

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: 6: Ibsen und das Theater II : Beispiele der Inszenierungspraxis 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: 03.03.2026

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

6. Ibsen und das Theater II: Beispiele der Inszenierungspraxis 1933-1944

6.1. Inszenierungen von Ibsens Frühwerk (1857-1863)

Von den Dramen seines Frühwerks konnten sich, wie dargelegt, allenfalls Ibsens „Kronprätendenten“ (1863) in einigermaßen nennenswertem Umfang durchsetzen. Vor 1938 wurde das Stück an immerhin acht verschiedenen Bühnen inszeniert, in Anbetracht des zu bewältigenden Aufwandes (eine große Anzahl von Rollen mit historischen Kostümen, viele Bühnenbilder, eine Unzahl von Requisiten) eine recht beachtliche Frequenz¹. Weitere drei Produktionen entstanden in der Saison 1941/42 (Nürnberg, Schwerin, Salzburg)². Die Aufführungen der „Kronprätendenten“ fallen damit größtenteils in eine Zeit, in der die ideologische Unterweisung des Theaterpublikums noch offensichtliches Ziel war.

Der Stellenwert der „Kronprätendenten“ im Dritten Reich läßt sich auch an einem theaterhistorischen Detail ablesen. Der im Propagandaministerium beschäftigte Referent Herbert A. Frenzel versuchte hartnäckig, den isländischen Romancier und Dramatiker Guðmundur Kamban zu einer Inszenierung dieses Stückes in Deutschland zu bewegen. Unter anderem wurde in diesem Zusammenhang eine Kooperation mit dem Schauspielhaus Bremen erwogen³. Kamban, der sich von der „Nordischen Gesellschaft“ in Lübeck und anderen Institutionen des Dritten Reiches hofieren ließ⁴, entschied sich jedoch letztlich dazu, Bjørnsons Komödie „Geographie und Liebe“ in Königsberg zu inszenieren.

Das in Bergen entstandene Schauspiel „Frau Inger auf Östrot“ (1857), das insgesamt fünfmal produziert wurde (Beuthen, Coburg, Flensburg, München, Berlin) und gelegentlich auch als Gastspielaufführung zu sehen war, wurde im Zuge einer allgemeinen Begeisterung für „nordische“ Stoffe begrüßt, löste aber bei den NS-Theaterbürokraten wenig Enthusiasmus aus. Dem Reichsdramaturgen Rainer Schlösser etwa war das Stück 1933 völlig unbekannt⁵; eine von seinen Mitarbeitern durchgeführte Prüfung des Dramas ergab aber keinerlei Beanstandungen⁶. Insbe-

¹ Die Zahl gewinnt noch an Gewicht, wenn man sie an den sehr seltenen Produktionen der Weimarer Republik und der Nachkriegszeit mißt. Völlig unzutreffend ist die Behauptung, daß „Die Kronprätendenten“ nach 1929 nicht mehr in Deutschland gespielt wurden. Vgl. Warnecke, Übermensch im Himmelreich, in: *Die Welt*, 25. Januar 1993.

² Am Stadttheater Aachen war für die Saison 1943/44 eine Inszenierung der „Kronprätendenten“ vorgesehen, die aber nach der Bombardierung Aachens am 13. Juli 1943 nicht mehr zustande kam. Vgl. BA, Akte R 55/20307, Bl. 305 f.

³ Vgl. BA, Akte R 55/20234-1, Bl. 297.

⁴ Kambans Stücke „Zeitlose Gewänder“ und „Komplexe“ wurden an verschiedenen Provinzbühnen zur Aufführung gebracht, so 1938 in Gera, 1940 in Altenburg, 1943 in Flensburg.

⁵ Vgl. Ebermayer, „Denn heute gehört uns Deutschland...“ *Persönliches und politisches Tagebuch. Von der Machtergreifung bis zum 31. Dezember 1935*, Hamburg/Wien 1959, S. 242.

⁶ Vgl. BA, Akte R 55/20180, Bl. 107 ff.

sondere namhafte Schauspielerinnen, allen voran Hermine Körner, setzten sich für das Stück ein.

Das ein Jahr später erschienene historische Drama „Nordische Heerfahrt“ (1858) dagegen wurde unter dem Vorzeichen einer „arteigenen“ Kunst mehrfach in den Dienst faschistischer Kulturpolitik gestellt. Das Spektrum reicht dabei von einer „völkisch“ motivierten Imitation des „Sagastils“ bis hin zu einer infamen Differenzierung der Dramenfiguren in „Germanen“ und „Untermenschen“.

6.1.1. Führertum und Gefolgschaft: „Die Kronprätendenten“ 1935 in Köln

Ibsens „Kronprätendenten“ dürften vor allem deshalb ein so beachtliches Interesse unter den Nationalsozialisten hervorgerufen haben, weil das Stück scheinbar mühelos auf deutsche Verhältnisse übertragen werden konnte. Der Gedanke von der Einheit des Reiches, den sie gleichermaßen für das Thema wie für die Entstehungsursache von Ibsens Schauspiel hielten, stellte auch in der aktuellen Propaganda („ein Volk, ein Reich, ein Führer“) ein zentrales Motiv dar. Mit Hilfe verschiedener dramaturgischer Bearbeitungen wurden die mutmaßlichen Affinitäten zwischen den verschiedenen historischen Situationen immer wieder herausgestrichen. Ibsens Gegenwart, genauer die Selbständigkeitsbemühungen seines Landes im 19. Jahrhundert, die seinerzeit in Norwegen kollektiv erinnerte mittelalterliche Reichseinigung und das Konzept einer deutschen „Volksgemeinschaft“ in den dreißiger Jahren gerieten dabei wie selbstverständlich in einen Zusammenhang.

Ibsens letztes historisches Drama⁷ spielt in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Norwegen, während jener unruhigen Periode also, die als „Bürgerkriegszeit“ Eingang in die Geschichtsbücher gefunden hat⁸. Mehrere Parteien, unter ihnen Håkon Håkonssøn und der Jarl Skule Bårdssøn, konkurrieren um den norwegischen Thron und versuchen auf juristischem (Verweis auf Erbfolgeprinzipien etc.) und auf militärischem Wege, ihr Recht geltend zu machen. Aus diesem Konflikt geht Håkon, in den realen historischen Auseinandersetzungen wie auch bei Ibsen, als Sieger hervor. Der Stoff erfreute sich bei norwegischen Historikern und Autoren in den ersten Jahrzehnten nach der neugewonnenen Unabhängigkeit von Dänemark (1814) großer Beliebtheit. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang vor allem Peter Andreas Munch, dessen monumentales Geschichtswerk „Det norske Folks Historie“⁹ nicht zuletzt darauf abzielte, die Identität Norwegens durch die Konstruktion einer glorreichen Vergangenheit - mit entsprechenden Sympathien für vermeintlich bedeutende Staatsmänner wie Håkon Håkonssøn¹⁰ - zu festigen.

⁷ Zur Aufführungstradition des Stückes siehe Marker / Marker, *Edward Gordon Craig and „The Pretenders“*. *A Production Revisited*, Carbondale 1981, S. 6-16.

⁸ Vgl. hierzu vor allem Helle, *Norge blir en stat 1130-1319*, Oslo 1974 (= *Handbok i Norges historie*, Bd. 3), S. 103 ff.; Lunden, *Nasjon eller union? Refleksjoner og røynsler*, Oslo 1993, S. 101 ff.

⁹ Munch behandelt den Zeitraum der Regentschaft Håkon Håkonssøns im dritten und vierten Teil seines Werkes. -Vgl. Munch, *Det norske Folks Historie*, 4 Teile, 6 Bde., Christiania 1852-1859.

¹⁰ Ein abweichendes Håkon-Bild, wie auch eine positivere Einschätzung der Persönlichkeit Skules, prä-

Auch Ibsen mochte mit seinen „Kronprätendenten“ diese Form des *nation building* im Sinn gehabt haben.

Atle Kittang hat indes auf einen zweiten Aspekt aufmerksam gemacht: als sensibler Beobachter seiner Umwelt habe Ibsen, „more or less consciously“, die tiefen Veränderungen der norwegischen Gesellschaft seit den fünfziger, sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts registriert. Wert und Notwendigkeit von Prozessen der Einigung und Zentrierung dürften ihm dabei schwerlich entgangen sein. So entwickelte der Wirtschaftsliberalismus dieser Jahrzehnte eine Eigendynamik, die die Erschließung peripherer Landschaften und den systematischen Ausbau einer landesweiten Infrastruktur (Post, Telegraphenleitungen, Straßen, Eisenbahnen) zur Folge hatte¹¹. Die Industrialisierung Norwegens, die Ibsen in einigen seiner realistischen Dramen („Die Stützen der Gesellschaft“, „John Gabriel Borkman“) zu einem wichtigen Thema machen sollte, trug in einer spezifisch modernen Weise dazu bei, die Konturen einer homogenen, einheitlichen Nation - oder zumindest deren Utopie - sukzessive hervortreten zu lassen. Diese sich etablierende *moderne* Einheit Norwegens stand in denkbar größtem Kontrast zu dem Phantasiegebilde einer *rückwärts-gewandten* Einheit, das in der nationalromantischen Sehnsucht nach vergangener Größe seinen sinnfälligsten Ausdruck fand. Im Schnittpunkt dieser heterogenen Tendenzen erschienen im Jahre 1863 Ibsens „Kronprätendenten“. Die Ambiguität des Werkes, die bislang noch nicht hinlänglich erkannt zu sein scheint, wurzelt unter anderem in dieser besonderen historischen Konstellation.

Die nationalsozialistischen Aneignungen des Dramas lassen, bei allen festzustellenden Unterschieden, eine starke Neigung erkennen, die hier angedeutete Doppelsinnigkeit Ibsens zu relativieren und zu vereinfachen. Interessant ist dabei, daß eine fikionalisierte norwegische Reichseinigung im Mittelalter gleich mehrfach als Modell für die „völkische“ Einheit des Dritten Reiches instrumentalisiert wurde. So veröffentlichte 1935 der zu Beginn des Dritten Reiches sehr produktive Autor Otto Emmerich Groh¹² im Paul Zsolnay Verlag eine Erzählung unter dem Titel „Königsballade“, in der er mit einigem Pathos und einem Übermaß an Phantasie die norwegische Geschichte des späten 9. Jahrhunderts, vor allem aber die Reichseinigung durch Harald Hårfagre, verherrlicht. Das vor germanophiler Exotisierung („Bei Njords Sohn, wir haben kaum Siegesblut gefeiert [...]“¹³) nur so strotzende Werk, ein stilistisch unbeholfenes Saga-Pastiche mit kaum verhohlener Walküren-Romantik, leitet eine gewisse dramaturgische Struktur aus der Frage ab, ob der junge norwegische König seinen früh ausgebrachten Schwur, das Land einen zu

sentierte der Ibsen-Philologe und Historiker Halvdan Koht in einigen Aufsätzen der zwanziger Jahre. Vgl. Koht, Um kjeldegrunnlage for saga um Håkon Håkonsson, in: *Historisk Tidsskrift*, Femte Rekke, Sjette Bind, [Kristiania] 1924, S. 16-30; Koht, Skule Jarl, in: *Historisk Tidsskrift*, Femte Rekke, Femte Bind, [Kristiania] 1923, S. 428-452.

11 Vgl. Kittang, *The Pretenders - Historical Vision or Psychological Tragedy?*, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 3, Hg. Harald Noreng u.a., Oslo 1977, S. 78-88, hier: S. 87.

12 Groh, langjähriger Chefdramaturg des Deutschen Volkstheaters in Wien, übersetzte die beiden Bjørnson-Stücke „Maria von Schottland“ und „Sigurd Jorsalfar“ ins Deutsche und trat in den zwanziger und dreißiger Jahren vor allem mit einer Reihe von Dramen an die Öffentlichkeit.

13 Groh, *Königsballade. Eine Erzählung*, Berlin/Wien/ Leipzig 1935, S. 12.

wollen, auch einzuhalten vermag. Der Erzähler ist uneingeschränkt auf seiten des Königs und unterstützt seine Ziele in Abschnitten wie diesen:

Flieg auf, junger Adler von Norwegen, mache wahr, was dir in deinen wachen Träumen heiligstes und höchstes Wunschziel schien! Erhebe deine Schwingen über Nordland, umfasse es mit deiner ganzen Kraft und Liebe, befreie es von Zwistigkeiten, Hader, Haß, Verrat, führ' es zu heilender Gemeinsamkeit, führ' es empor zur Macht, zum Licht, zum Sieg! Vernommen ward dein Schwur zu Walaskjalf und Breidablik, schwing dich hinauf zu höchstem Glanz und Ruhmesleuchten, es schützt dich Mjölners Kraft und Sigurd Fafnerbanes Schwert!

Harald Halfdansson [...] ¹⁴

Grohs Erzählung dürfte heute selbst Fachleuten völlig unbekannt sein, wenn sie nicht von sehr prominenter Seite protegiert worden wäre. Der dänische Tenor Helge Rosvaenge, Kammersänger an der Wiener Staatsoper und gern gesehener Gast bei den Wehrmachtswunschkonzerten des Großdeutschen Rundfunks ¹⁵, begeisterte sich so sehr für Grohs „Königsballade“, daß er eine Opernfassung des Stoffes anregte. Groh selbst verfaßte das Libretto; in dem Aachener Kapellmeister Rudolf Wille fand Rosvaenge einen geeigneten Komponisten, dessen Arbeit an dem Werk er selbst finanzierte ¹⁶. Rosvaenge sang in der Aufführung die Tenorpartie Harald Hårfagres, die besonders heldenhaft gestaltet worden war und aus der Rolle nach Rosvaenges eigenen Worten einen „König vom hohen C“ ¹⁷ machte. Das Libretto entsprach „den Vorstellungen nazistischer Idealoperninhalte“ völlig; entsprechend wurde in Rezensionen „die völkische Sendung [König Haralds] im Sinne des nordischen Gedankens“ hervorgehoben ¹⁸. Dennoch darf die Oper, die am 2. Februar 1939 in Wien Premiere hatte, als gediegener Mißerfolg bezeichnet werden: nach nur drei Aufführungen verschwand sie aus dem Programm.

Grohs „Königsballade“ weist, vor allem in der Gestaltung der Rolle des norwegischen Königs (Harald bzw. Håkon), einige Parallelen zu den nationalsozialistischen Inszenierungen von Ibsens „Kronprätendenten“ auf. Die erfolgreichsten Produktionen während des Dritten Reiches entstanden in Köln, Bochum ¹⁹, Dortmund und Dresden, allesamt in den ersten vier Jahren nach der Machtübernahme durch Hitler. Alle genannten Inszenierungen gingen mindestens zehnmal über die Bühne, so daß in diesen Fällen - nach den damaligen Maßstäben - durchaus von einem Erfolg gesprochen werden kann.

Die besonders gut dokumentierte Inszenierung des Schauspielhauses in Köln ²⁰ ignorierte die Aktstruktur von Ibsens Drama und entschied sich für die Präsentation

¹⁴ Ebd., S. 69.

¹⁵ Vgl. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt/Main 1982 (= Fischer-Tb. 6901), S. 379.

¹⁶ Vgl. Schlesinger, *Gott sei mit unserem Führer. Der Opernbetrieb im deutschen Faschismus*, Wien 1997, S. 102.

¹⁷ Rosvaenge, *Lache Bajazzo. Ernstes und Heiteres aus meinem Leben*, München/Wien 1953, S. 165.

¹⁸ Zit. nach Staudacher, *Musik als Instrument nationalsozialistischer Propaganda*, Diss. Wien 1987, S. 97.

¹⁹ Die Bochumer Inszenierung der Spielzeit 1933/34 war sechsmal auch im benachbarten Duisburg zu sehen.

²⁰ Die Kronprätendenten, Köln, Schauspielhaus, P: 4. Mai 1935, R: Richard Dornseiff, BB: Alf Bjørn, D:

von zehn Bildern, die durch den Einsatz von Licht und Vorhängen deutlich voneinander separiert waren. Diese Lösung legt schon Ibsen selbst nahe, denn sein Text sieht - ganz im Gegensatz zu seinen späteren, realistischen Dramen - mehrmals einen unter theaterpragmatischen Gesichtspunkten problematischen Ortswechsel innerhalb eines Aktes vor. Bedeutend schwerer wogen die recht umfassenden Kürzungen des Textes, von denen vor allem Passagen nach der zweiten Pause (bzw. nach dem sechsten Bild) betroffen waren²¹. Regisseur Richard Dornseiff verzichtete insgesamt auf drei Figuren, die in den *dramatis personae* des Ausgangstextes als selbständige Rollen ausgewiesen sind: auf die Thronbewerber Guthorm Ingessøn und Sigurd Ribbung sowie auf Mester Sigard, einem Arzt aus Brabant. Diese Reduzierung des Personals ist zunächst nicht ungewöhnlich; sie wurde auch an anderen Theatern²² praktiziert und gelegentlich - als Mittel zur Entwirrung der Handlung - in Rezensionen direkt eingefordert²³. In der Kölner Inszenierung scheint aber nicht ausschließlich pragmatisches Kalkül den Ausschlag für diese Entscheidung des Regisseurs gegeben zu haben. Wäre es dem Theater allein um Sparsamkeit oder um eine Verkürzung der beträchtlichen Spielzeit gegangen, dürften weit weniger als immerhin 23 Komparsen die Bühne bevölkert haben, unter ihnen sieben Priester und Mönche sowie fünf Wachen²⁴. Das dramaturgische Konzept der Inszenierung, wie es aus der Strichfassung deduziert werden kann, gibt einen deutlichen Wink in eine andere Richtung. Offensichtlich strebte Richard Dornseiff in seiner Produktion eine Adaption des Stoffes an die politische Realität des Jahres 1935 an. Die Erstellung der Strichfassung dürfte wesentlich von dem Wunsch motiviert gewesen sein, trotz der von Ibsen breit ausgemalten Unruhen die grundsätzliche Disposition des Volkes zu *Ordnung* und *Einheit* nicht in Zweifel zu ziehen. In dieser Hinsicht gingen Dramaturgie und aktuelle Ideologie eine enge Verbindung ein. Das Modell der „Volksgemeinschaft“, das in den Vorstellungen des Nationalsozialismus „einen zentralen, wenn nicht den zentralen Punkt“²⁵ darstellte, basiert auf dem Gedanken, daß sie einerseits ein „Zusammenschluß von Menschen mit gemeinsamem Blut“ sei, vor allem aber von der

Ernst Wilhelm Borchert (Håkon), Rudolf Wittgen (Skule), Josef Keim (Bischof Nikolas), Deli Maria Teichen (Margrete), René Deltgen (Peter).

- 21 Der Kölner Inszenierung lag die Übersetzung Adolf Strodtmanns in einer Einzelausgabe zugrunde, die in Gestalt und Paginierung der sog. „Volksausgabe“ (Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke. Volksausgabe in fünf Bänden*, Hg. Julius Elias / Paul Schlenther, Berlin 1916) entspricht: Henrik Ibsen, *Die Kronprätendenten. Historisches Schauspiel in fünf Akten*, Berlin 1922: Fischer Verlag. An theatereigenem Material zu dieser Inszenierung stehen zur Verfügung: zwei Inspizientenbücher, zwei Beleuchtungsbücher sowie das Rollenbuch des Schauspielers Kreuter (Städter; Birkebeiner). Das Rollenbuch besteht aus einem maschinenschriftlichen Manuskript. - Zitate aus diesen Quellen werden im weiteren mit folgenden Siglen gekennzeichnet: Inspizientenbuch I Kronpr; Inspizientenbuch II Kronpr; Beleuchtungsbuch I Kronpr; Beleuchtungsbuch II Kronpr; Rollenbuch Kreuter.
- 22 Aus dem Theaterzettel der Produktion des Mecklenburgischen Staatstheaters in Schwerin (Spielzeit 1941/42) geht hervor, daß ebenfalls auf die Figur Guthorm Ingessøns verzichtet wurde.
- 23 Vgl. *Dresdner Anzeiger*, 23. April 1937.
- 24 Inspizientenbuch II Kronpr, S. 105.
- 25 Janka, *Die braune Gesellschaft. Ein Volk wird formatiert*, Stuttgart 1997, S. 180.

„Wesensähnlichkeit des Willens, des Denkens und des Verhaltens“²⁶ abhängen. Die Homogenität des Volkes, die als politisches (und rhetorisches) Ziel die propagierte Zersplitterung und Vereinzelung in der Weimarer Republik überwinden sollte²⁷, wurde in der Konstruktion rassetypischer Identitätsmerkmale - und in der gleichzeitigen aggressiven Abwehr alles „Fremdvölkischen“ - in gewisser Weise bereits vorausgesetzt. Auf die Kölner Inszenierung von Ibsens „Kronprätendenten“ hatte die Doktrin von der pseudo-egalitären „soziale[n] Einheit der deutschen Menschen ohne Ansehung des Standes und der Herkunft“²⁸, wie sie auch Hitler immer wieder beschwor, großen Einfluß²⁹.

Unter anderem den erhaltenen Inspizientenbüchern von Dornseiffs Inszenierung ist zu entnehmen, daß krasse Details im Konflikt um die norwegische Königskrone aus dem Text entfernt wurden und sich die Feindschaft zwischen den Lagern nur dort in aller Schärfe entfalten durfte, wo sie für die dramatische Handlung der Tragödie unumgänglich bzw. für die ideologische Aussage der Inszenierung essentiell war. Diese Drosselung des Machtkampfes betonte, im Sinne der faschistischen „Volksgemeinschafts“-Ideologie, das Ziel und die grundsätzliche Möglichkeit eines in Harmonie lebenden Volkes. Viele Einzelheiten in Zusammenhang mit dem norwegischen Bürgerkrieg entfielen. Schon die Eliminierung der Thronbewerber Guthorm Ingessøn und Sigurd Ribbung aus dem Text läßt die Zerwürfnisse innerhalb des norwegischen Volkes weniger dramatisch erscheinen. Das siebte Bild („Eine Straße in Oslo“) wurde um mehr als zwei Drittel des Textes gekürzt, so daß die hier offen auf der Bühne ausgetragenen Kriegshandlungen zwischen den Truppen Håkons und Skules einen eher zeichenhaften Charakter annahmen³⁰. Kurze Szenen, die besonders plastisch die Brutalität des Krieges ausmalen, wurden in vollem Umfang gestrichen, so etwa die Szene, in der ein Birkebeiner (also ein Anhänger Håkons) erkennen muß, daß er seinen Bruder getötet hat³¹. In dem ebenfalls um vier Seiten gekürzten achten Bild („Ein Gemach im Königsschloß zu

26 Ebd., S. 182.

27 Vgl. hierzu Thamer, Nation als Volksgemeinschaft. Völkische Vorstellungen, Nationalsozialismus und Gemeinschaftsideologie, in: Jörg-Dieter Gauger / Klaus Weigelt (Hg.), *Soziales Denken in Deutschland zwischen Tradition und Innovation*, Bonn 1990, S. 112-128, hier: S. 114 ff.

28 Rede Hitlers aus Anlaß des „Heldengedenktages“ am 10. März 1940. Zit. nach Domarus, *Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945*, 2 Bde., München 1965, Bd. 2.1, S. 1479.

29 Interessant in diesem Zusammenhang ist, daß große Teile des Kölner Spielplans der Saison 1934/35 eben dem Gedanken der „Volksgemeinschaft“ verpflichtet waren. Der in Köln lebende Autor Heinz Steguweit bemühte sich in seiner Komödie „Der Herr Baron fährt ein“ im Sinne der „Entwicklung einer wahren Volksgemeinschaft“ um den Abbau sozialer Schranken zwischen den einzelnen Gesellschaftsschichten und trat für Kameradschaftsgeist ein. Auch das Lustspiel „Krach um Jolanthe“ von August Hinrichs veranschaulichte nationalsozialistische „Vorstellungen von einem Gemeinschaftsdenken“. Vgl. Spenlen, *Theater in Aachen, Köln, Bonn und Koblenz 1931 bis 1944*, Diss. Bonn 1984, S. 63 f. - Die Auswirkungen der „Volksgemeinschafts“-Ideologie auf die theatrale Kultur des Alltags wurde untersucht in: Karlsson / Ruth, *Samhället som teater. Estetik och politik i Tredje riket*, Stockholm 1983; vgl. ferner die etwas abstrakt bleibende Darstellung in Pois, *The National Socialist Volksgemeinschaft Fantasy and the Drama of National Rebirth*, in: Glen Gadberry (Hg.), *Theatre in the Third Reich. The Pre-war Years. Essays on Theatre in Nazi Germany*, Westport/London 1995, S. 17-31.

30 Inspizientenbuch II Kronpr., S. 206 ff.

31 Ebd., S. 208 f.

Nidaros“) fehlten jene Repliken aufgebrachter Städter, in denen sie den „Kirchenschänder“ Peter - gespielt vom jungen René Deltgen - am liebsten „erschlagen“ sehen³². Unterdrückt wurde auf der anderen Seite Peters fanatische Aussage, daß das Königskind, Håkons Sohn, aus dem Weg zu schaffen sei³³. Generell läßt sich konstatieren, daß der in Ibsens Text ständig gegenwärtige Bürgerkrieg auf der Bühne stärker in den Hintergrund rückte. Die historisch verbürgte Schlacht bei Låka³⁴, an die bei Ibsen als ein Symbol grausamen Blutvergießens nicht weniger als neunmal erinnert wird³⁵, erscheint hier als nebensächliche Einzelheit, da viele Passagen, unter anderem ein längerer Monolog Skules³⁶, Strichen zum Opfer fielen. Auch das harte Vorgehen Håkons gegen seine Widersacher in Värmland wurde durch ähnliche Textbearbeitungen relativiert³⁷. Daß eine kurzfristig geplante Wallfahrt Skules zum Grab von Thomas Becket aus dem Text genommen wurde, fügt sich ebenfalls in die Intentionen der Regie, denn der Erzbischof von Canterbury personifizierte vor seiner Kanonisierung Uneinigkeit und Zwietracht³⁸. Dramaturgische Überlegungen zur Straffung der Fabel stellten sich somit immer auch in den Dienst der politischen Vorgabe, das Ideal der „Volksgemeinschaft“ nicht zu desavouieren. In Kritiken konnte entsprechend häufig der „Reichsgedanke“ betont werden, eine Auffassung von der Einheit des Volkes jenseits aller Rivalitäten:

Was dieses Werk noch auf der Bühne lebendig erscheinen läßt, ist nicht die in ihm gegebene norwegische Geschichtsschreibung in ihren einzelnen Details, sondern eben jenes Gesamtthema: der Sieg über die dunklen Gewaltmächte, die Befreiung des Volkes vom Grüblerisch-Nächtigen, sein Aufstieg aus der Zerrissenheit zur hellen, friedvollen „Reichsidee“.³⁹

In konsequenter Fortführung des Regiekonzeptes wurde Håkons „Königsgedanke“, die Verschmelzung der sich traditionell befehdenden norwegischen Landschaften zu *einem* homogenen Staatsgebilde, effektiv prononciert. Die bereits angesprochene Kürzung des langen Monologes von Skule im sechsten Bild bewirkte nicht zuletzt, daß seine zunächst noch widerwillige Bewunderung von Håkons Plan um so stärker hervortrat⁴⁰. Kurz darauf erlag er dem Credo Håkons ganz. Noch vor dem zweiten Auftritt des Skalden Jatgeir, weiterhin im sechsten Bild, schloß sich Skule der Vision seines Gegners an, indem er wehevoll dessen Worte wiederholte: „Norwegen war ein Reich, es soll ein Volk wer-

32 Ebd., S. 221.

33 Ebd., S. 226.

34 Vgl. Helle 1974, S. 111.

35 Im norwegischen Original ist unter anderem die Rede vom „mandefaldet ved Låka“ („Mannenmord von Låka“). HU, V, S. 116; SWV, II, S. 210.

36 „Und dann die Schlacht bei Låka! Daß ich dort siegte! [...] Die Schilde standen fest im Schnee, aber keiner war dahinter; - die Birkebeiner rannten zum Walde, über Hochebenen und Forsten und Hügel, so weit die Füße sie tragen wollten. Das Unglaubliche geschah; Håkon verlor und ich gewann. In diesem Sieg ist ein geheimes Grauen.“ Inspizientenbuch II Kronpr, S. 189 f.

37 Ebd., S. 142.

38 Inspizientenbuch II Kronpr, S. 199. - Vgl. Knowles, *Thomas Becket*, London 1971.

39 *Der Mittag*, 5. Februar 1934 [anlässlich einer Inszenierung in Bochum].

40 Inspizientenbuch II Kronpr, S. 190.

den!“⁴¹ Der Ausruf ist - zumindest an dieser Stelle - bei Ibsen nicht vorgesehen; es handelt sich um eine dramaturgisch motivierte Hinzufügung, die *in nuce* das Konzept der Inszenierung erschließt. Interessant dabei ist, daß gerade dieses Ibsen-Zitat - bei ihm ist es in den Dialog zwischen Håkon und Skule am Ende des dritten Aktes integriert - größten Eindruck noch auf die norwegischen Faschisten machen sollte. Die „Nasjonal Samling“ nahm es, wenn auch in charakteristischer Änderung des Wortlautes, in ihr Programm auf⁴².

Um die Relevanz des Ibsen-Stückes für die nationalsozialistische Gegenwart über jeden Zweifel zu erheben, wurde auch sonst mit teilweise recht plumpen Aktualisierungen nicht gespart. Nicht nur der Schwäche Hitlers für Fackelumzüge⁴³ wurde Genüge getan, auch kamen allerorten Luren zum Einsatz, in großzügiger Weise selbst dort, wo es Ibsens Text nicht vorsieht⁴⁴. Die Luren spielten in der musikwissenschaftlichen Diskussion jener Jahre eine bedeutende Rolle, denn sie wurden aufs engste mit einer genuin „germanischen“ Musik korreliert⁴⁵, die sich nach damaliger Auffassung ansonsten im „Sieghafte[n], Dreiklangmäßige[n]“⁴⁶ manifestierte. Die bewußte Anknüpfung an die „völkische“ Kultur der Vergangenheit kam auch darin zum Ausdruck, daß die vom Übersetzer Adolf Strodtmann⁴⁷ korrekt gewählte Bezeichnung „Reichsversammlung“ („rigsmødet“⁴⁸) für das Treffen der Thronbewerber und Kirchenvertreter 1223 in Bergen gleich mehrfach in ein „Thing“⁴⁹ verwandelt wurde. Gerade in den ersten Jahren des Dritten Reiches, bis etwa 1936, wurde dieser Begriff in geradezu inflationärer Weise benutzt. Er brachte nicht nur das „germanische Erbe“, die Zeit der Freiheitskriege gegen Napoleon, die „Wandervögel“-Bewegung⁵⁰ und schließlich den Nationalsozialismus in eine vorgebliche, weitgespannte Kontinuität. Er hatte vor allem die Funktion, den Willen zur nationalen Sammlung unter Berufung auf eine historische Identität zu bekunden. Im Dritten Reich wurde das „Thing“, ursprünglich die Bezeichnung von politischen und rechtlichen Zusammenkünften bei den Germanen, zum Ort erklärt, an dem der Einzelne „die Eingliederung ins Volksganze“⁵¹ vollzieht. Im konkreten Kontext der Kölner Inszenierung stellte die signifikante Vokabel zudem Verwandtschaftsbeziehungen zwischen verschiedenen

41 Ebd., S. 193.

42 Bei Ibsen heißt es: „Norge var et rige, det skal blive et folk.“ („Norwegen war ein Reich, es soll ein Volk werden!“) Im Programm der Partei (§ 30) wurde daraus: „Norge *er* et rike, *vi* skal bli et folk.“ („Norwegen *ist* ein Reich, *wir* werden ein Volk sein.“) HU, V, S. 89; SWV, II, S. 190. - Das Programm-Zitat stammt aus Brevig, *NS - fra parti til sekt 1933-37*, Oslo 1970, S. 145 [Hervorhebung durch UE].

43 Inspizientenbuch II Kronpr, S. 141.

44 Ebd., S. 114, 117, 181, 205, 206.

45 Vgl. Lund, *Germanenideologie im Nationalsozialismus. Zur Rezeption der „Germania“ des Tacitus im Dritten Reich*, Heidelberg 1995, S. 40 und 79.

46 Tirala, Rassentypen und musikalische Begabung, in: *Rasse. Monatsschrift der Nordischen Bewegung*, 1, 1934, S. 322-330, hier: S. 322 und 324.

47 Zum Ibsen-Bild Strodtmanns sowie zu dessen Übersetzungen vgl. Bruns 1977, S. 120-136.

48 HU, V, S. 27.

49 Inspizientenbuch II Kronpr, S. 111, 112, 113.

50 Die „Wandervögel“ nannten ihre Versammlungen seit 1910 „Thing“. - Vgl. See 1970, S. 64.

51 Reichl 1988, S. 6.

kulturellen Ausdrucksformen der NS-Zeit her; die Interpretation eines historischen Schauspiels konnte, wie in diesem Fall, das von Goebbels kurzfristig propagierte „Thingspiel“ in Erinnerung rufen, überdies einzelne dramaturgische und ästhetische Aspekte mit ihm teilen.

Die Inszenierung der „Volksgemeinschaft“ erschöpfte sich im Regiekonzept Richard Dornseiffs jedoch nicht darin, die Anzahl der brutalen Szenen im Kampf um den norwegischen Thron auf ein Minimum zu reduzieren oder bestimmte Angleichungen an „nordische“ Vorlieben der Zeit vorzunehmen. Auch Hinweise auf das aktuelle Herrschaftsprinzip finden sich im Inszenierungstext in hoher Zahl. Hinter der verlockenden Maske eines sozialen Einheitsstaates waren bekanntlich schnell die Absichten der Nationalsozialisten zutage getreten, einen hierarchisch durchgegliederten „Führerstaat“ zu etablieren. Goebbels schrieb schon 1928 in beachtlicher Freimütigkeit in einem Leitartikel für die Zeitung *Der Angriff*: „Wir sind keine Gleichmacher und Menschheitsanbieter. [...] Wir wollen Schichtung des Volkes, hoch und niedrig, oben und unten.“⁵² Diese Vorstellungen, so wenig konkret sie zunächst auch bleiben mochten, mündeten nach 1933 in eine gebetsmühlenartig wiederkehrende Rhetorik vom notwendigen Prinzip einer „Führung und Gefolgschaft“⁵³, das dem Liberalismus und dem Individualismus - und damit wiederum der verhaßten „Gesellschaft“ der Weimarer Republik - entgegengehalten wurde.

An der Produktion der „Kronprätendenten“ in Köln läßt sich die Einwirkung dieser mit viel Emphase verkündeten neuen Staatsidee auf die Kulturpraxis deutlich ablesen. Die in der Übersetzung zutreffend „Häuptlinge“ genannten „høvdinge“⁵⁴ des Originals, die Håkon zur Reichsversammlung bittet, werden in der Inszenierung ausdrücklich als „Führer“ bezeichnet; auch Håkons Pfarrer Ivar Bodde benutzt - wieder entgegen der Textvorlage - dieses politisch eindeutig konnotierte Wort⁵⁵. Analog dazu stehen loyale Männer in der Umgebung Håkons (und dessen Vater) nicht im „Dienst“ („hird“⁵⁶) des jeweiligen Königs, sondern befinden sich in dessen „Gefolgschaft“⁵⁷. Die Regie läßt dabei keinen Zweifel daran, daß es dem jungen Håkon vorbehalten sein muß, vom Volk verehrt zu werden. Am Ende des Stückes, nachdem Håkon sich auf dem Schlachtfeld gegen Skule durchgesetzt hat, wird er von vielen Menschen, die auf der Bühne vollzählig sichtbar sind, mit den wiederholt vorgebrachten Rufen „Heil [!] König Hakon“⁵⁸ enthusiastisch gefeiert -

⁵² *Der Angriff*, 23. Juli 1928. Vgl. Schoenbaum 1966, S. 246.

⁵³ Ein kleines Büchlein Hitlers, das die beiden sogenannten „Kultur-Reden des Reichskanzlers“ auf dem Parteitag der NSDAP im September 1933 in Nürnberg enthält, trägt just diesen Titel: *Führung und Gefolgschaft* (Berlin 1934). - Vgl. zu diesem Thema auch die in der Dokumentation von Ernst Loewy abgedruckten Texte von Josef Weinheber, Paul Ernst, Ernst Bertram, Hermann Stehr und Ernst Jünger: Loewy, *Literatur unterm Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung. Eine Dokumentation*, 3. überarbeitete Aufl., Frankfurt/Main 1977, S. 98 ff.

⁵⁴ HU, V, S. 27.

⁵⁵ Inspizientenbuch II Kronpr, S. 111; Beleuchtungsbuch II Kronpr, S. 144.

⁵⁶ HU, V, S. 29.

⁵⁷ Inspizientenbuch II Kronpr, S. 113.

⁵⁸ Ebd., S. 243, 244. - Das norwegische „Hill“ bzw. das dänische „Hil“, das auch in Ibsens Text gelegent-

und zwar just in dem Moment, als Skule und sein Sohn Peter vor die Pforte des Klosters Elgesæter treten, sich der aufgebrachten Menge stellen und schließlich erschlagen werden. Auf effektvolle Weise wird damit zweierlei erreicht: Håkon wird unmißverständlich als „Führer“ anerkannt, sein Widersacher Skule hingegen erlebt eine Niederlage selbst noch im Tod, denn seine Sühnetat kommt im Tumult der Huldigungen Håkons kaum zur Geltung. Daß die Regie dem Jarl zuvor schon „die Krone des Lebens“ („livsens krone“⁵⁹) aus der Hand seiner Schwester Sigrid verweigert⁶⁰, läßt deutlich werden, daß ihm in dieser Inszenierung das Recht auf Martyrium und Erlösung - als Alternative zu irdischen Werten⁶¹ - nicht zugestanden wird. Die Schlüsselworte „Führer“, „Gefolgschaft“ und „Heil“⁶² indes belegen zweifelsfrei, daß mit der Gestalt des norwegischen Königs Håkon nicht nur auf die politische Realität des Dritten Reiches im allgemeinen, sondern auch auf Adolf Hitler im besonderen angespielt werden sollte. In ähnlichem Sinne wurden die „Kronprätendenten“ 1936 in Heidelberg bewußt am Jahrestag der „Machtergreifung“ aufgeführt - für den Kritiker Werner Schmidt „ein schöner Gedanke“⁶³.

Die Gestalt des Königs Håkon, dargestellt durch Ernst Wilhelm Borchert, war in der Kölner Inszenierung von allen Makeln befreit. Der *private* Håkon verschließt seiner Mutter, anders als bei Ibsen, nicht sein Herz⁶⁴; auch der Konflikt zwischen ihm und seiner Frau Margrete wurde weitestgehend entschärft⁶⁵. Bestimmte Eitelkeiten, die ihm im Originaltext noch anhaften, wurden durch Striche entfernt⁶⁶. Der *homo politicus* Håkon erlaubt sich keinerlei Rachegedanken gegen Skule oder die Trondheimer, die ihm lange Zeit Widerstand entgegenbringen⁶⁷. Auch verschiedene Fremdkommentare tragen dazu bei, die Position des jungen Königs zu erhöhen. Während Skule in Ibsens Text gelegentlich Håkons ständigen Bezug auf die Prädestination Gottes in Frage stellt, entfallen derartige Zweifel in der Inszenierung⁶⁸. Damit wird Håkon als ein Mann dargestellt, der auch nach Ansicht seiner Gegner im Einvernehmen mit Gottes Plan handelt - ähnlich wie sich Hitler auf den

lich auftaucht (z.B. in den Jatgeir-Szenen), ist mit dem deutschen „Heil“ etymologisch verwandt. Der Kontext des Dritten Reiches gibt dem Wort jedoch eine völlig andere Valeur. Vgl. Nielsen, *Dansk Etymologisk Ordbog. Ordenes Historie*, 4. Aufl., København 1989, S. 178.

59 HU, V, S. 149.

60 Inspizientenbuch II Kronpr, S. 242.

61 Zu diesem Interpretationsansatz vgl. Hemmer, *Brand, Kongs-Emnerne, Peer Gynt. En studie i Ibsens romantiske diktning*, Oslo/Bergen/Tromsø 1972, S. 97 f.

62 Schon in Richard Weicherts Wiener Produktion der „Kronprätendenten“ aus dem Jahr 1931 wurde Håkon mit „Heil“-Rufen begrüßt, nach dem Urteil von Astrid Surmatz eine frühe „Funktionalisierung Ibsens für Germanenkult und heroische Stilisierung“. Vgl. Surmatz, Ibsen am Burgtheater zur Direktionszeit Max Burckhards (1890-1908): ein Durchbruch der Moderne?, in: Bärbel Fritz / Brigitte Schultze / Horst Turk (Hg.), *Theaterinstitution und Kulturtransfer I. Fremdsprachiges Repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen*, Tübingen 1997 (= Forum Modernes Theater, Bd. 21), S. 173-192, hier: S. 191 f.

63 *Heidelberger Neueste Nachrichten*, 31. Januar 1936.

64 Inspizientenbuch II Kronpr, S. 157.

65 Ebd., S. 124, 140, 211.

66 Ebd., S. 109.

67 Ebd., S. 222.

68 Ebd., S. 190.

„Herrgott“ und ab ca. 1939 auf die ständig strapazierte „Vorsehung“ berief. Manche dramaturgische Details der Kölner Produktion lassen sich überhaupt erst verstehen, wenn sie vor dem Hintergrund der konstruierten Parallelen zum „Führer“ des Dritten Reiches gelesen werden. Der Argwohn Sigrids im ersten Akt, Håkon (aber auch Skule) könnte sich möglicherweise den Thron *erschleichen*⁶⁹, wird getilgt. Hier dürften dem Regisseur und den Dramaturgen eine prominente Stelle aus „Mein Kampf“ in Erinnerung gewesen sein, die Hitlers Vorstellungen vom wahren „Führer“ eines Volkes deutlich werden ließ. Ein unwürdiger Streber oder moralischer Drückeberger sei für diese Aufgabe nicht geeignet, schon gar nicht jemand, der „auf Umwegen“ an die Regierung gelange, denn, so Hitler, „der Vorderaufstieg in das Pantheon der Geschichte ist nicht für Schleicher da, sondern für Helden!“⁷⁰ In der Kölner Fassung der „Kronprätendenten“ ist Håkon dieser „Schleicher“ also keineswegs, statt dessen ein von Gott begünstigter Herrscher, dem bei allem Führungsanspruch die Einheit des Volkes am Herzen liegt und der seine Feinde so weit wie möglich mit Milde behandelt. In leichter Abwandlung von Ibsens Text erscheint Håkon denn auch nicht einfach als „Glücklicher“, sondern explizit als ein „großer Glücklicher“⁷¹, den Selbstzweifel nicht zu plagen scheinen. Die Kölner Inszenierung stattete Håkon mit allen Eigenschaften aus, die ein charismatischer Staatsmann nach dem Geschmack der Zeit benötigte. Der norwegische König entsprach damit einer Auffassung vom Helden, wie sie zeitgleich auch im Massentheater des Thingspiels kultiviert wurde. Sie ist mit den folgenden Worten beschrieben worden:

Er [= der Held, UE] zweifelt nie an der Richtigkeit seiner Sendung, d.h. an seiner Aufgabe, so zu handeln, wie es für das Bestehen und das Wohl seines Volkes erforderlich ist. Seine Äußerungen sind deshalb nicht Resultate vernunftgemäßer Überlegungen eines einzelnen, sondern Bekenntnisse und Deklamationen, die nicht überzeugen, sondern geglaubt werden sollen.⁷²

Von diesen Parallelen zum Thingspiel abgesehen, die sich im übrigen auch anhand der gemeinsamen Präferenz für die monumentalen Wirkungen von Massenszenen nachweisen ließen, scheint das Zitat auf den ersten Blick zu Ibsens Originaltext zurückzuführen. Nach Ansicht noch von Atle Kittang beherrscht eine zentrale Dichotomie das Stück, nämlich „a collision between two visions of the history“⁷³. Verkörpert würden diese Visionen von den Antagonisten Håkon, Skule und Bischof Nikolas. Das zentrale Element der Vorstellungen des jungen Königs sei dabei eben jener Glaube, mit dem der Herrscher

69 In Ibsens Text lautet die Replik Sigrids: „Så dybt må de [= Håkon und Skule, UE] lægge vejen nedenom for at vinde op på kongssædet.“ (HU, V, S. 32). In der Übersetzung Strodtmanns lautet der Satz: „So tief unten herum muß man *schleichen*, um auf den Königssitz hinauf zu gelangen!“ [Hervorhebung durch UE].

70 Hitler 1932, S. 100.

71 Inspizientenbuch II Kronpr, S. 133.

72 Wolff, *Volksabstimmung auf der Bühne? Das Massentheater als Mittel politischer Agitation*, Frankfurt/Bern/New York 1985 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe XXX. Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften, Bd. 23), S. 211.

73 Kittang 1977, S. 80.

seine Untertanen an sich binde. Der Glaube ist gleichzeitig aber auch, so Kittang, ein subjektiver Faktor. Håkon selbst sei in hohem Maße ein *gläubiger* Monarch, der keinerlei Zweifel an der göttlichen Ordnung der Geschichte hege, sich selbst als Werkzeug der Vorsehung betrachte und die Sinnhaftigkeit des historischen Prozesses niemals anfechte. Auf der anderen Seite hält Bischof Nikolas die Geschichte für ein Produkt des baren Zufalls; das mehrfach von ihm ins Spiel gebrachte *perpetuum mobile* fungiere als Beleg und Symbol für eine endlose, leere Dynamik. Die Handlungen von Herzog Skule, der sich zeitweise dem Bischof anvertraut, würde dieses Weltbild jenseits aller Teleologie anschaulich illustrieren.

Kittang selbst hat allerdings die Modellhaftigkeit seiner Analyse betont und die Integration weiterer wesentlicher Elemente (z.B. das Konzept der Liebe in Ibsens Stück) für wünschenswert erachtet⁷⁴. Diesen Hinweisen folgend, gelangt Joan Templeton zu der überzeugenden Feststellung, daß Håkon und Skule keineswegs nur in konventioneller Weise als *Gegner*⁷⁵ aufzufassen seien, sondern sie vieles auch verbinde: „Despite their differences as human beings and as rulers, both Haakon and Skule reject the personal life for reasons of state, shutting out everything but their rivalry for the throne.“⁷⁶ Templeton interessiert sich in ihrer Interpretation insbesondere für die Frauenfiguren des Stückes, die bislang kaum hinreichend beachtet wurden. In ihrer Gesamtheit stellten diese, so Templeton, eine Alternative zum männlich konnotierten Aktionismus der verschiedenen Thronbewerber dar, deren Machtansprüche die Ähnlichkeit der Kandidaten untereinander stärker betone als die Unterschiede. Auch über diese Beobachtungen hinaus lassen sich erstaunliche Parallelen zwischen Håkon und Skule konstatieren. Nicht nur verstößt Skule, wie schon Kittang bemerkt⁷⁷, seine Frau Ingebjørg, um sich auf den Machtkampf im Land konzentrieren zu können. Gleiches gilt für Håkon, der sich von seiner Geliebten Kanga trennt und seine Mutter vom Königshof verbannt⁷⁸. Starke Parallelen, bis ins Detail hinein, gibt es auch hinsichtlich der Raffgier der Birkebeiner und der Anhänger Skules im Krieg⁷⁹. Beide Rivalen trotzen zeitweise der Kirche in demonstrativer Weise⁸⁰; sowohl Håkon als auch Skule hadern in Krisenzeiten mit Gott⁸¹.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 86.

⁷⁵ Neben Kittang vertreten diesen Standpunkt vor allem Hemmer und Johnston. Vgl. Hemmer 1972, S. 93 ff.; Johnston, *To the Third Empire. Ibsen's Early Drama*, Minneapolis 1980, S. 116 ff.

⁷⁶ Templeton, *Ibsen's Women*, Cambridge 1997, S. 74.

⁷⁷ Vgl. Kittang 1977, S. 85.

⁷⁸ HU, V, S. 34 f.; SWV, II, S. 120

⁷⁹ HU, V, S. 99 und 117; SWV, II, S. 188 und 208.

⁸⁰ HU, V, S. 97 und 126; SWV, II, S. 186 und 217. - Håkon schwört der Kirche ab; Skule bricht den Kirchenfrieden.

⁸¹ „Håkon: Gud, Gud, - hvorfor slår du mig så hårdt, mig, som intet har forbrudt!“ - „Skule: Du store himmelens Gud, der er altså ingen sikker lov deroppe, som alt skal gå efter? [...] Hvorfor skulde ikke retten være på min side?“ („Håkon: Gott, Gott - warum schlägst du mich so hart, mich, der nichts verbrochen hat!“ - „Skule: Du großer Gott des Himmels, es gibt also kein sicheres Gesetz da oben, nach dem sich alles vollziehen muß? [...] Warum sollte das Recht nicht auf meiner Seite sein?“) HU, V, S. 93 und 100; SWV, II, S. 182 und 190.

Am interessantesten, auch im Hinblick auf die Kölner Inszenierung, erweist sich die verborgene Äquivalenzbeziehung zwischen dem König und dem Jarl jedoch im zentralen ideologischen Konflikt des Stückes, der nach traditioneller Lesart gerade die Verschiedenartigkeit der beiden Thronanwärter aufdeckt. Im langen Dialog zwischen Håkon und Skule im dritten Akt (bzw. im fünften Bild) rühmt sich der König seines Planes, die norwegischen Landschaften zu *einem* Reich vereinen zu wollen, während Skule nach Ansicht seines Gegners den nicht mehr zeitgemäßen Ideen eines Erling Skakke⁸² anhängt und die einzelnen Landesteile gegeneinander aufhetzt. Ein innovatives, zukunftsorientiertes Herrschermodell steht, nach dem Selbstverständnis Håkons, einem veralteten, rückwärtsgewandten Modell gegenüber. Daß seine Stilisierung zum neuartigen Typus eines Monarchen mindestens partiell Behauptung und Rhetorik bleibt, wird jedoch spätestens dann deutlich, als Håkon sein Werk explizit auf die großen Könige Harald Hårfagre und Olav den Heiligen bezieht. Die „Kirche“, die diese Männer in Norwegen errichtet hätten, sei - im Wortlaut Håkons - nun zu weihen. Es zeigt sich also, daß seine Ideen einer Reichseinigung keineswegs originär oder gar revolutionär sind, sondern zum Teil schon weit über 300 Jahre alt. Wie Skule vermag auch er nicht aus dem Schatten von Vorbildern zu treten. Entsprechend widersprüchlich begleitet seine figurative Rede das mit Pathos vorgebrachte Phantasma vom geeinten Norwegen. Für ihn, versichert Håkon, bedeute es keine Schwierigkeit, diese große Leistung zu verrichten - „som det er let for falken å kløve skyerne“ („wie es leicht für den Falken ist, die Wolken zu zerteilen“)⁸³. Metaphern des Zusammenfügens und des Spaltens stehen sich damit unvermittelt gegenüber. Die Unerschütterlichkeit seines Glaubens, die Feinde wie Freunde für eine wichtige Grundlage seines Erfolges halten, unterdrückt Gegensätzlichkeiten in seiner Person und seinem Programm; sein Charisma indes, das ihn von Skule unterscheidet, wirkt dadurch inszeniert und erarbeitet⁸⁴.

Ibsens frühes Stück läßt eine zunächst kaum für möglich gehaltene Modernität erkennen: Strukturen einer starren Dichotomie, wie sie sich anhand unterschiedlicher Geschichtsvisionen und Herrschaftsattitüden zu manifestieren scheinen, werden von einem gegenteiligen Muster der Äquivalenz überlagert und durchkreuzt. Ein bestimmtes Prinzip oder eine bestimmte Haltung wird somit nicht - wie zunächst zu vermuten war - durch eine radikale Gegenposition kontrastiert. Inso-

82 „Håkon: I kunde blevet en dugelig høvding på Erling Skakkes tider; men tiden er vokset fra jer, og I skønner den ikke.“ („Håkon: Ihr wäret ein tauglicher Häuptling geworden zu Erling Skakkes Zeiten; aber die Zeit ist Euch über den Kopf gewachsen, und Ihr versteht sie nicht.“) HU, V, S. 89; SWV, II, S. 178.

83 HU, V, S. 90; SWV, II, S. 178.

84 Mit Verweisen auf die anthropologischen Studien René Girards stellt auch William Mishler fest, daß die starre Opposition zwischen Håkon und Skule hinterfragt werden muß. Der Tod Skules fungiere als „perfectly ambiguous sign“: für den Erfolg von Håkons „Königsgedanken“, der eigentlich Ausgleich und Harmonie verspreche, sei die Steinigung Skules notwendig; die „Kathedrale seiner Vision“ verwandele sich in „a sacrificial heap of the old sort“. Mishler, *Mimetic Violence and the Sacred in Ibsen's „The Pretenders“*, in: *Proceedings. VII International Ibsen Conference Grimstad 1993*, Hg. Center for Ibsen Studies, Oslo 1994, S. 268-283, hier: S. 281.

fern erinnern die „Kronprätendenten“ an spätere Stücke Ibsens, in denen vermeintlich heterogene Positionen - festgemacht an Figuren - zu einem Standpunkt zusammenfallen, Alternativen sich als Fiktion erweisen⁸⁵. Håkon nimmt außerdem, wenn er fremde Ideen für eigene ausgibt, geradezu die Rolle einer anderen (historischen) Person an, erinnert somit an theatrale Existenzen wie Tomas Stockmann, Hjalmar Ekdal oder John Gabriel Borkman.

Zu den bemerkenswertesten und weitreichendsten Entscheidungen der Kölner Theaterleute zählt das Überspielen aller hier aufgezeigten Parallelen zwischen Håkon und Skule. Als der Jarl in einem Gespräch mit Bischof Nikolas seine kriegerischen Handlungen kritisch zu reflektieren beginnt, regt sich sein Gewissen unter anderem in dem Ausspruch: „Was hat mich nicht der Königssitz gekostet, zu dem ich doch nicht hinaufreichte [...]“ Die Fortsetzung dieses Satzes wurde in der Inszenierung jedoch gestrichen: [...] und was hat er Håkon gekostet, ihn, der jetzt so sicher darauf sitzt!“⁸⁶ Skule nimmt mit diesen selbstkritischen Worten explizit Bezug auf seine (und Håkons!) einseitige Prioritierung der politisch-öffentlichen Sphäre zum Schaden eines glücklichen Privatlebens. Er bedauert noch in derselben Replik, daß er eine heimliche Liebe geopfert habe, um „in ein mächtiges Geschlecht hineinzuheiraten“⁸⁷. Analog teilt Håkon seinem Widersacher zuvor schon mit, daß er jeden Umgang mit der jungen Kanga aufgeben werde. Wieder fehlt die charakteristische Entgegnung Skules: „Ich weiß aus eigener Erfahrung, was es Euch kosten muß -“⁸⁸. Das doppelte Motiv des männlichen Liebesverrats, das Ibsen in seinen realistischen Stücken wieder aufgreifen sollte, hat in den „Kronprätendenten“ ähnlichkeitsstiftende Funktion: Skule und Håkon handeln in fast übereinstimmender Weise skrupellos gegen sich selbst und gegen andere - wobei vor allem Frauen zu ihren Opfern zählen. Diese Parallelen wurden auf der Bühne systematisch unterdrückt. Die Vermeidung aller Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Regenten läßt sich ansonsten bis in Details der Bildsprache verfolgen. Skule durfte in Köln z.B. nicht versprechen, daß das Korn - „wie in Håkons ersten schönen Tagen“ - jeden Sommer zweimal reifen werde⁸⁹.

