, uraufgeführt. Sein imperialistisches, anti-englisches Historiendrama „Heinrich der Hohenstaufe“ gelangte im Rahmen der Reichstheaterwochen 1935 im Hamburger Schauspielhaus zur Aufführung; in den Hauptrollen traten mit Gustav Knuth und Werner Hinz zwei der besten Schauspieler dieser Bühne auf⁵⁹. Die offensichtlichen dramaturgischen Schwächen der Stücke Eckarts wurden aber bald „als Pflichtübung für die deutschen Bühnen zu einem praktischen Problem“⁶⁰, wie Peter Bumm es euphemistisch ausdrückte. Das nicht zu leugnende Desinteresse des Publikums stand in schroffem Gegensatz zu den immer neuen Versuchen nationalsozialistischer Kulturpolitiker, den Hitler-Freund ins Rampenlicht zu rücken. Diesem Dilemma entzogen sich die Theater dadurch, daß sie - mit stillschweigender oder expliziter Tolerierung der Reichsdramaturgie - dazu übergingen, anstelle von Eckarts eigenen Werken dessen „Peer-Gynt“-Bearbeitung zu spielen. Auf diese Weise war auf der einen Seite der Nachfrage des Publikums Genüge getan, das auf den „Peer Gynt“ nicht mehr verzichten wollte; auf der anderen Seite konnte mit Eckart ein verdienstvoller Parteigenosse aus der „Kampfzeit“ der NSDAP gewürdigt werden, der zudem noch den Vorteil hatte, als Freund bzw. anerkannter Mentor von so unterschiedlichen Parteigrößen wie Hitler, Rosenberg und Goebbels⁶¹ nicht Gegenstand von Fraktionszwisten innerhalb der Partei zu sein.

57 Kurz nach diesem Vorfall wurde Buckwitz aus der RTK ausgeschlossen; er emigrierte nach Ostafrika. Vgl. Daiber 1995, S. 136 f.; *Harry Buckwitz. Schauspieler, Regisseur, Intendant 1904-1987*, Hg. Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin 1998, S. 45 und 334.

58 Thoma, *Das Theater der Stadt Trier 1802-1944*, Trier 1964, S. 266.

59 Vgl. Drewniak 1983, S. 216.

60 Bumm, *Drama und Theater der konservativen Revolution*, Diss. München 1969, S. 203.

61 Goebbels' Empathie gegenüber Eckart wird aus einem Tagebucheintrag vom 13. Mai 1943 deutlich: „Der Führer findet Worte höchsten Ruhmes für Dietrich Eckart als Vorkämpfer eines klaren und geistig überlegenen Antisemitismus. Schade, daß er nicht mehr lebt.“ Goebbels 1993, Bd. 8, S. 289.

Aufführungen von Ibsens „Peer Gynt“ im Dritten Reich standen daher häufig auch unter dem Vorzeichen der Verklärung von nationalsozialistischer Parteigeschichte. Dies zeigte sich beispielhaft darin, daß anlässlich einer „Peer-Gynt“-Inszenierung am von Gründgens geleiteten Berliner Schauspielhaus am Gendarmenmarkt das Programmheft fast ausschließlich den Bearbeiter Eckart herausstellt und Ibsens Name nur noch am Rande erwähnt wird. Nicht nur enthält das Heft ein Faksimile der Titelseite von Eckarts „Peer-Gynt“-Erstauflage (der sogenannten „Liebhaberausgabe“⁶²), sondern es würdigte auch Eckarts eigenwillige Interpretation des Werkes durch seitenlange Zitate aus seinen Schriften zum „Peer Gynt“. Daneben machen Auszüge aus verschiedenen nostalgisch-biographischen Arbeiten über Eckart (von Reich und Rosenberg) Reklame für Publikationen aus NSDAP-eigenen Verlagen. Abgerundet wird das Heft durch einige Fotos von verschiedenen früheren „Peer-Gynt“-Inszenierungen, z.B. von der Bruck-Produktion von 1914, in der, wie durch ein Bild in Erinnerung gebracht wird, der spätere RTK-Präsident Otto Laubinger ab 1921 in der Titelrolle glänzte⁶³. Programmhefte wie dieses, das keinen Einzelfall darstellt⁶⁴, hoben den Eigenanteil Eckarts an seiner „Peer-Gynt“-Version so stark hervor, daß Ibsens Leistung darüber fast in Vergessenheit geriet. Möglicherweise kann man hierin auch eine subtile Taktik erkennen, die darauf zielte, mit Hilfe der Programmheftgestaltung die Vertreibung Ibsenschen Geistes aus seinem eigenen Werk anzuzeigen. Indem diese Programme aber gleichzeitig unzweifelhaft den Nachdichter glorifizieren, spiegelt sich in ihnen eine zumindest sehr ambivalente Haltung wider.