Auch in der zentralen Frage der Vision vom Reich werden die Vorstellungen Håkons und Skules strikt voneinander geschieden. Der Text Ibsens, der - wie dargestellt - Håkons Position weniger statisch und einheitlich erscheinen läßt, als gelegentlich behauptet wird⁹⁰, zieht in seiner widersprüchlichen Rhetorik den Anspruch des Königs, im politischen Sinne ein Erneuerer zu sein, in Zweifel. Der Text der

85 Die beiden Gelehrten Tesman und Løvborg etwa, die in „Hedda Gabler“ auf den ersten Blick völlig unterschiedliche wissenschaftliche Ideale zu verkörpern scheinen, begegnen sich darin, daß sie dem Positivismus nicht entrinnen können. Das Geschichtsverständnis der beiden Rivalen setzt dabei, den Thronanwärtern Håkon und Skule nicht unähnlich, eine *Kontinuität* im historischen Prozeß voraus. Vgl. hierzu Helland, *Hedda Gabler: Modemet og ironi*, in: *Agora*, 1993, H. 2/3 [Helland 1993 a], S. 61-93, besonders S. 83 ff.

86 Inspizientenbuch II Kronpr, S. 135.

87 Ebd.

88 Ebd., S. 120.

89 Ebd., S. 217.

90 Vgl. z.B. Hemmer 1972, S. 103.

Aufführung dagegen vereinfacht diese Ambivalenz und inthronisiert Håkon als großen, innovativen Herrscher. Zwar bezieht sich Håkon auch in der Inszenierung auf Konzepte seiner Vorgänger, doch darf ein Verdacht, daß dieser Mann nicht ausschließlich der Zukunft zugewandt sein könnte, gar nicht erst aufkommen. In einem dramaturgisch sehr geschickt placierten Ausruf, am Ende eines längeren Monologs im vierten Akt (bzw. im sechsten Bild), erweist ihm ausgerechnet sein schärfster Konkurrent um die Macht im Land die größte Reverenz: direkt im Anschluß an das dem Ibsen-Text hier hinzugefügte Diktum „Norwegen war ein Reich, es soll ein Volk werden!“ verkündet Skule: „Er [= Håkon, UE] warf die alte Saga über den Haufen, er schuf *eine neue Saga*“⁹¹. Die drei letzten Worte sind im Inspizientenbuch dick unterstrichen; vermutlich wurden sie vom Schauspieler, Rudolf Wittgen, mit entsprechender Akzentuierung vorgetragen. Der zitierte Satz findet sich, etwa eine Druckseite früher, auch im Text Ibsens bzw. in der Übersetzung, wird dort jedoch als Zitat des Königs Harald Hårfagre kenntlich gemacht! Die eigentliche Innovation, so wird bei Ibsen bestätigt, geht nicht von Håkon, sondern von einem seiner Vorgänger aus. In der Inszenierung dagegen besteht kein Zweifel an der Erneuerungskraft Håkons, die selbst von seinem größten Rivalen ausdrücklich anerkannt wird. Geschickte Umstellungen im Text hinterlassen somit große Wirkungen: Skule erkennt die Vormachtstellung Håkons in politischer und in geistiger Hinsicht unmißverständlich an.

Die Modernität der „Kronprätendenten“ erweist sich nicht zuletzt anhand der Figur des jungen Königs. Daß Håkon und Skule in vielerlei Hinsicht - doch bei gegenteiliger Beteuerung Håkons - als verwandt erscheinen, verstößt gegen den Modus der „character dualisms“⁹², der nach Ansicht mancher Forscher in den frühen Stücken Ibsens allerorten anzutreffen ist. Klare Gegensätze - und damit auch klare Sinnzuweisungen - werden verwischt. Von den beiden Rivalen ist Håkon derjenige, der seinen Glauben, an Gott wie an sich selbst, am geschicktesten zu inszenieren weiß. Doch so wie im Stück unklar bleibt, ob er tatsächlich aus königlichem Geschlecht stammt, läßt sich auch keineswegs beweisen, daß er eine grundlegend neue Politik betreibt. Seine Harmonisierungs- und Versöhnungsbestrebungen werden, wenn auch nicht so radikal wie in späteren Stücken Ibsens⁹³, durch kalkulierte Handlungen konterkariert (die Einheit der Familie ist ihm unwichtig) wie durch verräterische Metaphern untergraben. Die Rhetorik ist ansonsten seine wichtigste Stütze: vor allem dank seines Geschickes, andere von sich zu überzeugen, entscheidet er den norwegischen Bürgerkrieg für sich. Eine glaubhafte *objektive* Legitimation für sein Handeln kann er dabei weder aus seiner Herkunft, noch aus der Vorsehung, noch mit Verweis auf eine neue Reichsidee ableiten.

⁹¹ Inspizientenbuch II Kronpr, S. 193.

⁹² Johnston 1980, S. 116.

⁹³ Eine „frühe modernistische Schreibweise“ führte Ibsen in Stücken wie „Kaiser und Galiläer“ und „Wenn wir Toten erwachen“ - gerade im Hinblick auf die Themen Harmonie und Versöhnung - zu einer ausgesprochenen Vieldeutigkeit. Vgl. hierzu Wærp, ... „de tusind Skjæbnetraades Spind. En lesning av *Kejser og Galilæer* (1873) og *Når vi døde vågner* (1899), in: *Agora*, 1993, H. 2/3, S. 50-60, hier: S. 58.

Diese moderne Leere kann nur durch ein starkes Sendungsbewußtsein wieder aufgefüllt werden.

Nach Ansicht des Hitler-Biographen Ian Kershaw setzte der Führungstyp nationalsozialistischen Zuschnitts folgende Komponenten voraus: eine charismatische Ausstrahlung, eine Vorstellung des Führers und seiner Anhängerschaft von einem heroischen „Auftrag“, ein Bewußtsein von der eigenen Größe⁹⁴. Diese Schlagworte umreißen recht exakt die Konturen Håkon Håkonssøns in der Kölner Inszenierung von Richard Dornseiff. Er ist, den politischen Gegebenheiten des Jahres 1935 angepaßt, der alleinige und unumstrittene Führer seines Volkes. Während Ibsen ein größeres Interesse an der Figur seines Widersachers Skule gehabt haben mochte⁹⁵, steht in der Kölner Aufführung Håkon eindeutig im Mittelpunkt. Daß der junge König als Werkzeug Gottes handelt, unterliegt keinem Zweifel. Håkons mangelnde Sensibilität gegenüber der Mutter und seiner Frau war in der Inszenierung auf der Bühne kaum noch zu spüren. Auch manche Kraßheiten in der Auseinandersetzung zwischen Håkon und Skule wurden in Köln aus dem Text genommen - der Gedanke von der Einheit des Volkes und die Propagierung der faschistischen „Volksgemeinschaft“ veranlaßten entsprechende Korrekturen. Doch Håkon und Skule bleiben in der Inszenierung - den Parallelen zwischen diesen Staatsmännern in Ibsens Text zum Trotz - immer klar unterscheidbar. Håkon wird, in einer gegen die Modernität des Textes gerichteten Eindeutigkeit, zum Visionär und Revolutionär der norwegischen Geschichte, der die Zukunft auf seiner Seite hat. Die Kölner Theaterversion der „Kronprätendenten“ verklärt Håkon zu einer mythischen Ikone mit deutlichen Anklängen an den Führer des Dritten Reiches. Die überlieferten Entwürfe des norwegischen Bühnenbildners Alf Bjørn⁹⁶ (s. Abb. 34) - wie generell die Tendenz der Inszenierung zur Monumentalität - belegen, daß dieses Konzept auch visuell konsequent umgesetzt wurde.

Adolf Hitler hatte auf dem Reichsparteitag im September 1933 die „nationalsozialistische Revolution“ zwar „äußerlich“ für beendet erklärt, die „Erfüllung ihrer eigentlichen Mission“⁹⁷ aber noch als wichtiges Ziel ausgegeben. Ein knappes Jahr später war die Etablierungsphase seines Herrschaftssystems endgültig abgeschlossen. In einer kaltblütigen Aktion gegen die SA liquidierte Hitler mehrere hundert Männer, die tatsächlich oder vorgeblich seine Monopolansprüche auf die Führung im Land in Frage gestellt hatten. Nach der Ermordung Ernst Röhm am 1. Juli 1934 hatte er sich als alleiniger Führer in Deutschland durchgesetzt. Göring legali-

⁹⁴ Vgl. Kershaw, Führer und Hitlerkult, in: Wolfgang Benz / Hermann Graml / Hermann Weiß (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, 2. Aufl., München 1998 [Kershaw 1998 a], S. 22-33, hier: S. 23.

⁹⁵ Vigdis Ystad hält Skule für einen tragischen Helden im Sinne Kierkegaards, der im Stück die stärkste Aufmerksamkeit hervorruft. - Vgl. Ystad, „- livets endeløse gåde“. *Ibsens dikt og drama*, Oslo 1996, S. 43 f.

⁹⁶ Alf Bjørn, geboren 1896 in Gjøvik, arbeitete seit 1922 als Bühnenbildner in Deutschland (Hannover, Weimar, Köln). Er erlangte einige Berühmtheit in Verbindung mit Richard-Wagner-Inszenierungen, da er es - im Jargon der NS-Zeit - verstand, den „Vorstellungen heldischer Größe und gemütswarmer Empfindung“ einen bildnerischen Rahmen zu geben; seine Bühnenräume waren dabei von der „imposanten Wucht monumentaler Anlage“ geprägt. Vgl. *Deutsches Bühnenjahrbuch*, 54, 1943, S. 74.

⁹⁷ Hitler 1934, S. 5.

sierte die brutalen Aktionen mit seiner bekannten Erklärung „Das Recht und der Wille des Führers sind eins“; prominente Juristen, unter ihnen Carl Schmitt⁹⁸ und Otto Koellreutter, bemühten sich, diese fragwürdige These wissenschaftlich zu untermauern⁹⁹. Die Vorbereitungen zur Produktion der „Kronprätendenten“ in Köln, auch Grohs Arbeit an seiner „Königsballade“, fallen in diese turbulente Zeit. In indirekter, aber unverkennbarer Weise lesen sich Erzählung und Theatertext wie ein Kommentar zu jenen Ereignissen. Sowohl auf der Bühne als auch in der Prosa Grohs (auch später noch in der Opernfassung des Stoffes¹⁰⁰) wird ein Machtkampf geschildert, der mit der Ausschaltung aller Kräfte endet, die sich einem selbsternannten Erneuerer und Reichsgründer in den Weg stellen. Die Hybris der Helden, die sich im Pakt mit der Vorsehung zu Alleinherrschern aufwerfen, ebenso die Errichtung einer streng abgestuften Hierarchie, werden als gleichsam „natürliche“ Faktoren der Geschichte gedeutet. Die direkten Anspielungen auf Hitler und die Zeit des Dritten Reiches, zumindest in der Inszenierung der „Kronprätendenten“, tun ein übriges.

Ein Kreis schloß sich. Schon der Übersetzer des Stückes, Adolf Strodtmann, hatte in seiner Ibsen-Monographie aus dem Jahre 1873 darauf hingewiesen, daß vom „größte[n] Drama, welches seit Shakespeares Tagen der Bühne geschenkt worden ist“, angesichts der Reichsgründung in Deutschland große Aktualität ausgehe¹⁰¹. Zur Zeit des Nationalsozialismus wurde diese Analogie zwischen norwegischer Reichseinigung und deutscher „Volksgemeinschaft“ anno 1933 politisch instrumentalisiert.

6.1.2. Weitere Inszenierungen der „Kronprätendenten“

Auch in kaum einer Theaterkritik zu Aufführungen der „Kronprätendenten“ wurde darauf verzichtet, die „aktuelle Beziehung“ zwischen dem Stück und dem „Führergedanken“¹⁰² hervorzuheben. Ein Rezensent verstieg sich sogar zu der kühnen Behauptung, daß Ibsens historisches Schauspiel „vorausschauend für unsere Gegenwart geschrieben worden“¹⁰³ sei. Håkon galt durchweg als „die

⁹⁸ „Der wahre Führer ist immer auch Richter. Aus dem Führertum fließt das Richtertum. Wer beides voneinander trennen oder gar entgegensetzen will, macht den Richter entweder zum Gegenführer oder zum Werkzeug eines Gegenführers und sucht den Staat mit Hilfe der Justiz aus den Angeln zu heben.“ Schmitt, Der Führer schützt das Recht. Zur Reichstagsrede Adolf Hitlers am 13. Juli 1934 [1934], in: Ders., *Positionen und Begriffe im Kampf mit Weimar-Genf-Versailles*, Hamburg 1940, S. 199-203, hier: S. 200.

⁹⁹ Vgl. hierzu auch Hofer, *Die Diktatur Hitlers. Bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges*, Konstanz 1960 (= Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 4, Abschnitt 4), S. 33; Hildebrand 1980, S. 14 f.; Frei, *Der Führerstaat. Nationalsozialistische Herrschaft 1933 bis 1945*, München 1987, S. 27 ff.

¹⁰⁰ Die Oper hatte - wie bereits dargestellt - im Februar 1939 Premiere in Wien. Sie dürfte unter anderem Reflex eines weiteren (gewaltsamen) Einigungsprozesses gewesen sein: die Einverleibung Österreichs in das Deutsche Reich.

¹⁰¹ Vgl. Strodtmann 1873, S. 214 f.

¹⁰² *Der Mittag*, 5. Februar 1934.

¹⁰³ *National-Zeitung* [Essen], 6. Februar 1934.

unerschütterliche geschlossene heldische Saga-Gestalt“¹⁰⁴, der das „zersetzende, unproduktive Grübeln“¹⁰⁵ des Jarl Skule gegenübergestellt wurde. War nach Meinung der Theaterkritiker diese bei Ibsen hinterfragte starre Dichotomie auf der Bühne nicht hinreichend erkennbar, veranlaßte dies - was vor allem für die Zeit nach dem November 1936¹⁰⁶ als ungewöhnlich erachtet werden muß - verhaltenes Aufbegehren und gelegentlich sogar handfeste Schelte. In Dresden (s. Abb. 36 und 37) beklagte sich ein Beobachter leise über die lediglich „passiv-strahlende Funktion“¹⁰⁷ Håkons. Stärkere Bedenken hatte ein Kritiker der Bochumer Aufführung¹⁰⁸ des Jahres 1934, der aber offenbar nicht nur mit der aktuellen Produktion der „Kronprätendenten“, sondern auch generell mit dem sogenannten „Bochumer Stil“ ins Gericht gehen wollte. Der langjährige Intendant des Schauspielhauses, Saladin Schmitt, war familiär¹⁰⁹ wie künstlerisch dem George-Kreis verpflichtet und hatte seit 1919 einen mitunter als pathetisch und opernhafte aufgefaßten Spielstil entwickelt¹¹⁰, der größten Wert auf choreographische Stimmigkeit legte. Dieses Konzept einer bewußten Stilisierung, das mit nationalsozialistischer Theaterästhetik nicht immer zu vereinen war, drängte im Falle der „Kronprätendenten“, so die Kritik, die „bewegte Handlung“ weitgehend zurück. Die „dramatisch-direkte“ Wirkung sei dem Ornament und dem Dekor geopfert worden. Die von einzelnen Rezensenten erkannten Gegensätze zwischen den Thronbewerbern waren in Bochum offenbar kaum ausgespielt worden, was dem Regisseur Saladin Schmitt heftige Kritik einbrachte. Da die Aufführung es unterlasse,

¹⁰⁴ *Westfälische Landeszeitung*, 5. Februar 1934.

¹⁰⁵ *National-Zeitung* [Essen], 6. Februar 1934.

¹⁰⁶ Am 27. November 1936 wurde der Begriff der „Kunstkritik“ per Erlass abgeschafft und durch die Bezeichnung „Kunstaberachtung“ ersetzt. Wilhelm von Schramm, Pressechef der „Deutschen Bühne“, hatte zuvor schon exakte Richtlinien für eine neue Form der Kritik erarbeitet, die unter anderem den „nationalpolitischen oder volkspädagogischen Sinn“ des jeweiligen Kunstwerkes aufzeigen sollte. Vgl. Schramm, *Die Theaterkritik im neuen Deutschland*, Berlin 1933, S. 21 ff.; Kliesch, *Die Film- und Theaterkritik im NS-Staat*, Diss. Berlin 1957; Strothmann, *Nationalsozialistische Literaturpolitik. Ein Beitrag zur Publizistik im Dritten Reich* Bonn 1960 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 13), S. 258 ff.

¹⁰⁷ Schroth, Ibsens „Kronprätendenten“ in Dresden, in: *Deutsche Theaterzeitung*, 9. Mai 1937.

¹⁰⁸ Die Kronprätendenten, Bochum, Schauspielhaus, P: 3. Februar 1934, R: Saladin Schmitt, BB: Johannes Schröder, D: Heinz Graeber (Håkon), Willi Busch (Skule), Walter Kaltheuner (Bischof Nikolas), Hidde Ebert (Margrete), Herbert Schneider (Peter).

¹⁰⁹ Schmitt war ein Vetter Stefan Georges.

¹¹⁰ Über das Bochumer Schauspielhaus während des Dritten Reiches informiert knapp Drewniak 1983, S. 65 f. Näheres zum Intendanten Schmitt in *Saladin Schmitt. Der Theatergründer*, Hg. Schauspielhaus Bochum / Stadtarchiv Bochum, Bochum 1983; Strothhoff, *Bochumer Schauspielkunst. Die Ära Saladin Schmitt*, in: *Zur Eröffnung des Schauspielhauses Bochum*, Hg. Verein der Freunde des Bochumer Theaters, Bochum 1953, S. 51-71. Vgl. ferner Ketelsen, *Ein Theater und seine Stadt. Die Geschichte des Bochumer Schauspielhauses*, Köln 1999, vor allem S. 119 ff. sowie Ketelsen, *Premieren in Bochum 1919-1994. 75 Jahre Ensemble des Bochumer Schauspielhauses. Eine Dokumentation*, Herne 1994 [Ketelsen 1994 b], S. 7 ff.

[...] die beiden Welten des Stücks: die helle und dunkle, die Hakons-Welt [sic] und die Skule-Welt mit leidenschaftlichen Akzenten gegeneinanderzutreiben, so verhardt das Gegenspiel der beiden auf einer mittleren Ebene des Temperaments: es wird starr.¹¹¹

An anderer Stelle wurde beanstandet, daß Håkon „zu weich“¹¹² dargestellt worden sei. Die gewünschte Identifikation mit dem König war dadurch entfallen - unter anderem auch deshalb, weil die Produktion des Bochumer Schauspielhauses der innerlich zerrissenen Gestalt des Jarl Skule mehr Interesse entgegenbrachte; sogar Parallelen zu Shakespeares „Hamlet“ wurden gezogen. Das „nordische Schicksaldrama“, das sich manche Zeitungsleute erhofft hatten, verweigten Schmitt und seine Kollegen ihrem Publikum. Statt „nordische[r] Volkslieder“, so wurde beispielsweise moniert, seien „stilisierte Rezitationen“ und als anachronistisch aufgefaßte „Kirchenmusik“¹¹³ zu hören gewesen (s. auch Abb. 7 und 8).

Die Vorbehalte gegen die Bochumer Inszenierung der „Kronprätendenten“ bestätigen *ex negativo* das gängige Bild von einem Stück, das im Dritten Reich zur Illustrierung (und Bestätigung) der „Volksgemeinschafts“-Ideologie mißbraucht wurde. Wurde gegen diese impliziten Vorgaben vorstoßen - z.B. die vermeintlich so eindeutigen Gegensätze zwischen Håkon und Skule weniger stark akzentuiert - reagierten die Kritiker mit Enttäuschung und Mißtrauen. Die Bochumer Eigenwilligkeit fand aber - nach dem heute noch zugänglichen Material zu urteilen - wenig Nachahmung. Die „strahlende, lichte Gläubigkeit“ Håkon Håkonssøns, der Größe zeigt und „die Führerpersönlichkeit glaubhaft“¹¹⁴ macht, war vielen Theatern ein wesentliches Anliegen.

6.1.3. „Frau Inger auf Östrot“ und „Nordische Heerfahrt“

Im Gegensatz zu den „Kronprätendenten“ ist das sechs Jahre zuvor erschienene historische Schauspiel „Frau Inger auf Östrot“ (1857) kaum auf aktuelle politische Tendenzen nach der „Machtergreifung“ bezogen worden. Das Jugendwerk, das das Ringen um norwegische (und schwedische) Selbständigkeit angesichts der dänischen Fremdherrschaft zu Beginn des 16. Jahrhunderts thematisiert, bot offenbar wenig Anlaß zu direkter Indoktrinierung.

Mehr als die Hälfte aller Aufführungen des Stückes im Dritten Reich sind mit dem Namen der Schauspielerin Hermine Körner verbunden. Die *grande dame* des Berliner Staatsschauspiels¹¹⁵ hatte schon vor dem Ersten Weltkrieg in Ibsen-Aufführungen brilliert und war auf der Suche nach einer geeigneten Rolle auf das selten gespielte Drama aufmerksam geworden. Hermine Körner gehörte, trotz aller Meriten, in der Weimarer Republik keinem größeren Theater an, unter anderem

¹¹¹ *Der Mittag*, 5. Februar 1934.

¹¹² *National-Zeitung* [Essen], 6. Februar 1934.

¹¹³ *Westfälische Landeszeitung*, 5. Februar 1934.

¹¹⁴ *Heidelberger Neueste Nachrichten*, 31. Januar 1936.

¹¹⁵ Gründgens engagierte sie 1934 an das Berliner Staatstheater.

weil ihr pathetisches Spiel teilweise als nicht mehr zeitgemäß erachtet wurde. Die historische Gestalt Inger Gyldenløves schien ihrem theatralen Verständnis jedoch entgegenzukommen. Sie bewog den jungen Erzähler und Bühnenautor Erich Ebermayer¹¹⁶ dazu, Ibsens Stück frei zu bearbeiten¹¹⁷. Diese Fassung des Schauspiels gelangte im Januar 1934 am Oberschlesischen Landestheater in Beuthen zur Uraufführung¹¹⁸, allerdings nicht mit Hermine Körner in der Titelrolle. Ebermayer drängte die politischen Intrigen der schwer überschaubaren Handlung so weit wie möglich zurück und unterstrich, auf expliziten Wunsch der Schauspielerin, „das Ringen mit Gott um das Recht der Mutter“¹¹⁹. Der Erfolg der Aufführung war bestenfalls bescheiden¹²⁰. Obwohl Ebermayer das Dickicht der Fabel erheblich gelichtet hatte, gerieten die Kritiker ob des „ganzen Wirrwarr[s] von Verwechslungen, Vertauschungen, Irrtümern, Zufälligkeiten und Intrigen“ so sehr in Konfusion, daß sie z.B. von „schwedischen Unterdrückern“¹²¹ [!] sprechen konnten. Ursprünglich wollte sich Hermine Körner mit dieser Ibsen-Bearbeitung auf eine längere Gastspielreise begeben, die aber zunächst nicht zustande kam. Die Gründe hierfür liegen ebenso im verborgenen wie die Motive des Berliner Staatstheaters¹²², das Stück in der Saison 1939/40 „in der Übersetzung der autorisierten Gesamtausgabe“¹²³ herauszubringen. Die deutsche Theaterkritik sah in der Ansetzung des Stückes „eine Verbeugung vor Hermine Kröner“¹²⁴. Daß die Produktion insgesamt 26 mal gezeigt wurde¹²⁵ – ein fast sensationeller Erfolg –, dürfte ohnehin fast ausschließlich auf die hochrangige Besetzung zurückzuführen gewesen sein.

-
- ¹¹⁶ Die Bücher Erich Ebermayers wurden 1934 wegen „zersetzender pazifistischer Tendenzen“ verboten. Im gleichen Jahr erhielt er seine Entlassung als Chef dramaturg des Leipziger Schauspielhauses. Nach dem Krieg verstand sich Ebermayer als Autor der „inneren Emigration“; sein Fall zeigt dabei plastisch die Problematik dieses Begriffes auf. Scheinbar mühelos verlegte sich Ebermayer bald nach 1933 auf heitere Dramatik und harmlose historische Arbeiten. Zwischen 1934 und 1944 verfaßte er außerdem nicht weniger als 21 Filmdrehbücher, darunter die Vorlage für Hans Steinhoffs Film „Ein Volksfeind“ (nach Ibsens Schauspiel; vgl. Abschnitt 6.3.2.). Vgl. Baedeker / Lemke (Hg.), *Erich Ebermayer. Buch der Freunde*, Lohhof bei München 1960; *Zum 70. Geburtstag des fränkischen Schriftstellers Erich Ebermayer*. Ausstellung des Instituts für fränkische Literatur der Stadtbibliothek Nürnberg, Nürnberg 1970 (= Ausstellungskatalog 72/1970).
- ¹¹⁷ Ibsen, *Frau Inger auf Östrot. Schauspiel in fünf Akten, für die deutsche Bühne frei bearbeitet von Erich Ebermayer*, Wien 1933. – Es handelt sich bei dieser Ausgabe um ein maschinenschriftliches Manuskript, das an den Theatern kursierte, aber in den Buchhandlungen nicht erhältlich war.
- ¹¹⁸ *Frau Inger auf Östrot*, Bearbeitung: Erich Ebermayer, Beuthen, Oberschlesisches Landestheater, P: 24. Januar 1934, R: Ive Becker, BB: Hermann Haindl, D: Anne Marion (Inger), Ruth Puls (Eline), Karl Lambertin (Niels Lykke).
- ¹¹⁹ Ebermayer 1959, S. 180.
- ¹²⁰ Siehe hierzu die Erinnerungen des Bearbeiters, der bei der Premiere zugegen war: Ebermayer 1959, S. 245 ff.
- ¹²¹ *Völkischer Beobachter* [Münchener Ausgabe], 29. Januar 1934.
- ¹²² *Frau Inger auf Östrot*, Berlin, Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, P: 17. Februar 1940, R: Erich Ziegel, BB: Rochus Gliese, D: Hermine Körner (Inger), Käthe Gold (Eline), Gustav Knuth (Niels Lykke).
- ¹²³ Programmheft des Schauspielhauses am Gendarmenmarkt, Spielzeit 1939/40 [Dokument des MM].
- ¹²⁴ *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 18. Februar 1940.
- ¹²⁵ Die Inszenierung wurde sogar in die nächste Saison übernommen. Die sechs Aufführungen der Saison 1940/41 (s. statistische Übersicht im Abschnitt 5.5.) gehen auf das Konto dieser Produktion.

Neben Hermine Körner standen Gustav Knuth (Niels Lykke) und die junge Käthe Gold (Ingers Tochter Eline) auf der Bühne (s. Abb. 30); der einstmals bekämpfte „Starkult“ erlebte damit eine neue Blüte¹²⁶. Die Kritik fühlte sich vom „primanerhaften Pathos“¹²⁷ des Stückes, von dessen „hundertfältigen Verwirrungen“¹²⁸, bezeichnenderweise aber auch von der „französisierenden Szenentechnik“¹²⁹ geradezu abgestoßen. Entsprechend gesucht wirken die gelegentlichen Bemühungen, Bezüge zum nationalsozialistischen Kunstverständnis herzustellen. Den „schönen nordisch-düsteren Räumen“¹³⁰ des prominenten Bühnenbildners Rochus Gliese zollte man noch ehrliche Anerkennung. Angestrengt dagegen wirkt das Lob für die Schauspielerinnen Hermine Körner und Käthe Gold, die „in nordischer Haltung ausgezeichnet“ durchgehalten hätten¹³¹. Derselbe Rezensent war von der „Sagen-gestalt“ der „streng[e]n, harte[n] Frau Inger“ so beeindruckt, daß er vorübergehend Hermann [!] Körner für deren Darsteller hielt¹³².

Zu Beginn der Saison 1942/43 ging Hermine Körner mit der Rolle der norwegischen Adligen, die politische und private Interessen nicht vereinen kann und daran zugrunde geht, auf eine kleinere Tournee durch das besetzte Polen. Belegt sind mehrere Auftritte in Warschau und Krakau. Doch auch in den wenigen Inszenierungen des Dritten Reiches, die sich nicht auf Vorschläge Hermine Körners zurückführen lassen, steht die attraktive *Rolle*, die gerade für qualifizierte Schauspielerinnen eine Herausforderung darstellte, im Mittelpunkt.

Anlässlich der Produktion im Münchener Prinzregententheater¹³³ spekulierte ein Kritiker darüber, daß der „Ablauf in einem Bühnenbild“ die Wahl für dieses Stück begünstigt haben mochte, auch eine nicht näher definierte „nordische Geisteshaltung und Gedankenwelt“ führte er ins Feld; vor allem aber hätte man in Hedda Lembach „eine Gestalterin“ einzusetzen gehabt¹³⁴. Eher theaterpragmatische Gründe konnten sich dabei durchaus auch inhaltlich auf die Inszenierung niederschlagen; in diesem Fall führte das Vertrauen in die Fähigkeiten einer Schauspielerin zum Ausmalen der Monologszenen im vierten und fünften Akt¹³⁵.

126 Nur einige Tage zuvor hatte das Stück eines Autors Premiere am Gendarmenmarkt, der - wie Ibsen - zu den Naturalisten der ersten Stunde gerechnet wurde: Werner Krauß triumphierte in Arno Holz' tragischer Komödie „Traumulus“.

127 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 18. Februar 1940.

128 *Völkischer Beobachter* [Berliner Ausgabe], 19. Februar 1940.

129 *Berliner Lokal-Anzeiger*, 19. Februar 1940; ähnlich auch Kienzl 1942, S. 20.

130 *BZ am Mittag*, 19. Februar 1940.

131 *Berliner Börsen-Zeitung*, 19. Februar 1940.

132 Ebd.

133 Frau Inger auf Östrot, München, Prinzregententheater, P: 16. November 1936, R: Kurt Eggers-Kestner, BB: Adolf Linnebach, D: Hedda Lembach (Inger), Nora Minor (Eline), Ernst Martens (Niels Lykke).

134 *Münchner Neueste Nachrichten*, 18. November 1936.

135 Ein Artikel über „Frau Inger auf Östrot“ im Programmheft, geschrieben aus Anlaß der Münchener Neuinszenierung, verweist in stereotyper Weise auf das „Werk des blut- und artverwandten nordischen Dichters“, orientiert sich ansonsten aber vor allem an der Biographie Ibsens. - Vgl. Weisker, Henrik Ibsen und sein Schauspiel „Frau Inger auf Oestrot“, in: *Das Programm* [München], Spielzeit 1936/37, H. 5, S. 66-73, hier: S. 73.

Von allen Provinztheatern des Altreiches tat sich das Grenzlandtheater in Flensburg¹³⁶ - wohl nicht zuletzt aufgrund seiner geographischen Lage - am stärksten mit der Pflege skandinavischer Dramatik hervor. So ging zwischen 1937 und 1938 ein „nordischer Zyklus“ über die Bühne, der das Publikum mit der damals eher angefeindeten „Hedda Gabler“ konfrontierte, aber auch etliche Überraschungen bereithielt. Neben Bjørnsons Erfolgsstück „Wenn der junge Wein blüht“ standen z.B. die Holberg-Komödien „Der politische Kannengießer“ und „Erasmus Montanus“, Strindbergs Luther-Stück „Die Nachtigall in Wittenberg“ sowie Johan Bojers heute fast unbekanntes Schauspiel „Sigurd Braa“ auf dem Programm. Im Kontext dieser Spezialisierung auf die nordeuropäische Dramatik muß auch die Ansetzung der Ibsen-Stücke „Frau Inger auf Östrot“ und „Nordische Heerfahrt“ gesehen werden. In ersterem Falle enthält das überlieferte Regiebuch¹³⁷ keinerlei Hinweise darauf, daß das Stück aus ideologischen Gründen in das Repertoire genommen wurde. Zwar wird Frau Inger in einer Rezension als „die Hoffnung ihrer unter dänischer Herrschaft lebenden Volksgenossen“¹³⁸ beschrieben. Alle Eingriffe in den Text verdanken sich jedoch handwerklich-dramaturgischen Motiven: die määndernde Fabel wurde behutsam gestrafft¹³⁹, schwächere Dialogpassagen umgearbeitet, Wiederholungen unterbunden. Die in diesem Stück irritierend häufig *à part* gesprochenen Repliken, die Ibsen in späteren Arbeiten fast ganz vermied, wurden im Sinne eines realistischen Bühnencodes so weit wie möglich zurückgedrängt, längere Monologe entsprechend gekürzt¹⁴⁰. Die komplizierte Vorgeschichte der Handlung blieb nur dann unangetastet, wenn sie direkt Inger Gyldenløve betraf; der politisch-historische Werdegang Niels Lykkes z.B. wurde nicht in allen Einzelheiten wiedergegeben¹⁴¹. Offenbar nur sehr wenige Sätze in diesem Stück standen unter dem Verdacht, an die Gegenwart des Dritten Reiches erinnern zu können. Vehement vorgebrachte Zeitkritik einzelner Figuren (Olaf Skaktavl: „[...] es ist ein elendes Mark in unseren Geschlechtern heutzutage“) wurde jedoch ausnahmslos gestrichen¹⁴². Den Zuschauern sollte augenscheinlich keinerlei Material angeboten werden, das in Form eines Subtextes auf Zustände im faschistischen Staat bezogen werden konnte.

Die Flensburger Inszenierung des Vierakters „Nordische Heerfahrt“¹⁴³ im April

¹³⁶ Frau Inger auf Östrot, Flensburg, Grenzlandtheater, P: 8. Januar 1936, R: Alfred Sopp, BB: Theo Jensen-Husby, D: Elisabeth Funken (Inger), Hede Bartsch (Eline), Alfred Sopp (Niels Lykke). - Das Stadttheater Flensburg wurde schon einige Monate nach der Machtübernahme Hitlers in „Grenzlandtheater“ umgetauft.

¹³⁷ Henrik Ibsen, *Frau Inger auf Östrot. Schauspiel in fünf Aufzügen*, deutsch von M[arie von Borch], Leipzig o.J. [1883] (= RUB 2856). - Zitate aus dieser Quelle werden im folgenden mit der Sigle „Regiebuch Sopp“ gekennzeichnet.

¹³⁸ *Flensburger Tageblatt*, 9. Januar 1936.

¹³⁹ Regiebuch Sopp, S. 26, 28, 32, 37, 48.

¹⁴⁰ Ebd., passim.

¹⁴¹ Ebd., S. 33, 48.

¹⁴² Ebd., S. 28.

¹⁴³ Nordische Heerfahrt, Flensburg, Stadttheater, P: 24. April 1933, R: Waldemar Horst, BB: Theo Jensen-Husby, D: Wilma Korion (Hjørdis), Ronald Werkentin (Sigurd), Rudolf Reif (Gunnar), Rita Graun (Dagny).

1933 verdient Aufmerksamkeit vor allem dadurch, daß sie ursprünglich für diese Theatersaison gar nicht vorgesehen war und möglicherweise nur aufgrund der politischen Vorgänge im Januar desselben Jahres ins Repertoire gelangte. Die Aufführungen liefen explizit „nicht im Abonnement“¹⁴⁴; doch zeigt bereits ein flüchtiger Blick in ein überliefertes Textbuch¹⁴⁵ der Produktion, daß der Bezug zur nationalsozialistischen Doktrin eher indirekt, wenn auch nicht nebensächlich war. Die rasche Ansetzung des Stückes nach der „Machtergreifung“ ist vermutlich auf das Thema des Stückes und wohl nicht zuletzt auch auf dessen Titel in der deutschen Übersetzung¹⁴⁶ zurückzuführen. Ibsens 1858 erschienenes Schauspiel behandelt eine tragisch endende Familienfehde zur Zeit des Königs Eirik Blodøks¹⁴⁷ in Nordnorwegen. Der erste Akt des Stückes liest sich wie eine Einführung in die Ethik der Wikingerzeit¹⁴⁸ und mochte zu Zeiten der vielfach beschworenen „nordischen Wiedergeburt“¹⁴⁹ - zumindest nach Ansicht von Intendanten und Dramaturgen - thematisch mit den kulturgeschichtlichen Spekulationsobjekten eines Rosenberg oder Himmler zusammenfallen. Letzterer bemühte sich mit dem pseudo-wissenschaftlichen Instrument des sogenannten „Ahnenerbes“ der SS¹⁵⁰, an die von „völkischen“ Kreisen betriebene Konstruktion einer germanischen Kulturkontinuität¹⁵¹ anzuknüpfen; auch die Wikinger weckten dabei sein Interesse¹⁵². - Die Flensburger Aufführung der „Nordischen Heerfahrt“ scheint in diesem Zusammenhang die Verklärung des Nordens kaum aktiv betrieben zu haben. Die Eingriffe in den Text reduzieren offenbar lediglich die verdeckte Handlung um einige unwesentliche Details¹⁵³ und nehmen, in allerdings beträchtlichem Umfang, Retuschen am Stil der Übersetzung von Marie von Borch vor. Diese Korrekturen jedoch lassen einen eindeutigen - und keineswegs harmlosen - Stilwillen erkennen. Der „Sagastil“, den man Ibsen in der „Nordischen Heerfahrt“ nicht ganz zu Unrecht nachgesagt hat¹⁵⁴,

¹⁴⁴ Theaterzettel und Plakate des Stadttheaters Flensburg [Dokumente des Stadtarchivs Flensburg].

¹⁴⁵ Henrik Ibsen, *Nordische Heerfahrt. Schauspiel in vier Aufzügen*. Aus dem Norwegischen von M[arie] von Borch, Leipzig o.J. [1890] (= RUB 2633). - Zitate aus dieser Quelle werden im folgenden mit der Sigle „Textbuch Jesgarz“ gekennzeichnet.

¹⁴⁶ Ibsens Stück trägt im Original den Titel „Hærmændene på Helgeland“ (also etwa: „Die Heerleute in Helgeland“).

¹⁴⁷ Eirik Blodøks war zwischen etwa 930 und 934 König in Norwegen (nach anderen Angaben zwischen 933 und 935).

¹⁴⁸ Vgl. Ystad 1996, S. 65.

¹⁴⁹ Zu erinnern ist u.a. an die in den Jahren nach 1933 erschienenen Tagungsbände der Nordischen Gesellschaft in Lübeck, darunter: Zimmermann (Hg.), *Nordische Wiedergeburt. Beiträge zum Nordischen Gedanken*, Berlin 1935.

¹⁵⁰ Vgl. Kater, *Das „Ahnenerbe“ der SS 1935-1945. Ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reiches*, Stuttgart 1974 (= Studien zur Zeitgeschichte); Ackermann, *Heinrich Himmler als Ideologe*, Göttingen 1970; Mathieu 1997, S. 262 ff. - Schon weit vor der Gründung des „Ahnenerbes“ im Jahr 1935 hatte sich Himmler mit der Geschichte der Germanen, der „nordischen“ Völker etc. beschäftigt.

¹⁵¹ Vgl. zu dieser Frage See 1970, S. 73 ff.

¹⁵² Himmlers einschlägige Interessen parodierend, behaupteten dänische und isländische Zeitungen 1939, der Reichsführer der SS wolle untersuchen, inwieweit die Führer des Dritten Reiches von Wikingern abstammten. Vgl. Kater 1974, S. 97.

¹⁵³ Textbuch Jesgarz, S. 7, 18.

¹⁵⁴ Vgl. Koht 1928, Bd. 1, S. 154 ff.

wurde schon in der Übersetzung, vor allem aber in der dramaturgischen Bearbeitung des Flensburger Theaters deutlich verstärkt. In den zwanziger und dreißiger Jahren galt die sprachlich-formale Adaption der altnordischen Saga als ein Weg zur (antimodernen) Erneuerung der deutschen Literatur und als Belebung der „germanischen“ Tradition¹⁵⁵, nachdem konservativ-puristische Sprachkritik bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in „völkisches“ und xenophobes Fahrwasser geraten war. Die Flensburger Textredaktion der „Nordischen Heerfahrt“ zeigt sich von diesen Entwicklungen klar beeinflusst. So wie man im Dritten Reich die „Knappheit im Zwiegespräch der handelnden Personen“ zu einem Charakteristikum der „Sagaform“ zählte, ferner die „Vorherrschaft des Handelns“ und die „wortkarge, schicksalsschwere Feierlichkeit“ der Sprache, wurde auch Marie von Borchs ohnehin schon leicht archaische Übersetzung in entsprechender Weise modelliert. Sehr häufig wurden hypotaktische Strukturen in die gewünschte „gläserne Klarheit“¹⁵⁶ der Parataxe transformiert¹⁵⁷. Abgebrochene, elliptische Sätze in Ibsens Original (und in der Übersetzung) verwandelten sich in schnörkellose Hauptsätze. Die psychischen Erschütterungen der betreffenden Figuren, die in unvollständigen Sprachstrukturen zum Ausdruck kommen, entfielen somit in der Inszenierung. Sigurd z.B. ist angesichts des gefährlichen Intrigenspiels von Hjørdis weitaus weniger beunruhigt als in Ibsens Originalfassung; seine beherrschte Sprache verleiht ihm eine Statuarik und Abgeklärtheit, wie sie dem Idealbild vom Wikinger im Dritten Reich entsprach¹⁵⁸. Jede Art von Gefühl und Familiarität im Umgang der Figuren miteinander wurde gestrichen. Eine bedeutend herbere Ausstrahlung als im Original erhalten die Agierenden auch dadurch, daß sie ihre Taten kaum jemals kommentieren; entfernt wurden z.B. einige der Repliken, in denen die „Blutnacht“, d.h. Gunnars Mord an Thorolf, Gegenstand der Reflexion ist¹⁵⁹. Auch andernorts im Dritten Reich wurde die Reflexion, die häufig als „zersetzende Analyse“ galt, gegenüber der direkten Handlung abgewertet.

Die in Flensburg offensichtlich angestrebte Perfektionierung des „Sagastils“ (über Originaltext und Übersetzung hinaus) hatte schon für sich genommen ideolo-

155 Vgl. zu diesem Thema Zernack, *Geschichten aus Thule. Íslendingasögur in Übersetzungen deutscher Germanisten*, Berlin 1994 (= Berliner Beiträge zur Skandinavistik, Bd. 3), vor allem S. 125-130 und S. 316-343.

156 Diese und die nachfolgenden Zitate, die Julia Zernacks Dissertation entnommen werden (Zernack 1994, S. 319 f.), finden sich in den folgenden Publikationen: Trotha, Rassegefühl als schöpferisches Element in der nordischen Dichtung, in: *Nationalsozialistische Monatshefte*, 6, 1935, S. 698-710; Werder, Das Germanische in der neuen Dichtung, in: *Bücherkunde*, 9, 1942, S. 193-198; Ackerknecht, Moderne Sagakunst, in: *Zeitschrift für Deutschkunde*, 50, 1936, S. 41-49 und 105-116; May, Das Wiederaufleben der Saga in der jüngsten deutschen Prosa, in: Gerhard Fricke/Franz Koch u.a. (Hg.), *Von deutscher Art in Sprache und Dichtung*, 5 Bde., Stuttgart/Berlin 1941, Bd. 4, S. 415-435.

157 Hier einige Beispiele aus dem ersten Akt; die kursiv gesetzten Satzteile wurden für die Flensburger Aufführung jeweils gestrichen: „Ich bin zufrieden, *wenn sich's so fügt*.“ - „Hör, Sigurd, *was ich dir sagen will*.“ - „Zahlreiche Mannen finden wir hier, *wie es scheint*.“ - Auch sonst wurde eine Verknappung der Aussage angestrebt, z.B.: „Eitel Hader hatte ich *davon, das weiß ich*.“ Textbuch Jesgarz, S. 6, 8, 11, 13.

158 Ebd., S. 18.

159 Ebd., S. 32 f.

gische Implikationen, denn die Form der Saga sollte - wie Julia Zernack herausgearbeitet hat - „dem Naturalismus der ‘europäischen Zivilisationsliteratur’ entgegengesetzt werden“¹⁶⁰. Auch sprachliche Details zeugen somit von einer antimodernen Abwehrhaltung. Im besonderen Fall einer Theateraufführung sind Korrekturen im linguistischen Zeichenapparat darüber hinaus immer auch mit einer Neuinterpretation der auf der Bühne agierenden Figuren verbunden. Statuarik, scheinbare Gefühlsarmut, Handlungsbereitschaft und „ungekünsteltes“ Auftreten bildeten in Flensburg Eckwerte einer Aufführung, die offenbar - drei Monate nach dem Machtantritt Hitlers - eine spezifisch „nordische“ Anthropologie zu affirmieren trachtete. Auch der Regieeinfall, die zentrale Anagnorisis des Stückes um etwa vier Seiten vorzuziehen, beruhte vermutlich auf demselben Konzept. Während Ibsen gegen Ende des zweiten Aktes einen wahren Schlußakkord setzt und Hjørdis erkennen läßt, daß ihre wenig glückliche Verbindung zu Gunnar letztlich auf einer Lüge basiert, steht auf der Bühne das Schicksal Hjørdis’ keineswegs im Zentrum. Ihre düstere Ankündigung, die erlittene Schmach mit einem (Selbst)-Mord vergelten zu wollen, mündet in dem bei Ibsen früher vorgesehenen Auftritt Örnulfs, der erfahren muß, daß Gunnar soeben seinen jüngsten Sohn Thorolf getötet hat. Seine stoische, fast heldenhafte Trauer („Ohne Sohn zieh’ ich von dannen; aber niemand soll sagen, er habe mich gebeugt gesehen!“) beendete in Flensburg den zweiten Akt¹⁶¹. Den einzelnen, dicht aufeinanderfolgenden Segmenten der Familienfehde wird durch dieses Verfahren gleicher Wert beigemessen; die Versuche der Außenseiterin Hjørdis, einen individuellen Ehrbegriff gegen traditionelle Auffassungen durchzusetzen, verlieren im Zuge dieser dramaturgisch motivierten Umstellungen einiges von ihrer Bedeutung. Das Stück wird damit zum Sittengemälde: die religiösen Vorstellungen, Normen und Handlungsmodelle einer Gesellschaft, die im Dritten Reich in den Zusammenhang des „germanischen“ Kulturerbes gestellt wurde, waren für die Aufführung Anlaß genug.

Beschränkte sich die Flensburger Produktion der „Nordischen Heerfahrt“ darauf, ein bestimmtes Menschenbild im Einklang mit aktuellen Ideologemen zu präsentieren, wurde das Stück in Dortmund¹⁶² (Saison 1937/38) direkt auf die politische Kultur des Dritten Reiches bezogen. Der Premierenabend am 30. Januar 1938 wurde als „Fest-Vorstellung zur fünfjährigen Wiederkehr des Tages der Machtübernahme“¹⁶³ annonciert. Der Aufführung voran gingen die Egmont-Ouvertüre¹⁶⁴

¹⁶⁰ Zernack 1994, S. 320.

¹⁶¹ Textbuch Jesgarz, S. 33-37.

¹⁶² Nordische Heerfahrt, Dortmund, Stadttheater, P: 30. Januar 1938, R: Siegfried Nürnberger, BB: Fritz Mahnke, D: Lenore Fein (Hjørdis), Willem Hoenselaars (Sigurd), Alexander Stillmark (Gunnar), Antje Schneider-Mestern (Dagny).

¹⁶³ Vgl. Programmheft des Stadttheaters Dortmund, Saison 1937/38, Heft 5 [Dokument des Stadttheaters Dortmund].

¹⁶⁴ Der amerikanische Korrespondent William L. Shirer notierte in sein Berliner Tagebuch, daß auf Parteitagen oder anderen Großveranstaltungen das Erscheinen Hitlers mit dem Badenweiler Marsch angekündigt wurde, vor der Rede selbst aber eben jene Egmont-Ouvertüre ertönte, die man seines niederländischen Themas wegen mit „nordischem“ Geist assoziierte. Vgl. Shirer, *Berlin Diary: The Journal of a Foreign Correspondent 1934-1941* [1941], New York 1979, S. 18 f.

von Beethoven und Ansprachen der lokalen NS-Prominenz. Das Intonieren der norwegischen und deutschen Nationalhymne [!] bildete den Höhepunkt und Abschluß der Rahmenfeierlichkeiten. Diese demonstrativ zur Schau gestellte Innigkeit im Verhältnis zwischen Deutschland und Norwegen war erneut Teil der ahistorischen Konstruktion eines engen Verwandtschaftsverhältnisses zwischen den „nordischen“ Kulturen. Das Programmheft listete einerseits zum Stichwort des „30. Januar“ die vermeintlichen Erfolge der nationalsozialistischen Bewegung auf, die sich an dieses Datum knüpfen, darunter „die Proklamation des Dritten Reiches“, das „Reichserbhofgesetz“, die „Auflösung der Parteien“, die Heimkehr des Saarlandes ins Reich und die „Nürnberger Gesetze“. Andererseits schmückten das Programmheft Photographien z.B. vom Oseberg-Schiff, von der „Allmannaschlucht bei Thingvellir“, vom „Steindenkmal des hier erschlagenen Skalden Thorgeirr auf Hraunhafnartangi (Nordisland)“, aber auch vom „Cordula-Schrein im Domschatz von Cammin“. Suppliert wurden diese Bilder mit Auszügen aus Eddaliedern sowie verschiedenen kleineren Artikeln, z.B. zur „germanischen Götterwelt“¹⁶⁵. In einem Originalbeitrag durfte sich der Autor und SS-Untersturmführer Kurt Eggers¹⁶⁶ „grundsätzliche Gedanken zur ‘Nordischen Heerfahrt’“ machen. Er repetiert die gängigen Klischees vom „nordischen Magus“ Ibsen und hält ihn schlankweg für den „kühnsten Bannerträger des Gedankens germanischer Seelenfreiheit“¹⁶⁷. Ibsen wecke ein „Ahnens von der Größe nordischen Menschentums“, das sich wohltuend von der prosaischen „bürgerlichen Zeit“ unterscheide. Die anti-christliche Tendenz seines Artikels läßt Eggers schließlich darüber verzweifeln, daß das „schwertführende Mannestum“ inzwischen von einer „Gemeinschaft der Frommen“ abgelöst worden sei¹⁶⁸. Dieses Ausmaß an impliziter und expliziter Nordtümelei, eingebettet in die Phantasmen einer vorgeblichen Kulturkontinuität, dürfte einen Hinweis auch auf die Inszenierung selbst geben¹⁶⁹. Auf erhalten gebliebenen Entwürfen des Bühnenbildners Fritz Mahnke (s. Abb. 1) sind in Gunnars „Banketthalle“ („Gildestue“) einerseits Details zu erkennen, die nach heutigem Forschungsstand¹⁷⁰ in einem Wikingerhöfth durchaus anzutreffen waren, etwa die

¹⁶⁵ Daß der Stolz auf aktuelle (und menschenverachtende) Maßnahmen der Politik („Nürnberger Gesetze“) und die Hochachtung vor Kulturleistungen der Vergangenheit (Edda etc.) so naiv in eine Form der Koexistenz gepreßt wurden, verweist direkt auf die Arglosigkeit Himmlers, der „den deutschen Menschen [...] in den ewigen Kreislauf von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, von Vergehen, Sein und Werden, von Ahnen, Lebenden und Enkeln“ stellen wollte. Zit. nach Kater 1974, S. 18. - Über die Instrumentalisierung der skandinavischen Kulturgeschichte (mit besonderer Berücksichtigung der Vor- und Frühgeschichte) informiert: Müller-Wille, Der politische Mißbrauch der skandinavischen Vor- und Frühgeschichte während der Jahre 1933-1945, in: *Offa*, 51, 1994, S. 25-35.

¹⁶⁶ Eggers schrieb mehrere Thingspiele, unter anderem „Das Spiel von Job dem Deutschen“ (vgl. Kapitel 6.2.6.).

¹⁶⁷ Eggers, Grundsätzliche Gedanken zur „Nordischen Heerfahrt“, in: *Die Pause* [Dortmund], 1937/38, H. 5, unpaginiert.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Rollen-, Regiebücher oder dergleichen sind von dieser Produktion leider nicht überliefert.

¹⁷⁰ Vgl. Weinmann, *Der Hausbau in Skandinavien vom Neolithikum bis zum Mittelalter. Mit einem Beitrag zur interdisziplinären Sachkulturforschung für das mittelalterliche Island*, Berlin/New York 1994 (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, Bd. 230);

Feuerstelle in der Mitte des Saales, die mit Ornamenten versehenen Stützpfeiler oder die Verkleidung der Wände mit Weidenflechtwerk. Andererseits scheute der Bühnenbildner nicht davor zurück, das Gebälk des Dachgiebels mit naturalistischen Zeichnungen etwa von Pferden und Rentieren zu schmücken, die deutlich an die bis zu 11 000 Jahre alten [!] Felsbilder in Jämtland oder Trøndelag angelehnt waren¹⁷¹. In unmittelbarer Nachbarschaft dieser Wild-Darstellungen hatte Fritz Mahnke außerdem zwei Symbole angebracht, die größte Ähnlichkeit mit Hakenkreuzen aufwiesen! Das Kulturerbe sollte offenbar auch visuell der Gegenwart angeglichen werden. Die „große deklamatorisch-pathetische Darstellungsform“, die Regisseur Siegfried Nürnberger anstrebte, geriet nach dem Eindruck einzelner Kritiker jedoch allzu zu sehr in Konflikt mit der mißbilligten „‘Hedda-Gabler’-Problematik“ des Stückes, so daß ihnen lediglich „die Großartigkeit nordischer Natur“ sowie „Hjördis’ kraftvolle Walkürenwildheit“¹⁷² angenehm in Erinnerung blieben.

Auch eine Hamburger Inszenierung¹⁷³ der „Nordischen Heerfahrt“ im Herbst 1938 zielte offenbar darauf ab, das „arteigene“ Kulturerbe mit der Gegenwart zu verknüpfen. Die Produktion am Schauspielhaus nahmen Rezensenten zum Anlaß, diesem „Baustein zum norwegischvölkischen Theater“¹⁷⁴ (Fritz Martini) eine große Karriere im Dritten Reich zu prophezeien, „denn unsere Zeit, die so gern zu den Quellen hinabsteigt, findet hier eine Arbeit, die bewußt altgermanisches Leben nach historischen Quellen dichterisch-visionär zu gestalten sucht“¹⁷⁵. Manchen Beobachtern entging dabei, daß ihre vorab gehegte „Sorge vor den vielen Bärten und Bärenfellen, vor den kreuzweis geknüpften Wadenbändern [...] und den Methörnern“¹⁷⁶ durchaus zu Recht bestand, denn von derartigen Klischees ist die Inszenierung Hannes Küppers nicht freizusprechen (s. Abb. 33). „Nordische“ Lebensweise stand also auch hier im Vordergrund; im Gegensatz zu der Aufführung in Flensburg war das Spiel aber auf Hjördis und ihre Darstellerin Liselotte Schreiner zugeschnitten, der man bereitwillig eine „Schärfe des Blutes und die Leidenschaft einer weiblich-heroischen Sendung“¹⁷⁷ zugestand. Darüber hinaus hatte die Regie erheblich in Ibsens Text eingegriffen. Die meistens wenig beachtete Nebenfigur des Bauern Kåre, der als Opfer von Hjördis’ Streitlust vor allem deren

Ödman, Haus und Heim, in: *Wikinger, Waräger, Normannen. Die Skandinavien und Europa 800-1200*. Ausstellung im Alten Museum Berlin vom 2. September bis 15. November 1992, Berlin 1992, S. 136-143. - Zu beachten ist auch die 1936 von der Nordischen Gesellschaft in Lübeck organisierte Fachtagung „Haus und Hof“, die dokumentiert ist in: Funkenberg (Hg.), *Haus und Hof im nordischen Raum*, 2 Bde., Leipzig 1937.

171 Vgl. Janson / Lundeberg / Bertilsson (Hg.), *Hällristningar och hällmålningar i Sverige*, o.O. [Stockholm] 1989; Hagen, *Helleristningar i Norge*, Oslo 1990.

172 Schneider, Zweimal Ibsen, zweimal Spanier, in: *Deutsche Theaterzeitung*, 20. April 1938.

173 Nordische Heerfahrt, Hamburg, Schauspielhaus, P: 18. Oktober 1938 [?], R: Hannes Küpper, BB: Cesar Klein, D: Liselotte Schreiner (Hjördis), Rudolf Birkemeyer (Sigurd), Robert Meyn (Gunnar), Maria Wimmer (Dagny).

174 Martini 1938.

175 *Frankfurter Zeitung*, 21. Oktober 1938.

176 Ebd.

177 Ebd.

Unbändigkeit illustriert, wurde hier in eine Dichotomie eingebunden, die der literarischen Vorlage weitgehend fremd ist. In Ibsens Schauspiel spricht Hjørdis ohne jede Berechtigung die Acht über Kåre aus und provoziert damit dessen erbitterten Widerstand. Mit Hjørdis' eigenen, zügellosen Mitteln versucht er, sich gegen seine Verleumderin zur Wehr zu setzen. Er verliert dabei jedes Maß und ist sogar bereit, den Hof Gunnars und Hjørdis' in Brand zu stecken. In der Hamburger Inszenierung jedoch wurde ein Kontrast im Figurenensemble konstruiert, der den Paradigmen des Eigenen das völlig Fremde gegenüberstellte. In drastischer Weise, und ohne Grundlage in Ibsens Text, unterschied der Regisseur zwei Personengruppen voneinander: auf der einen Seite eine relativ homogene Gruppe von Menschen, die über ein gemeinsames Recht- und Moralsystem verfügen (Ørnulf, Sigurd, Dagny, Gunnar, in gewisser Weise sogar Hjørdis¹⁷⁸); auf der anderen Seite Kåre und seine Mitstreiter, die hier gleichsam *objektiv*, d.h. nicht nur nach der subjektiven Meinung der rachsüchtigen Hjørdis, als Geächtete erscheinen. Die theatrale Umsetzung dieses Konzeptes, das als der zentrale Regieansatz wahrgenommen wurde¹⁷⁹, bestürzte sogar die Kritiker:

Einen Augenblick erschrickt man, wie Kore [sic] und die norwegischen Bauern in ihrer Gegenüberstellung mit den Recken von Küpper aufgefaßt sind: als eine Art Trolle, geschwänzter Teufel, Unterwelts- und Untermenschen-Erscheinungen.¹⁸⁰

Auf Figurinen, die der Bühnen- und Kostümbildner Cesar Klein¹⁸¹ hinterlassen hat (s. Abb. 3-6), ist Kåre als plumpe Gestalt in zotteligem, schwarzem Fell zu erkennen; seine Kopfform, der kräftige Unterkiefer und die bläulich-dunkle Gesichtshaut erinnern dabei eher an einen Gorilla als an einen Menschen. Die Figurenkonstellation in der Hamburger Inszenierung enthielt somit erstaunlich deutlich Züge jener Dichotomisierung, wie sie Dietrich Eckart in seiner Bearbeitung des „Peer Gynt“ vorgenommen hatte: Germanische „Recken“ (à la Peer) standen „Untermenschen“ gegenüber, die in Hamburg auch tatsächlich mit „Trollen“ assoziiert wurden¹⁸².

¹⁷⁸ Zu Hjørdis' alternativem Moralbegriff vgl. Ystad 1996, S. 65 ff.

¹⁷⁹ Wolf Schramm schrieb im *Hamburger Anzeiger* (20. Oktober 1938): „Sehr stark war der Kontrast zwischen der Gruppe der Helden und der der Geächteten mit [Eduard] Marks an der Spitze. In diesem Kontrast zeigte sich am deutlichsten die geistige Arbeit Küppers.“

¹⁸⁰ *Hamburger Fremdenblatt*, 20. Oktober 1938.

¹⁸¹ Klein war 1935 in die Schußlinie der nationalsozialistischen Kritik geraten, weil er eine Fehling-Inszenierung der „Minna von Barnhelm“ am Hamburger Schauspielhaus mit einem „Negerstandbild“ ausgestattet hatte. Er wurde von Walter Hansen im SS-Blatt *Das schwarze Korps* als „übler Expressionist“ beschimpft, was ihm sogar den Verlust seiner Professur an den „Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst“ in Berlin eintrug. Trotz dieser Angriffe konnte er weiter als Bühnenbildner arbeiten. In einem Akt der Selbstzensur verlegte er sich zusehends auf naturalistische Darstellung. Als 1937 die Ausstellung „Das deutsche Bühnenbild“ eröffnet wurde, war Klein mit mehreren seiner Arbeiten vertreten. Vgl. Hansen, Kleiner Schreckschuß für große Verwandlungskünstler, in: *Das schwarze Korps*, 29. Mai 1935; auch abgedruckt in Jürgen Fehling, *Der Regisseur (1885-1968)*, Hg. Akademie der Künste, Berlin 1978, S. 132. Vgl. außerdem Eckert, *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, Berlin 1998, S. 69 ff.

¹⁸² Der Regisseur der Hamburger Produktion, Hannes Küpper, hatte in der Spielzeit 1934/35 Eckarts „Peer Gynt“ in Düsseldorf inszeniert. Vgl. hierzu Abschnitt 6.2.2.

Die Begeisterung für die Lebens- und Kulturformen der „nordischen“ Vorfahren schlug sich in Hamburg auch in einer charakteristischen Änderung des Schlusses nieder. Sigurd bekannte sich entgegen Ibsens Wortlaut nicht dazu, Christ zu sein; die Versöhnung mit Hjørdis nach beider Tod war damit grundsätzlich möglich. Ein „neuer Spielstil“¹⁸³, der punktuell auszumachen war, wies in dieselbe Richtung. Sparsam waren, z.B. während Ørnulfs Totenklage im letzten Akt, „chorische“ Passagen eingefügt worden¹⁸⁴, die an die 1938 allerdings schon weitgehend gescheiterte Thingspiel-Ästhetik gemahnten.

Bemerkenswert ist, daß die „Nordische Heerfahrt“ gut zwei Jahre nach der Hamburger Inszenierung auch an der Berliner Volksbühne¹⁸⁵ aufgeführt wurde - und zwar in den kaum geänderten Kostümen und Bühnenbildern Cesar Kleins sowie erneut mit Liselotte Schreiner als Hjørdis. Unter Mitwirkung bekannter Schauspieler wie Werner Hinz (Sigurd) und Ernst Wilhelm Borchert (Gunnar) legte Regisseur Richard Weichert indes Wert darauf, aggressive ideologische Aussagen zu vermeiden. Registriert wurde ein eher balladenhafter Ton, der die Figuren nicht als große Ahnen, sondern als Menschen erscheinen ließ, die in fast expressionistischer Gestimmtheit „unter der Unbegrenztheit des Nordmeer-Himmels, in der Bedrohtheit der breiten Balkenhalle“ ihre „Qual“ hinausschrieten¹⁸⁶. Lediglich die „magische Urweltbrücke“ und „die mächtige germanische Halle“ Cesar Kleins ließen einen Hauch von „Nibelungen-Stimmung“¹⁸⁷ entstehen. Ansonsten aber wurde die Aufführung im November 1940 auffallend zurückhaltend beurteilt; angesichts des Krieges hielt mancher Kritiker die Wahl des „heute ungewöhnlich problematischen Dramas“¹⁸⁸ sogar für verfehlt. Im *Völkischen Beobachter* nahm ein Rezensent die Aufführung zum Anlaß, die unter politischen Vorzeichen zustande gekommene Präferenz von Ibsens frühen Stücken grundsätzlich in Frage zu stellen:

Stimmt es, daß seine „frühen, weniger beachteten Arbeiten in ihrer vollen Bedeutung erkannt werden, je mehr seine gesellschaftlichen Werke in der Gegenwart zurücktreten?“ [...]

Die Antwort, die das Theater, die Rampe gibt, lautet: mit Ausnahme des einzigen Sinn- gedichts „Peer Gynt“ stehen alle mythischen Schauspiele des jungen Ibsen im Schatten seiner späteren polemischen Dramatik gegen die Stützen und Lügen der bürgerlichen Gesellschaft. Der Ibsen, der Epoche machte, war und bleibt der Dichter des bürgerlichen

183 *Frankfurter Zeitung*, 21. Oktober 1938.

184 *Hamburger Nachrichten*, 20. Oktober 1938.

185 Nordische Heerfahrt, Berlin, Volksbühne am Horst-Wessel-Platz, P: 15. November 1940, R: Richard Weichert, BB: Cesar Klein, D: Liselotte Schreiner (Hjørdis), Werner Hinz (Sigurd), Ernst Wilhelm Borchert (Gunnar), Ursula von Reibnitz (Dagny).

186 *Berliner Morgenpost*, 16. November 1940. - Richard Weichert zählte zu den zentralen Gestalten des deutschen Expressionismus. Nach 1933 galt er ein volles Jahr lang als „nicht tragbar“; er strengte gegen die ihn betreffenden Verfügungen des RMVP jedoch einen Prozeß an, den er gewann. Goebbels berief ihn schließlich nach Berlin. Vgl. Scholz, *Rekonstruktionsversuch der sprachlichen und szenischen Regieführung, dargelegt am Inszenierungswerk Richard Weicherts*, Diss. Berlin 1956, S. 36 f. und passim.

187 *Der Angriff*, 16. November 1940.

188 *Berliner Lokal-Anzeiger*, 16. November 1940. - Ähnlich: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 16. November 1940.

Pessimismus, der durch den Fanatismus seiner Wahrhaftigkeit die Wohlfahrts- und Fortschrittsphasen seiner Zeit überwand. Ihm ging Fontane voraus - ihm folgten Strindberg und Hauptmann.¹⁸⁹

Nach der Saison 1940/41 wurde die „Nordische Heerfahrt“ denn auch nur noch ein einziges Mal aufgeführt, und zwar höchst erfolglos in Greifswald¹⁹⁰. Auch „Die Kronprätendenten“ oder „Frau Inger auf Östrot“ gelangten kaum noch auf die Bühne, andere Stücke ohnehin nicht. In den Kriegsjahren konzentrierten sich die Theater überwiegend auf Ibsens Dramen seiner realistischen Periode. Von dieser Regel gab es nur eine Ausnahme: in nennenswerten Umfang konnte sich neben „Nora“, „Hedda Gabler“ etc. lediglich „Peer Gynt“ auf den deutschen Bühnen behaupten.

6.2. Inszenierungen von „Peer Gynt“

Ibsens „Peer Gynt“ erlebte seine größte Popularität in Deutschland während der Weimarer Republik und in den frühen Jahren des Dritten Reiches. Doch auch nach 1939 muß die Aufführungsfrequenz dieses Stückes als beachtlich bezeichnet werden. Die Bearbeitung Eckarts mochte dabei die bekanntesten Regisseure zum Verzicht auf eine eigene Produktion bewogen haben; fernab der Zentren stellte sich die Situation jedoch anders dar. In vielen Orten waren sofort nach der „Machtergreifung“ neue Intendanten und künstlerische Leiter eingesetzt worden. Da bei diesen Personen - anders als z.B. in der Hauptstadt Berlin - in der Regel eher auf zuverlässige Gesinnung als auf künstlerische Reputation geachtet wurde, durften an den Theatern in der Provinz Inszenierungen erwartet werden, die zumindest tendenziell nationalsozialistische Auffassungen widerspiegeln. Wer sich also einen Eindruck von der alltäglichen Inszenierungspraxis im Dritten Reich verschaffen will, nicht zuletzt im Hinblick auf Ibsens „Peer Gynt“, darf die Stadt- und Landestheater sowie die Naturbühnen nicht unberücksichtigt lassen. Doch auch andere Aspekte verdienen Aufmerksamkeit: so wurde „Peer Gynt“ in Dresden (während der „Reichstheaterfestwochen“) und noch drastischer in Berlin („Theater des Volkes“) hemmungslos zu Propagandazwecken mißbraucht. Im Schatten der großen Bühnen konnten andererseits auch Inszenierungen entstehen, die sich vorsichtig von den Vorstellungen der Reichsdramaturgie (und Eckarts) entfernten.

¹⁸⁹ *Völkischer Beobachter* [Berliner Ausgabe], 17. November 1940. - Die sich hier bereits andeutende Ablehnung von Ibsens frühem Drama „Nordische Heerfahrt“ erreichte in den ersten Nachkriegsjahren ihren Höhepunkt. In einer 1949 erschienenen Studie wird gerade dieses Stück als Untersuchungsgegenstand abgelehnt, weil es ein inzwischen obsolet gewordenes Heldentum zur Schau stelle. Vgl. Benesch, *Ibsen am Wiener Theater (1906-1949)*, Diss. Wien 1949, S. 151.

¹⁹⁰ Nach lediglich zwei Aufführungen in der Spielzeit 1943/44 wurde die Inszenierung abgesetzt. Die Produktion wurde im *Deutschen Bühnenspielplan* angeführt, ist aber heute, nach Mitteilung des Theaters in Greifswald, nicht mehr belegbar. Brief von M. Meyer-Klette an den Autor dieser Arbeit, 27. Dezember 1993.

6.2.1. Gemüt und Rasse: „Peer Gynt“ 1938 im Naturtheater der Luisenburg

Obwohl Ibsen, wie dargestellt, von der Thingspielbewegung abweisend behandelt wurde, standen einige wenige seiner Stücke in den Repertoirelisten der Freilichttheater¹⁹¹. Zwischen beiden Theaterformen ist, trotz einiger Gemeinsamkeiten, zu differenzieren. „Im Freilichttheater wurden die Wirkungen durch gefühlsträchtige Naturstimmungen erzeugt, im Thingspiel dann durch symbolische Kulisse und streng zelebrierte Riten“¹⁹², urteilt Jutta Wardetzky. Sie fährt fort:

Befriedigt wurde im Freilichttheater das Bedürfnis der Schaulust, vor allem durch rührende, pathetische, abenteuerliche Handlungen. Nicht die intellektuelle und artistische Vollkommenheit der darstellerischen Interpretation wurde gefordert, sondern der suggestive Gemütseffekt [...] ¹⁹³

Doch über dieses Moment der Romantik und Unterhaltung hinaus ist gerade im Hinblick auf die Luisenburg bei Wunsiedel in Oberfranken darauf verwiesen worden, daß die Freilichtbühnen auch „völkische“ Aufgaben zu erfüllen hatten. „Entsprechend dem Wunschbild vom ‘nordisch-völkischen Gemeinschaftstheater’“¹⁹⁴ waren Stätten wie die Luisenburg, nach den Worten von Gauleiter Fritz Wächtler, „jenen Dichtern geweiht, die Kündler deutschen Wesens sind, Dichtern unserer Art und unserer Rasse“. Folglich sollte die Luisenburg „eine Offenbarungsstätte deutschen Blutes, deutschen Geistes, deutscher Seele und deutscher Rasse sein“¹⁹⁵.

In ähnlichem Sinne vertrat der damalige Intendant der Luisenbergsfestspiele, Egon Schmid¹⁹⁶, die Ansicht, daß auf der Freilichtbühne im Fichtelgebirge „fast ausschließlich die großen Dichter unseres germanischen Kulturkreises zu Wort kommen“ sollen. Er spannte den Bogen weit und machte darauf aufmerksam, daß die Gegend um Wunsiedel von germanischen Göttern bewohnt gewesen sei; den Namen der Luisenburg leitete er direkt vom „Feuergeist“ Loki ab¹⁹⁷. Als er für 1938 Ibsens „Peer Gynt“ ankündigte und selbst inszenierte, wähnte er sich als Bewahrer einer Tradition.

Die erwünschte Kombination aus romantischem Gemüts theater und deutsch-nordischer Kunst machte den „Peer Gynt“, der im Dritten Reich genau auf diese Kennzeichen festgelegt worden war, zu einem Paradestück der Freilichttheater in

¹⁹¹ Neben dem hier behandelten „Peer Gynt“ wurde auch Ibsens „Nordische Heerfahrt“ während der Luisenburg-Festspiele (Sommer 1937) aufgeführt.

¹⁹² Wardetzky 1983, S. 88.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Ebd., S. 87.

¹⁹⁵ *Bote aus den sechs Ämtern*, 30. Mai 1938.

¹⁹⁶ Egon Schmid war schon „vor 1933 aus Überzeugung der NSDAP beigetreten“. 1934 übernahm er die Intendanz der Luisenburg; in den letzten Kriegsjahren wechselte er als Referent in die Reichsdramaturgie Schlössers. Gemeinsam mit dem Dramaturgen Sigfried Färber gab er auch eine Festschrift über die Geschichte der Luisenburg heraus. Vgl. Mettin, *Weil der Himmel so angenehm und die Luft so heiter. Die Geschichte der Luisenburg-Festspiele von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Hof 1980, S. 38 f.

¹⁹⁷ *Bote aus den sechs Ämtern*, 27. Mai 1938.

dieser Zeit. Entsprechende Aufführungen des „Peer Gynt“ sind neben Wunsiedel in Essen¹⁹⁸, Eisfeld/Thüringen, Brandenburg und Berchtesgaden belegt. Da von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen (z.B. Aases Tod, Anitras Zelt) keine einzige Szene des Stückes in einem Innenraum angesiedelt ist, ferner Natur als Hintergrund oft das Kolorit einzelner Szenen bestimmt (z.B. Peers und Solvejgs Treffen zu Beginn des dritten Aktes), erscheint die Beliebtheit des Stückes auf den reichsdeutschen Freilichttheatern fast als folgerichtig. Hinzu kommt, daß in der Bearbeitung Eckarts, die auch sehr weitgehende Bühnenbildvorschläge enthält, eine Felsentreppe eine bedeutende Rolle spielt. Das Felsentheater der Luisenburg war damit ein naheliegender Ort für „Peer-Gynt“-Aufführungen in seiner Textversion.

Unter anderem anhand der Strichfassung¹⁹⁹ der Luisenburg-Inszenierung²⁰⁰, die am 28. Mai 1938 Premiere hatte, läßt sich darlegen, daß Regisseur und Intendant Egon Schmid in mehr als einer Hinsicht Eckart verpflichtet war. Einen bemerkenswerten Einblick in Grundzüge des Regiekonzepts geben dabei einige handschriftliche Notizen des Dramaturgen Sigfried Färber, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der Inszenierung entstanden sein dürften. Peer Gynt schwankt seiner Meinung nach zwischen

[...] den Polen Wahn und Wahrheit, Erde und Ewigkeit, Machtwille und Tatendrang (Schöpferdrang), Rausch und Klarheit, Genußsucht und Liebe. Dem Wahn am stärksten verfallen ist die Jugend. Der Wunsch, der Gottähnlichkeit würdig zu sein, und sich als Gottes Ebenbild immer mehr zu vervollkommen - desto mehr muß er sich irren. Und muß hinunterstürzen in tiefen Wahn, um zur Wahrheit hervorzustoßen.²⁰¹

Nicht nur in bezug auf die Wortwahl, sondern auch in ihrer typischen Antithetik verweisen diese knappen Sätze auf die Interpretation Eckarts. Doch auch die überaus positive und mit Ibsens Ausgangstext kaum vereinbare Charakterisierung der Titelfigur („Gottähnlichkeit“, „Gottes Ebenbild“) geht eindeutig auf den Nachdichter zurück. Die Strichfassung bestätigt diesen Eindruck in vielen Details.

An den Prinzipien von Eckarts Textrevision orientiert, fallen viele Repliken und ganze Szenen drastischen Kürzungen zum Opfer. Bereits im ersten Dialog nennt Aase ihren Sohn nicht - wie noch bei Eckart vorgesehen - einen „Feigling“²⁰². Auf dem Hochzeitsfest wirkt er nicht in demselben Maße abstoßend auf die Mädchen wie in der Bearbeitung und im Originaltext; deshalb weisen sie ihn auch nicht

198 Im Sommer 1937 wurde „Peer Gynt“ elfmal auf der städtischen Freilichtbühne in Essen aufgeführt. Der Veranstaltung wohnten jeweils 2000 Zuschauer bei. Der „tiefe Frieden des Waldes“, so ein Kritiker, garantierte „ein naturverbundenes Theaterspiel“. *Essener Anzeiger*, 1. Juni 1937.

199 Es handelt sich um das Textbuch des Dramaturgen Sigfried Färber: Dietrich Eckart, *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne eingerichtet*, mit Vorwort und Einführung von D.E., München 1922: Deutscher Volksverlag. - Zitate aus dieser Quelle werden im folgenden mit der Sigle „Textbuch Färber“ gekennzeichnet.

200 Peer Gynt, Wunsiedel, Luisenburg, P: 28. Mai 1938, R: Egon Schmid, D: Hans von Schwerin (Peer), Anna Landa (Aase), Ingeborg Riehl-Keller (Solvejg).

201 Zit. nach Manuskript Färber, undatiert und unpaginiert [Dokument des Stadtarchivs Wunsiedel].

202 Textbuch Färber, S. 29.

schröff von sich²⁰³. In der Trollszone, in der in dieser Inszenierung besonders viele Striche vorgenommen wurden, probiert er nur widerwillig den „Staatsschwanz“ des Dovre-Alten an; offenbar zieht er ihn gleich danach wieder aus²⁰⁴. Einer der ernsthaftesten Eingriffe in den Text besteht darin, daß Peer die Losung der Trolle („Dir selbst genug im Wollen und Wandeln - / Nach diesem Satz nur darfst du handeln“) nicht annimmt²⁰⁵: damit beweist Peer, ganz im Sinne Eckarts, daß er der Gesinnung des Dovre-Alten und seines Hofstaates in entscheidenden Fragen niemals nahekommt. Entsprechende Kürzungen weist auch sein großer Monolog im dritten Akt auf, nachdem ihn die häßliche Grüne zuvor mit seinem Sohn konfrontiert hat: in der Fassung der Luisenburg-Inszenierung fällt sein Bekenntnis zur Maxime des Krummen („Geh außen 'rum!“) wesentlich knapper aus²⁰⁶. Auch in der Anitra-Handlung sind viele Textpassagen, die ihn in einem ungünstigen Licht erscheinen lassen, unterdrückt worden. Zwar läßt er sich auf den Kleidertausch mit Anitra noch ein, den Eckart bekanntlich als Peers tiefsten Fall gedeutet hatte. Doch die anschließende Szene, in der sich Peer von der Araberin auspeitschen läßt, weist starke Kürzungen auf. Seine Replik

Dann bleibt nichts übrig, liebes Herz,
Als nur ein Schmerz, ein rechter Schmerz -
Ich bitt' dich drum!

entfällt völlig²⁰⁷. Interessanterweise hielt Regisseur Egon Schmid an der ersten Szene des vierten Aktes, in der Peer in internationaler Runde unter anderem von seinem Sklavenhandel und anderen skrupellosen Geschäften erzählt, fest. Längere Repliken sind aber auch hier entweder ganz gestrichen oder auf einige Kernaussagen reduziert worden, so daß zwischen Peer, von Eberkopf, Cotton, Ballon und Trumpeterstraale eher ein jovialer Schlagabtausch entsteht. Ausgelassen wurde die wichtige Passage über Peers Plantagenbesitz in Afrika²⁰⁸.

So gut wie alle Striche dieser Inszenierung tragen dem dramaturgischen Konzept Rechnung, Peers Mängel oder gar seine Affinität zum „Untermenschentum“ der Trolle zurückzudrängen. Im Einklang mit den Intentionen Eckarts wird dadurch zweierlei erreicht: Peer erscheint grundsätzlich als ein Mann, der seine in der „Gottähnlichkeit“ (Färber) gipfelnden metaphysischen Wünsche verwirklichen kann; gleichzeitig verkörpert er das Gegenteil eines weichlichen, womöglich sogar weiblich konnotierten Feiglings, der selbst „in Schuld und Schwäche“ seine Anlagen zu einem „bäurisch kraftvollen Mann“²⁰⁹ zu beweisen vermag.

203 Ebd., S. 47.

204 Eckarts Nebentext „zieht [den Schwanz] an“ ist durchgestrichen. Ebenfalls gestrichen sind kurz darauf Peers Verse „Gewiß sind die Schwänze gräuliche Faxen / Doch schließlich ist meiner nicht angewachsen“. Ebd., S. 84 und 89.

205 Ebd., S. 83.

206 Ebd., S. 109.

207 Ebd., S. 161.

208 Ebd., S. 132 f.

209 *Bote aus den sechs Ämtern*, 31. Mai 1938.

Um diese Deutung glaubhaft machen zu können, verwerfen Regisseur und Dramaturg auch größtenteils die Repliken, die den sozialen Hintergrund der Gynt-Familie ausleuchten. So wird dem Publikum die Information vorenthalten, daß der Vater aufgrund seines Alkoholismus den Hof vertrunken hat, und auch die Vermutung der Nachbarn, Mutter Aase sei „im Kopf nicht gesund“, ist gestrichen worden²¹⁰. Die Inszenierung folgt dem Konzept Eckarts damit auch darin, daß sie zu einer bestimmten Deutungstradition in Opposition steht: das Stück wird nicht, wie es Brandes als einer der ersten tat, auf soziale Hintergründe bezogen, sondern wird zum Anlaß genommen, charakterliche Dispositionen der Protagonisten und Antagonisten unverrückbar festzuschreiben. Ähnlich ist auch die Heimkehrszene zu Beginn des fünften Aktes in drastischer Weise verändert worden. Während des Sturmes auf dem Schiff wird ein Gespräch zwischen Peer und dem Kapitän fast vollständig gestrichen, in der die schwierige soziale Situation des Schiffskochs geschildert wird²¹¹. Als nach einem Blitzschlag die gesamte Mannschaft des Schiffes über Bord geht und ein Kampf zwischen Peer und dem Koch um einen Schwimmgürtel²¹² entbrennt, geht es - wie bei Ibsen - um das nackte Leben. Im norwegischen Originaltext jedoch wird in dieser Szene auch Peers Gewissenlosigkeit veranschaulicht, von der in der Luisenburg-Inszenierung nichts zu sehen ist. Im Gegenteil: Regisseur Schmid hatte den Einfall, daß es sich bei den Untergehenden um die Patienten aus Begriffenfeldts Irrenhaus handelt, die - „Schiffbrüchige des Lebens“ in einem metaphorischen Sinne - nach hartem Kampf schließlich „vom Tod abgepiffen werden“²¹³. Dem Mord Peers am Koch, den schon Eckart nur schwer akzeptieren konnte²¹⁴, wird damit in einer Form barocker Allegorisierung der Charakter des Verbrechens genommen. Dieser Interpretation dürfte die eher pantomimische Umsetzung der Schiffsszene²¹⁵, die auf der Felsenbühne nicht naturalistisch darzustellen war, sogar entgegengekommen sein.

So wie die Inszenierung, teilweise noch über Eckart hinausgehend, Peer weitaus positiver darstellt als in Ibsens Text vorgesehen, werden auf der anderen Seite die ihm in der Bearbeitung kraß antithetisch zugeordneten Kontrastfiguren zusätzlich abgewertet. Interessant dabei ist, daß die Trolle und der große Krumme ihre jewei-

210 Textbuch Färber, S. 38 f. - Hier berührt sich die dramaturgische Bearbeitung des Textes möglicherweise mit den Auswirkungen des „Gesetzes zur Verhütung erbkranken Nachwuchses“ vom 14. Juli 1933. In dem Gesetz war erlassen worden, daß u.a. Menschen, die an schwerem Alkoholismus oder an Geisteskrankheit litten, sterilisiert werden durften. Daß gerade der „nordische“ Peer Eltern hatte, die nach NS-Verständnis diesem Personenkreis zugerechnet werden konnten, schien dem Regisseur nicht in das Konzept zu passen.

211 Textbuch Färber, S. 175 f.

212 In Ibsens Originaltext klammern sich Peer und der Koch am Kiel eines Rettungsbootes fest. Vgl. HU, VI, S. 196; SWV, II, S. 550.

213 *Bote aus den sechs Ämtern*, 31. Mai 1938.

214 Peer ringe mit dem Koch „um das vergängliche Dasein“, aber hier wie dort verrieten „kurze Blitzlichter des Humors seine Einsicht in das *Traumhafte* und deshalb *Unwichtige* der Körperwelt“ [Hervorhebung durch UE]. Eckart 1919 a, S. 11.

215 Eine Kritikerin schrieb: „Aber gerade der Mut, sie [= die Schiffsszene, UE] nach Maßgabe des Dichters zu bringen und inmitten der starren Felsen, lediglich durch Bewegung und wenige szenische Hilfsmittel darzustellen, ist bewundernswert.“ *Bote aus den sechs Ämtern*, 31. Mai 1938.

ligen Losungen („Sei dir selbst genug!“ bzw. „Geh’ außen ’rum!“) über eine 1938 erstmals²¹⁶ benutzte „Telefunken-Lautsprecheranlage“ verbreiteten²¹⁷. Merkmale des akustischen Textes erwecken damit den Eindruck, daß die Gegner Peers miteinander verbunden sind und komplotartig zusammenarbeiten. Auch dieser Gedanke findet sich bei Eckart vorgeformt (vgl. Abschnitt 3.4.3.).

Die Figur der Anitra war, wie dem Rollenbuch der Schauspielerin Maria Sigg²¹⁸ zu entnehmen ist, als seelenloses „Weib“ in eindeutig negativem Sinne angelegt. Antimoderne Erotikabwehr manifestiert sich in der Gestaltung des arabischen Mädchens zu einem übersexualisierten Wesen, das in ihrem ersten Auftritt Peer mit Früchten füttert²¹⁹ und auf Peers fehlerhaftes Goethe-Zitat („Das ewig Weibliche zieht uns an!“) mit einem Jubelschrei reagiert²²⁰. Als Peer im folgenden Monolog seine Reise zum „fernen Palmenland“ schildert, ist Anitra ihm zu Diensten. Seine Adjektive „warm und weich“ veranlassen sie, sich vor Peer in eindeutiger Absicht auszustrecken; doch auch „Milch der Himmelskuh“ will sie ihm nicht vorenthalten: sie richtet sich auf und sitzt Peer nun knieend gegenüber²²¹. Ihre explizit „naiv“ gespielte Seelenlosigkeit drückt sich aber auch über ihren Materialismus aus. Ihre bereits erwähnte Freude über Peers Vertrauen in das anziehend Weibliche bezieht sich simultan auf den Ring, den sie von Peer erbeten hat und in diesem Moment überreicht bekommt²²².

In dieser Charakterisierung Anitras, die mit der Überbetonung von Lüsternheit und Habgier Klischees abrufte, die häufig gegen Jüdinnen verwendet wurden²²³, mag ein antisemitisches Element zumindest mitgeschwungen haben. In der Presse sparte man nicht mit Lob darüber, wie „anmutig“ Maria Sigg die „katzenhafte, goldgierige und herzlose kleine Orientalin“²²⁴ dargestellt hatte. Der Trollkönig wiederum, der in dieser Inszenierung mit dem großen Krummen konspirierte, stand in einer Tradition, die sich bis auf die Erstaufführung der Eckart-Version zurückverfolgen läßt. So wie 1914 der Schauspieler Max Pohl die Rolle des Dovre-Alten zum Teil jiddisch sprach, erschien der Trollkönig den Zuschauern 1938 als „Theaterjude“, den Hans Ney „ungemein charakteristisch“ spielte, „ohne jedoch irgendwie unangenehm zu übertreiben“²²⁵.

Die Kontrastierung des Figurenensembles, wie Eckart sie wesentlich vorgezeichnet hatte, erreichte in der Luisenburg-Inszenierung im Schlußtableau ihren

216 Vgl. ebd.

217 Textbuch Färber, S. 82 und 94.

218 Dietrich Eckart, *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne eingerichtet*, mit Vorwort und Einführung von D.E., München 1922: Deutscher Volksverlag. - Zitate aus dieser Quelle werden im folgenden mit der Sigle „Rollenbuch Sigg“ abgekürzt.

219 Rollenbuch Sigg, S. 153.

220 Ebd., S. 155.

221 Ebd., S. 156.

222 Ebd., S. 154 f.

223 Vgl. Jakubowski, Die Jüdin. Darstellungen in deutschen antisemitischen Schriften von 1700 bis zum Nationalsozialismus, in: Julius H. Schoeps / Joachim Schlör (Hg.), *Antisemitismus. Vorurteile und Mythen*, Frankfurt/Main o.J., S. 196-209.

224 *Bote aus den sechs Ämtern*, 31. Mai 1938.

225 Ebd.

Höhepunkt. Den Vorstellungen Eckarts vom idealen Peer folgend, entschied sich Egon Schmid für eine sinnfällige - wenn auch nicht sehr originelle - Lösung, die sich gerade in einem Felsentheater anzubieten schien:

Aber nicht nur für Bewegungsgruppen, sondern auch bei Peer Gynts Selbstgesprächen war eine Auswertung der Spielflächen verschiedener Höhe maßgebend. Hier übertrug sich Wort und Wortsinn in Schreiten, Aufsteigen und Verweilen. Auf der höchsten Höhe des Berges erlebten wir auch den inneren Höhepunkt des Dramas, hier findet Peer Gynt zu Solveig, zur Wahrheit, zur Erlösung. In ihrem Schoß findet er in die Ewigkeit, unseren Augen entschwindend.²²⁶

Die ideologische Seite der Inszenierung zeigte sich also vor allem in der Antithetik der Figurenkonzeption, die auf Eckarts Text aufbaute und die dort vorhandenen Gegensätze zwischen Peer und den anderen Figuren noch verstärkte. Doch das gerade auf Freilichtbühnen oft angestrebte Element der romantischen Unterhaltung fehlte durchaus nicht; die Spielleitung habe, so heißt es in einem Aufführungsbericht, die „für dieses Werk so mannigfaltigen szenischen Möglichkeiten“²²⁷ voll ausgewertet.

6.2.2. Tendenzen der „Peer-Gynt“-Inszenierungen

Viele der anhand der Strichfassung der Luisenburg-Inszenierung rekonstruierten dramaturgischen Entscheidungen prägten auch andernorts Produktionen von Ibsens „Peer Gynt“. Unter anderem die aus der Zeit des Dritten Reiches erhalten gebliebenen Regie- und Rollenbücher belegen, daß in ähnlicher Weise wie in Wunsiedel die Titelfigur häufig nach Maßgabe der Interpretation Eckarts gedeutet wurde. In Inszenierungen in Düsseldorf²²⁸ (1934)²²⁹, Flensburg (1934)²³⁰, Schwerin (1938)²³¹ und Cottbus (1939)²³² sind die Begräbnisrede des Pfarrers und die Szene IV.1 (internationale Runde vor der afrikanischen Küste), den Vorgaben Eckarts entsprechend, gestrichen worden²³³. Anstelle des Gesprä-

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Zu den Theaterverhältnissen in Düsseldorf während des Dritten Reiches siehe kurz Meiszies, „Der Zug der Zeit“. Spielplan und Aufführungspraxis des nationalsozialistischen Theaters in Düsseldorf 1933-1944, in: *Musik, Theater, Literatur und Film zur Zeit des Dritten Reiches*, Hg. Kulturamt der Stadt Düsseldorf, Düsseldorf 1987, S. 46-47; außerdem Riemenschneider, *Theatergeschichte der Stadt Düsseldorf*, 2 Bde., Düsseldorf 1987, Bd. 2, S. 202-257; Rischer, *Die nationalsozialistische Kulturpolitik in Düsseldorf 1933-1945*, Düsseldorf 1972.

²²⁹ Peer Gynt, Düsseldorf, Schauspielhaus, P: 30. Dezember 1934, R: Hannes Küpper, BB: Helmut Jürgens, D: Erwin Faber (Peer), Maria Alex (Aase), Annemarie Jürgens (Solveig).

²³⁰ Peer Gynt, Flensburg, Grenzlandtheater, P: 1. April 1934, R: Alfred Sopp, BB: Theo Jensen-Husby, D: Alexander Stillmark (Peer), Clarissa Linden (Aase), Harriett Dubois (Solveig).

²³¹ Peer Gynt, Schwerin, Staatstheater, P: 30. März 1938, R: Lothar Firmans, BB: Philipp Blessing, D: Fritz Brünske (Peer), Setty Nagel (Aase), Elisabeth Gerhardt (Solveig).

²³² Peer Gynt, Cottbus, Stadttheater, P: 4. Oktober 1939, R: Hans Thiede, BB: Carl Göde, D: Ewald Allner (Peer), Doris Hansen (Aase), Ilse Hülper (Solveig).

²³³ Vgl. die Textbücher zu den genannten Aufführungen, die sich größtenteils auf die dritte Auflage der Eckart-Bearbeitung stützten: Dietrich Eckart, *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die*

ches mit den Weltreisenden in Marokko bedienten sich viele Theater - so auch die genannten Bühnen - in unterschiedlich intensiver Weise eines von Eckart angebotenen Ausweichtextes, den der Bearbeiter in die Anitra-Handlung eingefügt hat und der in Monologform eine abgemilderte Zusammenfassung von Peers Gespräch mit Eberkopf, Cotton und den anderen Geschäftsleuten bietet²³⁴. Kürzungen dieser Art haben jeweils zum Ziel, Textpassagen zu eliminieren, die der gewünschten Heroisierung Peers entgegenstehen. Aus diesem Grund darf Peer in fast allen Produktionen²³⁵ auf dem Weg zum Hæggstadhof auch nicht gierig nach Schnaps verlangen. Ähnlich wie in der Inszenierung während der Luisenburg-Festspiele 1938 wird die Distanz zwischen Peer und den Trollen bzw. dem großen Krummen, die schon Eckart ausgebaut hatte, durch verschiedene Texteingriffe und Regieeinfälle hervorgehoben. In Cottbus wurde der Kontrast z.B. dadurch betont, daß Peer den Trollschwanz, den er zunächst noch annimmt, wütend wegwirft, als der Dovre-Alte auch noch eine Augenoperation von ihm verlangt²³⁶. Eine andere Variante wählte der Regisseur in Flensburg. Die bekannte Replik des großen Krummen - „Geh' außen 'rum! Dann ist's getan“ - wird durch einen längeren Strich direkt Peers erboster, ablehnender Antwort - „Nein, gradeaus!“ - gegenübergestellt²³⁷. Entsprechend wird Peers Monolog nach dem Auftritt der Grünen mit Peers Sohn sowohl in Cottbus als auch in Flensburg gekürzt²³⁸: Peers Leichtsinn und Unbekümmertheit in der norwegischen Originalversion, der sich dort nach seinen Eskapaden bei den Trollen ein „mageres“ Leben der Reue nicht vorstellen mag²³⁹, wird durch Nachdichtung und Strichfassung in eine Resignation des Protagonisten verwandelt, der aufgrund moralischer Skrupel Solvejg nicht vor die Augen treten will. Peer entschließt sich sowohl im Ausgangstext als auch bei Eckart, Solvejg nach kurzem Glück zu verlassen. Die beschriebene Akzentverschiebung ergibt sich dadurch, daß Peers leitmotivisches Bezugnehmen auf den Ausspruch des Krummen („Geh' außen 'rum!“) in dieser Szene bei Ibsen noch mit mangelndem Verantwortungsbewußtsein korreliert ist; gezielte Striche in den Produktionen in Flensburg und Cottbus jedoch heben, indem gerade Peers Bekenntnis

deutsche Bühne eingerichtet, mit Vorwort und Einführung von D.E., München 1922: Deutscher Volksweltverlag. Zitate aus diesen Quellen werden im weiteren mit folgenden Siglen gekennzeichnet: Regiebuch Küpper [Düsseldorf]; Rollenbuch Stillmark [Flensburg]; Rollenbuch Allner [Cottbus]. Der Inszenierung in Schwerin lag Eckarts Übersetzung in der zweiten Auflage zugrunde: Dietrich Eckart, *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne gestaltet*, mit Vorwort und Richtlinien von D.E., nebst neun Szenenbildern nach Originalradierungen von Otto Sager, München 1916. Zitate aus dieser Quelle werden im folgenden mit der Sigle „Inspizientenbuch Peer“ gekennzeichnet.

234 Regiebuch Küpper, S. 151 ff.; Rollenbuch Stillmark, S. 151 ff.; Rollenbuch Allner, S. 151 ff.; Inspizientenbuch Peer, S. 195 ff. - Anlässlich der Düsseldorfer Produktion bemerkte ein Kritiker, daß der afrikanische Akt „auf das unbedingt Notwendige“ reduziert worden war und „fast nur wie eine Episode“ wirkte. *Mülheimer Zeitung*, 8. März 1935.

235 Regiebuch Küpper, S. 38; Rollenbuch Stillmark, S. 38; Rollenbuch Allner, S. 38.

236 Rollenbuch Allner, S. 89.

237 Rollenbuch Stillmark, S. 94.

238 Rollenbuch Stillmark, S. 109; Rollenbuch Allner, S. 109.

239 Vgl. HU, VI, S. 121 ff.

zu der Maxime des Krummen unterdrückt wird, Peers moralische Integrität und seine Verzweiflung angesichts der für ihn plötzlich so fernen Solvejg hervor. Entsprechend wurde gegen den Schlußakt hin Peers „erschütternde Erlöstheitsstimmung“²⁴⁰ registriert.

Dieses letzte Beispiel deutet auf ein weiteres Inszenierungsklischee jener Jahre hin. Das Verhältnis zwischen Peer und Solvejg, das in der Nachdichtung zentrale Bedeutung erlangte und zur positiven Charakterisierung der Titelfigur verwendet wurde, ist im Theater gern als besonders herzlich und ungetrübt dargestellt worden. Dies zeigt sich in den Strichfassungen z.B. darin, daß gewisse rüde Repliken Peers, die Solvejg kränken und abstoßen, entschärft oder ganz ausgelassen wurden. Gestrichen wurden etwa Bemerkungen Peers unmittelbar nach der Szene mit dem Krummen, als sich Solvejg „unsichtbar“ verborgen hält und Peer damit kokettiert, ihr Angst einzujagen²⁴¹. Gleichzeitig war die Regie in aller Regel darum bemüht, die Figur Solvejgs durch Besetzungswahl und Spielstil so „poesieumflossen“²⁴² wie möglich zu gestalten. In der Düsseldorfer Inszenierung galt sie unter diesen Voraussetzungen als „duftige Mädchenblüte“²⁴³, ja schlechthin als „Typ des nordischen Mädchens in seiner treuen und aufrechten Art“²⁴⁴. Mitunter finden sich aber auch Belege dafür, daß den Dramaturgen das sich gerade in den Solvejg-Dialogen manifestierende Sentimentalisierungskonzept Eckarts zu weit ging. In einigen Fällen entschloß man sich an den Theatern sogar dazu, sprachlich offenbar als mißglückt angesehene Passagen Eckarts durch Verse Morgensterns zu ersetzen²⁴⁵.

Wurden gelegentlich einmal ganze Aufführungen in der Fassung Morgensterns angekündigt, drückte sich darin nicht zwangsläufig eine fundamentale Distanz zum Konzept Eckarts aus. So notierte ein Kritiker anlässlich einer Frankfurter Inszenierung:

Einige Szenen wurden gestrichen, darunter die Selbstverstümmelung des Kriegspflichtigen, das marokkanische Lager [= die internationale Runde, UE], die Auffindung der geraubten Kleider des Kaisers. In der Anitra-Szene fiel der Chor fort, ebenso der Ritt in der Wüste. [...] Auch die Friedhofszene [= Begräbnisrede, UE] und das zweite Auftreten des Dovre-Alten wurden gestrichen.²⁴⁶

Die Charakterschwächen Peers, die sich mit den Vorstellungen eines rustikalen Übermenschentums so wenig vertrugen, konnten aber auch durch szenische Lösungen ausgeglichen werden, wie sich am Beispiel der Zwiebelallegorie darlegen läßt. Hatte schon Eckart bemängelt, daß sich Peer „zu Unrecht“ mit einer

²⁴⁰ *Cottbusser Anzeiger*, 5. Oktober 1939.

²⁴¹ Rollendbuch Stillmark, S. 98; Rollendbuch Allner, S. 98.

²⁴² *Flensburger Nachrichten*, 2. April 1934.

²⁴³ *Düsseldorfer Nachrichten*, 1. Januar 1935.

²⁴⁴ *National-Zeitung* [Essen], 9. Februar 1935.

²⁴⁵ In Düsseldorf wurde der Dialog zwischen Aase und Kari im dritten Akt auf diese Weise redigiert; vgl. Regiebuch Küpper, S. 113. Auch eine Inszenierung in Baden-Baden wich mehrfach auf den Morgenstern-Text aus; vgl. zu dieser Produktion auch den nächsten Abschnitt.

²⁴⁶ *Frankfurter Zeitung*, 26. Oktober 1937.

Zwiebel vergleicht, zielte das gestische Spiel von Paul Hartmann in einer Berliner Inszenierung von 1938 in dieselbe Richtung:

Dann schält er, Peer der Alte, die Zwiebel, mutlos, mit langsam taumelnder Stimme, um sie am Ende doch wieder *in Empörung zu erheben*, aus dem Zweifel doch wieder aufs neue skandierend, so wie dieser ganze zweite Teil immer den Doppelsinn zwischen Leere und *Aufbegehren* zeigt [...] ²⁴⁷ [Hervorhebung durch UE]

Wie sehr die in der Bearbeitung Eckarts entwickelten Vorstellungen die Theaterpraxis im Dritten Reich prägten, scheint auch ein Aktenvorgang in der Reichsdramaturgie zu belegen²⁴⁸. Das Stadttheater Dortmund fragte in einem Schreiben vom 29. Januar 1943 an, ob Bedenken gegen eine „Peer-Gynt“-Produktion bestünden, in der *ein* Schauspieler sechs Rollen (Aslak, Dovre-Alter, großer Krummer, Begriffenfeldt, fremder Passagier, Knopfgießer) übernehmen würde. In einer Zeit, in der die Bühnen immer stärker unter personellen Engpässen zu leiden hatten, wollte die Intendanz des Dortmunder Theaters offenbar sichergehen, daß eine von der Not des Krieges diktierte Rollenbesetzung nicht mit konventionsgebundenen oder gar normierten dramaturgischen Konzepten in Konflikt geriet. Anders ist die in dieser Art recht ungewöhnliche Anfrage kaum zu erklären. Den Hintergrund des Schreibens dürfte die Charakterisierungstechnik Eckarts gebildet haben, die in schematischer Weise nach Figuren unterscheidet, die entweder in einem oppositionellen Verhältnis zur Titelfigur stehen oder aber in emphatischer Weise bestimmte Qualitäten von ihm versinnbildlichen. In Anbetracht dessen mochte es z.B. als gewagt erscheinen, den großen Krummen und die Figur des Begriffenfeldt, der nach Eckart das Gewissen Peers verkörperte, von ein- und derselben Person spielen zu lassen. Referent Egon Schmid, als früherer Intendant der Luisenburg-Festspiele mit dem Stück vertraut, gab jedoch grünes Licht. Schon einen Monat später war dieses Placet allerdings gegenstandslos geworden: bei einem Bombeneinschlag wurden große Teile des Fundus im Stadttheater Dortmund vernichtet; eine „Peer-Gynt“-Aufführung kam nicht mehr zustande.

Die antisemitischen Aggressionen, mit denen Eckart einzelnen Figuren seiner Bearbeitung entgegentrat und die zumindest latent die Luisenburg-Inszenierung beeinflussten, sind auch in Theaterkritiken immer wieder anzutreffen. Der Kritiker Josef Magnus Wehner beschrieb den Schauspieler Walter Lantzsich, der in der „Peer-Gynt“-Produktion der Münchener Kammerspiele 1938 den Dovre-Alten verkörperte, „als Herrscher der Unterwelt und Ewige[n] Jude[n] mit ahasverischen Zügen“²⁴⁹. Auch sonst wurden die Trolle oft ohne Umschweife dem „Untermenschentum“²⁵⁰ zugerechnet. Allerdings präzisieren die Kritiker selten, welche Ein-

²⁴⁷ Ebd., 26. Mai 1938.

²⁴⁸ Vgl. BA, Akte R 55/20349, Bl. 403 ff.

²⁴⁹ *Münchener Neueste Nachrichten*, 27. März 1938. - Die Kritik wurde später nachgedruckt in: Wehner, *Vom Glanz und Leben deutscher Bühne. Eine Münchner Dramaturgie. Aufsätze und Kritiken 1933-1941*, Hamburg 1944, S. 244 f.

²⁵⁰ *Berliner Morgenpost*, 25. Mai 1938.

zelheiten der Regieführung oder der Darstellung sie zu diesen Urteilen gelangen ließen.

Ebenso wurde die „nervöse Puppe“²⁵¹ Anitra immer wieder der rührenden Solvejg gegenübergestellt. Die Darstellung des arabischen Mädchens forderte dabei vor allem in der Provinz gelegentlich den Unmut von Publikum und Parteistellen heraus. Eine Inszenierung in Heilbronn, die nach der Erinnerung eines Zeitzeugen durch den intensiven Einsatz der Grieg-Musik die Atmosphäre einer Wagner-Oper angenommen hatte²⁵², erweckte wegen der Tanzszenen der Anitra-Handlung heftigen Anstoß:

Daß er [= Regisseur Josef Stauder, UE] in dem Haremsbild die neun Odaliskinnen mit nackten Bäuchen und Hüften erscheinen und den widerlichen orientalischen Bauchtanz aufführen läßt, wird allerdings auf einer nationalsozialistisch geleiteten Bühne als eine unstatthafte Berliner Revue-Erinnerung empfunden. Der Artikel des Ministers Dr. Goebbels über „Moral und Moralin“²⁵³ darf nicht mißverstanden werden. Er gibt keineswegs die Freiheit, mit der Verächtlichmachung der deutschen Frau im Theater fortzufahren.²⁵⁴

Ressentiments wie diese müssen einerseits im Kontext von Bestrebungen gesehen werden, alles „Artfremde“ und explizit auch die Präsenz von „Neger[n]“ auf deutschen Bühnen zu untersagen²⁵⁵. Nicht zufällig wurde z.B. Shakespeares „Othello“ in den ersten ideologischen Jahren des Dritten Reiches auffallend selten aufgeführt²⁵⁶. Ibsens Anitra erregte in ähnlicher Weise die Gemüter, wenn auch vergleichsweise selten. Immerhin ließen sich die „orientalischen“ und damit „fremdrassigen“ Muster, auf die Anitra in aller Regel festgelegt wurde, im Hinblick auf die von Eckart vorgegebene Antithetik funktionalisieren: indem Peer und Solvejg dem arabischen Mädchen gegenüberstanden, wurde in den Inszenierungen seelische Empfindung mit Materialismus, Keuschheit mit Wollust konfrontiert. Andererseits dürfte die Zurückweisung erotischer Elemente, wie sie z.B. aus den oben zitierten Sätzen spricht, partiell Ausdruck einer Doppelmoral gewesen sein. Trotz allerlei Ermahnungen zur Sittlichkeit auf den Bühnen waren die Darstellerinnen der Anitra und der Beduinen-Mädchen oft

251 *Münchener Neueste Nachrichten*, 27. März 1938.

252 Telefonische Mitteilung von Erwin Fuchs, Heilbronn, vom 17. Januar 1994.

253 Bezug genommen wird hier auf einen Artikel mit dem exakten Titel „Mehr Moral, aber weniger Moralin!“, den Goebbels am 27. Januar 1934 im *Angriff* veröffentlicht hatte. Goebbels wandte sich in dem Beitrag gegen die „Breitwand von verächtlicher Heuchelei und lügnerischer Prüderie“ von selbsternannten „Sittenwächtern“: „Moralpächter treten häufig an die vorgesetzten Behörden mit dem Ansinnen heran, Filme, Theaterstücke, Opern und Operetten zu verbieten, weil darin Tänzerinnen, Bühnenstars usw. auftreten, die angeblich die schlimmste Gefährdung der öffentlichen Sittlichkeit darstellen. Gäbe man ihrem Verlangen nach, dann sähen wir bald nur noch alte Jungfern und Bet-Tanten weiblichen und männlichen Geschlechts über die Leinwand und über die Bretter schreiten.“ Zit. nach Goebbels, *Wetterleuchten. Aufsätze aus der Kampfzeit*, München 1939, S. 382-385, hier: S. 383.

254 *Heilbronner Tagblatt*, 17. Februar 1934.

255 Vgl. Lembach, Artgemäße und artfremde Kunstauffassung an [sic] der deutschen Bühne, in: *Bausteine zum deutschen Nationaltheater*, 1, 1933, H. 2, S. 39-43, hier: S. 40.

256 Vgl. Drewniak 1983, S. 253. - Der Münchener Gauleiter Adolf Wagner forderte sogar ein generelles Verbot des „Othello“, da in dem Stück eine Weiße einen „Neger“ heirate und somit „Rassenschande“ betreibe. Vgl. Mathieu 1997, S. 144 f.

mehr als spärlich bekleidet (s. Abb. 45 und 47). Der Verdacht liegt nahe, daß diese Figuren im antithetischen Gefüge einer Inszenierung nicht nur ideologische Bedürfnisse zu befriedigen hatten, sondern in ihrer „reizvolle[n] Sinnlichkeit“²⁵⁷ auch sonst stimulierend wirkten.

6.2.3. „Peer Gynt“ im Dienst der Propaganda

Die Theater im Dritten Reich hatten der Reichsdramaturgie Meldung darüber zu erstatten, welche Stücke sie zu den besonderen Festtagen²⁵⁸ aufführen wollten. Zu diesen Tagen zählten neben dem Volkstrauertag der Gedenktag zur Erinnerung an die Toten der Feldherrnhalle (9. November), der Tag der „Machtübernahme“ (30. Januar) und nicht zuletzt „Führers Geburtstag“ (20. April). Zu diesen Anlässen durften Operetten oder leichte Lustspiele nicht gegeben werden; man erwartete von den Theatern an diesen Tagen einen würdigen und gehaltvollen Beitrag aus dem aktuellen Repertoire. Mehrere Theater schlugen bei diesen Gelegenheiten Ibsens „Peer Gynt“ vor und erhielten in allen Fällen eine positive Antwort von der Reichsdramaturgie. Vereinzelt wurden die „Peer-Gynt“-Aufführungen dabei in regelrechte „Führer“-Huldigungen zu dessen Geburtstag eingebettet, wie ein Zeitungsbericht über eine derartige Veranstaltung in Halle im Jahr 1936 belegt:

Festaufführung zum Geburtstag des Führers! Ein blumengeschmücktes Haus, wie wir es nur an großen Tagen kennen. Unter den Besuchern zahlreiche hervorragende Vertreter der Partei, der Wehrmacht, der Behörden, der Kunst und der Wissenschaft. Vor Beginn der Vorstellung eine schlichte, würdige Feier: Zwischen dem geteilten Vorhang, vor dem Fahmentuch mit dem Hakenkreuz, von Lorbeerbäumen umgeben, die Büste des Führers in doppelter Lebensgröße, von ihrem Schöpfer Paul Juckoff - dem soeben von allzu frühem Tode Dahingerafften - dem Theater noch gestiftet! Aus der Intendantenloge eine kurze Ansprache von Bürgermeister May: Worte der Liebe und Verehrung für den Mann, der Deutschlands Geschick in seinen Händen hält, Worte des Dankes für alles, was er vollbrachte, insbesondere für die Wiedergewinnung der deutschen Wehrfreiheit, und schließlich der Wunsch, daß er uns noch lange erhalten bleiben möge, bekräftigt durch ein dreifaches Sieg-Heil. Das Deutschland- und Horst-Wessel-Lied klangen auf [...], verklangen [...] und das Vorspiel zum Peer Gynt hob an.²⁵⁹

Mehrmals besuchte auch Hitler Vorstellungen des „Peer Gynt“. 1934 wurde das Stück im Rahmen der von den Nationalsozialisten mit beträchtlichem propagandistischem Aufwand durchgeführten „Reichstheaterfestwochen“ in Dresden präsentiert²⁶⁰. Zur Premiere waren neben dem „Führer“ unter anderem die Mini-

²⁵⁷ *Lokal-Zeitung* [Düsseldorf], 5. Januar 1935.