Der von den Nationalsozialisten betonte produktive Anteil Eckarts an der von ihm herausgegebenen „Peer-Gynt“-Nachdichtung erklärt zum Teil auch die hohen Aufführungszahlen der Spielzeiten 1936/37 und 1937/38. Während allerdings der Rekord von 193 Vorstellungen in der Saison 1936/37 noch auf den 30. Todestag von Ibsen zurückgeht⁶⁵, stand das Jahr 1938 - wie in Abschnitt 3.1. bereits angedeutet - im Zeichen von ausgedehnten Feierlichkeiten aus Anlaß des 70. Geburtsta-

⁶² Vgl. den Beginn von Abschnitt 3.3. zur Publikationsgeschichte von Eckarts „Peer Gynt“.

⁶³ Vgl. Programmheft zu „Peer Gynt“, Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, Berlin 1938, unpaginiert [Dokument der TSK].

⁶⁴ Ähnliches gilt z.B. für die Einstudierung des „Peer Gynt“ am Landestheater Rudolstadt, zu der sogar Eckarts Witwe eingeladen wurde. Der Intendant steuerte im Programmheft einen einschlägigen Artikel bei: Hansen, Ibsens „Peer Gynt“ in der Nachdichtung Dietrich Eckarts, in: *Landestheater Rudolstadt-Arnstadt*, Spielzeit 1937/38, H. 3, S. 4-9.

⁶⁵ Konrad Dussel ist der Meinung, daß es nach 1933 kein Ibsen-Jubiläum gegeben habe und zeigt sich deshalb über die Entwicklung der Aufführungszahlen überrascht; vgl. Dussel 1988, S. 302. Daß die Nationalsozialisten 1936 (30. Todestag Ibsens) aber als Jubiläumsjahr auffaßten, beweist u.a. eine größere Anzahl von Zeitungsartikeln aus diesem Anlaß. Selbst der 70. „Geburtstag“ des Schauspiels „Peer Gynt“ im Jahre 1937 wurde gelegentlich angezeigt. Aus der Reihe der Pressepublikationen sei Herbert Iherings kluge Würdigung Ibsens herausgehoben: Ihering, Zu Ibsens 30. Todestag: Der Dramatiker, in: *Berliner Tageblatt*, 23. Mai 1936; sein Kollege Alfred Hein stellte in derselben Ausgabe des *Berliner Tageblattes* den Lyriker Ibsen vor. Vgl. ferner Witt, Henrik Ibsen, in: *Ostdeutsche Monatshefte*, 16, 1935/36, S. 118-120; Scholz, Ibsen. Zur 30. Wiederkehr seines Todestages am 23. Mai, in: *Gießener Familienblätter*, 22. Mai 1936; Anonym, Henrik Ibsen und Deutschland, in: *Germania*, 23. Mai 1936; Weltmann, Dreißig Jahre nach Ibsens Tod, in: *Central-Verein-Zeitung*, 27. Mai 1936; Heilborn 1936; Könitzer 1936.