²⁵⁸ Vgl. hierzu auch Dussel 1988, S. 217 ff.; Schültke 1997, S. 163 ff.

²⁵⁹ *Hallische Nachrichten*, 21. April 1936; in großen Lettern bezeichnete die *Mitteldeutsche Nationalzeitung* vom selben Tag die „Peer-Gynt“-Aufführung als „Festgabe des Stadttheaters Halle zum Geburtstag des Führers“.

²⁶⁰ Peer Gynt, Dresden, Schauspielhaus, P: 29. Mai 1934, R: Rudolf Schröder, BB: Adolf Mahnke (sen.), D: Willi Kleinoschegg (Peer), Stella David (Aase), Antonia Dietrich (Solvejg). - Vgl. hierzu Gadberry, The First National Socialist Theatre Festival - Dresden 1934, in: Ders., *Theatre in the Third Reich. The*

ster Goebbels und Rust erschienen. Sie sahen eine vom neuen Dresdner Schauspielerektor Rudolf Schröder²⁶¹ geleitete Aufführung, die durch die „Erlösungskraft ihrer Sendung“²⁶² das Publikum ergriff (s. Titelbild sowie Abb. 11 und 38). Die Produktion hatte dabei, dem Rahmen gemäß, eher den Charakter einer kulturpolitischen Demonstration angenommen. Der Volksschullehrer und Autor Kurt Arnold Findeisen faßte zusammen:

So stand der Peer Gynt mit Recht weithin sichtbar in der Reihe der Bühnenstücke, die die Erste Deutsche Reichs-Theaterfestwoche herausgestellt und unter das Oberlicht des nationalsozialistischen Gedankens rückt. Alfred Rosenberg weist in seinem „Mythus des 20. Jahrhunderts“ nach, wie ausschlaggebend nordisches Blut vor allem auch für die Gestaltung deutschen Lebens, deutscher Dichtung war. Nordische Gesinnung und nordische Rassenzucht heißt mit ihm heute die Losung.

Das Dresdner Staatsschauspiel hatte unter dieser Losung seinen großen Abend. Die Dresdner Aufführung des „Peer Gynt“ wurde zu einer kulturpolitischen Tat, die ihresgleichen sucht. Überwältigend, daß sie mit durch [sic] Dietrich Eckart, den Dichter des Dritten Reiches, den toten Freund des Führers, den zu früh dahingegangenen Vorkämpfer der Bewegung, heraufgeführt wurde! Denkwürdig und unverlierbar, daß dies in Gegenwart Adolf Hitlers geschah [...] ²⁶³ [Hervorhebung im Original]

Der „Führer“ trat während der Pause auf den Balkon und ließ sich ausgiebig feiern. Nach der Vorstellung, die dem Berichtstatter des lokalen NS-Blattes als „kämpferische Tat für das deutsche Theater und für reine germanische Weltanschauung“²⁶⁴ erschien, bedankte er sich persönlich bei den Darstellern.

Als ein Jahr darauf „Peer Gynt“ im Berliner „Theater des Volkes“²⁶⁵, einer Bühne der an die Stelle der Gewerkschaften getretenen „Deutschen Arbeitsfront“ (DAF), aufgeführt wurde²⁶⁶, sah sich Ibsens Schwiegertochter Bergliot offenbar veranlaßt, einen offiziellen Protest einzulegen. Sie hatte Nachricht von einer Vorstellung erhalten oder ihr eventuell selbst beigewohnt, die bei stets ausverkauftem Hause täglich von 3300 Zuschauern gesehen wurde. Wie wichtig die Veranstaltung den Nationalsozialisten war, zeigt sich unter anderem darin, daß Reichsdramaturg Schlösser mehrere Minister und wichtige Vertreter der Partei, unter ihnen Heinrich Himmler und den „Reichssportführer“ Hans von Tschammer und Osten, zur Premiere lud²⁶⁷. Die Inszenierung räumte, wie ein Rezensent bemerkte, „der Musik Griegs einen breiteren Platz ein, als diese wohl je in früheren ‘Peer-Gynt’-Auffüh-

Prewar Years. Essays on Theatre in Nazi Germany, Westport/London 1995, S. 121-139.

261 Schröder, Nutznießer der „Machtergreifung“ 1933, stieg vom „gewandte[n] Chargenspieler“ zum Chef des Schauspiels in Dresden auf. Eckarts „Peer Gynt“ zählten Theaterhistoriker in seiner Version zu den „eindeutig tendenziös[en] Stücke[n]“ jener Jahre. Vgl. Ulichberger 1989, S. 54 f.

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

263 Ebd.

264 *Der Freiheitskampf* [Dresden], 30. Mai 1934.

265 Peer Gynt, Berlin, Theater des Volkes, P: 5. März 1936, R: Walther Brüggemann, BB: Ludwig Hornsteiner, D: Herbert Hübner (Peer), Marianne Bratt (Aase), Traute Flamme (Solvejg).

266 Zur kurzen Geschichte des „Theater des Volkes“ wie auch zur „Peer-Gynt“-Inszenierung 1936 vgl. Shafer, Nazi Berlin and the Großes Schauspielhaus, in: Glen Gadberry (Hg.), *Theatre in the Third Reich. The Prewar Years. Essays on Theatre in Nazi Germany*, Westport/London 1995, S. 103-119, besonders S. 113 ff.

267 Vgl. BA, Akte R 55/20183, Bl. 40 f.

rungen gehabt hat“, und bot das Stück auch sonst kompromißlos als Unterhaltungs- und Volksstück dar: „In voller Breite der Bühne entwickelt sich der Reigen der Bauernmädchen zu rhythmisch bewegtem Tanz um die Braut, in den bunten Trachten ein wunderhübscher Anblick!“²⁶⁸ Neben dieses Unterhaltungselement, das von der Fülle realistischer und mythischer Figuren sowie den häufig wechselnden Schauplätzen profitierte, trat ein gezielter Appell an die Emotionen des Publikums: Solvejg rührte „in ihrer kindlichen Anmut das Herz“ der Zuschauer, und Peer war ein „in allen Gefühlsstürmen“ gleich überzeugender Träumer²⁶⁹. Doch vor allem schien es sich bei dieser Produktion um eine Propagandaveranstaltung zugunsten der Eigentümerin des Hauses, der DAF, gehandelt zu haben. Peers Heimkehr auf stürmischer See wurde, wie Theaterkritiker bescheinigen, zu einer Szene geformt, in der für die der DAF angeschlossenen Freizeitorganisation „Kraft durch Freude“ (KdF) geworben wurde:

Bühnenbilder, reich an Schönheit und voll der Spielmöglichkeiten (die dennoch niemals übertrieben ausgenutzt wurden), gaben einen berauschend anheimelnden Rahmen. Viele Hunderte der Zuschauer werden Norwegens Märchenschönheit, die ihnen von einer „Kraft-durch-Freude“-Fahrt her unvergessen blieb, in Ludwig Hornsteiners Bühnenlandschaften wiederfinden [...]²⁷⁰

Der sehr kostspieligen Inszenierung²⁷¹ sei anzumerken gewesen, daß der Intendant und Regisseur Walther Brüggmann²⁷² vor allem in der Oper zu Hause sei, wo er gelernt habe, starke visuelle Wirkungen zu erreichen. Die Hochzeit auf Hæggstad, Peers Erlebnisse bei den Trollen und die Szene vor Anitras Zelt waren opulent mit Tanzeinlagen angereichert worden²⁷³. In diesen Abschnitten knüpfte die Inszenierung offenbar recht bewußt an die Tradition des Berliner Revuetheaters an, das offiziell als verpönt galt, jedoch keineswegs ganz von der Bildfläche verschwand²⁷⁴ und sich in diversen Filmen²⁷⁵ weiterhin großer Beliebtheit erfreute. Gerade die „orientalische“ Exotik der Nordafrika-Szenen läßt sich direkt auf verwandte Sujets in den Theatern der Jahrhundertwende zurückführen, als im Gefolge der imperialistischen Kolonialpolitik das Interesse an fernen Ländern stieg²⁷⁶. Auch das Element der dürftig bekleideten Tänzerinnen verbindet Brüggmanns Produktion mit den Revuen vornehmlich der zwanzig-

268 *Berliner Lokal-Anzeiger*, 6. März 1936.

269 Ebd.

270 *Berliner Tageblatt*, 6. März 1936.

271 Aus Haushaltsunterlagen geht hervor, daß das großzügig bemessene Budget für diese Einstudierung nicht ausreichte. Man sah sich deshalb gezwungen, Puccinis Oper „Turandot“ billiger zu produzieren als das Sprechtheater-Stück „Peer Gynt“. Vgl. BA, Akte R 55/20104, Bl. 209 f. und 228 ff.

272 Brüggmann geriet noch im Herbst desselben Jahres, 1936, in Konflikt mit der Justiz. Der Präsident der RTK, Ludwig Körner, schloß ihn deshalb mit Brief vom 8. März 1938 „endgültig“ aus der Kammer aus. Vgl. DC, Personalakte Walter Brüggmann.

273 Vgl. *Völkischer Beobachter* [Berliner Ausgabe], 7. März 1936.

274 Vgl. Pini, *Leibeslust und Liebeskitsch. Erotik im Dritten Reich*, München 1992, S. 298 ff.

275 Zu nennen sind etwa Geza von Bolvarys Film „Premiere“ (1937) mit Zarah Leander sowie Hans H. Zerlett's „Es leuchten die Sterne“ (1938) mit der damals sehr bekannten Tänzerin La Jana.

276 Vgl. hierzu Kothes, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900-1938. Typen, Inhalte, Funktionen*, Wilhelmshaven 1971 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 29), S. 24 f.

ger Jahre²⁷⁷. Gleichwohl hatte der Regisseur, nach dem Urteil eines Kritikers, „im Sinne Eckartschen Geistes gearbeitet“²⁷⁸: Peer, „ein kräftiger, stämmiger Bursch“²⁷⁹ stand in besonders deutlichem Kontrast zu dem Trollkönig, der in „vertierter Abgründigkeit“²⁸⁰ mit hellgrünen Algen bewachsen [!] war und wie in der Luisenburg seine Maximen über eine Lautsprecheranlage verbreitete. Offenbar gegen diese Tendenzen richtete sich der Protest von Bergliot Ibsen, die laut einer Notiz des von deutschen Emigranten in Prag herausgegebenen Blattes *Deutsche Presse* erfolgreich bei Goebbels interveniert haben soll. Die Notiz hatte den folgenden Wortlaut:

Frau Ibsen besiegt Goebbels. Im Theater der Deutschen Arbeitsfront in Berlin, dem ehemaligen Großen Schauspielhaus Max Reinhardts, gelangte vor kurzem Ibsens „Peer Gynt“ in der Bearbeitung des nationalsozialistischen „Klassikers“ Dietrich Eckart zur Aufführung. In Norwegen ist diese Aufführung mit verschärfter Kritik aufgenommen worden, da „das, was Eckart in dem Stücke von Ibsen beizubehalten für gut befunden hat, in der revuemäßigen Inszenierung auch noch verloren ging.“ Frau Bergliot Ibsen hat Reichsminister Dr. Goebbels in seiner Eigenschaft als Präsident der Reichskulturkammer aufgefordert, die weitere Aufführung des Stückes zu verbieten. Das Schreiben hatte die Wirkung, daß bereits nach zwei Tagen die Aufführungen „bis auf weiteres“ eingestellt wurden. Nach außen hin wird die überraschende Absetzung vom Spielplan damit motiviert, daß das Theater wegen der Vorbereitungen für die am 2. Mai stattfindende Premiere einer Sommerrevue während dieses Monats geschlossen bleiben müsse.²⁸¹

Inwieweit die hier geschilderte spektakuläre Absetzung einer Ibsen-Inszenierung durch den Reichspropagandaminister den Tatsachen entsprach oder Wunschdenken eines Kreises von Menschen war, die in erklärter Opposition zum nationalsozialistischen Regime standen, ist heute schwer abzuschätzen. Der Brief Bergliot Ibsens ist nicht erhalten. Richtig ist, daß tatsächlich kurz nach der Veröffentlichung der Notiz unter dem Titel „Freut Euch des Lebens“ eine Revue rund um eine KdF-Urlaubsfahrt ins bayerische Voralpenland im „Theater des Volkes“ Premiere hatte²⁸². Allerdings ist die angeblich von Bergliot Ibsen beanstandete „Peer-Gynt“-Inszenierung im September desselben Jahres wiederaufgenommen worden. Den wenigen Rezensionen zu dieser Neuansetzung des Stückes ist nicht zu entnehmen, ob Brüggmanns Inszenierung in der Zwischenzeit überarbeitet wurde. Immerhin bleibt festzuhalten, daß es einige Umbesetzungen im Ensemble gegeben hat: statt Herbert Hübner verkörperte nun Paul Wagner, mit deutlicher Ironie in den Schlußakten, die Titelgestalt, während Hans Heßling anstelle von Alexander Engel in der Rolle des Dr. Begriffenfeldt zu sehen war.

²⁷⁷ Ebd., S. 67 ff.

²⁷⁸ *Germania*, 8. März 1936.

²⁷⁹ *Berliner Börsen-Zeitung*, 6. März 1936.

²⁸⁰ *Völkischer Beobachter* [Berliner Ausgabe], 21. September 1936.

²⁸¹ *Deutsche Presse* [Prag], 23. April 1936.

²⁸² Die erste Aufführung fand bereits in den letzten April-Tagen statt, nicht am 2. Mai, wie die *Deutsche Presse* ankündigte.

Ob diese Veränderungen aber auf ein Protestschreiben von Frau Ibsen zurückgehen, ist nicht mehr zu ermitteln²⁸³.

Daß Bergliot Ibsen über die Behandlung des Werkes ihres Schwiegervaters in Deutschland besorgt war, geht indes aus einem Brief hervor, den sie etwa ein Jahr nach der „Peer-Gynt“-Premiere am „Theater des Volkes“ an den damaligen norwegischen Außenminister und Mitherausgeber von Ibsens Werkausgabe, Halvdan Koht, richtete. Bergliot Ibsen erbat Kohts Hilfe in einer Angelegenheit, die „Ibsens Werke in Deutschland und deren Anwendung“ betraf; zu diesem Zweck erschien ihr auch die Unterstützung der norwegischen Botschaft in Berlin nötig. Sie kündigte dem Außenminister ferner den Besuch des *Aftenposten*-Journalisten Sigvard Abrahamsen an, der Bergliot Ibsen bei der Verwaltung von Ibsens Autorenrechten half²⁸⁴:

Kjære professor Koht!

Det er mange ting som gjør det nødvendig, at jeg gaar forholdene med hensyn til Ibsens verker i Tyskland og deres anvendelse efter i sømmene, og det er nok meget nødvendig, at jeg hertil faar den norske legation i Berlins understøttelse. For at forklare Dem dette nærmere, vil jeg be Dem være saa venlig i sidste halvdel av april at motta journalist Sigvard Abrahamsen, som vil komme til Oslo og som efter opdrag av mig skal søke at tilrettelægge et aktionsgrundlag. Hr. Abrahamsen skal ogsaa konferere med advokat Fr. H. Winsnes, som skal være ekspert paa forfatterret-omraadet. Jeg vil være Dem meget taknemlig, om De vil vise denne sak al mulig interesse og sender Dem mine bedste hilsner!

Deres hengivne
Bergliot Ibsen²⁸⁵

(Lieber Professor Koht!

Viele Dinge machen es notwendig, daß ich den Angelegenheiten der Werke Ibsens und deren Verwendung in Deutschland auf den Grund gehe, und dazu dürfte es sehr nötig sein, daß ich die Unterstützung der norwegischen Botschaft in Berlin erhalte. Um Ihnen dies näher erklären zu können, möchte ich Sie bitten, so freundlich zu sein, den Journalisten Sigvard Abrahamsen zu empfangen, der in meinem Auftrag in der zweiten Hälfte des April nach Oslo reisen wird, um eine Aktionsgrundlage vorzubereiten. Herr Abrahamsen wird auch mit dem Rechtsanwalt Fr. H. Winsnes konferieren, der als Experte auf dem Gebiet des Urheberrechts gilt. Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie dieser Sache das größtmögliche Interesse entgegenbrächten und verbleibe mit den besten Grüßen

Ihre ergebene
Bergliot Ibsen)

Es kann heute nur noch darüber spekuliert werden, um welche Art von „Aktionsgrundlage“ es sich hier gehandelt haben könnte. Daß auch urheberrechtliche Fragen eine Rolle gespielt haben dürften, geht aus dem Hinweis auf den Rechtsanwalt hervor. Dagegen erscheint es eher unwahrscheinlich, daß allein aufgrund

²⁸³ In ihrem Erinnerungsbuch „De tre“ berührt sie die hier genannten Vorgänge nicht. Vgl. Ibsen, *De tre. Erindringer om Henrik Ibsen, Suzannah Ibsen, Sigurd Ibsen*, Oslo 1948.

²⁸⁴ Information in einem Brief von Tancred Ibsen [jun.], Calahonda/Spanien, an den Autor dieser Arbeit, 25. November 1992.

²⁸⁵ Brief von Bergliot Ibsen an Halvdan Koht, 12. April 1937. UB Oslo, Brevsamling Nr. 386.

einer juristischen Angelegenheit der norwegische Außenminister und die norwegische Botschaft in Berlin um Unterstützung gebeten wurden. Möglicherweise standen hier Fragen von größerer Reichweite zur Debatte.

Da Bergliot Ibsen in Deutschland als Sängerin geschätzt war und gelegentlich in prestigeträchtigen Veranstaltungen²⁸⁶ auftrat, erscheint es nicht unwahrscheinlich, daß sie einen gewissen Einfluß auf Goebbels hatte. Bei der angesprochenen Umbesetzung im Ensemble der „Peer-Gynt“-Produktion könnte es sich um einen Kompromiß zwischen Goebbels und ihr gehandelt haben. Letzte Klarheit über den gesamten Vorgang ist vermutlich nicht mehr zu erlangen.

6.2.4. Jenseits der Klischees: „Peer Gynt“ in Baden-Baden und Mannheim

Daß bestimmte dramaturgische Stereotypen nicht unausweichlich ideologische Inszenierungen im Sinne des Dritten Reiches hervorbringen mußten, veranschaulicht auf interessante Weise eine Inszenierung des „Peer Gynt“ in Baden-Baden²⁸⁷. Aus Anlaß des 125jährigen Jubiläums des Theaters in der Kurstadt waren Richard Weichert (Regie) und Eduard Sturm (Bühnenbild)²⁸⁸, prominente Theaterleute aus Berlin bzw. München, mit einer „Festaufführung“ beauftragt worden. Unter anderem Details der Musikregie illustrieren, daß Weichert - ob schon er den Vorgaben Eckarts und der gängigen Inszenierungspraxis in vielen Punkten folgte - den Bauernsohn als unglücklichen Helden konzipierte, der am Ende für seine Inkonsequenz und Ziellolosigkeit zur Rechenschaft gezogen wird²⁸⁹. Im Zwiegespräch mit dem großen Krummen wird Peers unsichtbarer Gegner explizit mit dem sogenannten „Fafner-Ton“²⁹⁰ charakterisiert, der auf Wagners „Ring des Nibelungen“ verweist²⁹¹. Es darf kaum angenommen werden, daß die Bezüge zwischen den jeweiligen Protagonisten (in Oper und Inszenierung) sehr weitreichend waren. Immerhin hätte sich Weichert darauf berufen können, daß sich die hier zart angedeuteten Parallelen zwischen Siegfried/Sigurd und Peer schon bei Ibsen finden, dessen Pferd wohl nicht zufällig *Grane* heißt²⁹². Die Absicht der Regie dürfte es aber vor allem gewesen sein, der ver-

286 Sie war z.B. anlässlich einer „Nordischen Woche“ 1937 in Weimar Ehrengast einer Festaufführung des Schauspiels „Ein Bankrott“ von Bjørnstjerne Bjørnson - übrigens der Vater von Bergliot Ibsen. Außerdem unterstützte sie mit vereinzelt Konzerten auch das Deutsche Winterhilfswerk.

287 Peer Gynt, Baden-Baden, P: 19. April 1936, R: Richard Weichert, BB: Eduard Sturm, D: Conny Lyssen (Peer), Carla Lindikoff (Aase), Irene Fischer (Solvejg).

288 Sowohl Weichert als auch der von Edward Gordon Craig beeinflusste Sturm waren aus der berühmten Düsseldorfer Schule von Louise Dumont und Gustav Lindemann hervorgegangen.

289 Auch dieser Produktion lag die dritte Auflage der Eckart-Bearbeitung zugrunde: Dietrich Eckart, *Henrik Ibsens Peer Gynt in freier Übertragung für die deutsche Bühne eingerichtet*, mit Vorwort und Einführung von D.E., München 1922: Deutscher Volksverlag. Erhalten geblieben ist das Regiebuch Richard Weicherts.

290 Regiebuch Weichert, S. 93.

291 Die Inszenierung folgt der Musikregie Eckarts in diesem Punkt nicht.

292 Der Name von Sigurds Pferd, Grani, wird in mehreren Edda-Liedern erwähnt; vgl. auch Logeman 1917, S. 164.

spielten Gewissenlosigkeit Peers an dieser Stelle eine tragische Dimension zu geben. Der Weg des geringsten Widerstandes, den Peer gerade nach der Begegnung mit dem Krummen geht und ihn alle Konflikte vermeiden läßt, deutet wie die Peripetie des Drachenkampfes in Wagners Gestaltung auf Scheitern und Niederlage hin.

Entsprechend sorgfältig inszenierte Weichert eine Szene, die bis heute in vielen Produktionen ignoriert wird: der lyrisch-melancholische Dialog des Titelhelden mit den Wollknäueln, den Tautropfen und den gebrochenen Halmen, die als Projektionen von Peers nicht gedachten Gedanken, nicht geweinten Tränen und nicht ausgeführten Handlungen dessen vergeudeteten Leben in Erinnerung rufen. Als musikalische Untermalung schien Weichert zunächst die in der Grieg-Partitur hier vorgesehene „Nachtszene“ („Melodrama mit Chor“²⁹³) favorisiert zu haben, doch ein handschriftlicher Eintrag im Regiebuch läßt vermuten, daß auf der Bühne ein völlig anderes Musikstück zu hören war, nämlich eine Arie aus Verdis „Rigoletto“²⁹⁴. Es kann sich hierbei nur um das Finalduett der Oper gehandelt haben, in dem der Narr Rigoletto erkennen muß, daß seine inauthentische, maskenhafte Existenz am Hofe von Mantua den Tod seiner Tochter Gilda mitverschuldet hat. Bittere (Selbst)-Erkenntnis liegt demnach sowohl der Gewitterszene der Oper als auch dem nächtlichen Auftritt Peers zugrunde, der angesichts seines ihm entglittenen Lebens ein weiteres Mal die Flucht ergreift („Bedst en Stakkar væk sig skynder“ / „s Beste, sich von hier zu drücken!“²⁹⁵). Die Wahl des Musikstückes unterstreicht Peers Tragik, wie überhaupt die auf- und absteigende Lebenslinie des Titelhelden noch stärker in den Mittelpunkt rückte als in anderen Inszenierungen. Gleichzeitig jedoch kam Weichert der Erwartungshaltung des Publikums vielfach entgegen, z.B. indem er „der naturverbundenen Grieg’schen Stimmungsmusik“²⁹⁶ großes Gewicht beimaß. „Solvejgs Lied“ wurde dabei in der Übersetzung des Klavierauszugs²⁹⁷ gesungen, die den Zuschauern von Konzerten, Aufnahmen etc. sehr vertraut war²⁹⁸.

Während Weichert dem Text Ibsens die Konturen einer Erlösungsdichtung gab, ohne daß er Eckarts „arisch-christliche“ Implikationen umfassend übernommen hätte, inszenierte Hans Carl Müller den „Peer Gynt“ in einer Mannheimer²⁹⁹ Pro-

293 Grieg, *Peer Gynt. Dramatische Dichtung von H. Ibsen*. Opus 23. Partitur, Leipzig o.J. [1908], S. 232 ff.

294 Der Eintrag lautet: „besser Rigoletto.“ Regiebuch Weichert, S. 194.

295 HU, VI, S. 215; SWV, II, S. 567.

296 *Neues Badener Tageblatt*, 21. April 1936.

297 Grieg, *Peer Gynt. Dramatische Dichtung von H. Ibsen*. Klavierauszug. Hg. Gustav F. Kogel, Leipzig o.J. [1919], S. 70 ff.

298 Regiebuch Weichert, S. 163.

299 Nach heutiger Einschätzung weist die Spielplangestaltung am traditionsreichen Nationaltheater zwischen 1933 und 1944 Widersprüche auf. Einerseits ermutigte die lokale NS-Prominenz zur Klassikerpflege, andererseits läßt sich auch eine „Überrepräsentanz der braunen Vorläuferdramatik“ feststellen. Vgl. zu diesem Thema: May, *Das Nationaltheater*, in: Jörg Schadt / Michael Caroli (Hg.), *Mannheim unter der Diktatur*, Mannheim 1997, S. 163-178; Kreutz, *Zwischen Zwang, Anpassung und Resistenz*, in: Liselotte Homering / Karin von Welck (Hg.), *Mannheim und sein Nationaltheater. Menschen - Geschichte(n) - Perspektiven*, Mannheim 1998 (= Schriften zur Mannheimer Theater- und Musikgeschichte, Bd. 1), S. 406-423.

duktion als Traumspiel³⁰⁰. Auch in dieser Hinsicht hatte Eckart einige Vorarbeit geleistet, z.B. indem er viele Verfehlungen Peers einer Sphäre des Schlafes und Traums zuordnete und dadurch relativierte. Müller, der als Schüler Otto Falckenbergs vor und nach dem Krieg hauptsächlich als Schauspieler arbeitete, näherte sich seiner ersten großen Regieaufgabe³⁰¹ mit bedeutend mehr Sachlichkeit. Gleichsam dem metapoetischen Charakter des „Peer Gynt“ Rechnung tragend, hebt er durch geschickte Kürzungen die folgenden bekannten Worte Aases hervor, die ihr Zusammenleben mit Peer beschreibt:

Der eine braucht Brantwein, der andere braucht Lügen;
Na ja! Und so verfielen denn wir
Auf Prinzen und Trollspuk und allerhand Getier.
Auch Brautraub kam vor.³⁰²

Die nachfolgenden Trollszenen erscheinen durch die Betonung dieser Sätze als Tagtraum, der die Funktion erfüllt, von der Trostlosigkeit des Alltags abzulenken. Entsprechend finden sich im Regiebuch Müllers gleich mehrfach Eintragungen, die etwa Peers „Albdruck“³⁰³ angesichts der Zudringlichkeit des Dovre-Alten vermerken oder die Sennerinnen als ferne „Silhouetten“³⁰⁴ am Horizont beschreiben. Wo sich Peer selbst einmal als Träumer charakterisiert, z.B. im langen Monolog nach der Anitra-Handlung, sorgte Müller durch Raffungen für gebührende Akzentuierung³⁰⁵.

Wer die Abenteuer Peers als Traum auffaßt, rückt das Drama nicht nur in die Nähe der *theatrum-mundi*-Dichtung (Calderón, Shakespeare, Grillparzer etc.), sondern schließt sich einer langen Deutungstradition an. Die Phantasie Peers, seine Disposition zum Traum gerade in existentiell schwierigen Situationen, wurde dabei meistens als Charakterschwäche wahrgenommen³⁰⁶. In der Nachkriegszeit ist diese Sichtweise jedoch mehrfach hinterfragt worden: im Sinne der Kohärenz des Stückes wie der „inneren Identität“ der Titelfigur müsse, so etwa Egil A. Wyller³⁰⁷, die Einbildungskraft Peers auch positive Aspekte beinhalten, da Solvejgs Liebe ansonsten völlig unverständlich bleibe. Aus dem Regiebuch allein ist nicht zweifelsfrei

300 Peer Gynt, Mannheim, Nationaltheater, P: 31. Mai 1935, R: Hans Carl Müller, BB: Friedrich Kalbfuß, D: Erwin Linder (Peer), Hermine Ziegler (Aase), Elisabeth Stieler (Solvejg).

301 Seiner Einrichtung lag die Übersetzung Morgensterns zugrunde: Henrik Ibsen, *Peer Gynt. Ein dramatisches Gedicht*. Deutsch von Christian Morgenstern, Berlin 1922. Diese Einzelausgabe entspricht in Gestalt und Paginierung der sog. „Volksausgabe“ (Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, Hg. Julius Elias / Paul Schlenther, Berlin 1916). An theatereigenem Material zu dieser Inszenierung steht das Regiebuch Hans Carl Müllers zur Verfügung. - Zitate aus dieser Quelle werden im folgenden mit der Sigle „Regiebuch Müller“ gekennzeichnet.

302 Regiebuch Müller, S. 453.

303 Ebd., S. 469.

304 Ebd., S. 456.

305 Ebd., S. 526.

306 Vgl. Aarseth 1993, S. 188 f.

307 Wyller, Peer Gynt-skikkelsens dramatiske enhet, in: *Edda*, 53, 1953, S. 93-110; auch in Hageberg 1967, S. 132-148. In einem merkwürdig apologetischen Artikel bewertete schon der Psychoanalytiker Georg Groddeck die Phantasie Peers als sehr positiv: Groddeck, Peer Gynt [1927], in: Ders., *Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst*, Wiesbaden 1964, S. 163-191.

ersichtlich, welchen Stellenwert Peers Träume in Müllers Inszenierung einnahmen. Offenbar entschied sich die Regie jedoch dafür, eine einseitige Sichtweise zu vermeiden. Peers reiche Phantasie qualifizierte ihn einerseits dazu, einen poetischen Erkenntnisprozeß in den Armen Solvejgs abschließen zu können, die sich auch in dieser Produktion über eine mimetische Funktion erhob und allegorische Züge trug. So wie z.B. Hans Aaraas in Solvejg eine „sakrale Mutter“ sieht, deren Präsenz in der Schlußszene den glücklich beendeten Lebensweg Peers indiziert und nach Jahren der Leere dessen „Erfüllung“ bedeutet³⁰⁸, spricht Solvejg den herumirrenden Peer in der Mannheimer Inszenierung „aus dem All“ an³⁰⁹ und verspricht damit himmlischen Beistand. Andererseits macht ein Artikel aus der Feder des Regisseurs auch darauf aufmerksam, daß Ibsen sein Stück „als große Anklage [...] gegen die gefährliche Phantasterei“ geschrieben habe, wenngleich hier - so Müller - mit viel Liebe „gegeißelt“ werde³¹⁰.

Wie wenig eingleisig Müller in Mannheim vorging, zeigt schon die dramaturgische Bearbeitung des Textes. Offenbar ist ihm nicht untersagt worden, die Übersetzung Morgensterns zu benutzen³¹¹, so daß manche Verzerrungen Eckarts schon aus diesem Grund außen vor blieben. Im Gegensatz zu den Empfehlungen Eckarts wurde die Weltreisenden-Szene zu Beginn des vierten Aktes nicht ausgelassen³¹². Da sie zeige, daß Peer „auch als Geschäftsmann Phantast“³¹³ sei, spielte sie im Konzept Müllers eine wichtige Rolle. Auch sonst ist Müller nicht krampfhaft darum bemüht gewesen, Peer positiver darzustellen als in Ibsens Text. Seine Mutter beschimpft ihn durchaus als „Schwein“³¹⁴, er spricht im ersten Akt fleißig dem Alkohol zu, benimmt sich unflätig gegenüber Solvejg³¹⁵. Wenn sich Peer in Morgensterns Übersetzung von dunklen Kapiteln seiner Vergangenheit distanziert, etwa von seiner Tätigkeit als Reeder in Charlestown, hat Müller diese Passagen in aller Regel gestrichen³¹⁶.

308 Vgl. Aaraas, *Peer Gynt. En drøm om en drømmer og hans drøm*, Oslo 1995, S. 45 und 51.

309 Regiebuch Müller, S. 527.

310 Müller 1935, S. 221 f. - Auch in der Presse sah man vor allem „das Schicksal des unproduktiven Traumenschen“ dargestellt. Vgl. *Neue Mannheimer Zeitung*, 1. Juni 1935.

311 Ob die Wahl der Übersetzung Gegenstand einer Korrespondenz zwischen dem Nationaltheater Mannheim und der Reichsdramaturgie gewesen ist, läßt sich heute nicht mehr feststellen. Wie bereits dargelegt (Abschnitt 5.3.), ist einigen Theatern die Übersetzung Morgensterns nicht gestattet worden.

312 Regiebuch Müller, S. 492 ff. - Zu dieser Szene liegt auch ein Bühnenbildentwurf von Friedrich Kalbfuß vor [Dokument der Theatersammlung des Reiß-Museums, Mannheim], s. Abb. 12.

313 Müller 1935, S. 222.

314 Regiebuch Müller, S. 428.

315 Ebd., S. 448.

316 Ausgelassen wurden z.B. die folgenden Verse Peers:

[„Das Leben hier will mir weit besser behagen
Als das eines Reeder's in Charlestown's Tagen.]
Es war etwas Hohles in all dem Betrieb,
Etwas Unklares, Fremdes, das blieb und blieb.
Ich fühlte mich nie recht daheim unter Dach,
So niemals ganz richtig als Mann von Fach.“
Regiebuch Müller, S. 513

Indem er die Phantasie Peers, in positiver wie negativer Konnotation, zum Ausgangspunkt seiner Arbeit machte, war Müller auf Strategien der Dichotomisierung, wie Eckart sie praktizierte, nicht angewiesen. In der Dovre-Szene erhielten die Trolle infolgedessen einen eher kindlichen als dämonischen Anstrich. Vor allem die Hoftrolle, die mit verschiedenfarbigen Seidenschleifen an ihren Schwänzen ausgestattet waren, fassen den Besuch Peers in ihrem Reich als Spiel auf. Sie drängen sich „neugierig“ an Peer heran, wiederholen „lachend“ die Losungen des Dovre-Alten und sind „immer in Bewegung“³¹⁷. Der Unernst der Szene, der sich von den antisemitischen Ausfällen Eckarts weit entfernt hat, kommt in einer reduzierten, auf das Lautliche fixierten Sprache zum Ausdruck. Als Peer der „Sonntagschwanz“ umgebunden wird, kommentieren die Trolle im Chor: „Wedel! Wedel!“³¹⁸ Ihr Erstaunen angesichts der Pläne Peers, die Grüne zu heiraten, äußert sich in einem vielstimmigen „Hui-Hui“, das schnell von anderen, verwandten Bemerkungen („Ai! Ui! Oi!“) abgelöst wird³¹⁹. Die Trolle können sich allerdings auch von einer anderen Seite zeigen und schrille Wutschreie („Wu! Wa!!“) ausstoßen³²⁰, doch sie werden niemals auch nur annähernd mit jenem Untermenschentum in Verbindung gebracht, das Eckart ihnen zur Last legte (siehe auch Abb. 12, 43 und 44).

Die Produktionen von Weichert und Müller, so unterschiedlich sie sich im einzelnen präsentierten, machen deutlich, daß es zu den ideologischen Interpretationen im Geiste Eckarts durchaus Alternativen gab. Wie zahlreich diese kaum radikal zu nennenden Abweichungen von den Inszenierungsklischees auf den Bühnen des Dritten Reiches zu sehen waren, ist heute schwer abzuschätzen. Regie-, Rollenbücher oder Rezensionen lassen eher vermuten, daß es sich bei diesen Produktionen um Ausnahmen handelte. Politischer Fanatismus und Selbstzensur dürften verhindert haben, daß die vorhandenen Möglichkeiten noch häufiger genutzt wurden.

6.2.5. Zur Bühnenbildgeschichte des Dritten Reiches: „Peer Gynt“ als Beispiel

Ein Studium der überlieferten Bühnenbild- und Kostümentwürfe bzw. von aussagekräftigen Szenenfotos aus dem Dritten Reich bestätigt die Abhängigkeit der Theater von den Phantasmen Eckarts aufs neue. Sylvia Rauer kommt in ihrer Dissertation zu der Überzeugung, daß die Raumsprache der nicht emigrierten Künstler in vielen Fällen Anleihen bei dem Eckart-Freund Otto Sager nahm, der die zweite Ausgabe der Bearbeitung Eckarts in Abstimmung mit dessen Vorstellungen illustriert hatte. Von Sagers Radierungen gingen zunächst klare Impulse in Richtung der Erstaufführung am Königlichen Schauspielhaus in Berlin

317 Regiebuch Müller, S. 462 f.

318 Ebd., S. 464.

319 Ebd., S. 462 ff.

320 Ebd., S. 465.

aus, wo Hans Kautsky für die szenische Einrichtung verantwortlich zeichnete³²¹. Die Bühnenbilder dieser Produktion waren, so Rauer, „dem allgemeinen Geist der Veranstaltung angepaßt“:

In ähnlicher Weise wie Eckart das Ibsen-Stück durch Ibsen-Bereinigung „hoffähig“ gemacht hatte, erstickten Kautsky und seine Helfer die eigentlich Modernes provozierenden bühnengestalterischen Anforderungen *Peer Gynts* auf der Kulissenbühne des altherwürdigen Schinkelbaus in konventionellem, überladenen Hoftheaterprunk.³²²

Die Radierungen Sagers bedeuteten eine klare Absage an die weitgehend anti-naturalistischen Stilisierungstendenzen, die das Theater seit der Jahrhundertwende erfaßt hatte. Im konkreten Fall der Bühnenbildgeschichte des „Peer Gynt“ in Deutschland hatte eine Inszenierung des Theaterreformers Leopold Jessner erneut einen Wendepunkt markiert: als er das Stück 1910 am Thalia-Theater in Hamburg inszenierte und selbst ausstattete, gliederte er seine Bühne unter anderem mit „bedeckte[n]“ Podesten und entschied sich konsequent für sparsame, andeutende Gestaltung³²³. Ähnliches gilt, wenngleich nicht in dieser radikalen Form, für eine Inszenierung des Ibsens-Pioniers Gustav Lindemann 1912 in Düsseldorf, zu der Eduard Sturm die Bühnenbilder lieferte³²⁴. Otto Sager dagegen beschwor wieder die Naturillusion. Sein erstes Bild sah vor wuchtiger Bergkulisse eine Mühle mit Wasserrad vor; eine Steintreppe rechts vorne führt an steilem Felsen in die Höhe. Auch die Hæggstad-Szene führte er in derbestem Naturalismus aus: zwischen zwei bekränzten Maibäumen plazierte er auf der Mittelbühne links und rechts verschiedene Hofgebäude aus Holz, im Hintergrund erhob sich ein gewaltiges Gletschermassiv. Nicht unzutreffend spricht Rauer vom „niedlich-bäuerlichen Genre“ dieses Bildes, das den „moderne[n] Auge[n]“ der Kritiker prompt „weniger“ nahestand. Insgesamt findet sie Sagers Arbeiten „nicht etwa stilisierend, sondern ausgiebig kitschig im romantisch-bedrohlichen Stil der Märchenbuchillustration einer Gebrüder Grimm-Ausgabe“³²⁵.

Wenn die Bühnenkünstler des Dritten Reiches in so umfassender Weise auf die Vorschläge Sagers aus dem Jahre 1912 zurückgriffen, war damit auch eine Ablehnung der triumphierenden Theatermoderne verbunden. Die offizielle Devise lautete nun:

Die Aufgabe des Bühnenbildes ist es, höchste Illusion zu erzeugen und die Idee des Stückes durch seine optische Wirkung zu *versinnbildlichen*, wie es der Dichter oder der Komponist wollen.³²⁶ [Hervorhebung im Original].

³²¹ Die Entwürfe zu Kautskys Atelierdekorationen haben sich offenbar nicht erhalten.

³²² Rauer 1994, Bd. 1, S. 103 f.

³²³ Vgl. ebd., S. 72.; vgl. ferner Müllenmeister, *Leopold Jessner. Geschichte eines Regiestils*, Diss. Köln 1956, S. 17 f.

³²⁴ Vgl. Rauer 1994, Bd. 1, S. 84 ff.; Dzulko 1952, S. 279 f.; ferner Linke, *Gustav Lindemann. Regie am Düsseldorfer Schauspielhaus*, Düsseldorf 1969, S. 93 ff.

³²⁵ Rauer 1994, Bd. 1, S. 104 f.

³²⁶ Arent, Der Bühnenbildner, in: *Die Bühne*, 4, 1938, S. 216.

Es ist zu Recht eingewandt worden, daß sich die Avantgarde der zwanziger Jahre schon vor 1933 zu erschöpfen begann³²⁷. Gerade im Hinblick auf Ibsens „Peer Gynt“ bleibt dennoch festzuhalten, daß dem Formenvokabular des Expressionismus wie stilisierenden und abstrahierenden Tendenzen im allgemeinen nach der „Machtergreifung“ sehr bewußt der Rücken gekehrt wurde. „Fjordluft“ und „Bergnebel“, Nordlandromantik und Waldmystik³²⁸ hielten erneut Einzug auf den deutschen „Peer-Gynt“-Bühnen. Als gutes Beispiel für diese Entwicklung kann der Dresdner Bühnenbildner Adolf Mahnke (sen.) gelten, der die zweifelhafte Inszenierung Rudolf Schröders während der „Ersten Reichstheaterfestwochen“ im Sommer 1934 ausstattete (vgl. Abschnitt 6.2.3.). Nicht nur folgte Mahnke der von Eckart und Sager vorgeschlagenen Segmentierung des Stückes in zehn Bildern peinlich genau. Auch viele Einzelheiten lassen deutlich seine Inspirationsquelle erkennen. Die pastellene Eleganz, die Mahnkes Entwürfen durchaus eigen ist (s. Titelbild und Abb. 11), kann über den Eindruck einer rustikalen Vergegenständlichung nicht hinwegtäuschen. Die Hæggstad-Szene, die Neusiedlerhütte im Schnee (3. Akt), besonders auch Aases Stube (mit obligatorischem Weihnachtsbaum!) und das Schlußbild des fünften Aktes erscheinen geradezu als Kopien der Radierungen Sagers. Mahnke ist diesen Vorgaben so sehr verhaftet, daß er auch die „Erscheinung“ Solvejgs im vierten Akt ganz nach dem Geschmack Eckarts gestaltete. Er übernimmt das idealisierende Konzept des Ibsen-Bearbeiters und läßt Solvejgs Hütte durch die transparente Rückwand von Anitras Zelt erkennen. Diese Lösung ermöglicht, anders als bei Ibsen, einen direkten Kontakt zwischen Peer und seinem „höheren Selbst“ Solvejg (vgl. auch Abschnitt 3.4.1.).

Auch die szenographischen Arbeiten Carl Gödes für die „Peer-Gynt“-Inszenierung des Stadttheaters Cottbus im Jahre 1939 atmen den Geist Eckarts. Aases Mühle wird zwar in zeichenhafter Andeutung kaum mehr als durch das Wasserrad repräsentiert, während Peers Mutter gar auf dem Imitat eines kubischen Steinblocks Platz genommen hat. Das Bild für den zweiten Akt jedoch, das als gemeinsame Spielfläche die verschiedenen Orte („schmaler Steig im Gebirge“; „bei einem Gebirgssee“; „Rondegebirge“; „des Dovre-Alten Königshalle“ etc.) miteinander verbindet, ist wieder direkt der Buchillustration Otto Sagers nachempfunden. Schroffe Felsbrocken werden von einer Brücke überspannt, die realistische wie symbolische Funktionen zu erfüllen hatte. Wird der lange Monolog Peers nach seiner Begegnung mit den Sennerinnen auf einem Steg hoch über dem Theaterparkett gesprochen, zumal vor der Hintergrundprojektion eines strahlenden Sonnenhimmels wie in Cottbus, geht die sich in hyperbolischen Phrasen Peers zu erkennen gebende Ironie der Szene völlig verloren. Die Verse Eckarts („Immer

³²⁷ Vgl. Eckert 1998, S. 113.

³²⁸ Rauer 1994, Bd. 1, S. 147. - Einen selektiven Überblick über den Stand der Szenographie zu Beginn des Dritten Reiches bietet ein 1937 vom „Reichsbühnenbildner“ Benno von Arent herausgegebener Katalog: *Das deutsche Bühnenbild 1933-1936*. Erste Bühnenbild-Ausstellung im Dritten Reich vom 13. Februar bis 14. März 1937 im Haus der Kunst Berlin. Mit einem Geleitwort des Reichsministers Dr. Joseph Goebbels, Berlin 1938.

weiter die Flügel gespannt! / Immer schneller in sehnender Hast! / Lautlos gleite ich über das Land, / bis zu Englands Kaiserpalast!“³²⁹) tun ein übriges, um den Größenwahnsinn Peers in Heroismus zu verwandeln. Diese schon von Sagers Raumlösungen suggerierte Umdeutung des Monologs wurde auch andernorts realisiert, so etwa am Schauspielhaus in Düsseldorf (s. Abb. 39). In Cottbus reichte der Einfluß Sagers noch weiter und erfaßte selbst skurrile Details. Intendant Hans Thiede, der die Inszenierung leitete, griff z.B. Eckarts alte Idee auf, Begriffenfeldt in der Maske Ibsens spielen zu lassen. Schon auf der entsprechenden Radierung Sagers ist der Dichter unschwer auszumachen. Überlieferte Fotografien zeigen den Irrenarzt der Cottbusser Aufführung (dargestellt von Kurt Rabe) im typischen Ibsen-Habitus mit dunklem Gehrock und Zylinder; der an sich übliche Spazierstock war allerdings durch einen Regenschirm ersetzt worden (s. Abb. 52). In anderen Szenen wurden die vielfach geradezu folkloristischen Vorgaben Sagers durch die Kostümbildner Gustav Thürmann und Erna Riege voll umgesetzt.

Dieser letzte Aspekt wurde auch 1936 in der bereits erwähnten Produktion am Berliner „Theater des Volkes“ so stark betont, daß sich Ludwig Hornsteiner im Programm bezeichnenderweise als Bühnen- und „Trachtenbildner“ [!] ankündigen lassen konnte. Die zum Ausstattungsspektakel mutierte Inszenierung bediente die Schaulust des Publikums mehrfach mit regelrechten Ballettdarbietungen, z.B. anlässlich der Hochzeitsfeier im ersten Akt³³⁰. In großer Zahl traten junge Frauen in Phantasiekostümen auf die Bühne, die offenbar norwegische Volkstrachten konnotieren sollten, aber durchaus auch einige Ähnlichkeit mit alpenländischer Dirndlkleidung aufwies. Dankbar bescheinigten Kritiker dieser Aufführung, daß die Symbolismen Ibsens in „volkstümliche Verständlichkeit“³³¹ übersetzt worden waren. Auch in der Großstadt Berlin fielen sehnsüchtige „Blicke in die blaugrüne Bergnatur norwegischer Fjorde“³³², die in Form von großflächigen Projektionen zum festen Arsenal von Ibsen-Inszenierungen gehörten und z.B. auch den seltenen Aufführungen von „Klein Eyolf“ (s. Abb. 69) das gewünschte Kolorit gaben.

Daß die „Peer-Gynt“-Formensprache des Dritten Reiches als bewußte Ignorierung der Moderne zu bewerten ist, dokumentiert besonders anschaulich die Inszenierung des Schauspielhauses Hannover im Jahr 1938. „Neben der sehr engen Anlehnung an die Eckart-Vorgaben“, so Sylvia Rauer, fällt „eine deutliche Verwandtschaft“³³³ der Bergszenenbilder Kurt Söhnleins mit der Dovrehallen-Gestaltung Jens Wangs auf, der maßgeblich an der nationalromantischen Produktion des „Peer Gynt“ 1902 in Oslo mitwirkte. Wang, der bewußt auf bekannte Naturdarstellungen von Malern wie Hans Gude, August Cappelen oder Johan Christian Dahl anspielte, veröffentlichte seine Entwürfe in einem 1924 erschienenen Büchlein³³⁴, das sein Kollege in Hannover gekannt haben dürfte. Die Urwüchsig-

329 Eckart 1922 a, S. 76.

330 Vgl. die Abbildung in Rauer 1994, Bd. 2, S. 180; siehe außerdem die Abb. 45 und 46 in diesem Band.

331 *Berliner Morgenpost*, 7. März 1936.

332 Ebd.

333 Rauer 1994, Bd. 1, S. 157.

334 Vgl. Wang, *Peer Gynt i 24 billeder fra den sceniske fremstilling* [1902], Kristiania 1924. - Einige dieser

keit von Söhnleins „Peer-Gynt“-Bühne³³⁵, ihre konsequent naturalistische Ästhetik, übersprang die Avantgarde im Rückwärtsschritt.

Der „nordische“ Ton, der sich über intensiv ausgestellte Landschaften³³⁶ oder die zumindest intendierte Orientierung an der norwegischen Volkskultur einstellen konnte (und entsprechendes Gerede von „neugewonnener Volksgemeinschaft“³³⁷ etc. freisetzte), wurde auch sonst in vielen Einzelheiten bemüht. Ein interessantes Beispiel liefern die pittoresken Drachenköpfe, mit denen die Hofgebäude Aases häufig verziert waren. Ursprünglich hatten die Drachenköpfe die Funktion, böse Dämonen abzuwehren. Schon die Wikinger brachten Drachenhäupter an den Steven ihrer Schiffe an, sie finden sich aber auch an den West- und Ostgiebeln vieler norwegischer Stabkirchen³³⁸. Im Gefolge der Nationalromantik begann das Interesse für das Kulturerbe in den skandinavischen Ländern zu steigen; es erfaßte unter anderem auch die Tierornamentik der Wikingerzeit und generierte im Norwegen des ausgehenden 19. Jahrhunderts schließlich den sogenannten „Drachenstil“³³⁹ in Holzbaukunst und Kunstgewerbe. Der Nordlandswärmer Wilhelm II., der das oft besuchte Norwegen mit Frische und Ursprünglichkeit assoziierte, führte die neue Mode in Deutschland ein, z.B. indem er sich einen stattlichen Jagdsitz im ostpreussischen Rominten (bei Goldap) mit Drachenköpfen ausschmücken ließ und auf demselben Gelände auch auf eine „kaiserliche“ Stabkirche nicht verzichten wollte³⁴⁰. Entschied sich ein Bühnenbildner im Dritten Reich für die Ausgestaltung von Holzbauten mit Drachenköpfen, mochte er damit also eine Anbindung an die überlieferte Kultur der „germanischen“ Vorfahren bezwecken, die gleichzeitig, wie der deutsche Monarch beweist, der modernen Zivilisation entgegengehalten werden konnte. Besonders im Falle Harry Breuers bedeutete diese Geste einen künstlerischen Rückschritt. Unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg erprobte er in vielen Produktionen die Möglichkeiten einer modernen Bühnenästhetik und präsentierte Ibsens „Peer Gynt“ 1923 in Koblenz auf einer radikal stilisierten Spielfläche³⁴¹. Als er jedoch 1942 in Wilhelmshaven das Stück noch einmal gestaltete, setzten nicht nur die Drachenköpfe ein Zeichen in die entgegengesetzte Richtung (s. Abb. 14): die abstrakten, geometrischen Formen waren einer romantischen Gegenständ-

Bilder sind auch publiziert in Johansen, *Teatermaler Jens Wang. Dekorasjonskunst og sceneteknikk 1890-1926*, Oslo 1984, S. 233 ff.

³³⁵ Eine Reihe von Abbildungen finden sich in Rauer 1994, Bd. 2, S. 189-194.

³³⁶ Für eine Aufführung in Bielefeld wurden sogar „natürliche“ Birken und Kiefern aufgestellt. Vgl. *Westfälische Zeitung*, 12. September 1938.

³³⁷ *Völkischer Beobachter* [Berliner Ausgabe], 31. Mai 1934.

³³⁸ Vgl. Lindholm / Roggenkamp, *Stabkirchen in Norwegen. Drachenmythos und Christentum in der altnorwegischen Baukunst*, Stuttgart 1968; Hauglid, *Norske stavkirker. Dekor og utstyr*, Oslo 1973.

³³⁹ Einen kurzen Überblick über den „Drachenstil“ und seine Rezeption in Deutschland, neben weiteren Literaturhinweisen, bietet: Zernack, *Ansichtungen vom Norden im deutschen Kaiserreich*, in: Uwe Puschner / Walter Schmitz / Justus H. Ulbricht (Hg.), *Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1918*, München 1996, S. 482-511, hier: S. 486 f.

³⁴⁰ Vgl. Marschall 1991, S. 90; siehe dort auch die Abb. 23-25. - Selbst das Klavier in dem nach Auffassung von Wilhelm II. „absolut rein nordisch[en]“ Jagdhaus war mit „Drachen- und Königsköpfen“ versehen!

³⁴¹ Vgl. das Bildmaterial in Rauer 1994, Bd. 2, S. 123.

lichkeit mit typischen Details (hohe Felswände, Grassodendach etc.) gewichen. Ein ähnliches Bühnenbild für den ersten Akt hatten zuvor schon viele seiner Kollegen gezeigt, unter anderem Fritz Mahnke 1937 in Dortmund³⁴² (s. Abb. 13).

Volkstümliche Atmosphäre, „arteigenes Erbe“ und nicht zuletzt die nordische Natur sollten, nach vertrauten Mustern des wilhelminischen Deutschland, Sinnstiftung garantieren. Dieser grundsätzlichen Tendenz wurde nach dem Urteil Rauers im Dritten Reich nur selten widersprochen. Eduard Sturm, der schon 1936 an der beschriebenen Festaufführung in Baden-Baden beteiligt war, unternahm einen bemerkenswerten Versuch 1938 an den Münchener Kammerspielen. Auch er verzichtete nicht auf großzügige Landschaftspanoramen und schneebedeckte Berge in der Ferne. Gleichzeitig jedoch verlegte er die „Peer-Gynt“-Szenen auf „eine schräggestellte, gegliederte Spielscheibe“³⁴³ mit verschiedenen naturalistischen Details, die schnelle (und meistens offene) Verwandlungen ermöglichte. Für ein Spiel zwischen Sein und Schein entschied sich 1941 in Gera der Regisseur und Bühnenbildner Willy Rohde, der sich explizit gegen eine romantische Interpretation des „Peer Gynt“ wandte:

Es ist notwendig, das Märchen für Erwachsene zu vermeiden, den romantisierenden Putz verwirrender und ablenkender Symbole (etwa in der Trollszene) auf den Sinngehalt in bezug auf Peers jeweiligen Zustand zu beschränken. So muß das Landschaftliche, am realen Ausdruck Haftende zurücktreten vor expressiven und konzentrierenden Mitteln, immer wieder muß Peer Gynt sich selbst die Umwelt schaffen, sichtbar muß das Surrealistische der Erscheinungen in eine knappe Wirklichkeit übergleiten.³⁴⁴

Wohl am konsequentesten mit dem konventionellen Bühnenillusionismus brach 1935 Karl Gröning, der in den zwanziger Jahren zeitweise mit Leopold Jessner zusammengearbeitet hatte. Die wenigen Dekorationsteile, die er für die Aufführung im Hamburger Schauspielhaus anfertigte (etwa die Hütte und einige Bäume im Schlußbild, s. Abb. 41), präsentierte er auf einer völlig leeren Bühne, so daß sich der naturalistische Charakter dieser Versatzstücke von selbst aufhob. Offenbar ging es Gröning, wie er selbst herausstellte, um neutrale, symbolhafte Spielräume:

Nicht Nachahmung, sondern Durchdringung ist höchstes künstlerisches Gesetz. Deshalb handelt es sich bei der szenischen Gestaltung des „Peer Gynt“ vor allem um die Befreiung des Theaters von der Dekoration als Schauplatz, als Schilderung. Die Aufgabe ist: den brennenden Strom des Dramas zu rhythmisieren, im Bühnenbau mitschwingen zu

³⁴² Drachenköpfe hatte auch schon Jens Wang in der Produktion des Nationaltheatret 1902 in Oslo vorgesehen, allerdings nicht für Aases Mühle, sondern für die Dovre-Szene. Der deutsche Bühnenbildner Eugen Quaglio schuf für eine Inszenierung der „Nordischen Heerfahrt“ 1884 (vermutlich in Prag) eine romantische Küstenlandschaft, auf der ein Wikingerschiff mit Drachenkopf zu sehen war. Vgl. Johansen 1984, S. 245; Marker/Marker 1989, S. 5 f.

³⁴³ Rauer 1994, Bd. 1, S. 163; außerdem ebd., Bd. 2, S. 212. - Entsprechend distanziert sprachen Kritiker von einer „Welt auf der schiefen Ebene“. *Völkischer Beobachter* [Münchener Ausgabe], 22. März 1938.

³⁴⁴ Rohde, Zur Inszenierung von „Peer Gynt“, in: Programmheft zu „Peer Gynt“, Gera, Reußisches Theater, Spielzeit 1940/41, unpaginiert [Dokument der TSK].

lassen. „Peer Gynt“ ist ein Drama der räumlichen Visionen, nicht Ausstattungsstück oder Folge von Genrebildern der nordischen Welt.³⁴⁵

Diese Aussagen dokumentieren Grönings Anspruch, künstlerische Überzeugungen der Avantgarde auch unter den neuen politischen Rahmenbedingungen nicht preiszugeben. Im Kontext der Bühnenbildgeschichte des „Peer Gynt“ im Dritten Reich stellte seine Arbeit, zumal in dieser Radikalität, eine Ausnahme dar.

6.2.6. Exkurs: Werner Egks Oper „Peer Gynt“

Die außerordentliche Popularität des „Peer-Gynt“-Stoffes im Dritten Reich dokumentiert sich nicht nur in den zahlreichen Aufführungen des dramatischen Gedichtes in der Bearbeitung Dietrich Eckarts, sondern auch darin, daß am 24. November 1938 in Berlin eine Oper gleichen Titels - „in freier Neugestaltung nach Ibsen“ - eine publizistisch aufmerksam verfolgte Uraufführung erlebte³⁴⁶.

Ihr Komponist Werner Egk (1901-1983) gehörte zu den bekanntesten und umstrittensten Gestalten des NS-Musiklebens. Es ist vor allem den Kritikern Konrad Boehmer³⁴⁷ und Fred K. Prieberg³⁴⁸ zu verdanken, daß die Nachkriegsgenerationen bei der Beurteilung von Egks Wirken im Dritten Reich nicht allein auf dessen Erinnerungen und nachträgliche Konstruktionen angewiesen sind. Der in Amsterdam lebende Konrad Boehmer trat 1969, nachdem ihn Egk zuvor in einen Rechtsstreit verwickelt hatte³⁴⁹, mit einem Artikel an die Öffentlichkeit, der in vielen Punkten die Verstrickung des Komponisten mit den Machtzentralen der damaligen Zeit nachwies. Auch gegen diesen Beitrag ging Egk juristisch vor, doch sind inzwischen wesentliche Passagen von Boehmers Darstellung bestätigt und ohne Beanstandung anderenorts weiter verbreitet worden. So hatte er nicht nur 1936 den Auftrag angenommen, die Musik zu einem „Festspiel“ anlässlich des Propagandaspektakels der Olympischen Spiele zu komponieren. Er schrieb 1938 auch die Musik zu Josef Weinhebers Weihepiel „Die hohen Zeichen“; gemeint waren damit „die weniger historischen als magischen Reichskleinodien, die Hitler im September 1938 - nach ‘Rückkehr der Ostmark ins Reich’ - aus Wien nach

³⁴⁵ Gröning, Zur szenischen Gestaltung des „Peer Gynt“, in: *Die Rampe* [Hamburg], Spielzeit 1935/36, H. 1, S. 4-5.

³⁴⁶ Werner Egk, *Peer Gynt*, Berlin, Staatsoper, P: 24. November 1938, R: Wolf Völker, BB: Paul Sträter, ML: Werner Egk, D: Mathieu Ahlersmeyer (Peer), Käte Heidersbach (Solvejg), Gustav Rödin (Der Alte), Else Tegetthoff (Die Rothaarige).

³⁴⁷ Boehmer, Een grote kunstenaar of een muzikale Kiesinger, in: *Vrij Nederland*, 21. Juni 1969 [Boehmer 1969 b].

³⁴⁸ Prieberg 1982.

³⁴⁹ Boehmer hatte den Komponisten in einer Anthologie als „eine der übelsten Figuren nationalsozialistischer Musikpolitik“ bezeichnet; Egk unterband mit einer einstweiligen Verfügung die Verbreitung des Buches. Boehmer, Das Elend deutscher Musikkritik, in: Peter Hamm (Hg.), *Kritik / von wem / für wen / wie. Eine Selbstdarstellung deutscher Kritiker*, München 1969 [Boehmer 1969 a], S. 87-94, hier: S. 90. Vgl. auch Prieberg 1982, S. 24.

Nürnberg hatte schaffen lassen“³⁵⁰. Ein ähnlich eklatantes Beispiel der Anpassung stellte 1941 Egks „Marsch der deutschen Jugend“ dar, der im Film „Jungens“ zum Einsatz kam und zu einem Hitlerjugendlid avancieren sollte. Der Refrain des Liedes lautete:

Fahren! Fahren wir! Die Fahne weht voran!
Groß-Deutschland heißt unser stolzes Schiff,
drauf steh'n wir, Mann für Mann!³⁵¹

Seine Verbundenheit mit der Jugendorganisation der Partei hatte Egk schon 1937 mit einem Auftritt bei den Reichstheatertagen der HJ in Bochum bekundet; 1941 wohnte er den Salzburger Kulturtagen der HJ bei. In seiner ersten Oper, „Die Zaubergeige“ (1935), hatte er in zeitgemäß antisemitischem Stil einen Schacherjuden auftreten lassen, der das Geld als höchsten Gott preist. Trotz dieser und vieler anderer Details wurde zwar das Spruchkammerverfahren im Entnazifizierungsprozeß (1947) gegen Egk eingestellt, doch das Gericht sah sich ausdrücklich zu der folgenden Bemerkung veranlaßt:

Es besteht zu allen Zeiten und für alle den Durchschnitt Überragenden die Verpflichtung [,] Vorbild zu sein. Jeder, der seine Leistung und seinen Namen dem Nationalsozialismus zur Verfügung stellte, hat damit eine Schuld auf sich geladen. Auch Egk kann dieser Vorwurf nicht erspart werden.³⁵²

Der Komponist selbst indes sah sich nach dem Krieg, vor allem mit Hinweis auf seine Oper „Peer Gynt“, explizit in der Rolle eines „Subversive[n]“³⁵³. In der Tat enthielt seine Partitur Zitate aus Werken von Künstlern, die unerwünscht waren oder gar als „entartet“ galten. Kritiker entdeckten in der Oper Hinweise auf Weill und Strawinsky oder fanden Verbeugungen vor dem Tango, der an den damals verpönten Jazz erinnerte. Einfältige Naturen, unter ihnen an vorderster Front der preußische Ministerpräsident, unterließen es jedoch, den *Verwendungszusammenhang* dieses entlehnten Materials zu beachten. Göring konnte deshalb in einem Telefongespräch mit Heinz Tietjen, dem Generalintendanten der Berliner Staatsoper, die Oper Egks als „Scheißdreck“ verunglimpfen³⁵⁴. Aus dieser Vokabel versuchten sowohl Egk als auch sein Freund Tietjen nach 1945 Kapital zu schlagen. In ihren jeweiligen Entnazifizierungsverfahren, zu denen sie sich gegenseitig und in Absprache als Entlastungszeugen aufboten, verwiesen sie auf Görings Unflätigkeit, um ihre Opposition gegen das Regime zu dokumentieren. Tietjen ging dabei so weit, zu seinen Meriten im Dritten Reich den „Einsatz für 'entartete Musik', Uraufführung 'Peer Gynt', Werner Egk“ zu zählen³⁵⁵. Doch auch Egk selbst, dessen steile Karriere nach dem Krieg ihm

³⁵⁰ Prieberg 1982, S. 321.

³⁵¹ Der Text stammt von Hans Fritz Beckmann; zit. nach Prieberg 1982, S. 26.

³⁵² Zit. nach Prieberg 1982, S. 25.

³⁵³ Egk, *Die Zeit wartet nicht*, Percha/Kempfenhausen 1973, S. 302.

³⁵⁴ Vgl. ebd., S. 312.

³⁵⁵ Nachlaß Tietjen, Akademie der Künste (Berlin); dort wird auch ein Teil der Korrespondenz zwischen Egk und Tietjen aufbewahrt.

unter anderem die Professorenwürde und die Ehrenbürgerschaft der Stadt München eintrug, betonte beredt - und gelegentlich mit skurrilen Details - seinen Widerstandsgeist. In seinen Erinnerungen beschreibt er eine zufällige Begegnung mit einem jungen Mann, der „vor Jahr und Tag“ für Egk als Gärtner gearbeitet hatte. Er war nach dem Eindruck des Komponisten gerade aus dem Lager in Dachau entlassen worden. Daraufhin eilte Egk nach Hause und vernichtete - zu einem Zeitpunkt, als die Bücherverbrennungen des 10. Mai 1933 längst ein historisches Faktum waren - neben „gefährlichen“ Briefen alte Jahrgänge der Zeitschriften *Fanal* und *Weltbühne*³⁵⁶! In bezug auf seinen „Peer Gynt“ nennt er vor allem Gerüchte, die die Runde gemacht haben sollen. So hätte Reichsdramaturg Rainer Schlösser die Generalprobe nach dem dritten Bild (Trollszenen) verlassen, um zu telefonieren; weitere Unruhe hätte das Getuschel entfacht, die Oper sei gar nicht von Egk, sondern eingeschleuste Ware des emigrierten Musikers Ernst Krenek³⁵⁷. Obwohl die meisten Rezensenten - abweichend vom Eindruck, den Egk *post festum* erwecken wollte - nach der Premiere seine Oper lobten, dürfte er aber auch tatsächlich Grund zur Sorge gehabt haben. Eine SA-Einheit war offenbar bereit, eine Vorstellung im Namen des „gesunden Volksempfindens“ zu stören, was durch eine Taktik gezielt gestreuter Gegen-gerüchte verhindert werden konnte³⁵⁸.

In vielerlei Hinsicht jedoch basierte das Bild vom mutigen Oppositionellen, das Egk nach dem Kriege zeichnete, auf Wunschdenken. Sein Bestreben wurde (und wird) von einer in weiten Teilen geradezu verdächtig apologetischen Sekundärliteratur allerdings kräftig unterstützt. Um nur eines der jüngeren Beispiele zu zitieren: in einer Publikation mit durchaus wissenschaftlichem Anspruch, an der der Erste Bürgermeister von Egks Heimatstadt Donauwörth, Alfred Böswald, beteiligt ist³⁵⁹, werden im Anhang eine Auswahl von Egks Beiträgen für Zeitungen, Periodica etc. genannt. Unter den zahlreichen Titeln finden sich auch einige Artikel, die Egk zu Beginn des Dritten Reiches für eine Zeitschrift namens *Völkische Kultur* geschrieben hatte. Es handelte sich bei diesem Blatt um ein vom Freiburger Intendanten Wolfgang Nufer herausgegebenes Organ, das zu aktuellen Kulturfragen ideologisch Stellung bezog. Böswald und seinen Mitarbeitern war der Titel der Zeitschrift aber offenbar zu martialisch; sie veränderten ihn zu einem harmlosen *Volk und Kunst*³⁶⁰. Unter diesem Namen wären Egks Beiträge heute nicht mehr auffindbar, darunter einige Rezensionen, an die sich der Komponist nach 1945 nicht mehr erinnern mochte. Zum Beispiel stellte Egk sehr zustimmend Richard Eichenauers

356 Vgl. Egk 1973, S. 206.

357 Egk, *Musik - Wort - Bild. Texte und Anmerkungen. Betrachtungen und Gedanken*, München 1960, S. 205 f.; Egk 1973, S. 302.

358 Vgl. Egk 1973, S. 308 f.

359 Böswald / McCredie u.a., *Werner Egk*, Tutzing 1997 (= Komponisten in Bayern, Bd. 29); vgl. auch die ebenfalls von Alfred Böswald herausgegebene Publikation *Die Seele suchen. Werner Egk und der Donauwörther Kulturpreis*, Donauwörth 1994.

360 Vgl. Böswald / McCredie 1997, S. 224.

berüchtigtes Buch „Musik und Rasse“ vor und gelangte unter anderem zu dem Schluß:

Die Anwendung des rassistischen Prinzips [...] verhindert, daß minderwertige oder gar fremdrassistische Werke hochgelobt werden, nur weil sie durch „nationale“ Stoffwahl künstlich getarnt sind, sie macht es ferner unmöglich, daß zukunftsweisende Musik abgelehnt wird, weil ahnungslose Spezialisten auf die Kenntnis der rassistischen Merkmale überhaupt keinen Wert legen.³⁶¹

In dem genannten Buch über Egk wird auch erwähnt, daß der Komponist die Musik zu einem vermeintlichen „Mysterienspiel“ mit dem Titel „Job - Der Deutsche“ geschrieben habe; dessen Autor Kurt Eggers wird als „evangelische[r] Pfarrer“ vorgestellt³⁶². Auch hier verstellt ein doppelter Euphemismus die Zusammenhänge. Kurt Eggers hatte zwar tatsächlich Theologie studiert, schon 1931 aber mit der Kirche gebrochen. Der Teilnehmer am Kapp-Putsch und SS-Mann gehörte nach 1933 zur geförderten Garde der jungen Literatur³⁶³, verfocht besonders fanatisch die Prinzipien des rassistischen Erwähltseins und des Übermenschentums und schrieb unter anderem mehrere Thingspiele, so auch ein Werk mit dem korrekten Titel „Das Spiel von Job dem Deutschen“ (1933). Eggers schilderte in diesem Drama die Freikorps-Kämpfe am Annaberg 1921 gegen polnische Truppen. Egk komponierte seine Musik unter anderem zu Worten wie diesen: „Eine Jugend, die nicht mehr kriegsfroh ist und mutig in der Schlacht, die läßt die Heimat leicht verderben“³⁶⁴. Von einem „Mysterienspiel“ kann also nicht im entferntesten die Rede sein. Im Anhang unterschlagen Böswald und seine Co-Autoren denn auch die Existenz dieser Egk-Arbeit, ganz im Geiste des Komponisten selbst, der die Vertonung des Thingspiels (ebenso wie den „Marsch der deutschen Jugend“ und andere Peinlichkeiten) aus seinem Werkverzeichnis entfernte. Kompromittierende Artikel Egks im *Völkischen Beobachter* werden unter dem Etikett der „Naivität“ Egks leichtfertig exkulpiert³⁶⁵.

Egk schrieb das Libretto zu seiner Oper „Peer Gynt“ selbst³⁶⁶. Ibsens dramatisches Gedicht behandelte er streckenweise sehr frei und reduzierte es auf drei Akte

361 Egk, Musik und Rasse, in: *Völkische Kultur*, 3, 1935 [Egk 1935 b], S. 284-286, hier: S. 284. - In derselben Zeitschrift denunzierte Egk seinen Kollegen Arnold Schönberg mit den Worten: „Von seiner ‘Verklärten Nacht’ über den ‘Pierrot lunaire’ bis zu den musikalisch kaum mehr faßbaren, pathologisch übersensiblen Spätwerken geht ein Weg, der so gerade ist wie der zur Hölle.“ Egk, Ende und Anfang, *ebd.* [Egk 1935 a], S. 178-180, hier: S. 179.

362 Böswald / McCredie 1997, S. 28.

363 Vgl. Barbican, *Literaturpolitik im „Dritten Reich“*. Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder, Frankfurt/Main 1993, S. 115.

364 Zit. nach Stommer 1985, S. 42.

365 Vgl. Böswald / McCredie 1997, S. 30. - Kaum verschleiert forderte Egk in einem Artikel, daß die „Ästhetik des Expressionismus“, als Signum der Moderne, „auszurotten“ sei; die Politik habe sich ernsthaft darum bemüht. Und weiter: „Nach einem Gesundungsprozeß, der sich musikalisch vor allem in einer deutlichen Hinwendung zur Vorklassik ausgedrückt hatte [...], hoffen wir auf die Vermählung einer idealen Politik mit einer realen Kunst [...]“. Egk, Worum es ging und worum es geht, in: *Völkischer Beobachter* [Berliner Ausgabe], 14. Februar 1943.

366 Egk, *Peer Gynt. Oper in drei Akten in freier Neugestaltung nach Ibsen*, Mainz 1966 [Libretto].

und neun Szenen. Manche Episoden, etwa Peers Abenteuer mit den Sennerinnen, die Irrenhaus-Szene in Kairo, der Sturm auf hoher See, entfielen ganz, desgleichen einzelne Figuren wie der große Krumme, der Magere oder der Knopfgießer. Den Text von Mutter Aase kürzte Egk stark; ihre vor allem durch die Musik Griegs bekannte Sterbeszene verbannte er in die verdeckte Handlung. Im ersten Akt erzählt Egk von den Geschehnissen auf dem Hæggstad-Hof, von Peers Brautraub und seiner Begegnung mit den Trollen. Der zweite Akt spielt, abweichend von Ibsens Schauspiel, zunächst am „Kai einer mittelamerikanischen Hafenstadt“³⁶⁷, später in einer dubiosen Bar in derselben Stadt. Im dritten Akt ist Peer nach Norwegen zurückgekehrt. In einer hinzuerfundenen Szene halten der betrogene Bräutigam Mads, Ingrid, die Trolle und seine Mutter Gerichtstag über Peer. Das Wiedersehen mit Solvejg bildet das Schlußtableau auch dieser „Peer-Gynt“-Version. Wie die kurze Inhaltsübersicht bereits andeutet, wird die romantische Triadik, die schon Ibsens Text kennzeichnet, bei Egk in symmetrischer Augenfälligkeit hervorgehoben: der erste und der letzte Akt spielen in Peers Heimat Norwegen, während die Bilder des mittleren Abschnitts in der Ferne angesiedelt sind. Dieses triadische Schema, mit der expliziten Betonung der „Heimkehr“³⁶⁸ in der Schlußszene, sorgt nicht nur für eine Binnengliederung des Librettos, sondern setzt auch deutliche dramaturgische Akzente.

In den kurzen Mittelamerika-Bildern, die in vielen Punkten mit Ibsens Weltreisenden-Szene des vierten Aktes korrespondieren, präsentiert sich Peer von seiner unsympathischsten Seite. Er besticht den korrupten Präsidenten einer Bananenrepublik mit Unsummen von Geld, handelt gleichermaßen mit Bibeln wie mit Waffen und unterstützt im griechischen Befreiungskrieg die türkischen Unterdrücker. Peer erscheint in dieser Szene, auch nach Aussagen des Komponisten selbst, als Inkarnation des „individualistischen Kapitalismus“³⁶⁹. Die Regieanweisungen Egks für diese Szene sehen vor, daß das mächtige Schiff Peer Gynts, das dessen Namen trägt, im Hintergrund der Bühne einen Eindruck vom Reichtum seines Eigentümers gibt (s. auch Abb. 15)³⁷⁰. Ibsens Anitra-Handlung verlegt Egk in eine zwielichtige Hafenschenke. Die „Rothaarige“, die zuvor als Tochter des Trollkönigs auftrat und an Ibsens Figur der „Grünen“ angelehnt ist, tanzt zu verruchter Tangomusik „einen aufreizenden, lasziven Tanz“³⁷¹; sie hat es ähnlich wie Anitra vor allem auf das Geld des reichen Ausländers abgesehen. Gegen Ende dieser Szene, die Peers Tiefpunkt auf seinem Lebensweg markiert, stürzt in einer Vision des Protagonisten die Rothaarige mit weiteren Tänzerinnen, allesamt im knappen „Cancan-Kostüm“, auf die Bühne und dressiert - „wie eine Dompteuse ihre Raubtiergruppe“ - fünf devote „Männchen“³⁷².

³⁶⁷ Ebd., S. 25.

³⁶⁸ Ebd., S. 42.

³⁶⁹ Egk, Entstehung und Einführung in das Werk [„Peer Gynt“], in: *Blätter der Staatsoper Berlin*, 19, 1938, H. 2 [Egk 1938 b], S. 9-13, hier: S. 13.

³⁷⁰ Vgl. Egk 1966, S. 26.

³⁷¹ Ebd., S. 30.

³⁷² Ebd., S. 34.

Trotz der zahlreichen Verfehlungen Peers wird dessen Integrität aber nicht grundsätzlich in Frage gestellt. Er behält so viel Würde, daß er im abschließenden neunten Bild („Die Waldlichtung mit Peers Blockhütte“) von Solvejg freudig erwartet wird. Mehr noch: als er Solvejg erblickt, entscheidet er sich zum Bleiben und verteidigt seinen Entschluß gegenüber dem „Unbekannten“, in den Züge des Knopfgießers und des fremden Passagiers eingeflossen sind, mit großer Emphase. Egk unterstrich in einem Einführungsartikel zu seiner Oper die aktive Rolle seines Titelhelden gerade in dieser Schlußszene:

Peer Gynt wird nicht von Solveig erlöst, die Tat, durch die er der Gefahr entgeht, im Meer der Niedrigkeit und Gemeinheit unterzugehen, ist seine eigene Tat, und die Entscheidung, durch die er zum Menschen wird, ist seine eigene Entscheidung [...] ³⁷³

Egks Textbuch durchzieht eine doppelte Kontrastrelation. Es unterscheidet zunächst, wie hier angedeutet, einen positiven Peer der norwegischen Heimat, der sich insbesondere im Finale der Oper (re)konstituiert, und einen negativen Peer der außereuropäischen Ferne. Zwar sinkt Peer auch schon in der Trollszone zu großer Verantwortungslosigkeit herab, doch antizipiert eine sich mehrfach bemerkbar machende aggressive Abgrenzung von den Trollen Peers Wende während des Schlußauftritts. In einem dezidierten Verhältnis der Opposition befinden sich außerdem die diversen Nebenfiguren der Oper, die sich vor allem in ihrer Stellung zum Protagonisten radikal voneinander unterscheiden. Solvejg und Aase sind ironisch, aber zutreffend als Gestalten beschrieben worden, „in denen sich alles Gute, Wahre und Schöne in prästabilisierter, entwicklungsloser Harmonie kondensiert“ ³⁷⁴. Ihnen gegenüber stehen insbesondere die Trolle, die auch bei Egk - in einer ungewöhnlich detaillierten Regieanweisung - der Inferiorität zugerechnet werden:

Die Trolle dürfen keinesfalls als Fabelwesen wirken [...], sondern als die erschreckende Verkörperung menschlicher Minderwertigkeit. Man muß sich in eine Versammlung von Strebern, Pedanten, Beschränkten, Rohlingen, Sadisten und Gangsters aller Schattierungen versetzt glauben. Sie tragen heruntergekommene menschliche Gewänder, zum Teil Bestandteile bürgerlicher Kleidung, zum Teil veraltete abgelegte Amtstrachten oder Uniformstücke. ³⁷⁵

Spätestens dieses Zitat bringt nachdrücklich das Konzept von Dietrich Eckart in Erinnerung, dessen „Peer-Gynt“-Bearbeitung das Libretto Werner Egks deutlich beeinflusst zu haben scheint. Sowohl Eckart als auch Egk konstruieren eine Antithetik des Figurenaufbaus, die Ibsens Stück noch völlig fremd ist ³⁷⁶. In beiden Fassungen spitzt sich die polare Struktur schließlich auf eine Konkurrenz

³⁷³ Egk 1938 b, S. 13.

³⁷⁴ Schneider, „... nach langer Irrfahrt kehrst du dennoch heim...“. Werner Egks Peer Gynt. Ein musikalischer Fall zur Dialektik der Anpassung, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 28, 1986, S. 10-17, hier: S. 14.

³⁷⁵ Egk 1966, S. 18.

³⁷⁶ Alice N. Benston hält die in „Peer Gynt“ fehlenden antagonistischen Strukturen in bezug auf das Figurenensemble für ein wesentliches Merkmal des Stückes: „The antithetical pairing of character types that Ibsen used so prominently before [...], is absent here.“ Benston 1984, S. 160.

zwischen Peer und den Trollen zu, die den Bauernsohn als Sieger sieht. Egk formulierte es auf diese Weise:

Der Schluß meines Opernbuches bedeutet einen endgültigen Sieg des Positiven und eine endgültige und vernichtende Niederlage alles dessen, was zur Welt der Trolle, zur Welt des Niedrigen, Triebhaften, Gemeinen und Negativen gehört.³⁷⁷

Nicht nur in struktureller Hinsicht, sondern auch in vielen Details weisen die Bearbeitungen Eckarts und Egks Ähnlichkeiten auf. Die „Minderwertigkeit“ der Trolle findet auch in der Oper einen sinnfälligen Ausdruck in materialistischen Tendenzen und Maximen, außerdem in einer karikierten, zügellosen Erotik, die im Verlauf der Handlung zusehends außer Kontrolle gerät und eine „verkehrte Welt“ von dominanten Frauen und schwachen Männern generiert. Daß sich Ibsens „Grüne“ bei Egk in eine „Rothaarige“ verwandelte, gibt einen ersten Fingerzeig in diese Richtung: Frauen dieser Haarfarbe wurden in Aberglaube und Kulturgeschichte bekanntlich oft als Hexen diskriminiert³⁷⁸. Doch auch in seiner Charakterisierung des Protagonisten folgt Egk teilweise einem erprobten Muster. Die Betonung der Tatkraft Peers auf seinem Weg zur Erlösung gehörte ebenfalls schon zu den wichtigsten Anliegen der Nachdichtung Eckarts (vgl. Abschnitt 3.4.1.).

Daneben lassen sich auch einige Unterschiede in den Versionen Egks und Eckarts registrieren. Das Textbuch des Komponisten betont, zumal in den Mittelamerika-Bildern, viel stärker als der Hitler-Freund den Abstieg Peers in Sphären mangelnder Moral. Allerdings gilt hier, was schon im Hinblick auf einzelne Interpretationen in der Tradition des Antimaterialismus³⁷⁹ angemerkt wurde: die Kritik am Geldmenschen und Spekulanten Peer deckt sich durchaus mit bestimmten anti-kapitalistischen Attitüden des Nationalsozialismus³⁸⁰; sie berührt außerdem das ideologische Korsett einer „Peer-Gynt“-Auffassung, die an einem „endgültig siegenden“ Peer und „niedrigen“ Trollen festhält, nicht wesentlich. Sie fügt dem anti-modernen „Peer-Gynt“-Bild ganz im Gegenteil weitere Facetten hinzu.

Als sich Egk nach dem Krieg veranlaßt sah, sein Verhalten im Dritten Reich zu kommentieren, stellte er unter anderem die angebliche Systemkritik seiner Oper heraus. Die Trolle mit ihren „Amtstrachten oder Uniformstücke[n]“ seien als Parodie auf hohe Parteifunktionäre angelegt gewesen und in diesem Sinne auch verstanden worden. Die Entgleisungen Hermann Görings führte Egk gleichsam als Beweis an³⁸¹. Tatsächlich ist seinem Libretto in manchen Passagen eine allegorische Offenheit zuzugestehen, die mehrere Deutungen zuläßt. Andere Beispiele dagegen zeigen in aller Deutlichkeit die Problematik seiner Rechtfertigungsversuche. Hinweise auf einzelne Textstellen, die von alten Weggefährten Egks kritiklos

³⁷⁷ Egk 1938 b, S. 13.

³⁷⁸ Vgl. Daraul, *Witches and Sorcerers*, London 1962.

³⁷⁹ Vgl. z.B. die Deutungen Kohlschmitts oder Wolffs (Abschnitt 4.3.2.). - Auch der Spielfilm „Peer Gynt“ (1934) mit Hans Albers in der Titelrolle übt heftige Kritik am kapitalistischen Gebaren Peers. Manche Details des Drehbuchs scheinen Egk nachhaltig inspiriert zu haben.

³⁸⁰ Vgl. auch Schneider 1986, S. 12 f.

³⁸¹ Vgl. Egk 1960, S. 207; Egk 1973, S. 301 f.

und ohne Quellenangabe übernommen wurden³⁸², sollten seine Distanz zur Politik des Faschismus anschaulich machen. So habe er in einer Replik Peer Gynts die zynischen Worte des italienischen „Duce“ Benito Mussolini zum spanischen Bürgerkrieg eingeschmuggelt: „Ich helf’ den Starken, helf’ den Schwachen nicht [...]“³⁸³ Welche Art von Widerstandwert von diesem Diktum ausgehen soll, erschließt sich jedoch nicht recht, vor allem dann nicht, wenn man sich Peers ausdrücklich betonten „Sieg“ am Ende des Opernbuches in Erinnerung ruft. Wird vor diesem Hintergrund mit der von Egk hervorgehobenen Replik dem ebenfalls siegenden Mussolini nicht eher *gehuldigt*? Die Spekulationen erweisen sich allerdings bei einem direkten Vergleich des oben wiedergegebenen Verses mit dem Libretto Egks als überflüssig. Es zeigt sich nämlich, daß der Komponist sich selbst falsch zitiert! Als sich Peer im Gespräch mit den Kaufleuten in Mittelamerika zu aktuellen politischen Fragen äußert, sagt er in signifikanter Abweichung von der mitgeteilten Version Egks wörtlich: „Ich helf den Türken, helf den Schwachen nicht!“³⁸⁴ Peers explizite Bezugnahme auf den griechischen Befreiungskampf rückt seine Aussage in einen völlig anderen historischen Kontext, entzieht damit etwaigen Anspielungen auf Mussolini und den spanischen Bürgerkrieg die Grundlage. Egks vermeintliche Kritik an einer Symbolgestalt des Faschismus entpuppt sich dadurch mindestens als aufgesetzt.

Wo das Libretto Egks dennoch eine gewisse Zweideutigkeit bewahrt, sorgt die Partitur des Komponisten für restlose Klarheit. Der Eklektizismus seiner Musik beruht auf Allusionen, Assoziationen und einer großen Anzahl von Zitaten, die nach Meinung etwa Siegfried Mausers jederzeit dramaturgische Funktionen zu erfüllen haben³⁸⁵. Dies zeigt sich in aller wünschenswerter Transparenz wiederum am Beispiel der Trolle. Anfang des zweiten Bildes treten der „Alte“ (der König der Trolle) und seine Tochter, die Rothaarige, erstmals auf. Sie intonieren ein Duett, dessen folgender Refrain in der Oper mechanisch wiederkehrt und den Trollen stupide Pathetik unterstellt:

Wenn das Gras in Saft und Blüte steht,
Sieht es aus, als würd’ es nie gemäht.
Ach, wie bald ist doch dahingemäht
Alles, was in Saft und Blüte steht!³⁸⁶

Begleitet von einer gestopften Trompete „in süßen Sexten und Terzen“, so Frank Schneider, rutscht der gedehnte Singsang der Trolle „glissandierend zwischen wenigen Tönen umher, als würde ein Rabbiner zum liturgischen Gebet ansetzen“³⁸⁷. Die Parodie auf den jüdischen Synagogalgesang enthält dabei auch

³⁸² Vgl. Krause, *Werner Egk. Oper und Ballett*, Wilhelmshaven 1971, S. 99 f.

³⁸³ Egk 1960, S. 208.

³⁸⁴ Egk 1938 a, S. 126 f.; Egk 1966, S. 28.

³⁸⁵ Vgl. Mauser, *Die Peer Gynt-Oper* von Werner Egk, in: Maria Deppermann / Beate Burtscher-Bechter u.a. (Hg.), *Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus*, Frankfurt/Main 1998, S. 425-433, hier: S. 430.

³⁸⁶ Egk 1966, S. 14.

³⁸⁷ Schneider 1986, S. 15.

klare Hinweise auf die gestörte Melodik und leicht verfremdend wirkende Instrumentation eines Kurt Weill³⁸⁸, der im Dritten Reich unter die „Juden und Judenbastarde“³⁸⁹ rubriziert wurde und Deutschland schon 1933 verließ.

Die weitere musikalische Charakterisierung der Trolle kann in diesem Sinne nur als konsequent bezeichnet werden. Peers Liebesgeplänkel mit der Rothaarigen kulminiert in einem Ritt des Paares auf einem „rosa Karussellschwein“³⁹⁰, zu dem verzerrte Polka- und Walzerrhythmen mit deutlichem Einschlag eines „in jazziger Manier“³⁹¹ vorgetragenen Cancan ertönen. Dieses nicht zu überhörende Zitat des jüdischen Komponisten Jacques Offenbach, der sich schon von Richard Wagner als „Geschwür“ beschimpfen lassen mußte³⁹², wird im weiteren Verlauf der Oper leitmotivisch ausgebaut. Es wird noch ein weiteres Mal in der Trollszone aufgerufen und begleitet auch Peers alptraumhafte Vision von der männerzähmenden Rothaarigen am Ende seines Mittelamerika-Aufenthaltes. Die Anspielung auf Offenbach, der im Dritten Reich zu den ausgegrenzten Komponisten zählte³⁹³, ist dabei alles andere als zufällig. Im offiziellen „Lexikon der Juden in der Musik“ galten seine Kompositionen, eine „Verbindung von Frechheit und Grazie“, als „Keimzelle der sich immer stärker bemerkbar machenden zersetzenden Tendenzen in der Operette“³⁹⁴. Der Pariser Cancan des Jacques Offenbach zeigt in Egks Oper nicht nur den Sittenverfall der Trolle an, sondern gibt ihnen - im Pakt mit den musikalischen Einflüssen des Jazz, des Songstils von Kurt Weill oder auch der Polyrhythmik Strawinskys - ein fast demonstrativ *semitisches* Gepräge. Damit vollzieht Egk einen weiteren, substantiellen Schritt in Richtung der Bearbeitung Dietrich Eckarts, der die Trolle bekanntlich in denunziatorischer Absicht auf die Juden bezog.

Die Gegner Peers, allen voran die Trolle, beschreibt Egk in einer musikalischen Sprache der Atonalität und Disparität, während sich seine Fürsprecher, Aase und Solvejg, im Rahmen einfacher, volksliedhafter Diktion bewegen, die je nach Geschmack einen „lichte[n] Klanggrund“³⁹⁵ oder eine „Sphäre sakralen Kitschs“ eröffnet³⁹⁶. Hieraus ist dreierlei abzuleiten. Die von Egk explizit konstatierte

388 Vgl. Mauser 1998, S. 429.

389 Sonner, Aufbau und Kultur seit 1933, in: *Die Musik*, 30, 1937/38, S. 434-440, hier: S. 435.

390 Egk 1966, S. 18.

391 Mauser 1998, S. 429.

392 Zur antisemitischen Musikkritik Wagners, vor allem in bezug auf Meyerbeer und Offenbach, vgl. Wessling (Hg.), *Bayreuth im Dritten Reich. Richard Wagners politische Erben. Eine Dokumentation*, Weinheim/Basel 1983, S. 305 ff.

393 Der Reichsdramaturg Rainer Schlösser schrieb in einem Brief an den Preußischen Theaterrausschuß vom 9. März 1934 zum Thema Offenbach: „Es empfiehlt sich wohl auch im Dramaturgischen mehr und mehr im Sinne der eben von dem Herrn Reichsminister gefällten Entscheidung über die Beschäftigung von Juden im Theater zu verfahren“. Als einzige Ausnahme zog er Offenbachs Werk „Hoffmanns Erzählungen“ in Erwägung. Vgl. BA, Akte R 56 I/11, Bl. 11.

394 Stengel / Gerigk (Hg.), *Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke*, Berlin 1940 (= Veröffentlichungen des Instituts der NSDAP zur Erforschung der Judenfrage, Bd. 2), S. 208.

395 Oehlmann, Die Oper Werner Egks, in: *Zeitschrift für Musik*, 108, 1941, S. 639-643, hier: S. 642.

396 Schneider 1986, S. 14.

„Minderwertigkeit“ der Trolle läßt sich, erstens, mit Hinweis auf die zitierten jüdischen Komponisten und Musiktraditionen näher bestimmen; die Wahrscheinlichkeit, daß Egk ausschließlich auf führende Nationalsozialisten zielte, sinkt dabei auf ein Minimum. Zweitens weist Egks Oper analog zu seinem Libretto eine stark antithetische Struktur, eine „Wucht der Gegensätze“³⁹⁷ auf, die Erwünschtes und Unerwünschtes voneinander scheidet. Diese Dichotomien beeinflussten nachweislich auch die Phantasie der Theaterleute. Zwei Jahre nach der Uraufführung kleidete z.B. die Kostümbildnerin Charlotte Vocke in Frankfurt³⁹⁸ Solvejg und ihre Schwester Helga in folkloristisch-biedere, aber auch hochanständige Trachten, während sie die Kontrastfigur der Rothaarigen in einem kurzen, tiefausgeschnittenen Revue-Kleid mit Strumpfbändern sowie als strenge Domina in einem schwarzen Lederkorsett auftreten ließ. Die erotische Verruchtheit der jungen Frau entsprach dabei dem Untermenschentum ihres Vaters, des Trollkönigs, dem Vocke mit dunkler Hautfarbe, gespreizten Zehen und wulstigen Lippen zumindest auf den überlieferten Figurinen karikaturhaft-negroide Züge verliehen hatte; ein in Brusthöhe angebrachter gelber Stern sollte offenbar zusätzlich die jüdische Identität des Dovre-Alten suggerieren³⁹⁹ (s. Abb. 16-19). Die in Wort und Ton sich ausdrückende dramaturgische Antithetik seines Werks, die zu solchen Entwürfen erst den Anlaß schuf, läßt drittens die Modernität der Oper, die Egk so heftig für sich reklamierte, bestenfalls als gemäßigt und kalkuliert erscheinen⁴⁰⁰. Die Anklänge an die modernistischen Innovationen der zwanziger Jahre qualifizieren keineswegs automatisch selbst zur „Moderne“ (bzw. zur „Entartung“), da durch den deutlichen Rekurs auf die „Minderwertigkeit“ die „Verfemung der Musikstile und Kompositionstechniken noch einmal wiederholt und bekräftigt wird“⁴⁰¹.

³⁹⁷ Dippel, Peer Gynt als Oper?, in: *Die Literatur*, 41, 1938/39, S. 297-299, hier: S. 299.

³⁹⁸ Werner Egk, Peer Gynt, Frankfurt/Main, Oper, P: 30. November 1940 [Unterbrechung der Premierenvorstellung am 28.11.40 wegen Bombenalarm], R: Herbert Decker, BB: Helmut Jürgens, ML: Franz Konwitschny/Werner Egk, D: Rudolf Gonszar (Peer), Coba Wackers (Solvejg), Theo Herrmann (Der Alte), Ilse Wald (Die Rothaarige). - Verschiedene Publikationen des Frankfurter Theaterhistorikers Albert Richard Mohr präsentieren Bühnenbildentwürfe, Szenenfotos und Rezensionen zu dieser Produktion: Mohr, *Die Frankfurter Oper 1924-1944. Ein Beitrag zur Theatergeschichte mit zeitgenössischen Berichten und Bildern*, Frankfurt/Main 1971; Mohr, *Das Frankfurter Opernhaus 1880-1980. Ein Beitrag zur Frankfurter Theatergeschichte*, Frankfurt/Main 1980.

³⁹⁹ Vockes Kostümskizze des Alten weist einige Ähnlichkeit mit der Titelzeichnung auf dem Katalog zur Ausstellung „Entartete Musik“ in Düsseldorf (1938) auf, die einen ebenfalls farbigen Musiker mit Judenstern und Saxophon darstellte. Vgl. Dümling/Girth (Hg.), *Entartete Musik. Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Eine kommentierte Rekonstruktion*, Düsseldorf 1988.

⁴⁰⁰ In diesem Sinne spricht auch Michael H. Kater vom „craggy, but still conventionally tonal flavor“ der Oper. Kater, *The Twisted Muse. Musicians and Their Music in the Third Reich* New York/Oxford 1997, S. 186.

⁴⁰¹ Klein, Viel Konformität und wenig Verweigerung. Zur Komposition neuer Opern 1933-1944, in: Hanns-Werner Heister / Ders. (Hg.), *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt/Main 1984 (= Fischer-Tb. 6902), S. 145-162, hier: 153. - Ähnlich auch Erik Levi, der allerdings nicht gänzlich ausschließen mag, daß sich dem Publikum eine Form von „subversive undercurrent“ mitgeteilt haben könnte. Levi, Towards an Aesthetic of Fascist Opera, in: Günter Berghaus (Hg.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence/Oxford 1996, S. 260-276, hier: S. 267.

Abgesehen von Attacken in der Tageszeitung *Der Angriff* und Wochen später in der Zeitschrift *Nationalsozialistische Monatshefte*⁴⁰², für die allerdings kein Geringerer als der Mitherausgeber des „Lexikons der Juden in der Musik“, Herbert Gerigk, verantwortlich zeichnete, war das Echo der Presse nach der Uraufführung größtenteils so positiv, daß dieses selbst Argwohn weckte⁴⁰³. Anfang 1939 besuchte Adolf Hitler eine von Egk dirigierte Vorstellung des „Peer Gynt“, bestellte den Komponisten in seine Loge und gratulierte ihm zu seinem Werk. Kurz darauf erhielt Egk eine Einladung zu den „Reichsmusiktagen“ in Düsseldorf, wo Generalintendant Otto Krauß seine „Peer-Gynt“-Oper als Beispiel „einer klaren, reinen, nordischen Kunstauffassung“⁴⁰⁴ pries. Goebbels erteilte ihm bei dieser Gelegenheit einen mit 10 000 Reichsmark dotierten Kompositionsauftrag für eine neue Oper. Egk geriet allmählich in die Rolle eines Aushängeschildes der nationalsozialistischen Kulturpolitik. Seine Oper wurde nun überall nachgespielt, so in Dresden, Darmstadt, Essen, Breslau, Osnabrück, Halle, Gera; aber auch ausländische Musikbühnen, z.B. in Paris, Turin oder Prag, integrierten die Oper in ihr Repertoire. Es ist kaum möglich, dem Fazit Konrad Boehmers *nicht* zuzustimmen: ein Stück Musikkultur, „dat volgens Egk door de nazi's als 'ontaarde' muziek werd beschouwd“⁴⁰⁵ („das nach Egks Darstellung von den Nazis als „entartete“ Musik angesehen wurde“), hatte sich als „Standardwerk“ etabliert.

Persönliche Bekannte können dem Privatmann Egk, der nie Mitglied der NSDAP war, noch heute eine beachtliche Distanz zur Ideologie des Nationalsozialismus attestieren. In seinen Werken jedoch lassen sich Assimilierungen an den herrschenden Zeitgeist unschwer nachweisen; sie zeugen von einer „Dialektik der Anpassung“⁴⁰⁶, die einen Schatten über seine Karriere wirft.

6.3. Inszenierungen von Ibsens Gegenwartsdramen

Von den Gegenwartsdramen Ibsens wurde „Ein Volksfeind“ besonders häufig in ideologischer Absicht auf die Bühne gebracht. Auch die „Gespenster“, die im Dritten Reich sowohl große Zustimmung als auch tiefe Ablehnung erfuhren, wurden zur Propagierung nationalsozialistischen Gedankenguts mißbraucht. Die meist recht kühl rezipierte „Nora“ entwickelte sich nach manchen Anfeindungen in der ersten Phase des Dritten Reiches zum meistgespielten Ibsen-Stück in den späten Kriegsjahren. Mitunter wurden zentrale Aussagen dieses Schauspiels durch kalkuliert einseitige Inszenierungen in ihr direktes Gegenteil verkehrt. Im

402 Gerigk bemängelte, daß Egk, den er *expressis verbis* zu den „Grenzfällen“ rechnete, die „Seite der Unterweltseinflüsse“ überbetont habe. Gerigk, Musikpolitische Umschau, in: *Nationalsozialistische Monatshefte*, 10, 1939, S. 86-88.

403 Vgl. Killer, Werner Egks „Peer Gynt“ und die Kunstbetrachtung, in: *Die Musik*, 31, 1938/39, S. 196-199.

404 Zit. nach Prieberg 1982, S. 320.

405 Boehmer 1969 b.

406 Schneider 1986.

Fälle „Hedda Gablers“ konzentrierten sich die anfänglich heftigen Aggressionen gegen das Stück vor allem auf die Titelfigur. Häufig wurden die Prosadramen Ibsens in historischen *settings* einstudiert, der Abstand zur Gegenwart auf diese Weise hervorgehoben. Vor allem während der Kriegsjahre nutzten manche Theater diese Art von tolerierter Ausweichdramaturgie, um den Richtlinien der Kultusbürokratie vorsichtig zu trotzen.

6.3.1. Propaganda gegen die demokratische Kultur der Weimarer Republik: „Ein Volksfeind“ in Berlin und in der Provinz

Ibsens „Ein Volksfeind“ erlebte in den ersten Jahren nach Hitlers Machtantritt eine kurze, aber heftige Renaissance⁴⁰⁷. Nach der Erinnerung von Zeitzeugen gehörte gerade dieses Schauspiel zu den Lieblingsstücken Rainer Schöllers, der gelegentlich Inszenierungen des Dramas an renommierten Berliner Theatern anregte. Dem Schauspieler und späteren Intendanten Eugen Klöpfer soll er z.B. 1934 geraten haben: „Spielen Sie doch mal den ‘Volksfeind’! Dieser Ibsen ist heute besonders aktuell [...]“⁴⁰⁸ Inwieweit Schöllers das Stück zu Agitationszwecken einzusetzen gedachte, läßt sich dabei bestenfalls vermuten; an entsprechenden Versuchen mangelte es jedenfalls nicht. Mehrfach wurde das Stück gegen das chimärenhafte Haßobjekt des Liberalismus oder konkret gegen die „Systemzeit“ der Weimarer Republik aufgeführt⁴⁰⁹. Der Tonfall konnte dabei variieren: Regiekonzepte, die zentrale NS-Ideologeme auffallend militant umsetzten, wechselten sich mit moderateren Aufführungen ab, in denen die scharfe Abgrenzung von einem bestimmten, feindlichen Regime nicht mehr zwangsläufig im Vordergrund stand. Indirekt konnte Kritik an der Weimarer Republik aber auch in diesen letztgenannten Inszenierungen durchaus mitschwingen.

Es ist mehrfach darauf hingewiesen worden, daß Ibsens „Volksfeind“ das Dilemma des Liberalismus, dem die Nationalsozialisten so aggressiv begegneten, in überaus helllichtiger Weise anschaulich macht. Mit dem Badearzt Tomas Stockmann schuf Ibsen eine Figur, die den bürgerlichen Utopien von 1789 verpflichtet ist, die gleichzeitig jedoch die Unvereinbarkeit dieser Ideen mit der kapitalistischen Realität der Jahre um 1880 nicht einzusehen vermag. Für Stockmann gibt es keine Widersprüche zwischen der Richtigkeit der von ihm durchgeführten wissenschaftlichen Untersuchungen und dem öffentlichen Interesse seiner Heimat-

⁴⁰⁷ In den ersten Jahren nach dem Ersten Weltkrieg gehörte der „Volksfeind“ nicht mehr zu den häufig aufgeführten Ibsen-Dramen in Deutschland. Vgl. Pasche 1979, S. 205.

⁴⁰⁸ Vgl. Ebermayer 1959, S. 242.

⁴⁰⁹ Diese Inszenierungen befanden sich damit in der Tradition einer Polemik gegen Liberalismus und Parlamentarismus, wie sie schon in den zwanziger Jahren vornehmlich von „völkischen“ Kreisen entfacht wurde. Vgl. hierzu Sontheimer, *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933*, München 1962, S. 180 ff. - Die „Abrechnung mit dem widerdeutschen, volkszerstörenden Geist der Weimarer Republik“ gehörte auch zu den Anliegen der „neuen Dramatik“; sie manifestierte sich z.B. in Werken von Sigmund Graff, Hans Kyser oder Otto Paust. Vgl. Breßlein, *Völkisch-faschistoides und nationalsozialistisches Drama. Kontinuitäten und Differenzen*, Frankfurt/Main 1980, S. 478 ff.

stadt. Er entdeckt, daß das Wasser der örtlichen Badeanstalt durch Industriebetriebe verunreinigt wird, versteht aber nicht, daß eine Gruppe von einflußreichen Männern aus rein ökonomischen Gründen die Verbreitung dieser Neuigkeit unterbinden möchte. Seine politische Naivität läßt ihn daran glauben, daß Rationalität, Individualismus und Geschäftsgeist miteinander zu verbinden sind. Als er auf Widerstand stößt, vertritt er seine Thesen um so heftiger, vergreift sich während der Volksversammlung im vierten Akt entschieden im Ton und treibt sich und seine Familie schließlich in die Isolation. Aus den Aporien des Liberalismus findet er einen Weg, der nach Meinung von Helge Rønning⁴¹⁰ durchaus auch zum Faschismus führen konnte. Vom Machtkartell des Ortes in die Enge getrieben, wehrt er sich mit unreflektierten, derb-autoritären Aussagen. Bis in die Wortwahl hinein lassen sich dabei punktuelle Parallelen zu Adolf Hitler feststellen, z.B. darin, daß der Badearzt seine Gegnerschaft „wie Raubwild“ zu bekämpfen trachtet⁴¹¹. Diese Äußerungen, die nach der historischen Erfahrung des Dritten Reiches eine neue Konnotation erhielten, sind bei Ibsen jedoch ohne Zweifel in den Kontext einer *Komödie* integriert, dürfen also keineswegs als Credo des Autors mißverstanden werden. Fast clowneske Züge nimmt Doktor Stockmann z.B. in der Redaktionsstube des opportunistischen *Volksboten* an, wo er sich mit der Uniformsmütze und dem Stock seines Bruders (und Bürgermeisters) schmückt und für einen kurzen Augenblick die Insignien der Macht stolz in seinen Händen weiß⁴¹². Auch sonst stellt sich Ibsens Titelheld immer wieder selbst in ein ungünstiges Licht, etwa indem er seine Mitbürger voller Verachtung mit Wölfen, Ziegenböcken, Dachsen und sogar Ratten vergleicht, sich selbst aber mit einem Löwen, also dem König der Tiere, identifiziert⁴¹³. Die feierliche Selbststilisierung des Badearztes läßt seine Integrität im Verlauf des Stückes als ziemlich dubios erscheinen.

Nach 1933 war es für viele Aufführungen kennzeichnend, daß die heute kaum noch angezweifelte Ironie in dem Drama, die sich nicht zuletzt gegen Stockmann richtet, geflissentlich übersehen wurde. Die Inszenierungspraxis im Dritten Reich fiel damit hinter den Erkenntnisstand der zwanziger Jahre zurück. War das Stück lange als leidenschaftliche Anklage eines einsamen Vorkämpfers mißverstanden worden, hatte sich in der Weimarer Republik in Ansätzen eine neue Auffassung durchgesetzt. Die Bewunderung für einen Außenseiter, der eine marode Gesellschaft herausfordert, war allmählich einer differenzierteren Betrachtung gewichen. Noch im Jahr der „Machtergreifung“ erinnerten sich z.B. einzelne Kritiker daran, daß Albert Bassermann, „der berühmteste Darsteller des Stockmann“, die Heroik

410 Vgl. Rønning, Individualism and the Liberal Dilemma. Notes towards a Sociological Interpretation of *An Enemy of the People* by Henrik Ibsen, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 3, Hg. Harald Noreng u.a., Oslo 1977 [Rønning 1977 a], S. 101-121; vgl. dazu auch Oberholzer, Diskussion über *En folkefiende*, ebd. [Oberholzer 1977 b], S. 122-124.

411 Vgl. Baumgartner, Nachwort, in: Henrik Ibsen, *Ein Volksfeind. Schauspiel in fünf Akten*. Aus dem Norwegischen von Hans Egon Gerlach, Stuttgart 1993 (= RUB 1702), S. 113-123, hier: S. 122.

412 Vgl. Noreng, En folkefiende - helt eller klovn?, in: Ders. (Hg.), *Ibsen på festspillscenen*, Bergen 1969, S. 15-27, hier: S. 21. Generell zu den komödiantischen Aspekten des Stückes vgl. auch Asplund, *Strukturer i ett skådespel av Ibsen*, in: Ders., *Inledning till strukturalismen*, Stockholm 1973, S. 81-107.

413 Vgl. Noreng 1969, S. 24 f.

des Badearztes subtil überzeichnet und damit dessen philosophische Äußerungen dem Spott preisgegeben hatte⁴¹⁴. Die Eindimensionalität der Verkündigung war ins Zwielficht geraten und gegen eine offen ambivalente Interpretation des Stückes eingetauscht worden.