ges von Eckart⁶⁶, dem sich noch im selben Jahr [!] Ehrenbezeugungen zum 15. Todestag des „Künder[s] und Seher[s] des Dritten Reiches“⁶⁷ anschlossen. Die Reichsdramaturgie fragte in diesem Jahr des doppelten Jubiläums in einem Rundschreiben bei allen Theatern im Reich an, welches Stück sie zu Eckarts Ehren zu spielen gedächten. Viele Bühnen entschieden sich für den „Peer Gynt“, der in den meisten dieser Theater (allerdings nicht in allen) dann auch tatsächlich aufgeführt wurde. Manche Intendanten wählten zunächst andere Stücke von Eckart, traten jedoch später - nach erster Prüfung? - von diesen zurück und spielten schließlich ebenfalls Eckarts „Peer-Gynt“-Nachdichtung⁶⁸.

Eine ganz andere Ursache für die hohen Aufführungszahlen des „Peer Gynt“ bestand darin, daß die Ansetzung des Stückes in der Fassung Eckarts mit einer symbolischen Geste gegen die Theaterkultur der Weimarer Republik verbunden werden konnte: indem der „arisch-christlichen“ Nachdichtung der Vorzug gegeben wurde, entschied man sich demonstrativ für „arteigene Kunst“ und distanzierte sich von Regisseuren wie Leopold Jessner, der 1931 mit seiner „Peer-Gynt“-Produktion am Berliner Schauspielhaus (Übersetzung: Morgenstern) die Bruck-Inszenierung aus dem Jahre 1914 abgelöst hatte. Einer 1937 entstandenen, aber erst 1942 veröffentlichten akademischen Abhandlung galt Jessner, „der orthodoxe Jude“⁶⁹, als „repräsentativster Spielleiter des November-Systems“⁷⁰. Als er sich 1933 zur Emigration gezwungen sah und zeitweilig an der „Habima“ in Palästina arbeitete, sahen die Nationalsozialisten hierin einen Beweis für Jessners „artgebundene Voraussetzungen seiner regielichen Mittel“⁷¹. Schon vor der „Machtergreifung“ hatte der von Rosenberg kontrollierte „Kampfbund für deutsche Kultur“ die „hypermoderne, bolschewistische, molluskenhafte und neurasthenische Ästhetenware“ Jessners an den Pranger gestellt und im Gegenzug Autoren wie Wildenbruch, Anzengruber und Eckart für die deutsche Bühne gefordert⁷².

5.4. Die Bedeutung von Edvard Griegs Bühnenmusik

Anhand der Angaben aus dem *Deutschen Bühnenspielplan* und der Hinweise in Rezensionen und Programmheften läßt sich errechnen, daß in mindestens 111 der 119 „Peer-Gynt“-Inszenierungen (= 93%) im Dritten Reich die 1874 von

⁶⁶ Vgl. Könitzer, Der Dramatiker Dietrich Eckart. Zu seinem 70. Geburtstag, in: *Die Bühne*, 4, 1938, S. 100-101.

⁶⁷ Dresler 1938, S. 7.

⁶⁸ Nordhausen plante zunächst die Komödie „Ein x-beliebiger Mensch“, Meißen „Ein Kerl, der spekuliert“. Vgl. BA, Akte R 55/20413, Bl. 234 und Akte R 55/20394, Bl. 131.

⁶⁹ Gentsch, *Die politische Struktur der Theaterführung*, Dresden 1942 (= Leipziger Beiträge zur Erforschung der Publizistik, Bd. 8), S. 274.

⁷⁰ Ebd., S. 275.

⁷¹ Ebd., S. 279.

⁷² Zit. nach Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek b. Hamburg 1963, S. 16. - Vgl. ferner Anonym, Genosse Jessner als Vorkämpfer marxistischer Theaterpolitik, in: *Deutsche Bühnenkorrespondenz*, 1, 1932, Folge 4, S. 1-2.