Bewußt ignoriert wurden diese Tendenzen in einer 1933 erarbeiteten Produktion des Berliner Rose-Theaters⁴¹⁵, wo der „Volksfeind“ 1883, als die Bühne noch Ostend-Theater⁴¹⁶ hieß, zum ersten Mal in Deutschland aufgeführt worden war. Zu einer Zeit, als Reichstagsbrand und „Ermächtigungsgesetz“ das Ende des Parlamentarismus herbeigeführt hatten, wurde Doktor Stockmann - allen Ironiesignalen zum Trotz - als ehrenwerter Idealist verstanden, der vor allem in der Volksversammlung Werte und „Wahrheiten“ im Sinne des Nationalsozialismus proklamiert. Die „Gültigkeit des Stücks für die nationale Wiederaufrichtung Deutschlands“ wurde „durch zahlreiche Anspielungen“ unterstrichen⁴¹⁷. Das Drama hatte, so jubelte ein Kritiker,

[...] eine ungeahnte Aktualität erlangt; durch seinen mutigen Angriff auf das Idol der „kompakten Majorität“ verkündet es helltönder und eindringlicher als irgendein anderes Drama des 19. Jahrhunderts die moralische Entartung und den Zusammenbruch eines im Egoismus erstickten, liberalen Bürgertums.⁴¹⁸

Eine so verstandene Kritik am Liberalismus, die Ibsens nuancierter Behandlung des Themas nicht ansatzweise gerecht wird, zielte eindeutig auf die politische Kultur der Weimarer Republik. Sie war jedoch auf „weitgehende Textänderungen“⁴¹⁹ angewiesen. Regisseur Paul Rose hatte z.B. nicht davor zurückgeschreckt, der angefeindeten „kompakten Majorität“ das Epitheton „marxistisch“ beizugeben; analog dazu bezeichnete Tomas Stockmann sich selbst als „Faschisten“⁴²⁰! Plumpe Aktualisierungen dieser Art stießen aber keineswegs überall auf Verständnis. „Mit wachsender Verwunderung“ vernahmen Rezensenten, daß „Dr. Stockmann plötzlich von Fascismus [sic], Führertum und Arbeitslosigkeit“ redete⁴²¹. Selbst der halbamtliche *Angriff*, zunächst ein Forum des Berliner Gauleiters Goebbels und seit Mai 1933 das Organ von Robert Leys DAF, sprach

⁴¹⁴ *Berliner Börsen-Courier*, 12. September 1933.

⁴¹⁵ Ein Volksfeind, Berlin, Rose-Theater, P: 11. September 1933, R: Paul Rose, BB: Harry Breuer, D: Ferdinand Asper (Tomas Stockmann), Hans Rose (Peter Stockmann), Armin Schweizer (Aslaksen). - Vgl. zu dieser Inszenierung auch Heinrichs, *Das Rose-Theater. Ein volkstümliches Familientheater in Berlin 1906 bis 1944*, Berlin 1965 (= Theater und Drama, Hg. Hans Knudsen, Bd. 29), S. 56, 68; ferner Baumgarten / Freydank, *Das Rose-Theater. Ein Volkstheater im Berliner Osten 1906-1944*, Berlin 1991, S. 163 ff. Diese letzte Publikation zeigt auch einen Bühnenbildentwurf von Harry Breuer.

⁴¹⁶ Vgl. hierzu Dzulko 1952, S. 117 ff.

⁴¹⁷ *Berliner Lokal-Anzeiger*, 12. September 1933.

⁴¹⁸ *Neue Preußische Zeitung / Kreuz-Zeitung*, 13. September 1933.

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ *Der Angriff*, 12. September 1933. - Heinz-Dieter Heinrichs verweist auf ein nunmehr verschollenes Textbuch, das im vierten Akt die einstudierten Reaktionen des Saalpublikums auf Stockmanns Rede enthielt. Vgl. Heinrichs 1965, S. 131.

⁴²¹ *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 12. September 1933.

von einer „recht bedenklich[en]“ Bearbeitung, die dem Stück eine nationalsozialistische Tendenz geradezu „aufpfropft[e]“⁴²².

Die Kritik an der Inszenierung kam im wesentlichen von zwei Seiten. Durchaus auf Parteilinie monierten einige Blätter, daß die Polemik gegen den Liberalismus schließlich selbst in eine beklagenswerte Verherrlichung des Individualismus münden würde. Dem Badearzt liege der neue Führerbegriff völlig fern; er „ist im Grunde nur Egoist, der seine kostbare Individualität vor der Mehrheit verkapselt und verwahrt“⁴²³. Zwar stimme Ibsen, so ein anderer Beobachter, mit den „heutigen politischen Auffassungen“ weitgehend überein, doch führe die „Selbstüberhebung“ Stockmanns im Schlußakt zur „Anarchie“⁴²⁴. Andererseits gab es einige wenige Theaterkritiker, die sich mit beachtlichem Mut jegliche Indoktrinierungsversuche verbat. Wo Ibsen „beißende Ironie“ und „peitschende Satire“ vorsehe, so das *Berliner Tageblatt*, „[...] punktiert der Regisseur den elementaren Kampf [der Brüder] mit den zeitgemäßen Gegensätzen Marxismus und Faschismus. Das ist eine billige, wahrhaft amusische Manier, aktuell zu sein.“⁴²⁵

Wenn ein Theater im nationalsozialistischen Deutschland den „Volksfeind“ ideologiekonform auf die Bühne bringen wollte, stand eine Auseinandersetzung mit der Figur des Badearztes stets im Mittelpunkt. Auch am Kölner Schauspielhaus, wo das Stück Ende 1933 unter der Regie von Ernst Geis zur Aufführung gelangte⁴²⁶, galten die dramaturgischen Bemühungen vor allem dieser Rolle⁴²⁷. Geis und seine Mitarbeiter bewiesen dabei weitaus mehr Fingerspitzengefühl als ihre Kollegen in Berlin. Vor die Wahl gestellt, Doktor Stockmann zum „Clown“ oder zum „Helden“ zu machen, entschieden sich Geis und sein Protagonist Franz Everth für die letztere Option. Sie vermieden jedoch plakative politische Bekenntnisse wie in der Inszenierung des Rose-Theaters, achteten vielmehr darauf, die weniger vorteilhaften oder direkt komischen Attribute des Badearztes weitgehend zu kaschieren. Doktor Stockmann wurde mit Hilfe geschickter Striche in einen Repräsentanten des „Gemeinnutz[es]“ verwandelt, der manchem Zuschauer als „Verfechter der Wahrheit“⁴²⁸ schlechthin erschien. Dies konnte nur gelingen, indem auf viele seiner Übertreibungen großzügig verzichtet wurde. Das Pathos

422 *Der Angriff*, 12. September 1933.

423 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 12. September 1933.

424 *Germania*, 13. September 1933.

425 *Berliner Tageblatt*, 12. September 1933.

426 Ein Volksfeind, Köln, Schauspielhaus, P: 16. Dezember 1933, R: Ernst Geis, BB: Alf Bjørn, D: Franz Everth (Tomas Stockmann), Richard Aßmann (Peter Stockmann), Paul Senden (Aslaksen).

427 Der Kölner Inszenierung lag die Übersetzung Marie von Borchs in einer Einzelausgabe zugrunde, die in Gestalt und Paginierung der sog. „Volksausgabe“ (Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke. Volksausgabe in fünf Bänden*, Hg. Julius Elias / Paul Schlenther, Berlin 1922) entspricht: Henrik Ibsen, *Ein Volksfeind. Schauspiel in fünf Akten*, Berlin 1922: Fischer Verlag. An theatereigenem Material zu dieser Inszenierung stehen zur Verfügung: ein Beleuchtungsbuch, ein Soufflierbuch sowie das Rollenbuch des Schauspielers Franz Everth (Tomas Stockmann). - Zitate aus diesen Quellen werden im weiteren mit folgenden Siglen gekennzeichnet: Beleuchtungsbuch II Volks; Soufflierbuch Volks; Rollenbuch Everth. Das Beleuchtungsbuch I dieser Produktion gilt als verschollen.

428 Müller-Schlemmin, *Ein Volksfeind. Neuaufführung im Kölner Schauspielhaus*, Zeitung unbekannt, 18. Dezember 1933 [Dokument der TSK].

Stockmanns, das sich vor allem in seiner Rede im vierten Akt in voller Pracht entfaltet, blieb auf wenige Sentenzen beschränkt. Entfernt wurde z.B. die allzu lärmende Erklärung des Badearztes, den Mitbürgern „große Enthüllungen“⁴²⁹ unterbreiten zu wollen. Die Dramaturgie war generell darauf abgestimmt, den rhetorischen Überschwang Stockmanns, in den sich gelegentlich unverhohlene Aggression mischt, zu zügeln. Folglich fehlte in dieser Inszenierung die despektierliche Bemerkung: „Wir leben hier vom Hökerhandel mit Unrat und Fäulnis!“⁴³⁰ Noch stärker ins Gewicht fiel jedoch, daß Stockmann seinen Egoismus und Adelsdünkel kaum ausleben durfte. Er hatte z.B. keine Gelegenheit, sich vom „Mob“ und „Pöbel“ zu distanzieren, zu dem er unter keinen Umständen gerechnet werden wollte⁴³¹. Die folgenden Aussagen Stockmanns aus dem vierten Akt, die zur Charakterisierung der Titelfigur wesentlich beitragen, fielen jeweils Strichen zum Opfer:

Woraus besteht denn in einem Lande die Mehrheit der Bewohner? Aus den klugen Leuten oder aus den dummen? Wir sind, denke ich, uns wohl darin einig, daß die Dummen in geradezu überwältigender Majorität rings auf der weiten Erde vorhanden sind.⁴³²

Ach, mein guter Herr Hovstad, schwätzen Sie doch nicht von sicheren Wahrheiten! Die Wahrheiten, die von der Masse und dem Pöbel anerkannt werden, das sind jene Wahrheiten, die in den Tagen unserer Großväter die Vorpostenkämpfer für sicher hielten. Wir Vorpostenkämpfer von heutzutage, wir anerkennen sie nicht länger [...] ⁴³³

Begegnete ich einmal einem der Leute, die da [hoch oben im Norden] zwischen den Steinhäufen verstreut lebten, dann dachte ich zuweilen, es wäre besser für die armen, verkommenen Geschöpfe, wenn sie einen Tierarzt da oben hätten anstelle eines Mannes wie ich.⁴³⁴

Diese Aussprüche formen sich bei Ibsen zu einer Isotopie, lassen Stockmann als elitären und teilweise menschenverachtenden Sonderling erscheinen, der zwar zu Recht die kapitalistische Doppelmoral seiner Heimatstadt anprangert, seine Kritik aber ohne jedes Maß formuliert. Fallen die oben zitierten - und ähnliche - Textstellen fort, verkehrt sich die Figurenkonzeption fast in ihr Gegenteil. Genau dies schien das Ziel der dramaturgischen Bearbeitung in Köln gewesen zu sein. Nicht nur wurden die rhetorischen Entgleisungen Stockmanns, insbesondere seine anmaßenden Attacken gegen die als „Plebejer“ und sogar „Köter“ beschimpften Menschen unterdrückt⁴³⁵, auch wurden seine positiven Eigenschaften verstärkt. Im Vergleich zum Text Ibsens legte Stockmann in der Kölner Theaterfassung eine größere Bescheidenheit an den Tag. Seinem Bruder gegenüber prahlt er nicht mit einer neuen, teuren Tischdecke; und auch sein launiges Bekenntnis zum Luxus („Käte sagt, daß ich fast schon so viel verdiene, wie wir

429 Soufflierbuch Volks, S. 260.

430 Ebd., S. 225.

431 Ebd., S. 277.

432 Ebd., S. 264.

433 Ebd., S. 266.

434 Ebd., S. 261.

435 Ebd., S. 277.

brauchen“) wurde aus dem Text entfernt⁴³⁶. Gleichzeitig besteht kein Zweifel daran, daß die Widersacher von Stockmann in praktisch allen Lebenslagen zuerst an ihren persönlichen Vorteil denken und Habsucht ihr Handeln bestimmt. So wird der kauzige Schwiegervater des Badearztes, der Gerbereibesitzer Morten Kiil, durchgängig als „Hamster“⁴³⁷ titulierte, was offenbar als Hinweis auf dessen Mentalität des Raffens und Hortens gedacht war.

Von Kiil und den übrigen Kleinbürgern des Ortes hebt sich Stockmann in der Inszenierung positiv ab. Dies wird nirgends deutlicher als in seinen letzten Worten am Ende des dritten Aktes, d.h. unmittelbar vor der Pause. Er erklärt seinem Bruder, dem Bürgermeister Peter Stockmann, den offenen Kampf. Eine Gegenüberstellung von Übersetzung und Souffleurbuch läßt dabei einige interessante Unterschiede zutage treten. Marie von Borch entschied sich für die Formulierung: „Ihr wackeren Herren! Ich will doch sehen, ob die Niedertracht die Macht hat, einem Patrioten, der die Gesellschaft reinigen will, den Mund zu stopfen.“ Diesen Wortlaut veränderten die Kölner Dramaturgen zu der Aussage: „Ihr wackeren Herren! Ich will doch sehen, ob die Erbärmlichkeit und Feigheit die Macht haben, einen freien und ehrlichen Mann mundtot zu machen.“⁴³⁸ Die Opposition zwischen der „Gesellschaft“ des Ortes und dem Einzelkämpfer Stockmann tritt hier noch drastischer zutage als bei Ibsen und in der Übersetzung. In symmetrischer Ordnung werden die Merkmale der Kontrahenten jeweils verdoppelt (Erbärmlichkeit/Feigheit versus frei/ehrlich). Das recht hohltönende Gerede von der „Reinigung“ der Gesellschaft - wiewohl ein Leitmotiv in Ibsens Drama - verwandelt sich in einen Eigenkommentar, der sich wie eine Werbung für den Standpunkt Stockmanns liest.

Mit verhältnismäßig behutsamen, dabei aber äußerst wirkungsvollen Mitteln gelang es dem Ensemble um Regisseur Geis, Stockmann als sympathischen, aufrichtigen Menschen erscheinen zu lassen. Auch von der politischen Unbedarftheit, die ihm in Ibsens Ausgangstext deutlich anhaftet, war in der Kölner Aufführung stark abstrahiert worden. So war das Feld bereitet für die autoritären und demokratiefeindlichen Äußerungen des Badearztes im vierten Akt.

Dennoch war die Produktion durch einige interessante Doppeldeutigkeiten gekennzeichnet. Einerseits ist überlieferten Rezensionen und Fotografien zu entnehmen, daß der „Volksfeind“ in Köln in historischen Kostümen und Bühnenbildern gespielt wurde (s. Abb. 61). Andererseits jedoch steht außer Frage, daß auch diese Inszenierung, wie die Produktion im Berliner Rose-Theater, einen Beitrag zur zeittypischen Diffamierung der Weimarer Republik leistete. Wenn Stockmann bei verschiedenen Gelegenheiten nicht etwa die „Beamte[n]“, sondern konsequent die „Bürokraten“ bzw. verallgemeinernd die „Bürokratie“ angreift⁴³⁹, han-

⁴³⁶ Rollenbuch Everth, S. 189 f. - Zur Funktion von Stockmanns Lebensgenuß vgl. Asplund 1973.

⁴³⁷ Rollenbuch Everth, S. 201 und passim. - Im Originaltext wird Morten Kiil gelegentlich „grevling“ („Dachs“) genannt, besonders von Stockmann.

⁴³⁸ Souffleurbuch Volks, S. 252. - Im Original hat die Stelle den Wortlaut: „[...] I gode herrer! Jeg vil dog se om usseldommen har magt til at binde munden på den patriot som vil renske samfundet!“ HU, IX, S. 268.

⁴³⁹ Souffleurbuch Volks, S. 208, 227.

delt es sich nicht nur um eine stilistische Korrektur der Übersetzung. Gerade die Schwerfälligkeit der politischen Willensbildung in einem republikanischen Staatsgefüge, die Ineffizienz des demokratischen Prozesses, wurde nach 1933 immer wieder kritisiert und karikiert⁴⁴⁰. Allein das Wort „Bürokratie“ konnte entsprechende Assoziationen wecken. Ähnlich starke Signalwirkung dürfte ein anderer Begriff entfaltet haben, der in fast demonstrativer Frequenz zu hören gewesen war: wo die Übersetzung von „Rechthabern“ oder „Machthabern“ spricht, war in der Aufführung stets von „Bonzen“ die Rede⁴⁴¹. Diese Vokabel wird zur Schmähung anonym bleibender Gegner von verschiedenen Personen verwendet, vor allem von Hovstad, Billing und Aslaksen. Das permanente Ränkespiel um Einfluß und Macht gibt ohnehin schon einen Eindruck von einer von Partikularinteressen dominierten Gesellschaft. Der Begriff „Bonze“ und die eng mit ihm in Zusammenhang stehende Vorstellung von der „Bonzokratie“ sorgen darüber hinaus für die historische Verortung eines Sozialwesens, das in der Kölner Inszenierung heftigster Kritik ausgesetzt war. Verschiedene Publikationen des Dritten Reiches belegen eindeutig, daß „Bonze“ sich nach dem Ersten Weltkrieg zu einem typischen, ja genuinen Schimpfwort für Partei-, Gewerkschafts- oder Verbandsfunktionäre in der Weimarer Republik entwickelt hatte:

Mit Bonzentum verknüpft sich in Deutschland die Vorstellung von Parasitentum, das auf Kosten der organisierten Massen im Zeitalter des Systems seinen egoistischen Trieben lebte. Arm in Arm mit dem jüdischen Schiebertum mißbrauchte es Stellung und Verbindung, bis es in den großen Korruptionsskandalen seine gebührende Kennzeichnung fand.⁴⁴²

Der Nationalsozialismus hat u.a. das Verdienst, der Republik von 1918 die passendsten Titel verliehen zu haben. Die Worte erklären sich alle selbst. Ich nenne nur einige. Geldsackrepublik, Kartenhausrepublik (Dr. Goebbels), Börsen- und Journalistendemokratie (Rosenberg), Korruptionsstaat, Unstaat [...], Bonzokratie.⁴⁴³

Stockmann geriet nie in Gefahr, Opfer derartiger Beschimpfungen zu werden. Er schlüpfte im Verlauf der Aufführung immer mehr in die Rolle eines Anklägers, dessen Redlichkeit kaum noch in Frage gestellt werden konnte. Anders als im Originaltext erwägt er eine Emigration in die USA niemals ernsthaft, was seine Position noch glaubhafter macht⁴⁴⁴. Als er schließlich zur Kritik an den Parteien ansetzt - die im Verhältnis zum Text Ibsens noch verstärkt worden ist⁴⁴⁵ -,

⁴⁴⁰ Als Beispiel kann hier auch Hans Steinhoffs Verfilmung des „Volksfeindes“ (1937) gelten.

⁴⁴¹ Soufflierbuch Volks, S. 209 und passim.

⁴⁴² Wagner, *Taschenwörterbuch des neuen Staates*, 2. Aufl., Leipzig 1934, S. 31.

⁴⁴³ Pechau, Nationalsozialismus und deutsche Sprache, in: *Nationalsozialistische Monatshefte*, 8, 1937, S. 1058-1072, hier: S. 1062. - Vgl. zu diesem Thema auch Mohler 1994, S. 38 ff.

⁴⁴⁴ Rollenbuch Everth, S. 278, 280.

⁴⁴⁵ Bei Ibsen lautet einer der letzten Sätze Stockmanns, gerichtet an seine Söhne: „I [skal] jage alle gråbenene over til det fjerne vesten, gutter!“ („Dann werdet Ihr alle *Isegrims* nach dem fernen Westen jagen, Ihr Jungens!“). HU, IX, S. 312; SWV, IV, S. 298. - Daraus wurde in der Kölner Inszenierung: „Ihr [werdet] alle *Parteisklaven* nach dem fernen Westen jagen, Ihr Jungens!“ Rollenbuch Everth, S. 298 [Hervorhebung jeweils durch UE].

spricht eine sorgfältig als Autorität aufgebaute Persönlichkeit zu den Zuschauern im Theater.

Insgesamt schien das dramaturgische Konzept eine Geschlossenheit der Inszenierung und eine klare ideologische Aussage ermöglicht zu haben. Der Protagonist des Dramas, Tomas Stockmann, wird mit Hilfe verschiedener Eingriffe in den Text von seinen Schwächen befreit und gegen die explizite Intention des Autors⁴⁴⁶ als moralische Instanz aufgefaßt. Die listige Integrierung von einigen Schlüsselwörtern („Bürokratie“, „Bonzen“, auch „Aktionäre“⁴⁴⁷) gab seiner Polemik die gewünschte aktuelle Richtung; die demokratische Kultur der Weimarer Republik wurde dabei bloßgestellt. Letzterem Aspekt diene auch die Gestaltung der Volksversammlung im vierten Akt, die nach Ansicht mancher Forscher schon Ibsen als Persiflage entworfen hatte⁴⁴⁸. Fast im Stile der Meininger Massenregie war eine große Anzahl von Komparsen genau angewiesen worden, mit Kommentaren, Zustimmung, Einsprüchen, Buh-Rufen und dergleichen⁴⁴⁹ auf Stockmanns Rede zu reagieren. Das Pro und Contra hielt sich in etwa die Waage. In erster Linie sollte offenbar ein Eindruck chaotischer Uneinigkeit im Volk vermittelt werden, die schließlich soweit ging, daß mehrere Bürger ein enthemmtes „Wau-Wau“⁴⁵⁰ in den Saal kläfften. Die pseudo-demokratische Wahl Stockmanns zum Volksfeind gerät in diesem Kontext endgültig zur Farce. Die Versammlung, die kaum anders verstanden werden konnte als in ihrem metonymischen Bezug auf die verhaßte Republik, hatte sich in ihrer albern, „liberalistischen“ Richtungslosigkeit selbst diskreditiert.

Trotz dieser politisch eindeutigen Tendenz der Inszenierung wäre es wachen Rezipienten möglich gewesen, zwischen den Zeilen zu lesen. Die Selbstüberschätzung des Badearztes war nämlich nicht *vollständig* aus dem Text verbannt worden. Die wenigen überspannten Statements Stockmanns, die der Rotstift der Dramaturgen nicht ausgestrichen hatte, gewähren dabei einen interessanten Einblick in psychosoziale Zusammenhänge jener Jahre. Im fünften Akt, als Hovstad und Aslaksen ihm einen faulen Kompromiß vorschlagen, wirft Stockmann sie derart energisch aus seinem Haus, daß er dem zornigen Jesus gleicht, der die Händler aus dem Tempel vertreibt⁴⁵¹. Kurz darauf beschwert er sich im Text Ibsens wie in der Inszenierung bei seiner Frau darüber, daß er wahrhaftig „von den Sendboten der Hölle heimgesucht“ worden sei. Doch er werde ihnen jetzt das „Tintenfaß direkt an den Schädel werfen“⁴⁵². Stockmann knüpft mit dieser Wortwahl an eine bekannte Luther-Anekdote an, der sich auf der Wartburg des Teufels zu erwehren hatte.

446 Bekanntlich hatte Ibsen sich dagegen gewehrt, mit der Figur Stockmanns identifiziert zu werden. Gegenüber dem Schauspieler Martinius Nielsen äußerte er einmal: „Jeg er ikke ansvarlig for alt det Tøv, han kommer med.“ („Ich bin nicht verantwortlich für all das Gewäsch, das er da anbringt.“) Vgl. HU, XIX, S. 217; Arpe (Hg.), *Henrik Ibsen*, 2 Bde., München 1972 (= Dichter über ihre Dichtungen, Bd. 10), Bd. 2, S. 107.

447 Soufflierbuch Volks, S. 243.

448 Vgl. Rønning 1977 a, S. 102.

449 Soufflierbuch Volks, S. 256 und passim.

450 Ebd., S. 268.

451 Vgl. Noreng 1969, S. 22 f.

452 Soufflierbuch Volks, S. 293 f.

Schon auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzungen im vierten Akt verbindet Stockmann, wenn auch über den Umweg einer rhetorischen Verneinung, sein Schicksal mit dem des Gottessohnes:

STOCKMANN: Ihr sollt noch vom Volksfeind hören, ehe er den Staub von seinen Füßen schüttelt! Ich bin nicht so gottähnlich wie eine gewisse Person; ich sage nicht: „Ich ver-gebe Euch, denn Ihr wisst nicht, was Ihr tut“.

ASLAKSEN: Das ist ein gotteslästerlicher Vergleich, Herr Doktor Stockmann!

[...] HETZENDE RUFE: Werft ihm die Fenster ein! Schmeißt ihn in den Fjord!⁴⁵³

Stockmann sieht sich also in Nachbarschaft zu Personen wie Jesus und Luther! Dieser unkontrollierte Größenwahnsinn Stockmanns, der durchaus geeignet war, seine auf Sachlichkeit beruhende Autorität (und das Konzept der Inszenierung) zu untergraben, blieb in der Kölner Aufführung gänzlich unangetastet. Möglicherweise hatte hier auf intuitivem Wege eine Identifikation mit Ibsens Titelhelden stattgefunden. Im offenkundigen Narzißmus Stockmanns, der sich eben in seinem Elitedünkel und in seinen Größenphantasien niederschlägt, konnten sich viele Nationalsozialisten wiedererkennen. So wie schon Dietrich Eckart sein Idol Peer Gynt (und damit sich selbst!) zum Sohn Gottes stilisierte (vgl. Abschnitt 3.4.1.), schien Stockmanns Hybris etwas von jenem regressiven Begehren zu beinhalten, das für ein weitverbreitetes, zeittypisches Phänomen erachtet werden darf. Die kollektiven Selbstübersteigerungen hatten dabei eine umfassende *Entdifferenzierung* zum Ziel, die in einem psychoanalytischen Modell als Wiedervereinigung mit der dem eigenen Subjekt verlorengegangenen schützenden Mutter beschrieben werden könnte. Die Einbildung der Gottähnlichkeit (wie sie Stockmann und Peer in nationalsozialistischen Visionen ironiefrei an den Tag legen) - soll, nach diesem Verständnis des Narzißmus, die Bewunderung der Mutter sichern und eine neue Symbiose einleiten⁴⁵⁴. Die Aufhebung der Subjekt-Objekt-Trennung konnte aber, wie die Erfahrung des Zweiten Weltkrieges nachdrücklich lehrt, auch auf höchst gewaltsamem Wege hergestellt werden: im entdifferenzierenden Rausch der Zerstörung und in der Lust am Untergang. Der Narzißmus Stockmanns kennt auch diese radikale, grausame Spielart. In der Volksversammlung spricht er einen Satz, der in Köln wichtiger Bestandteil des Textes blieb:

[...] so liebe ich meine Vaterstadt, daß ich sie eher zugrunde richten als mitansehen möchte, wie sie auf einer Lüge gedeiht. [...] Ihr verpestet am Ende das ganze Land. [...] Und kommt es so weit, dann sage ich aus voller, innigster Überzeugung: möge das ganze Land zugrunde gehen; möge das Volk hier ausgerottet werden.⁴⁵⁵

⁴⁵³ Soufflierbuch Volks, S. 275.

⁴⁵⁴ Verwiesen werden kann in diesem Zusammenhang auf einen grundlegenden Artikel Sigmund Freuds, der die Tradition der Psychohistorie mitanregte, sowie auf eine kaum bekannte psychoanalytische Deutung des „Peer Gynt“: Freud, Massenpsychologie und Ich-Analyse [1921], in: Ders., *Studienausgabe*, 10 Bde. und Supplementband, Frankfurt/Main 1982, Bd. 9, S. 61-134; Roellenbleck, Peer Gynt als erotischer Typus sui generis, in: *Psyche*, 23, 1969, S. 929-946.

⁴⁵⁵ Soufflierbuch Volks, S. 271.

Die Zügellosigkeit dieser Aussage läuft der Strategie des Regisseurs, Stockmann als sympathischen Kritiker des Liberalismus zu präsentieren, völlig entgegen. Daß sie dennoch nicht gestrichen wurde, legt gängige, aber größtenteils unbewußte bleibende Bedürfnisse und Dispositionen frei. Psychosexuelle Konflikte entluden sich vielfach in einer (un)heimlichen Freude an der Destruktion, wie gerade manche Weisungen Adolf Hitlers deutlich beweisen. Als sich abzuzeichnen begann, daß der Krieg nicht mehr zu gewinnen war, richtete sich die Wut des „Führers“ in aller Vehemenz gegen das eigene Volk; der sogenannte „Nero-befehl“ vom 19. März 1945, der die Zerstörung aller Industrie- und Versorgungsanlagen auf dem Reichsgebiet anordnete⁴⁵⁶, spricht eine deutliche Sprache. Doch schon im Herbst 1941, also noch lange vor Stalingrad, hatte Hitler in einem Gedankenspiel die äußerste Form der Entgrenzung, die Auslöschung der eigenen Landsleute, als Weg zur Befriedigung narzißtischer Gelüste ins Auge gefaßt. Seine Worte weisen dabei erstaunliche Parallelen zu den Äußerungen Stockmanns auf:

Wenn das deutsche Volk einmal nicht mehr stark und opferbereit genug ist, sein Blut für seine Existenz einzusetzen, so soll es vergehen und von einer anderen, stärkeren Macht vernichtet werden. Ich werde dem deutschen Volk keine Träne nachweinen.⁴⁵⁷

Die Untergangsvisionen Stockmanns und Hitlers konvergieren darin, daß sie Extremphantasien narzißtischer Charaktere darstellen. Interessanterweise erinnert eine Kapitelüberschrift aus „Mein Kampf“ an Ibsens Stück - allerdings eher noch an Schillers „Wilhelm Tell“: „Der Starke ist am mächtigsten allein“⁴⁵⁸. Obwohl in vielen nationalsozialistischen Inszenierungen von Ibsens „Volksfeind“ Analogien zwischen dem Protagonisten und dem „Führer“ willkommen waren und gegen die Ironie des Ausgangstextes auf der Bühne durchgesetzt wurden, dürfte die Maßlosigkeit Stockmanns die Kohärenz der Kölner Aufführung ernsthaft gefährdet haben. Offenbar ließen sich der Regisseur und seine Dramaturgen jedoch derart vom Geltungsdrang des Badearztes faszinieren, daß sie eine partielle Widersprüchlichkeit ihrer Produktion in Kauf nahmen. Die emotionale Identifikation mit Stockmann wog schwerer als die in allen Details nachvollziehbare Eindeutigkeit der Aussage⁴⁵⁹.

⁴⁵⁶ Vgl. zu diesem Thema Haffner, *Anmerkungen zu Hitler*, München 1978, S. 183 ff.

⁴⁵⁷ Diese Worte sprach Hitler in Gegenwart der Außenminister Dänemarks und Kroatiens am 27. November 1941. Zit. nach Haffner 1978, S. 152.

⁴⁵⁸ Hitler 1932, S. 568. - Eine psychoanalytisch orientierte Deutung der Vorgänge im Dritten Reich würde wohl auch Albert Speers merkwürdige „Theorie vom Ruinenwert“ als narzißtische Gewaltphantasie der Entgrenzung entlarven können. Speer hatte Hitler vorgeschlagen, für die Bebauung des Reichsparteitagsgeländes in Nürnberg nur solche Materialien zu verwenden, die noch nach „Tausenden von Jahren“ [!] einen Eindruck von der Größe der Zeit geben könnten. Zur Veranschaulichung seiner Gedanken ließ Speer eine Zeichnung anfertigen, die zeigte, „wie die Tribüne des Zeppelinfeldes nach Generationen der Vernachlässigung aussehen würde, überwuchert von Efeu, mit eingestürzten Pfeilern, das Mauerwerk hie und da zusammengefallen, aber in den großen Umrissen noch deutlich erkennbar.“ Gebäude, die noch gar nicht existierten, stellte sich Speer also mit kaum unterdrückter Freude als zerstört, in Form von Ruinen, vor! Vgl. Speer, *Erinnerungen*, Berlin 1969, S. 68 f.

⁴⁵⁹ Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, daß Hermann Wanderscheck, als Referent der Presse-

Soweit es sich heute noch feststellen läßt, blieben die violenten Verschmelzungssehnsüchte Stockmanns auch in anderen szenischen Realisationen des „Volksfeinds“ von Bearbeitungen verschont. In Esslingen⁴⁶⁰ etwa, wo das Stück zu einem vergleichsweise späten Zeitpunkt aufgeführt wurde⁴⁶¹ (Frühjahr 1938), wünschte sich Stockmann seine Heimatstadt „vom Erdboden [...] wegrasiert“⁴⁶². Gleichzeitig jedoch wurde streng darauf geachtet, die Seriosität des Protagonisten nicht zu beschädigen. Gottfried Haaß-Berkow, der nicht unumstrittene Intendant in Esslingen⁴⁶³, hatte überall dort umfassende Kürzungen im Text vorgenommen, wo Stockmanns Naivität und Eitelkeit, auch die Rachsucht gegen seinen Bruder⁴⁶⁴, allzu aufdringlich wurden. Dennoch lassen sich im direkten Vergleich mit der Produktion des Kölner Schauspielhauses auch einige Akzentverschiebungen feststellen. Der *historische* Aspekt der Inszenierung trat in den Hintergrund; nicht mehr explizit die Gesellschaft der Weimarer Republik wurde angegriffen, sondern die Pseudo-Demokratie einer Kleinstadt, in der einige wenige Männer in selbstsüchtiger Weise die Macht ausüben und die politischen Spielregeln nach eigenem Gutdünken außer Kraft setzen. Entgegen den peniblen Regievorschlägen Ibsens, der auch für den vierten Akt „karakteristiske, natursande skikkelser“⁴⁶⁵ („charakteristische, naturwahre Gestalten“) forderte, war dabei der Buchdrucker Aslaksen als reine Karikatur aufgefaßt worden, als Krähwinkel-Politiker, der es sich gefallen lassen muß, selbst von Billing als „dieses mäßige Rindvieh“⁴⁶⁶ verspottet zu wer-

Abteilung der Reichsregierung wie als Autor von theaterhistorischen Schriften „eines der besten Pferde im Goebbels-Stall“ (Walter Wicclair), in einem programmatischen Artikel über Ibsen gerade die hier herausgehobenen Sätze aus dem „Volksfeind“ äußerst positiv kommentierte. Die Gewaltphantasien Stockmanns deutete Wanderscheck unter anderem als „Ibsens moralische Mission“. Vgl. Wanderscheck, Ibsen in unserer Zeit, in: Programmheft zu „Nordische Heerfahrt“, Volksbühne am Horst-Wessel-Platz [Berlin], Spielzeit 1940/41, unpaginiert [Dokument der UB Ffm, Sammlung Weichert]; vgl. ferner Wicclair, Personalstrukturen Berlin 1933 bis 1945 und 1950 bis 1962, in: Mierendorff / Wicclair: *Im Rampenlicht der „dunklen Jahre“: Aufsätze zum Theater im „Dritten Reich“, Exil und Nachkrieg*, Hg. Helmut G. Asper, Berlin 1989 [Wicclair 1989 b] (= Sigma-Medienwissenschaft, Bd. 3), S. 57-66, hier: S. 62.

460 Ein Volksfeind, Esslingen, Württembergische Landesbühne, P: 14. März 1938 [Aufführung in Ludwigsburg: 2. März 1938], R: Gottfried Haaß-Berkow, BB: Karl Türcke, D: Carl Sumalvico (Tomas Stockmann), Heribert Doberauer (Peter Stockmann), Hans Kroneck (Aslaksen).

461 Die Württembergische Landesbühne in Esslingen vertraute ebenfalls der Übersetzung Marie von Borchs: Henrik Ibsen, *Ein Volksfeind. Schauspiel in fünf Akten*, Berlin 1922: Fischer Verlag. Erhalten geblieben ist ein Rollenbuch des Schauspielers Harry Schürmann (Horster). Zitate aus dieser Quelle werden nachfolgend mit der Sigle „Rollenbuch Schürmann“ gekennzeichnet. - Zur Situation des Esslinger Theaters während des Dritten Reiches vgl. Kretschmer, Die Württembergische Landesbühne Esslingen von 1933 bis 1948, in: *Von Weimar bis Bonn. Esslingen 1919-1949*, Begleitband zur Ausstellung, Esslingen 1991, S. 309-325.

462 Rollenbuch Schürmann, S. 271.

463 Haaß-Berkow wurden amtlicherseits mehrfach seine Verbindungen zu Rudolf Steiners Anthroposophen vorgeworfen; andererseits galt er als „Meister in der Ausnutzung persönlicher Beziehungen und der Anlehnung, soweit sie ihm unvermeidlich schienen.“ Vgl. Kretschmer 1991, S. 312; Kleemann, Die Ära Haass-Berkow, in: *Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne*, Hg. Stadtbauverwaltungsamt, Esslingen o.J. [1982], S. 84-85, hier: S. 85.

464 Rollenbuch Schürmann, S. 215, 226, 234.

465 Brief von Ibsen an Edvard Fallesen vom 12. Dezember 1882. HU, XVII, S. 493.

466 Rollenbuch Schürmann, S. 235.

den. Die Volksversammlung mündete auch in Esslingen in einen Tumult, mit der Besonderheit jedoch, daß die Stimmung gegen Stockmann genau vorbereitet und systematisch geschürt wurde. Als das Publikum im Saal ihn zum Volksfeind wählt, reiben sich Aslaksen und Billing ostentativ die Hände⁴⁶⁷. In milder Form erfaßte die Kritik aber durchaus auch den Titelhelden des Stücks. Die Polemik gegen die Parteien, die schon in Köln im Verhältnis zu Ibsens Vorlage ausgebaut worden war (s. Anmerkung 445 dieses Kapitels), trägt er in einem Übereifer vor, der ein ironisches Licht auf die eigene Person fallen läßt:

MORTEN: Aber was werden wir tun, wenn wir freie und vornehme Männer geworden sind?

STOCKMANN: Dann werdet Ihr alle Mäßigkeitspolitiker und solche Rindviecher, Parteihäuptlinge und Spießer nach dem fernen Westen jagen!⁴⁶⁸

Stockmanns längere Aufzählung, die ein einziges Wort Ibsens („gräbenene“ bzw. „Isegrims“) ersetzt, setzte den rhetorischen Übersoll Stockmanns auch humoristisch in Szene. Der Theaterkritik galt Stockmann in der Interpretation Carl Sumalvicos deshalb als ein Mann „mit viel Gemütlichkeit“, allerdings auch als „Dickkopf“ und „kleiner Kohlhaas“⁴⁶⁹ (siehe Abb. 62 und 63).

Wie die Beispiele Berlin, Köln und Esslingen zeigen, wurde Ibsens „Volksfeind“ in unterschiedlicher Weise für politische Zwecke instrumentalisiert. Die Angriffe auf den vermeintlich übertriebenen Individualismus einer gerade „überwundenen“ Zeit wurden in den ersten Jahren nach der Machtübernahme von einer komplementären Propagierung des „Volksgemeinschafts“-Gedankens begleitet. Die „liberale“ oder gar „marxistische“ Vereinzelung, die fehlenden familiären und nationalen Bindungen wurden in den Inszenierungen moniert und beklagt. Gleichzeitig wurde in der Regel ein positives Gegenkonzept präsentiert, das Stockmann nachgerade zu verkörpern schien. Die Vehemenz der Aussage differierte dabei erheblich. Auf dem Theater konnte der Badearzt ebenso eindimensional als moralischer und politischer „Führer“ auf- und vorgeführt werden wie in manchem programmatischen Artikel. So schrieb ein Kritiker unter der Überschrift „Ibsens ‘Volksfeind’ und wir“ im Jahre 1934:

Diese Welt der Lüge, Unmoral, fauliger Luft und sumpfigen Niedergangs, die Ibsen 1882 vorfand, erkannte und brandmarkte, sie blieb dieselbe bis nach dem Kriege, wurde noch schlimmer nach der sogenannten Revolution, trieb gerade nach ihr die giftigsten Blüten. Parteien wollten Volk sein und waren nur Trittstufenleitern für geldmacherische Ichlinge! Bis ein anderer „Ibsen-Stockmann“ auftrat, dieser Welt die Lügenmaske abzureißen! Was Ibsen über Volk und Masse bzw. Majorität sagt, was er über Führung höher gearterter Kräfte sagt und denkt: das alles gilt auch heute noch und wieder weithin! Und gerade hier berührt er sich mit uns Heutigen: Er bekämpft das, was wir bekämpften und immer wieder bekämpfen werden!⁴⁷⁰

⁴⁶⁷ Ebd., S. 272, 275.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 298.

⁴⁶⁹ *Esslinger Zeitung*, 16. März 1938.

⁴⁷⁰ *Hessische Landeszeitung*, 20. September 1934.

Der Autor dieser Zeilen vermag in typischer Weise den ironischen Abstand zwischen Ibsen und Doktor Stockmann nicht wahrzunehmen. Daß Stockmann dabei unverblümt auf Hitler bezogen wird, bezeugt eine sehr oberflächliche Lektüre des Damentextes, die dessen Beziehung zum Genre der Komödie nicht in Betracht zieht. Wenn der Badearzt sich im vierten Akt in für ihn typischer Hyperbolik zu der Behauptung versteigt, daß ein Hund aus vornehmer Rasse, der schon seit Generationen „harmoniske stemmer og musik“ („harmonische Stimmen und Musik“)⁴⁷¹ zu hören bekommen hätte, einem „pöbelhaften Köter“ weit überlegen sei, ist dieser Humor eigentlich kaum zu verkennen. Aus diesen und ähnlichen Worten das ernste Prinzip einer „Führung höher gearteter Kräfte“ deduzieren zu wollen - wie oben geschehen -, ist selbst schon wieder unfreiwillig komisch.

Eine Inszenierung in Darmstadt⁴⁷² (1934), die den Anlaß für die zitierten Sätze bildete, liefert ein aufschlußreiches Beispiel dafür, daß eine bestimmte fanatische Attitüde auch nur zum Schein angenommen werden konnte. Im offiziellen Programmheft des Theaters wurde die Vorstellung von Ibsen als Gegner einer „Geistes-, Gesellschafts- und Weltlage, die völlig liberalistisch durchseucht“⁴⁷³ ist, übernommen und ausgebaut. Ibsen erscheint hier als „Germane“, „Nationalist“ und „Sozialist“ [!], in dessen Stück das „Priestertum des einsamen Einzelnen über die käufliche und wetterwendische ‘Demokratie’“⁴⁷⁴ obsiegt. Dem Autor des „Volksfeindes“ wurde also, wie dies im Dritten Reich mehrfach geschah, eine antidemokratische Gesinnung nachgesagt⁴⁷⁵. Die Aufführung selbst jedoch vermittelte einen anderen Eindruck. Regisseur Jochen Poelzig hatte sich vor allem darauf konzentriert, Doktor Stockmann (wie in Köln dargestellt von Franz Everth⁴⁷⁶) als Mann voll „warme[r] Menschlichkeit“ zu präsentieren, der aufgrund seines Familiensinnes schnell die Sympathien des Publikums gewann (s. Abb. 60). Vor diesem Hintergrund erschien er keineswegs als „verbitterter Phantast“, sondern als „ein von reinsten Gesinnung erfüllter Mensch, dessen geistige und sittliche Ueberlegenheit

⁴⁷¹ HU, IX, S. 284; SWV, IV, S. 268.

⁴⁷² Ein Volksfeind, Darmstadt, Hessisches Landestheater, P: 18. September 1934, R: Jochen Poelzig, BB: Werner Lergen, D: Franz Everth (Tomas Stockmann), Hans Baumeister (Peter Stockmann), Ullrich Verden (Aslaksen). - „Ein Volksfeind“ zählte zwischen 1886 und 1950 zu den erfolgreichsten Ibsen-Stücken in Darmstadt. Die Produktion von 1934 schlägt mit neun Aufführungen zu Buche. Vgl. hierzu *Darmstädter Theater 1910-50. Eine Schauspielrückschau*. Bearbeitet von Hermann Kaiser, Darmstadt o.J. [1951], S. 13.

⁴⁷³ *Hessische Landeszeitung*, 20. September 1934.

⁴⁷⁴ Zorn, Ibsen, der „Volksfeind“, in: *Spielplan des Hessischen Landestheaters* [Darmstadt], 1935, H. 2, S. 21-26, hier: S. 22 f.

⁴⁷⁵ Vgl. etwa Petsch 1940, S. 27. - Vereinzelt wird diese recht absurde These noch heute vertreten. Als Beispiel sei Robert Ferguson genannt, der ein Kapitel seiner Ibsen-Biographie mit dem Titel „The Anti-democrat“ versah. Darin heißt es unter anderem: „Its anti-democratic preaching, and a eugenic theory that the Nazis later rendered scandalous, mean that *The Enemy of the People* is now an embarrassment to many of Ibsen’s admirers [...]“ Ferguson, *Henrik Ibsen. A New Biography*, London 1996, S. 284.

⁴⁷⁶ Nach Stationen in Düsseldorf, Mannheim, Wiesbaden und Köln wurde Franz Everth Generalintendant in Darmstadt, wo er auch seine Karriere als Schauspieler fortsetzte.

ihm die Gabe eines warmherzigen Humors verlieh“⁴⁷⁷. Im Vergleich zu den streckenweise martialischen Besprechungen des Stücks in Programmheft und Presse hatten die Darmstädter Theaterleute, unter ihnen der noch unerfahrene Carl Radatz in der Rolle des Journalisten Billing, eine bieder-joviale Interpretation des Stückes erarbeitet. Harmlosigkeit darf allerdings auch dieser Produktion kaum bescheinigt werden, da der brave Humor, die Gutmütigkeit, das Einverständnis mit der Familie etc. eine positive Aufnahme seiner elitären und auch hier gänzlich unironisch dargebotenen Botschaften erst möglich machten. Gleichwohl glich die Darmstädter Deutung des Stückes einem Zwitter: während in einer theatereigenen Publikation die aktuellen politischen Vorgaben sehr direkt aufgegriffen wurden - möglicherweise aus taktischen Gründen mit Blick auf die Reichsdramaturgie in Berlin -, ließ die theatrale Praxis einen eher beherrschten, wenn auch nicht arglosen Umgang mit Ibsens Text erkennen.

Von den in Darmstadt gleichsam doppelt ausgeschöpften Möglichkeiten der Rezeption dieses Stückes war am Landestheater in Meiningen⁴⁷⁸ (1938), wo die deutsche Ibsen-Tradition mitbegründet worden war, vor allem eine realisiert worden: „mit kämpferischer Schärfe“⁴⁷⁹ ging der Titelheld gegen eine Staatsform und seine Repräsentanten vor, „wie wir sie“ - so ein Kritiker - „noch vor sechs Jahren hatten“⁴⁸⁰. Der Kontrast zwischen Tomas und Peter Stockmann war dabei noch verstärkt worden. „Innere Hohlheit, stocksteife Dünkelhaftigkeit, aufgeblasener Stolz, Skrupellosigkeit und Feigheit“ prägten den Bürgermeister in dieser Aufführung, der als Repräsentant des bekämpften demokratischen Systems verstanden wurde, während nach Ansicht der Presse sein Bruder im Laufe des vierten Aktes schlichtweg „sehend“ wird und in einer großen „Abrechnungsszene“⁴⁸¹ seine Ehre verteidigt.

Auch in der Reichshauptstadt wurde Ibsens „Volksfeind“ noch einmal aufgeführt. Eugen Klöpfer, inzwischen zum stellvertretenden Vorsitzenden der RTK und Intendanten der „Volksbühne am Horst-Wessel-Platz“ aufgestiegen, nahm die alte Empfehlung Rainer Schlössers auf und brachte das Stück an seinem Haus heraus⁴⁸². Von der demagogischen Wucht, die noch die Aufführung am Rose-Theater gekennzeichnet hatte, war knapp vier Jahre später (im März 1937) nicht mehr viel zu spüren. So wie ab etwa 1936 eine scharfe Indoktrinierung durch eine „neue“, ideologiekonforme Dramatik größtenteils unterblieb, faßte der als Gast auftretende Regisseur Gerhart Scherler Ibsens Drama vor allem als Volkstheater mit komödiantischen Einlagen auf. Der Humor der Inszenierung unterminierte aber auch in

477 *Darmstädter Tagblatt*, 20. September 1934.

478 Ein Volksfeind, Meiningen, Landestheater, P: 9. Oktober 1938, R: Herbert Körbs, BB: Albrecht Pfannschmidt, D: Gustav Meinecke (Tomas Stockmann), Georg Lang (Peter Stockmann), Peter Paul (Aslaksen).

479 *Sonneberger Zeitung*, 17. Oktober 1938.

480 *Thüringer Tageszeitung* [Ausgabe Hildburghausen], 12. Oktober 1938.

481 Ebd.

482 Ein Volksfeind, Berlin, Volksbühne am Horst-Wessel-Platz, P: 10. März 1937, R: Gerhart Scherler, BB: Rochus Gliese, D: Eugen Klöpfer (Tomas Stockmann), Ernst Sattler (Peter Stockmann), Hans Herrmann-Schaufuß (Aslaksen).

diesem Fall keineswegs die Glaubwürdigkeit der Titelfigur. Im Gegenteil: Tomas Stockmann, dargestellt von Klöpfer selbst, war nach Meinung von Paul Fechter erfüllt vom eigenen „Kampfruß“⁴⁸³ und erwies sich ein weiteres Mal als „Führernatur“, die sich ihres „Endsieges“⁴⁸⁴ [!] sicher ist. Diese Botschaft war, wie der *Völkische Beobachter* konstatierte, „nicht mehr so tief ernst“⁴⁸⁵ transportiert worden. Klöpfer spielte gestenreich mit hohem Tempo (s. Abb. 64), streute zur Freude der Zuschauer immer wieder theaterwirksame Lazzi ein - so versohlte er Aslaksen und Hovstad mit einem Regenschirm den Hosenboden - und stellte bei jeder Gelegenheit „hemdsärmeligen Lebensoptimismus“⁴⁸⁶ zur Schau. Ein Kritiker resümierte:

Ein Mann im grauen, saloppen Cut, mit Lodenhavelock und ohne Eitelkeit, der selber darüber lacht, daß seine Hosen zum Schluß zerrissen sind, der seine Freunde herzlich zum Trinken nötigt, der Wasser auf die Volksversammlung zu seinen Füßen spritzt, ein gutmütiger, derber Hausvater und Idealist.⁴⁸⁷

Es braucht kaum betont zu werden, daß auch diese demonstrativ herausgekehrte Volkstümlichkeit, vor bis zu 1700 Zuschauern pro Vorstellung⁴⁸⁸, eine politische Funktion zu erfüllen hatte. Zwar konnten sich die Inszenierungen des „Volksfeindes“ hinsichtlich ihrer Aggressivität, auch in bezug auf die konkreten Angriffsziele stark voneinander unterscheiden, doch blieben wesentliche Konstanten von derlei Variationen ausgeklammert. Von der weltfremden Phantastik, mit der Ibsen seinen Protagonisten ausgestattet hatte, war auf den Bühnen in der Regel nur wenig zu sehen. Die ignorierte Distanz zwischen Autor und Figur verwandelte sich statt dessen in eine Nähe zwischen Protagonist und „Volk“. Ob als stilisierter „Führer“ oder volkstümlicher Moralist: das Wort des Badearztes galt auf den Bühnen des Dritten Reiches. Es richtete sich vehement gegen Liberalismus und Demokratie, unter anderem nachweisbar gegen die Weimarer Republik.

6.3.2. „Ein Volksfeind“ als Hörspiel und Film

Welch beachtlicher Popularität sich Ibsens „Volksfeind“ bei den Machthabern und Funktionären des „Dritten Reiches“ erfreute, zeigen nicht nur die Empfehlungen des Reichsdramaturgen Rainer Schlösser. Immerhin war die „Volksbühnen“-Produktion 1937 einem Mann anvertraut worden (Gerhart Scherler), der ansonsten im Rang eines Oberregierungsrates in der Abteilung Theater (VI) des Propagandaministeriums arbeitete⁴⁸⁹. Auch der preußische Ministerpräsi-

483 *Berliner Tageblatt*, 11. März 1937.

484 *Berliner Illustrierte Nachtausgabe*, 11. März 1937.

485 *Völkischer Beobachter* [Berliner Ausgabe], 11. März 1937.

486 *Germania*, 12. März 1937.

487 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 11. März 1937.

488 Statistische Berichte vermerken jedoch, daß vereinzelt bis zu 700 Plätze unbesetzt blieben, was im RMVP beanstandet wurde. Vgl. BA, Akte R 55/20265, Bl. 197 f. und 228 f.

489 Intendant Klöpfer hatte sich direkt an den Mann im RMVP gewandt. Mit Schreiben vom 6. Februar

dent, Hermann Göring⁴⁹⁰, hob mit seinem Besuch der Premiere die Bedeutung des Theaterabends hervor; er gratulierte dem Hauptdarsteller Klöpfer öffentlich zum Erfolg.

In bemerkenswerter Weise wurde der „Volksfeind“ auch für andere Medien bearbeitet. Noch 1938 hatte sich ein ostdeutscher Sender des Stückes angenommen und mit allen typischen Tendenzen versehen:

Der Bearbeiter hatte durch geschickte szenische Vereinfachungen und geringfügige Textänderungen, die zugleich eine Entstaubung bedeuteten, eine zwanglose Angleichung des weltanschaulichen Grundgedankens an das neuzeitliche Autoritätsprinzip zuwege gebracht. Den windigen Vertretern der „kompakten Majorität“, den „wölfischen“ Parteihäuptlingen, den „liberalen“ Geschäftemachern wird die „Führerpersönlichkeit“ des starken „Einsamen“, der am mächtigsten allein ist, eindeutig und klar umrissen gegenübergestellt, daß das alte Tendenzstück fast wie neu erscheint.⁴⁹¹

Auch der Film nahm sich des Stoffes an. Kein Geringerer als Hans Steinhoff⁴⁹², der neben Veit Harlan und Karl Ritter zu den „eifrigsten Fürsprechern der nazionalsozialistischen Ideologie“⁴⁹³ zählte und für agitatorische Werke wie „Hitlerjunge Quex“ verantwortlich zeichnete, interessierte sich für Ibsens Drama. Das Drehbuch zu dem 1937 fertiggestellten *Terra*-Spielfilm war maßgeblich von Erich Ebermayer erarbeitet worden, der schon eine neue Bühnenfassung von Ibsens „Frau Inger auf Östrot“ (vgl. Abschnitt 6.1.3.) hergestellt hatte. An Ebermayer läßt sich - wie bereits angedeutet - die ganze Widersprüchlichkeit menschlicher Anpassungsfähigkeit studieren. Der sich als „kaltgestellt“ wählende Autor war sich darüber im klaren, daß gerade der „Volksfeind“ ideologisch mißbraucht werden konnte. Sein Versuch, dem Drehbuch eine aufklärerisch-kritische Note zu geben, erscheint im nachhinein als recht naiv. In sein Tagebuch notierte er:

Berlin, 12. April 1937

[...] Das Stück und auch der Film, den wir nun machen werden, hat mit Politik nichts zu tun und schon gar nichts mit Nazipolitik. [...] Natürlich *könnte* der Grundstoff zu Parallelen in der heutigen Zeit verführen, insofern, als hier das Mehrheitsprinzip, also der Parlamentarismus, ironisiert wird und der einzelne, überzeugt vom Guten und Richtigen seines Kampfes, siegt.

Nun ja - Hitler selbst und auch Dr. Goebbels werden überzeugt sein, daß die Diktatur des einzelnen und sein Sieg über die Mehrheit ein Glück für Deutschland ist, und ich fürchte beinahe, daß dieser Film Chancen hat, den Herren zu gefallen. Wer, wie ich, an den end-

1937 beantragte Scherler eine mehrwöchige Dienstbefreiung; Goebbels persönlich erklärte sich mit seiner Regietätigkeit einverstanden. Vgl. BA, Akte R 55/20297, Bl. 245.

490 Zu den theaterpolitischen Funktionen Görings vgl. Drewniak 1983, S. 13 ff.

491 Anonymus, Nochmals Ibsens Nora, in: *Die Literatur*, 41, 1938/39, S. 67.

492 Vgl. Cadars/Courtade, *Hans Steinhoff 1882-1945*, Paris 1976 (= Anthologie du Cinéma, Bd. 87); Courtade/Cadars, *Le Cinéma Nazi*, Paris 1972, S. 37 f. und 80 ff. - Vgl. außerdem Spielhofer, Hans Steinhoff, in: *Der deutsche Film*, 2, 1937, S. 110-112. Der Beitrag, dem Auszüge aus dem Drehbuch des „Volksfeind“-Filmes folgen (*ebd.*, S. 112-114), ist mit einigen Standfotos illustriert und zeigt Steinhoff im Kreise der Söhne Mussolinis.