Ibsen in Auftrag gegebene Bühnenmusik Edvard Griegs verwendet wurde. Auch hier ist zu vermuten, daß der Anteil noch höher, eventuell sogar bei 100% liegt, doch in einigen Fällen läßt sich aufgrund der mangelhaften Überlieferung von aussagekräftigem Material nicht mit Sicherheit sagen, ob Griegs Musik tatsächlich gespielt wurde. Aus Presseartikeln wird aber deutlich, daß die deutschen Theater in jenen Jahren auf die Suite nicht verzichten mochten. „‘Peer Gynt’ bedeutet aber ja Ibsen + Grieg“⁷³, war z.B. in der *Frankfurter Zeitung* zu lesen. Ein Aufführung ohne die „effektvolle, die Gefühle stark streichelnde Komposition“ galt schlichtweg als „undenkbar“⁷⁴.

Daß Griegs „Peer-Gynt-Suite“ im Dritten Reich ein fester Bestandteil praktisch aller Inszenierungen war, ist weniger selbstverständlich, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Ganz im Gegensatz zur Entwicklung in Norwegen, wo sich - von punktuellen Ausnahmen abgesehen⁷⁵ - erst verhältnismäßig spät, nämlich nach Hans Jacob Nilsens epochemachender Inszenierung 1948 in Oslo⁷⁶, die Erkenntnis durchsetzte, daß Ibsens Text und Griegs Musik wenig miteinander harmonieren⁷⁷, gab es in Deutschland früh Vorbehalte gegen Griegs Suite. Siegfried Jacobsohn bemerkte bereits 1914, daß „der gute, milde, melodisch wohlgeformte Grieg vor Ibsen nichts voraus hat“⁷⁸. Teilweise dokumentiert auch die Bühnenpraxis diesen Abstand zu Grieg. Eine die Widersprüche des Stückes betonende und nicht glattstreichende „Peer-Gynt“-Inszenierung von Berthold Viertel 1927 am Deutschen Theater versuchte das lyrisch-musikalische Element so weit wie möglich zu reduzieren, mit dem Resultat, daß Griegs Musik in einer bis dahin nicht gekannten Sparsamkeit eingesetzt wurde. Um jeden Kitscheffekt zu vermeiden, wurde „Solvejgs Lied“, für viele Zuschauer die Glanznummer der Suite, hinter der Szene gesungen, während die Schauspielerin Johanna Hofer (Solvejg) „wie eine stumme, leere Atrappe [sic] auf der Bühne“⁷⁹ stand. Leopold Jessner ging in seiner Insze-

⁷³ *Frankfurter Zeitung*, 23. Mai 1936.

⁷⁴ *Eisenacher Tagespost*, 28. Januar 1935.

⁷⁵ Der Literatur- und Theaterkritiker Kristian Elster schrieb schon 1923: „Hele forestillingen må være rettet mot det mål å fremheve diktets satiriske og ironiske og menneskelige idé. Så må Griegs musikk, så skjønnt den være vil, vekk, bort!“ („Die ganze Vorstellung muß darauf abzielen, die satirische, ironische und menschliche Idee des Gedichtes hervorzuheben. Deshalb muß Griegs Musik, so schön sie auch sein mag, weg!“) - Hier zit. nach Lyche, *Norges teaterhistorie*, Asker 1991, S. 203.

⁷⁶ Vgl. hierzu Nilsen, *Peer Gynt - eit antiromantisk verk*, Oslo 1948; ferner Midbøe 1976; Marker/Marker 1989, S. 23 ff.

⁷⁷ Konsequenterweise verzichtete Nilsen in seiner Inszenierung - erstmals in Norwegen - auf Griegs Musik und gab eine neue Komposition bei Harald Sæverud in Auftrag. Vgl. Sæverud, *Ny musikk til „Peer Gynt“*, in: Hans Jacob Nilsen, *Peer Gynt - eit antiromantisk verk*, Oslo 1948, S. 39-43. - Kaum nachzuvollziehen ist, daß die Grieg-Biographen Benestad und Schjelderup-Ebbe noch 1980 „et av de lykkeligste samspill på scenemusikkens område i verdensmålestokk“ („eine der glücklichsten Begegnungen auf dem Gebiet der Bühnenmusik weltweit“) konstatieren konnten. Vgl. Benestad / Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg. Mennesket og kunstneren* [1980], 2. Aufl., Oslo 1990, S. 198.