493 Toeplitz, *Geschichte des Films*. Aus dem Polnischen übertragen von Lilli Kaufmann, Bd. 3: 1934-1939, Berlin 1982, S. 461.

gültigen Sieg der Demokratie glaubt, wird sich nicht scheuen, im Gegenteil mit freudig gespitzter Feder es tun, die *falsche* Demokratie, den *verrotteten* Parlamentarismus, darzustellen, wie Ibsen es tat. Die Verfechter des echten Parlamentarismus können nur daraus lernen, wie es *nicht* sein darf, auch in Zukunft niemals bei uns sein darf. Verbohrte Nazi-Idealisten können möglicherweise in dem Stück eine Rechtfertigung der Ausschaltung des Parlaments sehen.⁴⁹⁴ [Hervorhebungen im Original]

Ebermayer schien, wie seine letzten Bemerkungen zeigen, mindestens geahnt zu haben, daß er einen Beitrag zu einem Propagandafilm⁴⁹⁵ geleistet hatte. Die Handlung, die in das fiktive Ostseebad „Trimburg“ verlegt worden war, wies streckenweise kaum noch Berührungspunkte mit Ibsens Ausgangstext auf. Die „filmisch frisiert[e]“ Version, so der Wortlaut in einem Artikel des Programms⁴⁹⁶, spielt nicht zufällig im Jahr 1932 und darf als Generalangriff auf die demokratische Tradition der „Systemzeit“ bezeichnet werden. Einer Clique von habgierigen und spießigen Stadtverordneten, die sich durch fruchtlose Diskussionen der Lächerlichkeit preisgibt, steht der bodenständige, stets gutgelaunte Doktor Stockmann gegenüber, der sich rührend für seine Familie und mittellose Industriearbeiter einsetzt. In mehrfacher Hinsicht weist der Film Parallelen zu Scherlers Einstudierung an der Berliner Volksbühne auf. Hans Herrmann-Schaufuß, der für seine Interpretation des „gemäßigten“ Aslaksen glänzende Kritiken erhielt, ist auch im Film eine wichtige Stütze der persiflierten „kompakten Majorität“. Vor allem jedoch kam es Steinhoff darauf an, den Badearzt als Identifikationsfigur aufzubauen, der sich vom Publikum nicht allzu sehr entfernt. „Unsere Helden“, so wurde Steinhoff zitiert, „bedürfen einer menschlichen Vertiefung. Sie müssen nicht vom frühen Morgen bis zum Schlafengehen Heroisches von sich geben.“ Stockmanns Volkstümlichkeit wurde auch hier dadurch betont, daß ihn ein burschikoser Humor, Vitalität und Appetit auszeichneten. Nach dem Konzept und einer Formulierung der Filmemacher war er als „Übermensch mit Speck und Bohnen“⁴⁹⁷ angelegt.

Heinrich George⁴⁹⁸, der Titelheld des Films, zog vor allem während der Volksversammlung alle Register. Als er ans Rednerpult tritt, hebt er für einen kurzen Moment den rechten gestreckten Arm zum „deutschen Gruß“ und verfällt mehrfach in das aus Parteitagsreden bekannte Hitler-Falsett. Inwieweit George eine geistige Nähe Stockmanns zum „Führer“ andeuten will oder schon zur Karikatur übergeht, ist nicht leicht zu entscheiden⁴⁹⁹. Kein Zweifel kann indes daran bestehen, wie der

⁴⁹⁴ Ebermayer, „... und morgen die ganze Welt.“ *Erinnerungen an Deutschlands dunkle Zeit*, Bayreuth 1966, S. 165.

⁴⁹⁵ Völlig zutreffend bemerkte schon Drewniak: „In allen Einzelheiten entstand ein richtiger NS-Propagandafilm [...]“ Drewniak 1987, S. 564.

⁴⁹⁶ Programm zu „Ein Volksfeind“, Hans-Steinhoff-Film der F.D.F., 1937, unpaginiert [Dokument des BA-Filmarchivs].

⁴⁹⁷ Ebd.; vgl. kritisch dazu *Berliner Tageblatt*, 21. November 1937.

⁴⁹⁸ Unter den übrigen bekannten Schauspielern, die in diesem Film zu sehen waren, sind Franziska Kinz, Albert Florath, Ernst Legal und Bernhard Minetti zu nennen.

⁴⁹⁹ Bergliot Ibsen war, nach Erinnerung von Berta Drews, „außerordentlich zufrieden“ mit Georges Darstellung der Rolle. Die Schwiegertochter Ibsens besuchte den Schauspieler im Krankenhaus und beglückwünschte ihn zu seinem Erfolg. Vgl. Drews, *Wohin des Wegs. Erinnerungen*, München/Wien

im Verhältnis zu Ibsens Drama völlig veränderte Schluß aufzufassen ist. Auf Geheiß des zuständigen Ministers, der wie ein *deus ex machina* den Konflikt beendet, wird Stockmann in allen Punkten rehabilitiert. Der Staat übernimmt den Kurort, die Wasserzufuhr wird umgeleitet, Stockmann bleibt Badearzt. Das Programm vermerkt dazu: Er „erlebt einen Triumph seines selbstlosen Kampfes im Dienste der Gemeinschaft“⁵⁰⁰.

Der Film, der sich auf Großveranstaltungen der NSDAP großer Beliebtheit erfreute, wurde nach 1945 von den Alliierten mit Aufführungsverbot belegt. Erst 1983 wurde er, anlässlich einer Inszenierung des „Volksfeindes“ am Frankfurter Schauspielhaus, wieder der Öffentlichkeit präsentiert. Bei dieser Gelegenheit war der Film Gegenstand einer prominent besetzten Podiumsdiskussion, an der unter anderem Daniel Cohn-Bendit, Iring Fetscher, Alexander Kluge und Karsten Witte teilnahmen⁵⁰¹.

6.3.3. Vom Problemstück zum Startheater: „Nora“

Die nach „Peer Gynt“ am häufigsten aufgeführten Ibsen-Schauspiele im Dritten Reich, „Nora“ und „Gespenster“, erschienen den Kulturfunktionären und Theaterkritikern als „Problemstücke“ im doppelten Sinne des Wortes. Beide Werke galten implizit oder explizit als Klassiker des Naturalismus, mithin als düstere Ausgeburten einer hemmungslos „individualistischen“ Zeit. Wegen des bald offen eingestandenen Mangels an neuen guten Theatertexten ließen sich Ibsens gesellschaftskritische Arbeiten jedoch nicht einfach ignorieren. Die Aktenvorgänge der Reichsdramaturgie (vgl. Abschnitt 4.5.) beweisen, daß die NS-Politiker bei aller spürbaren Zurückhaltung die Stücke anfangs noch duldeten. In den Kriegsjahren ergingen dann allerdings punktuelle („Nora“) bzw. generelle („Gespenster“) Aufführungsverbote. Nicht nur dem Genre nach enthielten Ibsens Schauspiele also reichlich Probleme; sie stellten auch die Kultusbürokratie vor große Schwierigkeiten. Gegen Kriegsende, als die meisten ideologischen Ansprüche gefallen waren, wurde „Nora“ von den Theatern wiederentdeckt. Ibsens „Gespenster“ jedoch durften nach 1942 nicht mehr gespielt werden; Ausnahmen wurden kaum zugelassen.

Zwei Tendenzen bestimmten zunächst die Aufführungen von „Nora“ im Dritten Reich. In der Vorkriegszeit, größtenteils auch noch danach, zeichneten sich sehr viele Inszenierungen dadurch aus, daß ein streng *historisches* Ambiente gewählt wurde. Die Zeichen des Raumes wie die Erscheinung der Schauspieler suggerierten damit ferne, überwundene Zeiten. Diese Konzeption ist dabei weniger eindeutig, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Offiziell - und in den Reaktionen der Presse - indizierten Bühnenbild, Dekoration und Kostümierung, daß die auf der

1986, S. 177 f.

500 Programm zu „Ein Volksfeind“, Hans-Steinhoff-Film der F.D.F., 1937, unpaginiert [Dokument des BA Filmarchivs].

501 Vgl. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. Januar 1983.

Bühne dargestellten Konflikte „einer vergangenen Epoche“⁵⁰² angehörten. Gelegentlich dürften entsprechende Entscheidungen der Regie aber auch einen versteckten Hinweis darauf gegeben haben, daß die Themen der Ibsen-Ära trotz eines zeitlichen Abstandes von mehreren Jahrzehnten noch verblüffend aktuell waren. Die auf der Bühne betonte zeitliche Situierung des Stoffes hätte in diesen Fällen die Funktion einer Maske gehabt. Derartige Intentionen und Wirkungen sind allerdings heute schwer nachweisbar. Wer sich für die Präsentation eines historischen Bühnenbildes entschloß, wandte sich indes ohne Zweifel - und in einzelnen Fällen mit ostentativer Deutlichkeit - von den ideologischen Auseinandersetzungen der Gegenwart ab. So verstanden, konnte Ibsens vermeintlich „veraltete“ Dramatik eine Art Zufluchtstätte für Theaterleute bieten, die ihre Kunst nicht in den Dienst der Indoktrinierung stellen wollten.

Sobald Ibsens „Nora“ ohne nennenswerte dramaturgische Bearbeitung auf die Bühnen gelangte, zeigten sich die Kritiker argwöhnisch und skeptisch. Die wenigen Produktionen der Vorkriegsjahre nahmen sie immer wieder zum Anlaß, gleichsam *ex negativo* die Veränderungen zu würdigen, die der Nationalsozialismus binnen kurzer Zeit in die Wege geleitet habe. Auf skurrile Weise entfalteten die Inszenierungen, dieser Logik zufolge, einen Reiz dadurch, daß angesichts der Probleme früherer Zeiten die Verdienste der Gegenwart um so deutlicher hervortreten schienen. In der einzigen „Nora“-Produktion der Saison 1933/34 in Hannover habe der Regisseur Hans Ebert „mit Recht das Zeitgebundene“ betont. Eine bürgerliche Stube „mit Petroleumlampe, Schaukelsessel und Markatbuketts [sic], die Kostümierung und die ganze Art, sich zu geben“ hätten eine Atmosphäre des vergangenen Jahrhunderts erzeugt und in Erinnerung gerufen, daß die „Zeitenwende, in der wir stehen“, andere Antworten auf die damals drängenden Fragen gefunden habe:

Der Nationalsozialismus ficht für die Heiligkeit der Ehe, die Mann und Frau in die Pflicht des „Wir“ hineinbindet, in ein „Wir“, dem die Kinder das am stärksten verpflichtende Siegel sind [...]; beider „Ich“ darf nur Dienst am „Wir“, an der Familie sein, die wiederum eingegliedert ist dem größeren „Wir“, dem Volke.⁵⁰³

Auch in Essen, schon zu Kriegszeiten, erwartete die Zuschauer ein Plüschsalon, der „mit dem ganzen Inventar damaliger leicht angestaubter Pracht aufwarten [konnte]: vom Wintergarten bis zur Alabasterfigur und zum Bärenfell“ evozierten viele Details die Atmosphäres jenes Bildungsbürgertums, zu dem sich die Nationalsozialisten nicht mehr bekennen wollten. Auch hier ließ das Urteil nicht auf sich warten: „In den mehr als 60 Jahren, die zwischen dem ersten Erscheinen des Schauspiels und heute liegen, hat sich mancherlei gewandelt. [...] Man spürt den Abstand.“⁵⁰⁴

Daß aber gerade Ibsens „Nora“ noch zwei Jahre nach der „Machtergreifung“ zu bemerkenswerten Diskussionen Anlaß geben konnte, zeigte sich anhand einer

⁵⁰² *Hamburger Anzeiger*, 29. Oktober 1936.

⁵⁰³ *Niedersächsische Tageszeitung*, 3. Oktober 1933.

⁵⁰⁴ *Essener Allgemeine Zeitung*, 14. November 1942.

Inszenierung am Neuen Theater in Frankfurt/Main⁵⁰⁵. Zutiefst von den Umwälzungen überzeugt, die der Nationalsozialismus bewirkt hat, konnte ein Rezensent des *Volksblatts* im Konflikt zwischen Nora und Helmer nur noch eine „gesellschaftliche Entartungserscheinung der sogenannten ‘oberen Zehntausend’“ erkennen. Den Entschluß Noras, das Puppenheim zu verlassen, empfand er als „Individualismus in Reinkultur“:

Wir finden es auch durchaus berechtigt, daß Nora ihm [= Helmer, UE] sehr, sehr gründlich die Meinung sagt, damit seine Gottähnlichkeit einen Stoß bekommt. Aber wenn dann Nora ihr Köfferchen nimmt und nicht nur diesen Mann, sondern auch ihre drei Kinder verläßt, dann stellen sich bei uns Hemmungen ein, dann haben wir die größte Lust, diese kleine brave Frau an ihre Mutterpflichten zu gemahnen.⁵⁰⁶

Dieser Meinung schloß sich auch Siegfried Melchinger an, der betroffen beobachtete, wie „der emanzipierte Verstand alles Herzliche und Menschliche zertreten“ mußte und sich deshalb fragte, „ob die Regie nicht hier bei aller Achtung vor dem Dichter die Aufgabe gehabt hätte, gegen ihn zu spielen“⁵⁰⁷. Einen Tag nach diesen Besprechungen erschien in der bürgerlich-liberalen *Frankfurter Zeitung* eine Art „Gegenkritik“⁵⁰⁸. Rudolf Geck⁵⁰⁹ lobte die Darstellerin der Nora, Claire Winter, für ihre Wandlungsfähigkeit von Szene zu Szene und beschrieb die Protagonistin mit kaum verhohlener Zustimmung als „Vertreterin der Menschenrechte“. Die Verwendung von „Plüschmöbel[n], Chenilledecken, Petroleumlampen [und] lange[n] Locken“ allein rechtfertige noch nicht, das Stück für veraltet oder die Protagonistin für „naiv-dumm“ zu halten. Ibsens Stück habe mehrere Jahrzehnte „durch Millionen Köpfe revoltiert, Vorurteile besiegt, Philistergehirne ausgelüftet und Puppen zu Frauen gemacht“⁵¹⁰. Schon am Tag der Premiere war in einem geradezu programmatisch anmutenden Einführungsartikel die Relevanz des Stückes für die Gegenwart unterstrichen worden, da „es auch heute wahrscheinlich noch ‘Puppenheime’ erheblicher Anzahl

505 Nora, Frankfurt/Main, Neues Theater, P: 24. September 1935, R: Richard Salzmann, BB: Ludwig Sievert, D: Claire Winter (Nora), Fritz Saalfeld (Helmer).

506 *Frankfurter Volksblatt*, 25. September 1935.

507 *Frankfurter General-Anzeiger*, 25. September 1935. - Die Kritik (sowie ein Szenenfoto) ist erneut abgedruckt in Mohr, *Das Frankfurter Schauspiel 1929-1944. Eine Dokumentation zur Theatergeschichte mit zeitgenössischen Berichten und Bildern*, Frankfurt/Main 1974.

508 Schültke 1997, S. 244.

509 Die *Frankfurter Zeitung* galt lange Zeit als Qualitätsblatt und Bastion der Demokratie. Während des Dritten Reiches wurde sie als Ausnahmeerscheinung im Rang der „Alibipresse“ (Paupié) geduldet, um dem Ausland gegenüber praktizierte Pluralität zu demonstrieren. Ausgerechnet ein despektierlicher Artikel über Dietrich Eckart führte 1943 zum Verbot des Blattes. Eine Würdigung des mutigen Theaterjournalismus Rudolf Gecks legte 1956 Bergita Gradl vor. Vgl. Paupié, *Frankfurter Zeitung* (1856-1943), in: Heinz-Dietrich Fischer (Hg.), *Deutsche Zeitungen des 17. bis 20. Jahrhunderts*, Pullach bei München 1972, S. 241-256, hier: S. 252; ferner: Gillessen, *Auf verlorenem Posten. Die Frankfurter Zeitung im Dritten Reich*, Berlin 1986; Gradl, *Rudolf Geck. Theaterkritiker der „Frankfurter Zeitung“ 1898-1936*, Diss. Berlin 1968, S. 154 ff.

510 *Frankfurter Zeitung*, 26. September 1935.

gibt“⁵¹¹. In derselben Ausgabe der Zeitung erschienen auch Erinnerungen der großen Ibsen-Interpreten Louise Dumont⁵¹².

Die wenigen mutigen Bekenntnisse zu Ibsens Stück wurden allerdings regelmäßig von einer Rhetorik der Zurückweisung übertönt. Die Distanzierung von Ibsens Stücken und Protagonistinnen seiner gesellschaftskritischen Phase geriet fast zum Routineakt. Immer wieder provozierten „Nora“-Aufführungen Sätze wie die folgenden:

[Im] Meinungsstreit um das „Nora“-Problem [...] stand bald diese, bald jene Anschauung im Vordergrund. Heute gibt es für uns Deutsche dieses „Problem“ nicht mehr, denn Noras Meinung, daß sie in erster Linie Mensch sei und infolgedessen zunächst Rechte und Pflichten gegen sich selbst habe, - wie kann diese Meinung vor dem Hauptgesetz der Lebensanschauungen der Deutschen des Dritten Reiches bestehen! Nora hat in erster Linie ihre Mutterpflichten zu erfüllen; sie darf ihre Kinder, die, wenn [sie] auch einem „fremden Manne“ geboren sind, dennoch auch ihre Kinder sind und größere Rechte haben als der Einzelmensch, - Nora darf diese Kinder nicht verlassen.⁵¹³

Ibsen 1941! Ein Anachronismus eher als eine Stütze der Gesellschaft! [...] Eine Hedda Gabler, eine Dina oder gar eine Nora empfinden wir nicht mehr als Heldinnen, denen man nacheifert.⁵¹⁴

Die wenig enthusiastische Behandlung des Stückes durch die Reichsdramaturgie, das gelegentlich registrierte Befremden des Publikums⁵¹⁵, die Haltung der Presse, kurz die fast allgemeine Ablehnung des Dramas, vor allem angesichts von Inszenierungen, die „dem Meister [= Ibsen, UE] auf allen seinen Wegen“⁵¹⁶ folgten, veranlaßte schließlich einzelne Theaterleute dazu, Ibsens „Nora“ stärker dem neuen Zeitgeist anzugleichen, um sie auf diese Weise wieder problemlos spiel- und rezipierbar zu machen.

Zu diesem Zweck brauchte das Stück keineswegs gänzlich umgeschrieben zu werden. Der Düsseldorfer Dramaturg Hans Carl Holdschmidt, der sich in einer theaterhistorischen Dissertation zur „geläuterte[n] Form des modernen rassischen Antisemitismus“ bekannt hatte⁵¹⁷, gab für die Inszenierung am Schauspielhaus⁵¹⁸ Leitlinien einer „Nora“-Lektüre vor, die nur wenige, jedoch sehr gravierende Texteingriffe implizierte. Ibsen zählte er nach bekanntem Muster zu den führenden „Dichtern der nordischen Rasse“⁵¹⁹. In „Nora“ habe er unter anderem „[...] die falsche Ehe in ihren drei Hauptformen zeigen wollen: die unechte Liebesheirat an Torvald und Nora, die Ehe durch Verkauf an Frau Linde und die Ehe des durch

⁵¹¹ Ebd., 24. September 1935.

⁵¹² Dumont, Erinnerungen an „Nora“, in: *Frankfurter Zeitung*, 24. September 1935.

⁵¹³ *Hamburger Nachrichten*, 29. Oktober 1936.

⁵¹⁴ *General-Anzeiger der Stadt Wuppertal*, 29. Mai 1941.

⁵¹⁵ Einzelne Repliken Noras in Hamburg und Frankfurt/Main wurden mit höhnischem Gelächter quittiert.

⁵¹⁶ *Frankfurter Generalanzeiger*, 25. September 1935.

⁵¹⁷ Holdschmidt, *Der Jude auf dem Theater des deutschen Mittelalters*, Emsdetten 1935 (= Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte, Bd. 12), S. 1.

⁵¹⁸ Nora oder Ein Puppenheim, Düsseldorf, Schauspielhaus, P: 27. April 1939, R: Walter Ullmann, BB: Fritz Riedl, D: Annemarie Jürgens (Nora), Hermann Weiße (Helmer).

⁵¹⁹ Holdschmidt, „Ein Puppenheim“, in: *Theaterwelt. Programmschrift der Städtischen Bühnen Düsseldorf*, 14, 1938/39, H. 12, S. 139-143, hier: S. 143.

Gesetz geschützten Wüstlings an Ranks Vater.“⁵²⁰ Da Ibsen aber „durch und durch gesund war“, habe er auch an „die Fortpflanzungskraft und an die Entwicklungsfähigkeit der Ideale“⁵²¹ geglaubt. Vor allem das spektakuläre Finale des Stückes, das den Nationalsozialisten ansonsten so viel Kopfzerbrechen bereitete, bewertete Holdschmidt erstaunlich positiv. Die Wandlung Noras beschrieb er, wie dies mit Hinweis auf den Originaltitel („Et dukkehjem“ / „Ein Puppenheim“) des Schauspiels inzwischen üblich geworden ist, in Begriffen einer kohärenten Theatermetaphorik. Im „erwachten Gefühl ihres Persönlichkeitswertes“ wolle Nora nicht mehr „Puppe“, sondern „Helferin des Mannes“ [!] sein⁵²². Am Ende verzichte sie auf ihr „Maskenglück“, da sie verstehe, daß sie „durch ihren Gatten wie durch ihren Vater“ zu einer egoistischen Frau erzogen worden sei, die ihren Kindern gegenüber nicht als gute Mutter auftreten könne. Wenn sie das weihnachtlich geschmückte Wohnzimmer verläßt, befinde sie sich auf dem Weg zu einer authentischen Identität, einer „Menschwerdung“ im emphatischen Sinne. In den Worten des Dramaturgen:

Sie [= Nora, UE] war bisher nur eine Scheingestalt, hat nur eine „Rolle“ gespielt; die verborgenen und verschütteten Elemente ihres wahren Seins sind ihr nur ganz allmählich zum Bewußtsein gekommen. Sobald dies aber geschehen ist, fordert das erwachte sittliche Bewußtsein von ihr, dem mütterlichen Instinkt so lange zu entsagen, bis sie selbst das Gleichgewicht gefunden hat zwischen innerer und äußerer Pflicht.⁵²³

Holdschmidt hat ein wesentliches Kennzeichen der Gegenwartsdramatik Ibsens durchaus erkannt: in vielen Texten⁵²⁴, so auch in „Nora“⁵²⁵, lassen sich die Figuren auf ein intrikates Rollenspiel ein, das sich verselbständigt und ein zweites Fiktionsniveau, ein „Spiel im Spiel“, etabliert. Bei der Interpretation

⁵²⁰ Ebd., S. 142.

⁵²¹ Ebd., S. 139 f.

⁵²² Ebd., S. 140.

⁵²³ Ebd., S. 142.

⁵²⁴ Vgl. generell zu diesem Thema Haakonsen, *The Play-within-the-play in Ibsen's Realistic Drama*, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 2, Hg. Daniel Haakonsen, Oslo 1971, S. 101-117; ferner Brynhildsvoll, *Über Rolle und Identität und ihr gegenseitiges Verhältnis in „Peer Gynt“*, in: *Edda*, 78, 1978, S. 95-105; Brynhildsvoll, *Hedda Gabler als Regisseurin. Zur Frage der theaterkonzeptionellen Infrastruktur in Henrik Ibsens gleichnamigem Drama*, in: *Skandinavistik*, 22, 1992, S. 41-52; Helland, *Play Within The Play. Meta-drama og modernitet i Bygmester Solness*, in: *Agora*, 1993, H. 2/3 [Helland 1993 b], S. 133-155.

⁵²⁵ Zum Thema der Theatralität in „Nora“ vgl. vor allem Haakonsen, *Tarantella-motivet i „Et Dukkehjem“*, in: *Edda*, 48, 1948, S. 263-274 [dt. Fassung in Paul (Hg.), *Henrik Ibsen*, Darmstadt 1977 (= Wege der Forschung, Bd. 487), S. 197-211]; Rieger, *Noras Rollenengagement*, in: *Orbis Litterarum*, 32, 1977, S. 50-73; Mahal, *Ein Puppenspieler? Zur Rolle Thorvald Helmers in Henrik Ibsens „Ein Puppenheim“*, in: *Skandinavistik*, 10, 1980, S. 118-133; Østerud, *Henrik Ibsens italienske karneval. Visualitet og teatralitet i Et dukkehjem*, in: *Agora*, 1993, H. 2/3, S. 162-186 [Østerud 1993 a; englische Fassung in Østerud, *Theatrical and Narrative Space. Studies in Ibsen, Strindberg and J.P. Jacobsen*, Århus 1998, S. 49-67, auch in Gladso (Hg.), *Nordic Theatre Studies*, Bd. 10, København 1998, S. 23-35]; Selboe, *Maskeradekvinnelighet-frihet. Perspektiver på Henrik Ibsens Et dukkehjem*, in: *Edda*, 97, 1997, S. 88-98. Auch Joan Templeton spricht vom „drama of disguise and concealment“, in dem Nora in einem Akt der Rollenverkehrung die Attitüde der Ritterlichkeit annimmt, die nach den Normen der Gesellschaft der Ehemann auszufüllen hatte; vgl. Templeton 1997, S. 139 f.

dieser „permanenten Maskerade“⁵²⁶ zieht sich Holdschmidt jedoch auf eine dezidiert antimoderne Position zurück: seine Imagination von Weiblichkeit konstruiert hinter der Fassade Noras ein „wahres Sein“, das er *expressis verbis* mit „dem mütterlichen Instinkt“ identifiziert. Indem Nora aus dem Puppenheim flieht, komme sie ihrer so verstandenen Bestimmung nach. Daß diese Vorstellungen auf der Bühne auch umgesetzt wurden, beweist die Aussage eines Kritikers, der unter der Maske Noras „das ewig Weibliche“ zu erkennen glaubte, das im „Reifrock oder in Turnüre oder im kurzgeschürzten sportlichen Kleide“⁵²⁷ stets dasselble bleibe. Die Ontologisierung des Weiblichen, auf die Holdschmidt mit seinem Ansatz abzielte, verwandelt dabei Ibsens komplizierte Dialektik aus Rolle und Identität in einen starren Dualismus aus Theaterspiel und Authentizität.

Die Düsseldorfer Inszenierung⁵²⁸ reduzierte in diesem Sinne die theatralen Aspekte des Stückes erheblich. Von der dramaturgischen Konzeption geleitet, daß Nora aufgrund von äußeren Faktoren (z.B. durch die anhaltende Wirkung ihrer falschen Erziehung) in eine Schablone normgerechten Verhaltens gepreßt wird, ist von ihrem kaum zu ignorierenden *aktiven* Rollenbewußtsein in der Inszenierung wenig zu sehen. Ibsens Nora weiß, wie sie im Dialog mit Frau Linde zu erkennen gibt, den spielerischen Charakter ihres Verhaltens sehr wohl einzuschätzen. Daß sie z.B. Geld von Krogstad lieh und einen Wechsel fälschte, will sie ihrem Mann erst anvertrauen, wenn er kein Vergnügen mehr an ihren Verkleidungen und Tanzdarbietungen findet. Genau diese Replik jedoch ist in Düsseldorf einem Strich zum Opfer gefallen⁵²⁹. Sobald sie Helmer gegenüber vom bevorstehenden Maskenball bei ihren Nachbarn spricht und z.B. seine Aufmerksamkeit auf ihre Kostümierung lenkt, setzt ebenfalls der Rotstift an⁵³⁰. Wer überdies, wie Holdschmidt, ausschließlich die zwei Phasen der Künstlichkeit und Natürlichlichkeit voneinander zu unterscheiden bereit ist, kann die Funktion des Tarantella-Tanzes während desselben Festes kaum hinreichend beurteilen⁵³¹. Wie vor allem Tone Selboe überzeugend herausgearbeitet hat⁵³², vollzieht Nora im Kostüm eines italienischen Fischermädchens einen radikalen Wandel ihrer Frauenrolle. Die nicht mehr zu bändigende Wildheit ihres Tanzes, die Helmers Anweisungen trotzt, zeigt unmißverständlich an, daß sie nun selbst die Initiative ergriffen hat. Sie streift die unpersönliche Rolle einer „Lerche“ oder eines „Eichhörnchens“ ab und handelt - auch in

526 Østerud 1993 a, S. 165.

527 *Rhein-Ruhr-Zeitung*, 16. Mai 1939.

528 Der Inszenierung lag die alte Übersetzung Wilhelm Langes zugrunde: Henrik Ibsen, *Nora oder Ein Puppenheim. Schauspiel in drei Aufzügen*. Deutsch von Wilhelm Lange, Leipzig o.J. [1880] (= RUB 1257): Philipp Reclam junior. An theatereigenem Material zu dieser Produktion stehen zur Verfügung: ein Souffleurbuch sowie mehrere Rollenbücher, von denen nur das Exemplar des Schauspielers Hermann Weiße (Helmer) einige Aussagekraft besitzt. - Zitate aus diesen Quellen werden im weiteren mit folgenden Siglen gekennzeichnet: Soufflierbuch Nora; Rollenbuch Weiße.

529 Soufflierbuch Nora, S. 19.

530 Vgl. ebd., S. 36, 37.

531 Zur Bedeutung des süditalienischen Tarantella-Tanzes im Volksglauben vgl. Haakonsen 1948, S. 269 f.

532 Vgl. Selboe 1997, S. 92 f.

verzweifelter Angst darüber, daß ihre Wechselfälschung aufgedeckt werden könnte - zum ersten Mal eigenverantwortlich. Ein Spiel, eine Tanzeinlage, hebt ein früheres Spiel auf. Es überrascht daher kaum, daß Helmer mürrisch den Ball verläßt und den Tanzstil Noras in Anwesenheit Frau Lindes kritisiert. Die „schrecklich eigensinnig[e]“ Nora habe, so Helmer in Ibsens Originaltext, „vel megen naturlighed“⁵³³ an den Tag gelegt. Diese Überdosis an „Natürlichkeit“ impliziert, daß Noras sowohl desperater als auch leidenschaftlicher, erotischer Tanz die Regievorgaben Helmers nicht mehr akzeptiert. Ihr Spiel scheint von „Natur“ durchtränkt - im literarhistorischen Kontext des Modernen Durchbruchs ein substantieller Wert und möglicherweise ein Indikator auch dafür, daß das Ende des Rollenspiels im Puppenheim nicht nur, wie in der Düsseldorfer Inszenierung angedeutet, im Mutterglück liegen muß. Doch auch diese zentralen Sätze Helmers, die zum adäquaten Verständnis der Tarantella-Szene unverzichtbar sind, wurden ausgelassen⁵³⁴. Im vereinfachten binären Schema von Rollenspiel und Wahrhaftigkeit spielte die (verdeckte) Handlung des Kostümballs nur eine untergeordnete Rolle; lediglich Noras Verzweiflung blieb thematisiert. In Ibsens Text zeigt der Tarantella-Tanz, daß die konventionelle Position, die Nora im doppelten Wortsinn bekleidet, durch den Mut zur Selbstbestimmung abgelöst werden könnte. Diese Entwicklung wird jedoch von mancherlei Zweideutigkeiten überlagert.

Mit fortgesetztem Theaterspiel gelingt es dem „Puppenspieler“ Helmer⁵³⁵ einerseits, die Kontrolle über die Situation wiederzuerlangen. In seiner Phantasie stellt er sich Nora als Jungfrau vor, die er zum Traualtar führt⁵³⁶. Die „Natürlichkeit“ Noras wird im Rahmen eines neuen, von ihm dominierten (Gedanken)-Spiels und mit Hilfe eines institutionellen Rituals gebannt⁵³⁷. Wenn Nora sich im weiteren Verlauf des letzten Aktes ihres Maskenanzugs entledigt und mit diesem Kostümwechsel die Hoffnung auf das „Wunderbare“ eines unkonventionellen Zusammenlebens mit Helmer aufgibt, hat sich außerdem das utopische Potential der Tarantella erschöpft. Ihr letzter Auftritt in Reisekleidung bestätigt diese Entwicklung: „Nora leaves [...] wearing the same type of clothing Mrs. Linde had worn when she entered, having almost literally transformed herself from doll into traveller through a series of costume changes.“⁵³⁸ Indem Nora in diesem Sinne in die Rolle der

⁵³³ HU, VIII, S. 343.

⁵³⁴ Soufflierbuch Nora, S. 70. - Schon die in vielfacher Hinsicht ungenügende Übersetzung Wilhelm Langes verschleierte die Zusammenhänge, indem sie die (erotische) „*Natürlichkeit*“ von Noras Tanz als „*Realismus*“ ausgab [Hervorhebung durch UE]. Dieser grobe Fehler wurde noch von der erstmals 1959 publizierten Reclam-Übersetzung Richard Linders wiederholt. Erst seit der vollständigen Revision der Übersetzung durch Aldo Keel ist die Stelle („etwas viel Natürlichkeit“) korrekt wiedergegeben. Vgl. Ibsen, *Nora oder Ein Puppenheim. Schauspiel in drei Aufzügen*. Deutsch von Wilhelm Lange, Leipzig o.J. [1880] (= RUB 1257), S. 70; Ibsen, *Nora oder Ein Puppenheim. Schauspiel in drei Akten*. Übertragen von Richard Linder, Stuttgart 1959 (= RUB 1257), S. 68; Ibsen, *Nora (Ein Puppenheim). Schauspiel in drei Akten*, Aus dem Norwegischen übertragen von Richard Linder [Vollständig revidiert durch Aldo Keel], Stuttgart 1988 (= RUB 1257), S. 74.

⁵³⁵ Vgl. Mahal 1980.

⁵³⁶ Vgl. HU, VIII, S. 345 f.

⁵³⁷ Vgl. Selboe 1997, S. 93.

⁵³⁸ Durbach, *A Doll's House. Ibsen's Myth of Transformation*, Boston 1991 (= Twayne's Masterwork

anfangs arbeitslosen und damit abhängigen Frau Linde schlüpft, nimmt ihr Emanzipationsprojekt nachgerade paradoxe Züge an⁵³⁹. In der Düsseldorfer Strichfassung bleiben diese subtilen Zusammenhänge unklar. Das Ablegen des Fischer-mädchen-Kostüms kann aufgrund der weitgehend mißachteten Tarantella-Szene nur als der Beginn von Noras Selbstverwirklichung zum „wahren Sein“ der Mutterschaft verstanden werden. Indirekt macht die Inszenierung sich die Perspektive Helmers zu eigen, der ausruft: „Die Zeit des Spielens ist vorbei; jetzt kommt die der Erziehung.“⁵⁴⁰

Regisseur Walter Ullmann legte in seiner Textbearbeitung größten Wert darauf, daß die ersten klaren Konturen einer Individualität, die Nora sich in der Auseinandersetzung mit Helmer erkämpft, nicht zu deutlich werden. *Keine* der folgenden Aussagen Noras war auf der Bühne zu hören:

[...] ich kann mich nicht mehr damit begnügen, was die meisten Menschen sagen und was in den Büchern steht.

Ich weiß weiter nichts, als was Pastor Jakobi [= Hansen, UE] sagte, da ich confirmiert wurde. Er sagte, Religion wäre das und das. Komm' ich aus alledem hier heraus und bin auf mich ganz allein angewiesen, dann will ich auch diese Frage untersuchen. Ich will sehn, ob es richtig ist, was Pastor Jakobi sagte, oder vielmehr: ob es für *mich* richtig ist.

Ich höre [...] jetzt auch, daß die Gesetze anders sind, als ich glaubte; aber daß die Gesetze gut sein sollten, das will mir nicht in den Kopf.

Ich muß mich überzeugen, wer recht hat, die Gesellschaft oder ich.⁵⁴¹

Die wenigen übriggebliebenen Sätze dieses Dialogs spricht sie nicht selbstbewußt stehend, sondern sitzend, „fast verschüchtert durch die Desillusionierung, die sie erfuhr“⁵⁴². In „kammertonhafter Dämpfung“⁵⁴³ standen damit nicht Noras Einsichten in die Funktionsweisen der Gesellschaft im Vordergrund, sondern ihre Selbstkritik und der Wunsch, ihr Leben zu ändern. Die Einflüsterungen Helmers - und des Dramaturgen Holdschmidt - verfehlten ihre Wirkung nicht. Helmer drohte: „Aber die Kinder zu erziehen, das erlaub' ich dir nicht; die wag' ich dir nicht anzuvertrauen.“⁵⁴⁴ Eine der letzten Repliken Noras in Düsseldorf liest sich wie eine Bestätigung dieser männlichen Sichtweise: „Die Kleinen will ich nicht erst sehen. Ich weiß, sie sind in besseren Händen als den meinen. So wie ich jetzt bin, kann ich ihnen nichts sein.“⁵⁴⁵

Auch einige Jahre später in Koblenz⁵⁴⁶ schrieb man dem vermeintlich „natürlichen Gefühl“ Noras, das sich im wesentlichen in der „Liebe zum Leben, Heim, zu

Studies, Bd. 75), S. 44.

539 Vgl. Selboe 1997, S. 89.

540 Rollenbuch Weiße, S. 84.

541 Souffleurbuch Nora, S. 86.

542 *Der Mittag*, 29. April 1939.

543 *Düsseldorfer Nachrichten*, 29. April 1939.

544 Soufflierbuch Nora, S. 79 f.

545 Ebd., S. 89.

546 Nora oder Ein Puppenheim, Koblenz, Landestheater Moselland, P: 11. Oktober 1942, R: Karl-Heinz Fritsche, BB: Hans Schneider, D: Ruth Wiemeler (Nora), Hermann Ernst (Helmer).

Mann und Kindern“ erschöpfte, große Bedeutung zu. Die Mutter und Gattin Nora, so der später im Krieg gefallene Regisseur Karl-Heinz Fritsche, zeige ein erstaunliches Maß von Vertrauensseligkeit:

Am schönsten aber offenbart sich ihre wirkliche Natur, wie sie erkannt hat, was die Urkundenfälschung, die sie zu einem guten Zweck begangen, vor dem Gesetz bedeutet und welche Folgen die Entdeckung haben müßte. Daß Helmer (ihr Gatte) alles auf sich nehmen wird, wie sie es ganz gewiß an seiner Stelle tun würde, ist ihre erste Empfindung. - Ihr erster Gedanke dagegen: Nie und nimmer darf das geschehen! Lieber tot im Wasser als daß ein Mensch wie Günther [= Krogstad, UE] Gewalt über ihren Gatten hätte. Das Wunderbare darf nicht geschehen, Helmer sich nicht für sie opfern, so groß die Seligkeit für sie auch wäre.⁵⁴⁷

Die Selbstaufopferung stellt, nach diesem Verständnis, ein Privileg der Frauen dar. Fritsche nimmt mit seiner Interpretation Bezug auf den langen Dialog zwischen Nora und Frau Linde gegen Ende des zweiten Aktes. Krogstad hat soeben den Brief hinterlegt, der Noras Wechselfälschung aufzudecken droht. Voller Unruhe malt sich Nora die Konsequenzen aus. Sie hofft auf das „Wunderbare“, auf ein umfassendes Schuldgeständnis ihres Mannes. Doch gleichzeitig versteht sie, daß dieser Schritt Helmers den ökonomischen Ruin der Familie und das Ende ihrer bürgerlichen Reputation bedeuten würde. Ihre Äußerungen im Gespräch mit Frau Linde sind daher widersprüchlich: „Jetzt wird [...] das *Wunderbare* geschehen. [...] Aber es ist so fürchterlich, Christine, - es darf nicht geschehen - um keinen Preis der Welt.“⁵⁴⁸

Dieses Dilemma Noras wurde in der Koblenzer Konzeption des Stückes kaum ausgespielt; nur der letzte der zitierten Sätze schien vom Regisseur überhaupt wahrgenommen worden zu sein. Während sich in Düsseldorf die Überlegungen des Dramaturgen auf den „mütterlichen Instinkt“ Noras konzentrierten, essentialisiert Karl-Heinz Fritsche Weiblichkeit dadurch, daß Noras Opferbereitschaft zu ihrer „Natur“ erklärt wird. Von Torvald Helmer wird ein ähnliches Opfer jedoch keinesfalls erwartet. Wieder orientierte sich damit eine „Nora“-Produktion an männlichen Wertvorstellungen: bekanntlich lehnt es Helmer mit Hinweis auf seine „Ehre“ ab, die Opfertat zu begehen⁵⁴⁹. In welchem Umfang - und mit welchen theatralischen Mitteln - dieser Interpretationsentwurf auf der Bühne realisiert wurde, läßt sich allerdings aufgrund von fehlenden Regie- und Rollenbüchern nicht mehr hinreichend feststellen.

Auch die bereits erwähnte „Nora“-Inszenierung des Berliner Renaissance-theaters 1939 (vgl. Abschnitt 5.2.)⁵⁵⁰ enthielt noch Elemente einer ideologisch motivierten Interpretation des Schauspiels, doch gleichzeitig ließ die Produktion

⁵⁴⁷ Fritsche, Zur Aufführung des Schauspiels „Nora“ von Ibsen, in: *Theaterblätter Landestheater Moselland*, Spielzeit 1942/43, Oktober-Heft, unpaginiert.

⁵⁴⁸ Im norwegischen Original: „Det er jo det vidunderlige, som nu vil ske. [...] Men det er så forfærdeligt, Kristine, - det *må* ikke ske for nogen pris i verden.“ [Hervorhebungen jeweils im Text] SWV, IV, S. 62; HU, VIII, S. 331.

⁵⁴⁹ Vgl. HU, VIII, S. 362; SWV, IV, S. 93.

⁵⁵⁰ Nora, Berlin, Renaissancetheater, P: 14. März 1939, R: Alfred Bernau, BB: Wolfgang Ulrici, D: Hilde Hildebrand (Nora), Hansjoachim Büttner (Helmer).

bereits eine größere Entspanntheit dem Stück gegenüber erkennen. In der Aufführung mit Hilde Hildebrand in der Titelrolle verfällt Nora am Ende nicht „in eine pathetische Abrechnung“, sondern verläßt „ohne viel Aufhebens“ das Puppenheim, so daß „doch ein wenig“ die Möglichkeit offenbleibt, „daß sie einmal wiederkommen wird“⁵⁵¹. Auch die in Zeitungen lancierten Probenfotos, auf denen Nora freundlich lachend inmitten der Schar ihrer Kinder posiert (s. Abb. 53), weckten einen „Hoffnungsschimmer auf das happy end“⁵⁵². Gleichzeitig zeigte sich eine gewisse Entideologisierung der Rolle darin, daß Hilde Hildebrand, die ein Jahr zuvor auch schon als Hedda Gabler zu sehen war, das Stück zum Anlaß „stärkste[r] schauspielerische[r] Leistung“ nahm und einen Erfolg verbuchte, der „auch Ibsen“ galt⁵⁵³.

In den Kriegsjahren gehörten „Nora“-Aufführungen dann immer selbstverständlicher zu den „besonderen künstlerischen Ereignis[sen]“⁵⁵⁴ im Reich. Inszenierungen wie diejenige in Koblenz oder in Metz, wo offenbar der Führungsanspruch des Mannes gegenüber der Frau herausgestellt worden war (vgl. Abschnitt 5.1.), müssen als Ausnahmen bezeichnet werden. Das Stück reizte nun zur „Auseinandersetzung mit einem Problem, das heute wie damals seine Gültigkeit hat...“⁵⁵⁵ Nationalsozialistische Dogmen traten zugunsten eines Theaters für Schauspieler zurück. In manchen Fällen durften sich lokale Diven selbst die begehrte Rolle der Nora aussuchen. In Gera und in Remscheid⁵⁵⁶ feierten verdiente Schauspielerinnen mit diesem Ibsen-Stück ihren Abschied von einem Ensemble, dem sie lange angehört hatten; der Wechsel an eine größere Bühne sollte ihnen mit einem glanzvollen Auftritt an alter Wirkungsstätte erleichtert werden.

Heinz Hilpert schließlich, der so lange um seine Inszenierung der „Nora“ kämpfen mußte (vgl. Abschnitt 4.5.), sorgte mit den 1943 zunächst in Wien⁵⁵⁷ und dann auch in Berlin⁵⁵⁸ gezeigten Aufführungen für unumstrittene Glanzlichter der Saison. Der Gesellschaftskritiker Ibsen war bei ihm durch den großen „Menschen-dichter“⁵⁵⁹ gleichen Namens abgelöst worden. Doch obwohl die Bühnenbilder Ernst Schüttes (s. Abb. 21) keineswegs Zeitnähe anstrebten, war von musealer Stimmung auf der Bühne nichts zu spüren gewesen. Der langjährige Theaterkritiker des *Völkischen Beobachters*, Richard Biedrzynski, erkannte die Symbolhaftigkeit der visuellen Ausdrucksmittel:

Der Salon Noras [...] ist in einen silbrigen Perlmutterglanz getaucht. Silbergrau sind die gestreiften Bezüge der Möbel. Silbergrau mit schimmerndem Pelzbesatz ist Noras Kleid.

⁵⁵¹ *Berliner Morgenpost*, 15. März 1939.

⁵⁵² *Berliner Illustrierte Nachtausgabe*, 15. März 1939.

⁵⁵³ *Frankfurter Zeitung*, 16. März 1939.

⁵⁵⁴ *Geraer Zeitung*, 25. Juni 1942.

⁵⁵⁵ Ebd.

⁵⁵⁶ *Remscheider General-Anzeiger*, 22. Mai 1942.

⁵⁵⁷ Nora, Wien, Theater in der Josefstadt, P: 4. Mai 1943, R: Heinz Hilpert, BB: Ernst Schütte, D: Hilde Krahle (Nora), Hans Thimig (Helmer), Anton Edthofer (Rank).

⁵⁵⁸ Nora, Berlin, Deutsches Theater, P: 10. September 1943, R: Heinz Hilpert, BB: Ernst Schütte, D: Hilde Krahle (Nora), Hans Brausewetter (Helmer), Albin Skoda (Rank).

⁵⁵⁹ Biedrzynski, *Schauspieler-Regisseure-Intendanten*, Heidelberg/Berlin/Leipzig 1944, S. 104.

In dem kostbaren Spiegel an der Wand blinkt dieses Puppenheim noch einmal in seiner ganzen fraulichen Zärtlichkeit auf. Erst die Männer bringen das kontrastierende drohende Schwarz hinein: Helmers korrekte Gehrockwürde, Krogstads speckige, herabgekommene Figur im abgetragenen, verbeulten Paletot mit dem verschossenen Samtkragen, Doktor Ranks melancholische Eleganz als trauriger Ritter Toggenburg und als Todeskandidat.⁵⁶⁰

In seiner „völlig entplüsch[en]“⁵⁶¹ Inszenierung konzentrierte sich Hilpert ganz auf das psychologische Porträt zweier Menschen, die schon zu Beginn der Handlung ahnen lassen, daß sich die einst mit Hoffnung eingegangene Bindung nicht aufrecht erhalten lassen wird. Ibsens Stück erhielt auf diese Weise eine fast tragische Note. In der explizit „undoktrinären“ Rollenauslegung⁵⁶² lag der Schwerpunkt weniger auf dem Entwicklungsprozeß der Titelfigur als auf einer von vornherein unüberwindbaren Desillusioniertheit Noras und Helmers, die den Verfall ihrer Ehe nicht verhindern können. Der in Wien von Hans Thimig verkörperte Helmer erschien in einer unkonventionellen Interpretation als Mann, der „aus Erschütterung und Uebererregung“ kleinlich handelt, nicht aber „aus der Ursache seines Charakters“ heraus. Dem Konzept von Hilperts Inszenierung entsprechend trat Hilde Krahle so „unpuppenhaft“ auf, daß die „eigentliche Nora-Krise [...] nicht gespielt“⁵⁶³ wurde. Nora wandelte sich nicht von der naiven, Makronen naschenden „Lerche“ zur realitätsorientiert handelnden Frau. Die Rolle war in dieser Inszenierung kaum auf Peripetie angelegt, und Nora brauchte keinen Moment des Erkennens: sie war sich von Anbeginn an über ihre Lage im klaren. Dem italienischen Karneval im Hause Helmers, dem fortwährenden Verkleiden, fiel in dieser Inszenierung bestenfalls sekundäre Bedeutung zu. Das Publikum nahm die Produktion dankbar entgegen, wie die für damalige Verhältnisse beachtliche Anzahl von 19 Vorstellungen allein in Berlin beweist. Die Kritiker dagegen mußten sich an ein „gewisses intellektuelles Uebergewicht“⁵⁶⁴ gerade in der Rollengestaltung durch Hilde Krahle erst gewöhnen. Ihre Anerkennung versagten sie der Schauspielerinnen jedoch nicht:

Von einem bestimmten Zeitpunkt ab hat sie wieder jene erschütternde Selbstentfremdung, die den Charakter eisiger Gefäßtheit und Klarheit annimmt, wenn sie weiß, daß das „Wunderbare“ nicht eintreten wird. Sie ist aber auch keine Nora der Ibsenzeit mehr, kein verzärteltes, empfindsames, wehrloses Geschöpf. Von Anfang an ist eine hellhörige Wachsamkeit in ihr. Sie bringt einen sehr heutigen Zug von Entschiedenheit mit, den Willen, die lauernde Ungewißheit zu beenden, und sei es um den Preis einer schrecklichen Gewißheit.⁵⁶⁵

Es sei das entschiedene Verdienst der Regie Hilperts gewesen, daß sie den „Panoptikumstaub“⁵⁶⁶ des Stückes fortgewischt habe. Die anfänglich große Skepsis gegenüber dem Stück galt nun nur noch Details, z.B. der zynischen und dadurch

⁵⁶⁰ Ebd., S. 105.

⁵⁶¹ *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 11. September 1943.

⁵⁶² *Neues Wiener Tageblatt*, 14. Mai 1943.

⁵⁶³ Ebd.

⁵⁶⁴ *12-Uhr-Blatt* [Berlin], 10. September 1943.

⁵⁶⁵ Biedrzyński 1944, S. 105.

⁵⁶⁶ *Berliner Lokal-Anzeiger*, 12. September 1943.

„schwer erträglichen Figur“⁵⁶⁷ des Doktor Rank. Der Schritt zum weitgehend ideologiefreien Startheater war jedoch bereits vollzogen (s. auch Abb. 54 und 55).

6.3.4. Vererbung und Mutterpflicht: „Gespenster“

Die Bühnengeschichte der „Gespenster“ im Dritten Reich ähnelt derjenigen von „Nora“ in vielen Punkten. Auch dieses „Familiendrama“ wurde von Schlössers Reichsdramaturgie zunächst zurückhaltend behandelt; später wurde es aufgrund der diagnostizierten depressiven Wirkung mit Aufführungsverbot belegt. Noch ausführlicher als im Falle von „Nora“ diskutierten Kulturjournalisten über den Wert und Unwert der „Gespenster“ - mit recht unterschiedlichen Ergebnissen. Gerade die allgemeine Unsicherheit gegenüber dem Stück reizte einzelne Dramaturgen, Schauspieler und Kritiker offenbar dazu, eine ideologiekonforme Aktualität in den Text hineinzulesen, die Aufführungen des Dramas auch nach 1933 ermöglichen sollte. Teilweise gingen sie dabei so weit, die bei Ibsen angeschlagene Thematik der Vererbung direkt auf die nationalsozialistischen Vorstellungen von „Erbgesundheit“ zu beziehen (vgl. hierzu schon Abschnitt 4.5.).

Auch auf dem Theater fehlte es nicht an Versuchen in dieser Richtung. Als die „Gespenster“ 1933 im Studio der Berliner „Komödie“ angesetzt wurden⁵⁶⁸, schienen die biologisch-medizinischen Diskussionen der Zeit bei der Ausformung der stets umstrittenen Schlußzene eine wichtige Rolle gespielt zu haben. Die Regisseurin Ernestine Münchheim, die gleichzeitig Frau Alving spielte, hatte sich, wie einigen Rezensionen zu entnehmen ist, zu einer gravierenden Textänderung entschlossen:

Der Dichter zeigt am Schluss den Seelenkampf der Mutter, ob sie ihrem geistig zusammengebrochenen Sohn das erlösende Gift reichen soll oder nicht, und er entscheidet sich [...] zu einem doppelt ausgesprochenen Nein. Frau Münchheim schliesst mit einem lauten, fast triumphal ausgerufenen Ja.⁵⁶⁹

Diese „moderne Wendung“⁵⁷⁰, die selbst den Kritikern zu weit ging, kann nur im Kontext der „bevölkerungspolitischen“ Gesetzesinitiativen und Propagandamaßnahmen nach Hitlers Machtantritt verstanden werden. Schon im Juli 1933 war das „Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses“ verabschiedet worden; ihm folgte zwei Jahre später das „Gesetz zum Schutze der Erbgesundheit des deutschen Volkes“, das gegen sogenannte „Ballastexistenzen“ gerichtet war. Verschiedene Institutionen wie das von Rudolf Heß gegründete „Rassenpolitische Amt der NSDAP“ (RPA) sorgten in großem Stil für die Verbreitung dieser

⁵⁶⁷ Ebd.

⁵⁶⁸ *Gespenster*, Berlin, Komödie, P: 12. November 1933, R: Ernestine Münchheim, D: Hans Konrad Goesecke (Osvald), Ernestine Münchheim (Helene Alving), Anton Loerding (Manders), Käte Arend (Regine Engstrand), Peter Horn (Engstrand).

⁵⁶⁹ *Berliner Tageblatt*, 13. November 1933.

⁵⁷⁰ Ebd.

Ideologie. Die Filme „Sünden der Väter“, „Abseits vom Wege“ und „Erbkrank“, Mitte der dreißiger Jahre vom RPA in Auftrag gegeben, dienten noch der eingehenden „weltanschaulichen“ Erziehung der verschiedenen Parteikader⁵⁷¹. Popularisiert und sentimentalisiert wurden die neuen pseudowissenschaftlichen Erkenntnisse dann mit Hilfe des Kinos. Die „künstlerisch besonders wertvolle“ Tobis-Produktion „Ich klage an“ aus dem Jahr 1941 (Regie: Wolfgang Lieben-einer) griff die Zielsetzungen der RPA und ähnlicher Institutionen wirkungsvoll auf. Eine unheilbar kranke Frau erbittet in diesem Film den „Gnadentod“ von zwei Ärzten, ihrem Mann und einem Freund. Ihr Gatte entscheidet sich schließlich zu einem ähnlich drastischen Schritt wie Frau Alving in der genannten Berliner „Gespenster“-Inszenierung: er überreicht seiner Frau tödliches Gift. Der Mediziner ist am Ende von der Humanität seiner Aktion überzeugt und lehnt die ihm von Kollegen angebotene Vertuschung der Tat ab. Chefärzte und führende Juristen des Regimes zollten dem Film ihre Anerkennung⁵⁷².