⁷⁸ Jacobsohn 1914 a, S. 241.

⁷⁹ I.M., *Peer Gynt*, Zeitung unbekannt, Januar 1927 [Dokument der TSK]. - Ein norwegischer Berlin-Korrespondent, der die Aufführung sah, schrieb: „I Bertold [sic] Viertels mesterlige regi var det lyriske i det hele tatt trengt tilbake. Her fikk man beviset for, at Peer Gynt slett ikke behøver det lyrisk-musikalske støtteapparat som man både hjemme og ute har ansett for nødvendig [...]“ („In Berthold Viertels

nierung von 1931 noch einen Schritt weiter und grenzte die Musik, die „keinen Kontakt mit der Bühne“⁸⁰ mehr hatte, regelrecht aus: er strich „Solvejgs Lied“ ganz und enttäuschte auch sonst demonstrativ die Publikumserwartung, indem er die verbliebenen Musikstücke (z.B. „Aases Tod“) in die Umbaupausen verlegte⁸¹. Theatrale Konzepte dieser Art sollten nach dem Krieg, in Deutschland wie in Norwegen, selbstverständliche Bühnenpraxis werden⁸².

Wenn ab 1933 die zuvor in die Diskussion geratene Bühnenmusik Griegs wieder über jeden Zweifel erhaben war, verband sich damit auch eine bewußte Tendenz gegen das radikale Prinzip der „Entoperung“⁸³ und Entsentimentalisierung⁸⁴, das in der Weimarer Republik innovativ begonnen worden war. Ibsens „Peer Gynt“ wurde konsequent re-romantisiert: die intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Werk, die Viertel und Jessner angestrebt hatten, wich einem sentimentalsten Stimmungstheater, in dem die Grieg-Musik zu einem wesentlichen Faktor wurde⁸⁵. Daß dieses Konzept der Romantisierung durchaus auch ideologische Implikationen hat, zeigte bereits Eckart mit seinen Äußerungen zur Grieg-Musik (vgl. Abschnitt 3.6.), die auf eine Abwehr alles Rationalen zielten. In diesem Sinne ist die „Peer-Gynt“-Suite auch im Dritten Reich rezipiert worden:

Es war mehr als eine künstliche Laune, aus der heraus Ibsen seinen nordischen Landsmann Edward [sic] Grieg veranlaßte, zu seinem Drama eine Musik zu schreiben; es war die Erkenntnis, daß da, wo die dichterische Phantasie ins Irrationale sich emporhebt, Musik mehr als irgend eine andere Kunst geeignet ist, ihre Absichten klärend und deutend der Empfindung zu erschließen.⁸⁶

Aufschlußreich ist, daß selbst in den wenigen Ausnahmefällen, in denen sich die Theater für die Übersetzung Morgensterns - und nicht Eckarts - entschieden, die Musik Griegs in einer Weise funktionalisiert wurde, daß den Vorstellungen Eckarts dennoch weitgehend Rechnung getragen wurde. So war im Programmheft zur ansonsten bemerkenswerten Mannheimer „Peer-Gynt“-Inszenierung 1935 (vgl. Abschnitt 6.2.4.) zu lesen:

Und was bei Ibsen durch bissige Schärfe zu kraß geraten ist, das mildert Grieg's [sic] Musik, die mit dem Werk verwachsen ist, so fern sie ihm auch manchmal zu stehen

meisterhafter Regie war alles Lyrische zurückgedrängt. Hier erhielt man den Beweis dafür, daß „Peer Gynt“ keineswegs des lyrisch-musikalischen Stützkorsetts bedarf, das man sowohl in der Heimat als auch im Ausland für unentbehrlich hält [...]“; Thorstad 1931.

80 *BZ am Mittag*, 8. Oktober 1931.

81 Vgl. auch Midbøe 1978, S. 139 f.

82 Vgl. hierzu die Beobachtungen Horst Biens, der Parallelen zwischen „Peer-Gynt“-Inszenierungen in Oslo (1962) und Leipzig (1964) wahrnahm. Bien, Peer Gynt i dag, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 3, Hg. Harald Noreng u.a., Oslo 1977, S. 91-98, hier: S. 95 ff.

83 *Berliner Lokal-Anzeiger*, 8. Oktober 1931.

84 In der Jessner-Inszenierung von 1931 legte Heinrich George in der Titelrolle größten Wert auf „nüchterne Sachlichkeit“; er schien die Verse zugunsten eines „Prosaton[s]“ vollkommen aufzulösen. Vgl. hierzu Mesalla, *Heinrich George. Versuch der Rekonstruktion der schauspielerischen Leistung unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Publizistik*, Diss. Berlin 1969, S. 75 f.

85 Vgl. z.B. *Berliner Börsen-Zeitung*, 25. Mai 1938.

86 *General-Anzeiger* [Bonn], 16. September 1935.

scheint: Grieg, der nur dem Märchenhaften und Lyrischen des Werkes nachgeht und über alles Allzusatirische die reinen Klänge nordischer Art und herber Süße aufklingen läßt.⁸⁷

Von hier aus ist der Weg nicht weit zu der Beurteilung Griegs durch den Präsidenten der Preußischen Akademie der Künste, Max von Schillings, der die „echt völkische Wendung“⁸⁸ in dessen Musik darauf zurückführte, daß Grieg sich bei Entdeckungsfahrten durch die Täler seines Landes von der ländlichen Bevölkerung heimatliche Lieder vorsingen ließ.

5.5. Statistische Übersichten zu Ibsen-Produktionen im Dritten Reich

Alle in diesem Kapitel genannten Zahlen sind nach Informationen des *Deutschen Bühnenspielplans* sowie auf der Grundlage einer intensiven Recherche in etwa 120 Theater- und Stadtarchiven in Deutschland, Österreich und Frankreich (Elsaß, Lothringen) zusammengestellt worden. Die Angaben unterscheiden sich z.T., wenn auch nur geringfügig, von andernorts publizierten Aufführungs- und Inszenierungszahlen⁸⁹. Der Grund für diese Abweichung ist in der Regel darin zu suchen, daß gelegentlich Inszenierungen (oder auch Gastspielaufführungen) ermittelt werden konnten, die in dem nicht immer zuverlässigen *Bühnenspielplan* unberücksichtigt blieben⁹⁰. Sehr selten konnte zwar eine Inszenierung, nicht aber die Zahl der Vorstellungen nachgewiesen werden; in diesen Fällen wurde für die statistische Übersicht *eine* Aufführung zugrunde gelegt.

Die Statistik erfaßt Ibsen-Inszenierungen ab der Spielzeit 1933/34, da aufgrund längerfristiger Planungen nicht alle Produktionen im Zeitraum zwischen Januar und August 1933 auf die veränderten politischen Rahmenbedingungen zurückzuführen sind.

⁸⁷ Müller, Zur Inszenierung von „Peer Gynt“, in: *Bühnen-Blätter* [Mannheim], Spielzeit 1934/35, [1935], H. 18, S. 221-224, hier: S. 224.

⁸⁸ Schillings, Edvard Grieg, der nordische Meister, in: *Koblenzer Theaterheft*, Spielzeit 1933/34, H. 30, unpaginiert.

⁸⁹ Vgl. Englert, Ibsen and Theatre Life in Nazi Germany, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 7, Hg. Bjørn Hemmer / Vigdis Ystad, Oslo 1991, S. 85-100.

⁹⁰ Aus diesem Grund dürfen die nachstehend genannten Zahlen im Verhältnis zum an sich zuverlässigen statistischen Material Thomas Eichers größeren Genauigkeitswert beanspruchen. Vgl. Eicher 1992, S. 195.

Tabelle 1

Ibsens Präsenz auf deutschen Bühnen 1933-44 (Anzahl der Aufführungen)

Stück	1933/34	1934/35	1935/36	1936/37	1937/38
Frau Inger auf Östrot	11	4	4	12	-
Nordische Heerfahrt	-	-	-	7	7
Die Kronprätendenten	14	11	17	10	17
Brand	2	-	-	-	-
Peer Gynt	89	118	177	193	189
Bund der Jugend	18	3	4	-	-
Stützen der Gesellschaft	19	17	5	23	50
Nora	6	-	9	16	6
Gespenster	28	53	25	68	30
Ein Volksfeind	50	12	3	28	19
Die Wildente	31	6	6	-	8
Rosmersholm	13	11	7	-	-
Die Frau vom Meer	-	-	-	-	-
Hedda Gabler	44	-	5	42	51
Baumeister Solness	-	-	-	-	-
Klein Eyolf	5	3	-	-	-
John Gabriel Borkman	23	8	-	-	-
Wenn wir Toten erwachen	3	-	-	-	-
Total	356	246	262	399	377

Erstellt auf der Grundlage des *Deutschen Bühnenspielplans* sowie nach Angaben aus Theater- und Stadtarchiven.

1938/39	1939/40	1940/41	1941/42	1942/43	1943/44	Total
-	26	6	-	3	-	66
15	-	28	-	-	2	59
-	-	-	18	-	-	87
-	6	-	-	-	-	8
146	56	60	90	57	11	1186
-	5	-	-	-	-	30
-	27	28	49	47	1	266
76	4	13	131	96	179	536
64	8	77	6	22	15	396
8	-	13	-	-	-	133
5	48	44	20	-	-	168
-	-	-	-	-	-	31
30	10	-	-	-	4	44
1	-	-	34	8	29	214
-	5	-	-	3	-	8
-	-	-	-	-	-	8
5	27	1	20	-	7	91
-	-	-	-	-	-	3
350	222	270	368	236	248	3334

Tabelle 2

Die meistgespielten Ibsen-Stücke während des Dritten Reiches: Anzahl der Inszenierungen

Spielzeit	Peer Gynt	Nora	Gespenster
1933/34	13	1	6
1934/35	16	-	6
1935/36	15	1	3
1936/37	20	1	7
1937/38	16	1	3
1938/39	11	3	8
1939/40	5	-	2
1940/41	8	2	14
1941/42	9	13	1
1942/43	4	5	1
1943/44	2	11	1
Total	119	38	52

Tabelle 3

Ausgewählte Gegenwartsdramen Ibsens während des Dritten Reiches: Anzahl der Inszenierungen

Spielzeit	Stützen der Gesellschaft	Die Wildente	Hedda Gabler
1933/34	2	3	4
1934/35	2	2	-
1935/36	1	1	1
1936/37	3	-	2
1937/38	4	2	2
1938/39	-	1	-
1939/40	3	2	-
1940/41	3	3	-
1941/42	1	2	1
1942/43	5	-	-
1943/44	1	-	3
Total	25	16	13

Tabelle 4

Das Frühwerk Ibsens während des Dritten Reiches: Anzahl der Inszenierungen

Spielzeit	Die Kronprätendenten	Frau Inger auf Östrot	Nordische Heerfahrt
1933/34	1	1	-
1934/35	1	1	-
1935/36	3	1	-
1936/37	1	1	1
1937/38	2	-	1
1938/39	-	-	2
1939/40	-	1	-
1940/41	-	-	1
1941/42	3	-	-
1942/43	-	-	-
1943/44	-	-	1
Total	11	5	6

Erstellt auf der Grundlage des *Deutschen Bühnenspielplans* und nach Angaben aus Theater- und Stadtarchiven.