Mit Werken dieser Art wurden Ibsens „Gespenster“ explizit oder assoziativ ständig in Verbindung gebracht. Kaum ein Zeitungsartikel verzichtete darauf, einen Hinweis auf das angeblich zentrale Thema der „Erbkrankheit“⁵⁷³ zu geben. In dem Stück würden die schon bei Ibsen apostrophierten „Sünden der Väter“ und deren fatale Folgen für die nächste Generation dargestellt. Teilweise wurde Ibsen dabei direkt auf den Augenarzt Hellmuth Unger bezogen⁵⁷⁴, der in mehreren literarischen Arbeiten den neuen Rassengesetzen das Wort redete und mit seinem Roman „Sendung und Gewissen“ (1936) die Vorlage zum Film „Ich klage an“ liefern sollte⁵⁷⁵. Die Ansichten darüber, inwieweit Ibsens Drama angesichts der juristischen und biologischen „Fortschritte“ im Dritten Reich noch als zeitgemäß galt, differierten dabei sehr. „Gerade heute, da uns erbbiologisches und eugenisches Denken vertraut ist“, schrieb die *Deutsche Allgemeine Zeitung*, „erscheint die Behandlung der Erbkrankheit in den Gespenstern nur [noch] als ein Theatermittel, das in der guten Stube einer verstaubten bürgerlichen Empfindungswelt Unordnung

571 Vgl. Anonym, Filme zur Volksaufklärung, in: *Neues Volk*, 4, 1936, H. 2, S. 12-16. - Der Film „Erbkrank“ endet mit der mahnenden Feststellung: „Der Bauer, der das Überwuchern des Unkrautes verhindert, fördert das Wertvolle.“

572 Vgl. hierzu Wulf, *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Frankfurt/Berlin/Wien 1983 [Wulf 1983 c] (= Ullstein Buch 33031), S. 392 ff.

573 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 5. Oktober 1935; *Heilbronner Tagblatt*, 3. Februar 1941; *Tagespost* [Graz], 28. Februar 1941.

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

575 Einschlägig in diesem Sinne ist auch sein Drama „Opferstunde“ (1934), in dem eine Frau auf eine bevorstehende Eheschließung verzichtet, da sie nicht ausschließen kann, „erbkrank“ zu sein; ihr Mann bekennt sich *expressis verbis* zum „Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses“. Auf Ungers Buch „Helfer der Menschheit. Der Lebensroman Robert Kochs“ basiert der bekannte Steinhoff-Film „Robert Koch, der Bekämpfer des Todes“ (1939). Vgl. die kurze, aber recht unkritische Darstellung seiner Biographie in Reim, *Probleme filmischer Darstellung medizinhistorischer Sachverhalte am Beispiel des „Robert Koch“-Films*, Diss. München 1989, S. 43-55; ferner Ketelsen, *Von heroischem Sein und völkischem Tod. Zur Dramatik des Dritten Reiches*, Bonn 1970 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 96), S. 27 ff. und 88 ff.; Graeb-Könneker 1996, S. 218 ff.; Wald, *Deutsche Ärzte[,] wie sie denken und dichten: Hellmuth Unger*, in: *Zeitschrift für ärztliche Fortbildung*, 36, 1939, S. 630-633; Vasold 1992, S. 77.

schafft“⁵⁷⁶. Doch am selben Tag konnte ein Kritiker einer anderen Berliner Zeitung zu einem gänzlich konträren Urteil gelangen und behaupten, daß sich Ibsen in den Gesetzen und Verordnungen zur Bekämpfung der Erbkrankheiten „vorm Ziel findet“⁵⁷⁷.

Den Theaterrezensionen wie auch den nur sehr spärlich überlieferten Regie- und Rollenbüchern ist allerdings zu entnehmen, daß radikale Aktualisierungen der „Gespenster“ im Hinblick auf „Rassenhygiene“ und „Erbpflege“ die Ausnahme blieben. Sofern theatereigenes Material zu Inszenierungen dieses Stückes überhaupt zur Verfügung steht, ergeben Stichproben, daß Ibsens Originalschluß nicht substantiell verändert wurde. Am Landestheater in Neustrelitz, wo die „Gespenster“ 1939 mit wenig Erfolg aufgeführt wurden, folgte Regisseur Hans Harnier dem Wortlaut der Übersetzung Marie von Borchs sogar bis ins Detail⁵⁷⁸.

Wer sich nicht von vornherein von dem Drama abwendete und seine Relevanz für die Gegenwart bezweifelte, sah vor allem zwei Anknüpfungspunkte in den „Gespenstern“. Dem gelegentlich unverhohlen vorgetragenen Wunsch, daß Helene Alving ihrem Sohn die Qualen nehmen und deshalb töten möge, sie also einen Beitrag eben zur „Erbgesundheit“ leisten solle⁵⁷⁹, wurde - wie dargestellt - nur in der Münchheim-Inszenierung von 1933 konsequent entsprochen. Doch auch wenn die Regie von einem derart radikalen Texteingriff absah, richteten die Kritiker ihre Aufmerksamkeit vor allem auf die Schlußszene. Sie stellten hohe Ansprüche an die *Haltung* Osvalds während seiner Sterbestunde und lobten die Darsteller besonders gerne dann, wenn sie - wie Wolfgang Büttner 1935 im Berliner Privattheater der bekannten Schauspielerin Agnes Straub - ihrem Schicksal „beherrscht“ und „männlich“, also dezidiert „nicht weibisch“⁵⁸⁰, ins Auge blickten. Mehrfach erinnerten sich Rezensenten an die Interpretation Osvalds durch Alexander Moissi, der in der legendären Reinhardt-Inszenierung des Jahres 1906⁵⁸¹ auftrat und später mit dieser Rolle auf Gastspieltournee ging. Moissi hatte, in der Diktion der NS-Presse, „den Oswald zersungen und zerredet und als schwabberndes Nervenbündel gezeichnet“⁵⁸², es mithin darauf angelegt, die Symptome von Osvalds Krankheit

⁵⁷⁶ *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 5. Oktober 1935.

⁵⁷⁷ *Berliner Tageblatt*, 5. Oktober 1935.

⁵⁷⁸ Der Inszenierung lag folgende Ausgabe zugrunde: Henrik Ibsen, *Gespenster. Ein Familiendrama in drei Aufzügen*. Aus dem Norwegischen übertragen von M[arie] von Borch, Leipzig o.J. [1884] (= RUB 1828); Sigle: Regiebuch Harnier.

⁵⁷⁹ Exemplarisch in dieser Hinsicht ist der Artikel des Rosenberg-Mannes Waldemar Hartmann im *Völkischen Beobachter* [Berliner Ausgabe] vom 12. November 1936, auf den schon in Abschnitt 4.6. hingewiesen wurde. Frau Alving beschreibt er als eine Frau, die „es nicht nur über sich bringt, die verlorenen Ideale ihres Kindes, sondern auch sein Leben zu vernichten [!], weil ihre nordische Seele keine Unwahrheit zu tragen vermag [...]“

⁵⁸⁰ *Berliner Börsen-Zeitung*, 5. Oktober 1935.

⁵⁸¹ Vgl. hierzu Midbøe, *Max Reinhardts iscenesettelse av Ibsens Gespenster i Kammerspiele des Deutschen Theaters Berlin 1906 - dekor Edvard Munch*, Trondheim 1969 [deutsche Fassung in *Maske und Kothurn*, 24, 1978, S. 17-76]; Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, 10 Bde., Salzburg 1957-1974, Bd. 8 [1968], S. 541 ff.; Boettcher 1989, S. 113 ff.; Marker/Marker 1989, S. 111 ff.

⁵⁸² *Berliner Börsen-Zeitung*, 5. Oktober 1935.

„bis ins Daneben-Greifen des Glases oder bis ins Lallen auszuwalzen“⁵⁸³. Dieser wenig heldischen Rollenauffassung setzten Schauspieler wie Wolfgang Büttner nun „Festes und Jungmännliches“⁵⁸⁴ entgegen. In einer Grazer Produktion des Jahres 1941 achtete sein Kollege Herbert Köchling darauf, Osvalds Passivität in strenge Entschiedenheit zu verwandeln. Der Subtext mancher Kritiken würdigte nicht nur diese von der Rollentradition abweichende Spielweise, sondern auch die damit verbundene Einsicht in die „erbbiologischen“ Zusammenhänge: „Daß aber Oswald den körperlichen Tod dem geistigen vorzieht, hebt die Gestalt über einen bloß Mitleid erweckenden, armen Kranken hinaus“⁵⁸⁵, urteilte eine Rezensentin. Entsprechend negativ waren die Reaktionen, wenn Oswald Bewußtsein und Initiative in diesem Sinne vermissen ließ. Nach der Produktion von 1935 und einigen Rollenumbesetzungen spielte das Ensemble um Agnes Straub die „Gespenster“ 1936 noch einmal in der „Komödie“⁵⁸⁶ (s. Abb. 58). Der vom Film her bekannte Albert Lieven übernahm die Rolle des Osvald, stieß mit seiner Interpretation jedoch auf Ablehnung. Er schwankte „zwischen der härteren Gegenwartsauffassung und der psychologischen Weichheit früherer Darsteller“ und war nach Ansicht der Kritiker zu einer „tatkräftigen Entscheidung aus den Gegebenheiten des Schicksals“⁵⁸⁷ nicht fähig.

Eine zweite Strategie, den „Gespestern“ einen gewissen Wert für die eigene Zeit abzugewinnen, bestand darin, Helene Alving als idealtypische Mutter zu erklären. Anlässlich der bereits erwähnten Grazer Aufführung begeisterte sich eine Kritikerin: „Unvergänglich leuchtet in diesem wunderbaren Stück die größte Gnade des Lebens: Mutterliebe!“⁵⁸⁸ Entscheidend war jeweils die *konstruktive* Einstellung, die Frau Alving angesichts der fortschreitenden Krankheit ihres Sohnes einnahm. Die Hamburger Schauspielerin Maria Karsten erhielt überschwengliches Lob dafür, daß Frau Alving in ihrer Deutung die „ungeliebte Pflicht [...] in der großherzigsten Weise“ erfüllte:

Diese Figur kann, wie andere des Stückes, leicht etwas eng Fanatisches bekommen, wenn sie nicht mit so viel Herzenswärme gespielt wird wie hier. Maria Karsten hat eine bezaubernd warme Stimme, eine Stimme, die das Gefühl der Mütterlichkeit genau wiederzu-

583 *Hamburger Fremdenblatt*, 12. Januar 1939. - Aversionen und Störaktionen gegen Moissi, zum Teil antisemitisch motiviert, sind schon für das Jahr 1919 belegt; vgl. Lüth, *Hamburger Theater 1933-1945. Ein theatergeschichtlicher Versuch*, Hamburg 1962, S. 20.

584 *Der Angriff*, 5. Oktober 1935.

585 *Kleine Zeitung* [Graz], 28. Februar 1941.

586 Namen und Daten zu diesen Inszenierungen: *Gespenster*, Berlin, Agnes-Straub-Theater, P: 4. Oktober 1935, R: Friedrich Neubauer, BB: Eduard Sturm, D: Wolfgang Büttner (Oswald), Agnes Straub (Helene Alving), Otto Woegerer (Manders), Sabine Peters (Regine Engstrand), Ernst Gronau (Engstrand). - *Gespenster*, Berlin, Komödie, P: 10. November 1936, R: Agnes Straub, BB: Gottfried zum Winkel, D: Albert Lieven (Oswald), Agnes Straub (Helene Alving), Walter Janssen (Manders), Sabine Peters (Regine Engstrand), Georg Völkel (Engstrand).

587 *Berliner Börsen-Zeitung*, 11. November 1936.

588 *Tagespost* [Graz], 28. Februar 1941.

geben vermag. Und diese Stimme war es eigentlich, die die Szene beherrschte; man wartete darauf, sie zu hören; Trost in all dem Jammer und verzweifelter Verwirrung.⁵⁸⁹

Selbst Agnes Straub, deren vom Expressionismus beeinflusstes Spiel kaum mit mütterlicher Innigkeit identifiziert werden konnte, galt in den Berliner Aufführungen von 1935 und 1936 als tapfere Trösterin ihres Kindes; als „mütterliche Frau“⁵⁹⁰ reinen Typs. Die aus nationalsozialistischer Perspektive naheliegendsten Handlungsmodelle Frau Alvings scheinen sich auf den ersten Blick völlig auszuschließen; sie konvergierten jedoch darin, daß sie im Einklang mit dem NS-Mutterkult „Liebe zum Leben“, Stabilität, Ermutigung und Bewahrung versprachen. Ob Frau Alving ihrem Sohn Morphium überreichte oder ihm fürsorglich beistand, bezeichnete demnach zwei Seiten derselben Medaille: in ersterem Falle durfte sie sich als Förderin der „Volksgeundheit“ betrachten, im zweiten half sie, „Verwirrung“ zu lindern. Beide Optionen, von denen nur die letztere regelmäßig auf den Bühnen wahrgenommen wurde, interpretierten die „Gespenster“ als „Golgathagang einer Mutter“⁵⁹¹ und fixierten eine ideologisch erwünschte Frauenrolle⁵⁹².

Wenn glühende Nationalsozialisten über Frau Alving ins Schwärmen gerieten und sie eine „der bedeutendsten [...] Mütter nordischer dramatischer Literatur“⁵⁹³ nannten, dürfte jedoch häufig der Wunsch Vater des Gedankens gewesen sein. Einige Indizien sprechen dafür, daß die Mutterrolle im faschistischen Sinne den Darstellerinnen auf der Bühne qua Projektion aufgezwungen wurde. In welchem argumentativen Notstand sich manche Berichterstatter befanden, zeigt sich z.B. darin, daß die blonde Haarfarbe der Schauspielerinnen - passend zu ihrer vermeintlich „nordischen“ Gesinnung - eigens hervorgehoben wurde⁵⁹⁴. Von Ausnahmen abgesehen, beschränkten sich die ideologischen Aspekte der „Gespenster“-Inszenierungen im Dritten Reich vermutlich auf das gelegentlich „tatkraftige“ Spiel Osvalds in Anbetracht seiner Krankheit sowie auf die allzu monolithische Auffassung der Mutterfigur, deren Verstrickung in den Niedergang der Familie unter diesen Voraussetzungen kaum herausgearbeitet werden konnte.

Daß ein Drama wie „Gespenster“ im Kontext der systematisch betriebenen „Rassenhygiene“ nicht weniger als 52 mal inszeniert wurde, mag ein lebhaftes politisches Interesse indizieren. Die Reaktionen der offiziellen Stellen, die eher den Pessimismus des Stückes als die hineininterpretierten erbaulichen Qualitäten wahrnahmen, deuten allerdings auf andere Zusammenhänge. Zwar ist durchaus hervorzuheben, daß verhältnismäßig viele Zeitgenossen - unter ihnen René Deltgen

⁵⁸⁹ *Hamburger Anzeiger*, 12. Januar 1939.

⁵⁹⁰ *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 5. Oktober 1935.

⁵⁹¹ *Berliner Tageblatt*, 11. November 1936.

⁵⁹² Zur Mutterideologie im Nationalsozialismus vgl. unter anderem Klinksiek, *Die Frau im NS-Staat*, Stuttgart 1982 (= Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Bd. 44), S. 84 ff.; Horváth 1987, S. 136 ff.

⁵⁹³ *Völkischer Beobachter* [Berliner Ausgabe], 12. November 1936.

⁵⁹⁴ So z.B. anlässlich einer Aufführung im Hamburger Thalia-Theater; vgl. *Hamburger Fremdenblatt*, 12. Januar 1939.

- die „Gespenster“ dem Dunstkreis einer verbrecherischen Gesundheitspolitik zurechnen wollten und das Stück als vereinbar mit der Politik und Propaganda des Nationalsozialismus erachteten. In noch stärkerem Maße als für Ibsens „Nora“ gilt jedoch auch für die „Gespenster“, daß die Dogmen der Zeit zwar zum Teil massiv an das Stück herangetragen wurden, auf der Bühne aber nicht allzu häufig sichtbar waren. Als Max Geisenheyner von der *Frankfurter Zeitung* anlässlich eines Gastspiels der Straub-Bühne „jenen seltenen Kammerspielton“ ausmachte, „der an beste deutsche Theaterzeiten erinnerte“⁵⁹⁵, konnte dies als leise Abrechnung mit der nationalsozialistischen Theaterpolitik wie auch den tendenziösen Auffassungen über die „Gespenster“ verstanden werden. Seinen Kollegen Wilhelm Westecker, den faschistischen Leitlinien weit weniger abhold⁵⁹⁶, bewog dieselbe „Gespenster“-Inszenierung sogar dazu, die Möglichkeiten eines kulturpolitischen Kompromisses auszuloten, der geeignet war, Ideologie und Pragmatik miteinander zu vereinen:

Das Zusammenspiel [zwischen den Schauspielern des Straub-Ensembles, UE] aber zeigte viel von der handwerklichen Fertigkeit des alten Theaters, von der keine neuen Impulse für das neue deutsche Theater ausgehen können, das wir aber auch nicht verachten wollen, solange es ein ästhetisches Bildungstheater so sauber und sorgfältig spielt und sich nicht in den Dienst von zersetzender oder nur unterhaltender flacher Gesellschaftsliteratur stellt, wie es früher und noch im vergangenen Jahre geschah. Auch in den Leistungen dieser Theater zeigt sich, wie stark die umformende Kraft des Nationalsozialismus ist. Er kann aus einem ästhetischen Bildungstheater kein Volkstheater machen, aber er kann es zu einem positiven Bildungstheater machen, wie es hier geschehen ist.⁵⁹⁷

Dieses auch von manchen NS-Funktionären inaugurierte „positive Bildungstheater“ fand eine Basis in der Gegenwartsdramatik Ibsens, die sich zumindest zeitweise in dem mühsam formulierten Freiraum entfalten konnte. Der offen eingeforderte Optimismus wurde allerdings für ein Stück wie die „Gespenster“ im Laufe der Jahre zu einem ernsthaften Problem. Als der Krieg an den Nerven der Bevölkerung zehrte, sank die Bereitschaft, sich mit den schonungslos aufgedeckten Familienkonflikten produktiv auseinanderzusetzen.

Noch bevor dem Stück von Goebbels' Ministerium das Etikett „depressiv“ angeheftet und es mit Spielverbot belegt wurde (ausführlich hierzu Abschnitt 4.5.), provozierte es das Publikum in mehreren Fällen zu Unmutsäußerungen. In Weimar kam es dann im Januar 1941 zu einem regelrechten Theaterskandal⁵⁹⁸. Regisseur Lutz Heinle hatte vorab in einem Artikel das Problem der Vererbung für sekundär erklärt und darum geworben, in dem Drama ein Ringen um „Wahrheit“ im Sinne einer mutigen Konfrontation mit der Vergangenheit zu sehen. Die etwas einseitig herausgestellte Unerschrockenheit der Figuren gegenüber Vorurteilen und Kon-

⁵⁹⁵ *Frankfurter Zeitung*, 28. August 1935.

⁵⁹⁶ Vgl. sein zu dieser Zeit, d.h. im Herbst 1935, entstandenes Werk *Kultur im Dienst der Nation*, Hamburg 1936.

⁵⁹⁷ *Berliner Börsen-Zeitung*, 5. Oktober 1935.

⁵⁹⁸ *Gespenster*, Weimar, Deutsches Nationaltheater, P: 9. Januar 1941, R: Lutz Heinle, BB: Kurt Behrend, D: Walter Uttendörfer (Oswald), Lisa Wehn (Helene Alving), Nils Helmut Sandberg (Manders), Lilo Lothar (Regine Engstrand), Heinz-Günter Stamm (Engstrand).

ventionen, deren „Kampf um eine neue Lebensgestaltung“, bezog Heinle implizit sogar auf die ebenso kompromißlose Bewegung des Nationalsozialismus⁵⁹⁹. In der Praxis generierte dieser Ansatz aber alles andere als Systemkonformität. Im Namen der Wahrhaftigkeit hatte der Regisseur auf das zu dieser Zeit schon obligatorische Beiwerk von Trost und Kraft verzichtet. Prompt registrierten die Kritiker im Zuschauersaal „eine sehr kühle Resonanz, um nicht zu sagen eine eisige Ablehnung“⁶⁰⁰. Direkt an die Adresse der Regie gerichtet, hieß es außerdem in tadelndem Ton:

Der Theaterbesucher von heute verlangt - zumal im Kriege - keine noch so gekonnte psychologische Analyse, sondern, sofern er ernster Dichtung geöffnet ist, Führung und Geleit, Stärkung seiner seelischen und sittlichen Kräfte.⁶⁰¹

Vor der zweiten Aufführung des Stückes entschloß sich die Theaterleitung in einem ungewöhnlichen Schritt dazu, in Pressemeldungen die Wahl des Stückes zu rechtfertigen und die grundsätzliche Übereinstimmung mit den Direktiven der Reichsdramaturgie zu betonen. Diese Maßnahme konnte jedoch nicht verhindern, daß sich der Gauleiter und Reichsstatthalter Fritz Sauckel⁶⁰² mit einer „grundsätzliche[n] Erklärung“ ebenfalls an die Öffentlichkeit wandte. In scharfem Ton distanzierte er sich darin von Ibsens „Gespensster“, ohne das Stück allerdings auch nur beim Namen zu nennen. Die Formulierungen waren indes so gewählt, daß Mißverständnisse nicht entstehen konnten:

„Die Dichter wollen entweder nützen oder unterhalten“. So lautet seit Horaz der jahrtausendalte Grundsatz aller wahren und echten Dichter. Gerade das deutsche Volk hat es dank des Kampfes Adolf Hitlers in seinem heutigen Staate nicht mehr nötig, auf seinen Bühnen Stücke der Entartung, der Zersetzung und der Hoffnungslosigkeit als Ausdruck sogenannter höchster künstlerischer Gestaltung anzusehen und zu dulden. [...]

Idioten auf der Bühne zu zeigen, lohnt nicht mehr. Mir scheint jeder deutsche Schauspieler zur Darstellung einer solchen Rolle zu schade! Unser arbeitendes, schaffendes Volk will das auch nicht sehen. Aus gesündestem Instinkt lehnt es das Abnorme ab. *Unser Volk*, unsere *deutschen Arbeiter* der Stirn und der Faust wollen vielmehr *echtes* Menschentum erleben, starke Frauen und Männer, stark bei der Arbeit, stark im Leid, unüberwindlich im Kampf, *würdig des Soldaten an der Front*. Ein Spiegel seiner selbst in dieser großen Zeit!⁶⁰³ [Hervorhebungen im Original]

Diese Zeilen konnten vom Generalintendanten des Deutschen Nationaltheaters in Weimar, Hans Severus Ziegler⁶⁰⁴, nicht ignoriert werden. Vor der dritten

⁵⁹⁹ Heinle, Ueber die Aktualität einer „Gespensster“-Aufführung, in: *Deutschland* [Weimar], 8. Januar 1941.

⁶⁰⁰ *Thüringer Gauzeitung*, 10. Januar 1941.

⁶⁰¹ Ebd.

⁶⁰² Sauckel war seit 1927 Gauleiter von Thüringen. Im März 1942, ein Jahr nach der „Gespensster“-Produktion, wurde er zum „Generalbevollmächtigten für den Arbeitseinsatz“ ernannt und erhielt alle Vollmachten, um für die deutsche Kriegswirtschaft ein Millionenheer von Fremdarbeitern zu rekrutieren. 1946 wurde Sauckel wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit in Nürnberg zum Tode verurteilt.

⁶⁰³ Hier zit. nach *Thüringer Gauzeitung*, 15. Januar 1941. - Vgl. auch THStA, W 116, Bd. 2, Bl. 94 ff.

⁶⁰⁴ Ziegler hatte sich 1938 reichsweit einen Namen gemacht, als er auf eigene Initiative die Propagandaschau „Entartete Musik“ in Düsseldorf organisierte und unter Berufung auf Richard Wagners Essay „Das Judentum in der Musik“ Komponisten der Moderne und jüdische Musiker attackierte.

Aufführung der „Gespenster“ am 16. Januar 1941 teilte er den Zuschauern in einer kurzen Ansprache mit, daß die Vorstellung des heutigen Abends zugleich die letzte sei. Der „Herr Gauleiter“ habe in der Frage der Ibsen-Aufführung „streng sachlich“ seine Meinung kundgetan. Im Falle der „Gespenster“ hätte er selbst zwar „im Hinblick auf die glänzenden Rollen des Werkes und [...] die architektonisch hervorragend gestalteten Akte“ einer Inszenierung zustimmen können, doch bräuhete „ein verantwortlicher Staatsmann und völkischer Führer in bestimmten ernsten Zeitumständen“ diese Wünsche eines Theatermannes „nicht anzuerkennen“. Der „staatspolitischen Anschauung“ sei letztlich der Vorrang einzuräumen. Am nächsten Tag wurde die Erklärung Zieglers unter der Überschrift „Klare völkische Aufgabe des Theaters: ‘Gespenster’ vom Spielplan abgesetzt“ auch in der Tagespresse publiziert⁶⁰⁵.

Auf Anordnung von Goebbels war den Theatern schon kurz nach Kriegsbeginn ein Rundschreiben zugegangen, das in Fragen der Repertoirepolitik und Inszenierungsästhetik zu einer optimistischen Haltung aufforderte. In der Diktion Schlössers hieß es:

Aus gegebenem Anlaß weise ich darauf hin, daß jedes einzelne Werk im Spielplan der deutschen Bühnen im gegenwärtigen Augenblick mehr denn je zur seelischen Stärkung der Nation beitragen muß. Innere Erhebung und Besinnung kann sowohl durch ernste wie durch heitere Werke erreicht werden; die Voraussetzung aber ist immer, daß sie erfüllt sind von kraftvoller und lebensbejahender Menschlichkeit.⁶⁰⁶

Wie unter anderem die Vorgänge in Weimar zeigen, dürfte kaum ein Stück diese Kriterien weniger erfüllt haben als Ibsens „Gespenster“. Dennoch gelang es dem Burgtheater in Wien im Sommer 1942, eine Spielerlaubnis für das Stück zu erwirken. Möglicherweise ist die ausnahmsweise erfolgte Freigabe des Dramas zu einer Zeit, als es nicht mehr aufgeführt werden durfte, auf den Einsatz des Reichsstatthalters Baldur von Schirach zurückzuführen, der der „passiven Resistenz“ und den „antipreußische[n] Kulturtendenzen“⁶⁰⁷ in Wien mit einer scheinbar liberalen und großzügigen Politik entgegentrat⁶⁰⁸. Die Sondergenehmigung war an die Auflage geknüpft, das Stück „bei aufgehobenem Abonnement“⁶⁰⁹ auf der Bühne des Akademietheaters zu präsentieren.

Die Produktion, die im Oktober 1942 Premiere hatte⁶¹⁰, ist als „Theatererlebnis höchsten Ranges“⁶¹¹ in die Annalen eingegangen; selbst ein so ausgekochter Kri-

⁶⁰⁵ Hier zit. nach *Thüringer Gauzeitung*, 17. Januar 1941.

⁶⁰⁶ Rundschreiben von Rainer Schlösser an die Theater des Reiches vom 9. Oktober 1939; *Theatersammlung der ÖNB, Gesammelte Erlässe*.

⁶⁰⁷ Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991, S. 64.

⁶⁰⁸ Vgl. ebd., S. 68 ff. Zur Kulturpolitik Schirachs vgl. dessen Rede *Das Wiener Kulturprogramm*, Wien 1941; ferner Schreiner, *Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien 1938-1945 unter spezieller Berücksichtigung der Wiener Theaterszene*, Diss. Wien 1980, S. 92 ff. und S. 187 ff.; Mathieu 1997, S. 257 ff.

⁶⁰⁹ So auch die Ankündigung auf dem Theaterzettel [Dokument des Österreichischen Theatermuseums].

⁶¹⁰ *Gespenster*, Wien, Akademietheater, P: 13. Oktober 1942, R: Lothar Mützel, BB: Rochus Gliese, D: Horst Caspar (Oswald), Käthe Dorsch (Helene Alving), Ewald Balser (Manders), Gusti Huber (Regine Engstrand), Wilhelm Heim (Engstrand).

⁶¹¹ Zeno von Liebl, *Oswald, Bruder des Orest. Neuinszenierung von Ibsens „Gespenster“ im Akademie-*

ker (und Dramaturg) wie Herbert Ihering ließ sich von einzelnen Szenen der Inszenierung rühren und zählte sie „zu den ergreifendsten Schöpfungen deutscher Schauspielkunst“⁶¹². Eindrucksvoll war nicht nur die Besetzung, die mit Käthe Dorsch, Horst Caspar und Ewald Balser drei gefeierte Stars jener Jahre zusammenführte. Einen zusätzlichen Reiz entfaltete die Konstellation dieser „erlesene[n] Künstlerschar“⁶¹³ dadurch, daß der persönliche und politische Hintergrund der Schauspieler unterschiedlicher kaum hätte sein können. Horst Caspar, der schon 1937 in Bochum unter seinem Entdecker Saladin Schmitt den Oswald verkörperte, hätte als sogenannter „Vierteljude“ seinen Beruf gar nicht ausüben dürfen, doch machte sein außerordentliches Talent ihn zu einem „Sonderfall“ auf deutschen und österreichischen Bühnen⁶¹⁴. Angesichts der offenen und versteckten Feindseligkeiten, die ihm im Dritten Reich entgegenschlugen, fühlte er sich nur als Geduldeter im damaligen Kulturbetrieb; sein Spiel war von dieser Anspannung und Nervosität gelegentlich deutlich beeinflußt. Von Käthe Dorsch war allgemein bekannt, daß sie im Ersten Weltkrieg mit Hermann Göring verlobt war⁶¹⁵. Sie nutzte diesen besonderen Status und ihre Autorität immer wieder dazu, sich beim Propagandaminister für verfolgte Kollegen einzusetzen. Goebbels' Einstellung gegenüber den Künstlern des Burgtheaters divergierte beträchtlich: während er dem „Hysteriker“ Caspar eine Karriere in Wien zunächst nicht gönnte⁶¹⁶, ging er auf die Interventionen der von ihm sehr verehrten Käthe Dorsch durchaus ein. In seinem Tagebuch findet sich die Notiz: „Käthe Dorsch hat eine Menge halbseidene Fälle. Ich will ihr nach Möglichkeit helfen.“⁶¹⁷ Ewald Balser wiederum versuchte wie viele andere – ohne ein überzeugter Anhänger des Regimes zu sein –, einen Kompromiß zwischen politischen und künstlerischen Anforderungen zu finden. Zu „Führers Geburtstag“ am 20. April 1938, nach dem gerade erfolgten „Anschluß“ Österreichs, sprach er im Burgtheater den weihevollen „Hymnus auf die Heimkehr“ von Josef Weinheber⁶¹⁸.

Derartige Gesten, die eine gewisse Kooperationsbereitschaft signalisierten, waren der Wiener „Gespenster“-Aufführung völlig fremd⁶¹⁹. Die als pessimistisch

theater, Zeitung unbekannt, 14. Oktober 1942 [Dokument der TSK].

612 Ihering, *Käthe Dorsch*, München 1944, S. 7. – Siehe auch die Erinnerungen des Leiters der Kulturabteilung im Reichspropagandaamt Wien, Walter Thomas: Anderman 1947, S. 75 ff.

613 *Völkischer Beobachter* [Wiener Ausgabe], 15. Oktober 1942.

614 Vgl. Daiber 1995, S. 99.

615 Vgl. Rathkolb 1991, S. 237 ff.

616 Vgl. Daiber 1995, S. 272.

617 Goebbels, *Die Tagebücher*, Hg. Elke Fröhlich, im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands, Teil 1: Aufzeichnungen 1923–1941, [bislang Bde. 6–9 erschienen], München 1998, Bd. 9, S. 138.

618 Vgl. Schreiner 1980, S. 167.

619 Der Inszenierung lag eine Ausgabe in anonymer Übersetzung zugrunde, die in Gestalt und Paginierung der sog. „Volksausgabe“ (Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke. Volksausgabe in fünf Bänden*, Hg. Julius Elias / Paul Schlenther, Berlin 1916) entspricht: Henrik Ibsen, *Gespenster. Ein Familiendrama in drei Akten*, Berlin 1923: Fischer Verlag. An theatereigenem Material zu dieser Inszenierung stehen das Rollenbuch von Käthe Dorsch (Helene Alving) sowie zwei weitere Textbücher zur Verfügung, die keinem Schauspieler bzw. keiner Rolle zweifelsfrei zugeordnet werden können. In einem Fall handelt es sich

eingestufte Wirkung des Textes wurde durch Bühnenbild und Rollenauffassung eher noch unterstrichen. Rochus Glieses historisches Dekor verlor sich in der „lieblos kalten Weite“ der Akademiebühne. Viele Einzelheiten, so „die Spalten am Fußboden, das verschossene Tischtuch, das fahle Licht“ summierten sich nach Auffassung eines Kritikers „zum lastenden Eindruck des Gespensterhaften“⁶²⁰. Gliese hatte darauf gedrungen, daß für die Ausgestaltung der Wand zum Wintergarten, auch für das Hausdach, dickes Fensterglas angeschafft wurde, damit in naturalistischer Manier echtes Regenwasser gegen die Scheiben schlagen konnte⁶²¹. Auf überlieferten Fotografien ist die mächtige Glaswand gut zu erkennen (s. Abb. 59); das hochbürgerliche Interieur wurde ansonsten durch einen kostbaren Teppich, einen Schrank im Hintergrund, einen Hocker sowie einen schlichten runden Tisch und ein paar Stühlen eher angedeutet. Palmen auf dem Tisch und im Gartenzimmer zeugten von der Sehnsucht nach wärmeren Gefilden⁶²². Der einsetzende Regen wurde dramaturgisch effektiv in die Inszenierung integriert: als Frau Alving ihrem Sohn vom ausschweifenden Leben des Kammerherren, nicht zuletzt auch von der Krankheit erzählt, die sich auf Oswald übertragen hat, korrespondiert dessen Desillusionierung mit der Wiederkehr des immer gleichen, trüben Wetters⁶²³. Die bedrückende Stimmung, die schon aufgrund der Witterung über dem Stück lastet, wurde von Gliese nicht im mindesten relativiert.

Auch die Rolleninterpretation durch Horst Caspar enthielt keine Elemente jener „lebensbejahenden Menschlichkeit“, die sich Goebbels vom Theater im Krieg erwartete. Resolute oder entschieden „männliche“ Reaktionen auf die Nachrichten vom körperlichen wie moralischen Verfall seines Vaters (und seiner eigenen Person) lagen ihm fern. In einem Brief an den früheren Bochumer Kollegen Walter Kaltheuner geht er in vielen Einzelheiten auf seine Darstellung der Rolle ein:

Ich komme als Bohemien mit blauer Samtjacke, roter Schleife um den fast steifen Kragen, hellgrauen „Beinkleidern“ ohne Bügelfalte. Ungeschminkt [...]

[...] meine erste Szene spiele ich sehr heiter, erst wenn Manders das Wort Unsittlichkeit ausspricht, werde ich ernst und setze mich mit ihm auseinander. Im zweiten Akt muß ich, ehe ich zum Geständnis komme, mich an den Wänden herumdrücken und in die Winkel des Raumes stellen, wie um mich verkriechen zu wollen. Im Verlauf der Szene sehr unter Alkohol stehen. Die Stelle: „du weißt wohl nicht, Mutter, daß ich an Regine ein Unrecht wiedergutzumachen habe“, bis: „denn ich sah, in ihr ist Lebensfreude“ mit schwerer Zunge, fast lallend, aber natürlich immer noch so, daß es nicht unästhetisch wirkt. Im letzten Akt sind ein paar besonders gelungene Regieeinfälle Müthels. Die Mutter sitzt neben Oswald auf einem Hockerchen, das ganz niedrig ist und sie deshalb klein und arm-

vermutlich um ein Inspizientenbuch. Textvergleiche ergeben weitgehende Übereinstimmung zwischen dem Rollenbuch von Käthe Dorsch und den übrigen eingestrichenen Textausgaben. Im folgenden werden die Siglen „Rollenbuch Dorsch“ und „Textbuch Gespenster“ verwendet.

⁶²⁰ *Völkischer Beobachter* [Wiener Ausgabe], 15. Oktober 1942.

⁶²¹ Auf erhalten gebliebenen Grundrißentwürfen Glieses ist mehrfach das Wort „Regen“ markiert [Dokumente des Österreichischen Theatermuseums].

⁶²² Weitere Fotografien zur Inszenierung finden sich in Ihering 1944 sowie in einer schmalen Monographie: Berger, *Käthe Dorsch*, Berlin 1957.

⁶²³ Textbuch Gespenster, S. 169 f.

selig macht, während er nur Augen für Regine hat, ja, er wendet ihr sogar den Rücken zu, während sie zu ihm spricht. Es ist schwer, das so zu beschreiben [...] ⁶²⁴

Regisseur Lothar Müthel hatte seinen Darstellern viele Freiheiten gelassen, sie aufgefordert, selbst Vorschläge für die Ausgestaltung der Rollen zu machen. Caspar achtete darauf, daß seine psychologische Studie des Osvald von outrierem Spiel frei blieb und selbst seine fieberhaften Ausbrüche nicht übertrieben wirkten. Er gab, wie ein Beobachter festhielt, „kein minutiös ausgeführtes klinisches Bild eines Paralytikers, aber vom ersten Auftreten an erkennt man den unheilbar Gezeichneten“ ⁶²⁵.

Dem Brief Horst Caspars ist auch zu entnehmen, wie unkonventionell Lothar Müthel und Käthe Dorsch die Figur der Helene Alving interpretierten. Im Blickpunkt des Interesses lag weniger - wie noch in einem populären Spielfilm drei Jahre zuvor - der Kampf einer Mutter, der Käthe Dorsch bei Kritik ⁶²⁶ und Publikum große Sympathien eingetragen hatte ⁶²⁷. Statt dessen machte sie, wie auch Herbert Ihering konstatierte, „die Rückerinnerung an ein verlorenes Leben“ ⁶²⁸ zum zentralen Thema des Abends. Die Dialoge mit Manders erhielten damit bedeutend mehr Gewicht. Anhand der überlieferten Textbücher zu dieser Inszenierung läßt sich zeigen, daß die dramaturgische Feinarbeit ganz im Dienst dieser Konzeption stand. Durch recht großzügige Striche wirkten die Repliken Frau Alvings um einiges pointierter und bitterer. Ihr Mutterpathos wurde stark zurückgedrängt ⁶²⁹; voreilige und billige Trostworte („Nein, nein, mein Herzensjunge! [...] Es steht nicht so ver-zweifelt um Dich, wie Du glaubst“) entfielen komplett ⁶³⁰. Hatte schon das proxemische Arrangement der Schlußszene - Frau Alving sitzt auf einem Schemel, Osvald kehrt ihr den Rücken zu - die Emphase zwischen Mutter und Sohn arg beeinträchtigt, sorgten umfassende Textkürzungen für weitere Ernüchterung. Frau Alving konnte keine Empörung mehr darüber empfinden, daß Osvald die Teilnahme für seinen Vater verweigert ⁶³¹. Sie versuchte nicht einmal, ihrem Sohn aus Fürsorge und Verzweiflung „von allen Gewissensbissen und Selbstvorwürfen“ zu befreien ⁶³². Sie läuft nach dem ersten Anfall Osvalds auch nicht panisch ins Vorzimmer, um nach dem Arzt zu rufen ⁶³³. Die Ausweglosigkeit, die Frau Alving zu

⁶²⁴ Brief von Horst Caspar an Walter Kaltheuner vom 9. November 1942, zit. nach Vortisch, *Horst Caspar (1913-1952). Ein Schauspieler im Wandel einer Epoche*, Berlin 1966 (= Theater und Drama, Hg. Hans Knudsen, Bd. 30), S. 68 f.

⁶²⁵ *Wiener Neueste Nachrichten*, 14. Oktober 1942.

⁶²⁶ Vereinzelt galt sie als „Urbild der Mutter“; *Neues Wiener Tageblatt*, 15. Oktober 1942.

⁶²⁷ In „Mutterliebe“ (Regie: Gustav Ucicky) stellte Käthe Dorsch 1939 eine Frau dar, die ihre vier Kinder mit großer Opferbereitschaft allein erzieht. Vgl. Kanzog, „Staatspolitisch besonders wertvoll“. *Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945*, München 1994 (= Münchner Beiträge zur Filmphilologie, Bd. 6), S. 211 ff.

⁶²⁸ Ihering 1944, S. 9.

⁶²⁹ Rollenbuch Dorsch, S. 149.

⁶³⁰ Ebd., S. 153.

⁶³¹ Ebd., S. 172.

⁶³² Ebd., S. 173.

⁶³³ Ebd., S. 177.

diesem Zeitpunkt deutlich verspürte, spielte Käthe Dorsch mit einer Stille und Gefäßtheit, die mehr erschütterte als gebärdenreiches Wehklagen.

Um plausibel zu machen, daß Helene Alving sich einst zu Manders hingezogen fühlte, sind einige der bekanntesten Repliken des Pfarrers ebenfalls aus dem Text entfernt worden. Als zu krass wäre seine Heuchelei empfunden worden, wenn er - wie in Ibsens Drama - das säkulare Glücksstreben als Aufruhr des Geistes gedeutet hätte⁶³⁴. Gleichsam die Sichtweise Frau Alvings aufgreifend, ist die Naivität des „Kindes“ Manders hingegen eher noch betont worden. Als ihm Engstrand seine wenig glaubhafte Version vom Handel mit Regine aufischt, für deren Vater er sich gegen gutes Geld lange ausgegeben hat, ist Manders so gerührt, daß er ein Taschentuch zückt⁶³⁵. In Szenen wie diesen wagte sich Ewald Balser an „die Grenze des Komischen“ vor, doch geriet der Eindruck „eines maßlos gütigen, dabei naiv egoistischen, einfältig ehrlichen Herzens“⁶³⁶ nicht in Gefahr.

Bei allseitiger Anerkennung der großartigen schauspielerischen Leistungen stieß das Konzept der Wiener „Gespenster“-Produktion nicht überall auf Verständnis. Insbesondere das Spiel von Käthe Dorsch, das manchen Kritikern als „zu künstlich für die elementare Natur dieses tragischen Mutterschicksals“⁶³⁷ erschien, provozierte Widerspruch. Doch Tadel dieser Art bestätigt nur, daß die Inszenierung sämtliche ideologische Implikationen der ersten Jahre des Dritten Reiches abgestreift hatte. In mindestens zweifacher Hinsicht enttäuschte das Ensemble die Erwartungen, die an dieses Stück und an das Theater im Jahr 1942 geknüpft waren: die Themen der Vererbung und der Mutterschaft spielten endgültig keine Rolle mehr; der gewünschten „seelischen Stärkung der Nation“ begegneten Regisseur und Darsteller fast mit Hohn. Die „Gespenster“-Inszenierung in Wien belegt dabei exemplarisch, welche ambivalente Funktion Klassiker-Inszenierungen in jenen Jahren haben konnten. Konfrontiert mit der psychischen Anspannung der Kriegsjahre, verfiel Goebbels gelegentlich darauf, „Hochkultur in klassischer Form“ (u.a. mit Balser) geradezu anzuordnen⁶³⁸. Die „Gespenster“-Aufführung des Akademietheaters zeigt jedoch, daß prominente Theaterleute auch bereit waren, diese Form der Erbauung abzulehnen. Die künstlerische Eigenständigkeit der Produktion trotzte der parteiamtlichen Linie und realisierte - bei aller vorsichtigen Dosierung - ein Stück kulturpolitischen Widerstandes.

6.3.5. Inszenierungen der übrigen Gegenwartsdramen Ibsens

Neben dem „Volksfeind“ wurden in den ersten Spielzeiten des Dritten Reiches auch andere Ibsen-Stücke gegen die pejorativ als „liberal“ wahrgenommene Kultur der Weimarer Republik eingesetzt. Die eng miteinander verwandten

⁶³⁴ Textbuch *Gespenster*, S. 124.

⁶³⁵ Ebd., S. 166.

⁶³⁶ *Völkischer Beobachter* [Wiener Ausgabe], 15. Oktober 1942.

⁶³⁷ Ebd.

⁶³⁸ Rathkolb 1991, S. 236.

Stücke „Stützen der Gesellschaft“ und „John Gabriel Borkman“ wurden - allerdings in eher rhetorischer und kaum konsequenter Form - für die nationalsozialistische Kapitalismuskritik instrumentalisiert. Vor dem Hintergrund einiger Börsen- und Spekulationsskandale noch vor der „Machtergreifung“ hielt Paul Fechter gerade das Alterswerk „John Gabriel Borkman“ für „das aktuellste Drama Ibsens“, weil

[...] in diesem Schauspiel zum erstenmal etwas von der Dämonie des Kapitalismus gesehen ist, von den ewigen Grundlagen dieser Lebensauswirkung, die eine kurzsichtige Betrachtung glaubt, von der Ratio her planwirtschaftlich regulieren zu können.⁶³⁹

Doch auch Borkmans *alter ego* Carsten Bernick, Konsul und Industriemagnat einer kleinen Küstenstadt, erschien einigen Berichterstattern als Repräsentant einer „Epoche des reinen Geldsackdenkens“⁶⁴⁰, als „selbstsüchtige[r] Geschäftemacher“⁶⁴¹ ohne Sinn für die damals so gerne beschworene Gemeinschaft. Als Basis für eine Polemik gegen den Kapitalismus erwiesen sich die „Stützen der Gesellschaft“ jedoch keineswegs als problemlos. Das Stück kombiniert die Kritik am bigotten Gebaren eines norwegischen „Gründers“ mit einem Blick auf freiere Verhältnisse ausgerechnet in Amerika. Spätestens seit dem Kriegseintritt der USA im Herbst 1941 verhinderte diese von Ibsen zur Disposition gestellte Raumsemantik eine im engeren Sinne ideologische Verwertung des Dramas. Fast verbittert beklagten sich die Kommentatoren denn auch darüber, daß Ibsen in „der Geschichte der großen amerikanischen Vermögen Konsul-Bernick-Stoffe von geradezu gigantischem Ausmaß“⁶⁴² hätte finden können, er diese Gelegenheit aber ungenutzt ließ. Vereinzelt war das positive, wenn auch keineswegs völlig unkritische Amerika-Bild in diesem Stück den Theaterleuten schon in den dreißiger Jahren aufgestoßen. So wurde im September 1933 in Weimar⁶⁴³ eine Bemerkung Johan Tønnesens über die größere Selbständigkeit der Frauen in den USA kurzerhand gestrichen⁶⁴⁴. Noch 1944, als die „Stützen der Gesellschaft“ am Hamburger Schauspielhaus aufgeführt wurden, ärgerte sich ein Kritiker darüber, daß „ein Gutsbesitzer von drüben“ - gemeint war wiederum Johan Tønnesen - „in buffalobilliger Aufmachung“⁶⁴⁵ über die Bühne schreiten durfte. Der amerikanische Habitus einer von Ibsen sympathisch

639 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 24. Februar 1933.

640 *Cottbusser Anzeiger*, 23. November 1939.

641 *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, 12. April 1937.

642 Ebd.

643 *Stützen der Gesellschaft*, Weimar, Deutsches Nationaltheater, P: 21. September 1933, R: Max Brock, BB: Robert Stahl, D: Max Brock (Bernick), Gertrud Erland (Frau Bernick), Hans König (Johan Tønnesen), Marga Becker (Lona Hessel), Herbert Gaertner (Hilmar Tønnesen), Hansjörg Schmitthenner (Rørund). - Der Inszenierung in Weimar lag die Übersetzung Emma Klingenfolds in einer Einzelausgabe zugrunde, die in Gestalt und Paginierung der sog. „Volksausgabe“ (Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke. Volksausgabe in fünf Bänden*, Hg. Julius Elias / Paul Schlenther, Berlin 1916) entspricht: Henrik Ibsen, *Die Stützen der Gesellschaft. Schauspiel in vier Akten*, Berlin 1928: Fischer Verlag. Erhalten geblieben ist ein Rollenbuch des Schauspielers Hans König (Johan Tønnesen).

644 Rollenbuch König, S. 61.

645 *Hamburger Fremdenblatt*, 15. März 1944.

gezeichneten Gestalt war durch Kostümierung, Gestik etc. noch betont worden; die Abmahnung folgte auf dem Fuße⁶⁴⁶.

Zwei Elemente waren, soweit es sich heute noch recherchieren läßt, Bestandteil praktisch jeder Inszenierung des Stückes nach 1933. Zum einen präsentierten sich die Aufführungen ausnahmslos in historischen, manchmal sogar „altväterlich anmutenden“⁶⁴⁷ Bühnenbildern. Der zweite Punkt betraf den Lebensweg des Protagonisten und dessen Interpretation auf der Bühne: die seit der Veröffentlichung des Dramas häufig diskutierte Wandlung des Konsul Bernick⁶⁴⁸ vom schurkischen Kapitalisten zum reuigen, verantwortungsvollen Bürger wurde ernst genommen und gutgeheißen. Signale einer Ironisierung dieses Schlusses lassen sich weder in den wenigen zur Verfügung stehenden Regie- und Rollenbüchern⁶⁴⁹ noch in den Rezensionen erkennen. Am Nationaltheater in Weimar wurden zur Stärkung von Bernicks Integrität die obskuren Machenschaften, mit deren Hilfe er das Projekt der neuen Eisenbahnlinie einfädelt, deutlich heruntergespielt; Lona zählt ihn folgerichtig auch nicht zu den ins Zwielficht geratenen „Stützen der Gesellschaft“⁶⁵⁰.

Die Entscheidungen in Hinblick auf Bühnenbild und Figurendramaturgie generierten in den Kulturspalten der Presse eine ständig wiederkehrende Argumentationsstruktur. Das Stück sei veraltet, die darin behandelten kapitalistischen Exzesse auch; dies zeige, wie sehr sich der Nationalsozialismus von den Problemen des 19. Jahrhunderts emanzipiert habe⁶⁵¹. Während Ibsens Text wirklichkeitsdissoziierende *Auflösung* betreibe, hätte die Gegenwart zu einem „Zustand der *Lösung*“⁶⁵² [Hervorhebung durch UE] zurückgefunden. Dieser letzte Aspekt ist insofern sehr bemerkenswert, als er Licht auf die Äußerlichkeit der betriebenen Kapitalismuskritik wirft. Letztlich legten die Theatermacher, zumal in den Kriegsjahren, doch weitaus mehr Wert darauf, einen positiven Schluß und einen positiven Helden präsentieren zu können, als die Identität Bernicks als betrügerischer Kaufmann und Aktionär aufrechterhalten zu wollen. In Dresden, wo sich der Bernick-Darsteller

646 Generell zum Verhältnis von Nationalsozialismus und Kapitalismus vgl. Turner 1972 b; einige Stichworte zu diesem Thema auch in Abschnitt 3.2.

647 *Neue Mannheimer Zeitung*, 26. November 1937.

648 Vgl. hierzu auch Abschnitt 7.4.

649 In Altona, wo das Stück 1938 Premiere hatte, gestaltete die Regie mit besonderer Sorgfalt die Szene, in der Bernick von der eigenmächtigen Entscheidung seines Vorarbeiters Aune erfährt, die „Indian Girl“ nicht auslaufen zu lassen. Auf dem völlig maroden Schiff befand sich - wie erst allmählich klar wird - auch Bernicks 13jähriger Sohn Olaf. Der Konsul ist überrascht und erleichtert. Nach einer „große[n] Pause“ verfällt er in einen „Weinkrampf“; zwischen den nachfolgenden Repliken „schluchzt“ er „laut“. Bernicks Läuterung am Ende des Dramas ist damit im engen Sinne eine kathartische. - Der Inszenierung in Altona lag die Übersetzung Emma Klingenfels in einer Einzelausgabe zugrunde, die in Gestalt und Paginierung der sog. „Volksausgabe“ (Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke. Volksausgabe in fünf Bänden*, Hg. Julius Elias / Paul Schlenther, Berlin 1916) entspricht: Henrik Ibsen, *Die Stützen der Gesellschaft. Schauspiel in vier Akten*, Berlin 1928: Fischer Verlag. Erhalten geblieben ist das Regiebuch von Paul Legband. Die genannten Zitate finden sich in Form von handschriftlichen Anmerkungen auf S. 542.

650 Rollenbuch König, S. 85 f.

651 Exemplarisch ist z.B. die Aussage des nach 1945 prominent gewordenen Journalisten Werner Höfer: „Das soziale Gewissen unserer Zeit ist [...] so ausgelüftet, daß wir den Moderduft dieser morschen Gesellschaft nur noch durch einen historischen Filter wahrnehmen.“ *BZ am Mittag*, 31. März 1942.

652 *Kleine Zeitung* [Graz], 18. März 1941.

Eugen Eisenlohr⁶⁵³ in einer „langsamen Steigerung [...] zu jähem Selbsterhaltungswillen und schließlich [zu] offenem Bekenntnis“ emporschwang, ließ sich die Entwicklung des Konsuls gar in Beziehung zur deutschen Zeitgeschichte setzen:

Irgendwie aber ist es doch *unser* Weg, den dieser Konsul Bernick geht: vom kapitalistischen Egoisten, der sich als Wohltäter der Stadt feiern läßt, obwohl er seine Existenz, seine Geltung auf Lügen aufgebaut hat, bis zu dem Mann, der erkennt, wie fragwürdig diese tonangebende „Gesellschaft“ ist, wie morsch ihre „Stützen“ sind, der schließlich in dem Augenblick, da sein „Als-Ob“-Leben den höchsten Triumph feiert, vor alle hintritt mit seiner großen Beichte, mit einer ersten ehrlichen Tat für das Gemeinwohl.⁶⁵⁴ [Hervorhebung im Original]

Eine Deutung des Stückes, die Bernicks allmähliche „Reinigung“ zu „volklicher Gemeinschaft“ betont⁶⁵⁵, konnte mit entsprechender Textbearbeitung und vor allem mit darstellerischen Mitteln leicht bewerkstelligt werden. Die Aufführungen im Dritten Reich dürften dabei das ganze Spektrum abgedeckt haben: setzten manche Produktionen, wie in Dresden, ideologische Akzente, waren an anderen Orten eher „kulissenkundige Inszenierung[en]“⁶⁵⁶ zu sehen, denen bei Betonung des positiven Schlusses insbesondere der „Theaterdichter“ Ibsen am Herzen lag. Diese letzte Tendenz war z.B. in einer von Wolfgang Znamenacek ausgestatteten Inszenierung am Berliner Rose-Theater⁶⁵⁷ zu beobachten (s. Abb. 20), die „gerade für das Menschliche“, für die psychologische Entfaltung der Charaktere, einen „empfindlichen Sinn“ zeigte⁶⁵⁸. Überrascht von der „Dramatik und Spannung“⁶⁵⁹, mit der der Autor sein Stück angefüllt hatte, hielt mancher Kritiker das frühe Gesellschaftsdrama für „Ibsens wirksamstes Theaterstück“⁶⁶⁰.

Auf den ersten Blick schien Ibsens vorletztes Stück, „John Gabriel Borkman“, die Voraussetzungen zu einem theatralen „Schwanengesang des Kapitalismus“⁶⁶¹ viel eher erfüllen zu können als „Stützen der Gesellschaft“. Das Drama wurde unmittelbar nach der „Machtergreifung“ auch gleich zweimal in Berlin inszeniert und trug damit zu einer kurzlebigen Debatte über die Möglichkeiten einer „Ibsen-Renaissance“ bei. Das Schicksal des greisen Bankdirektors, der zur Finanzierung ehrgeiziger Projekte große Geldsummen unterschlug, selbst aber noch in gespenstischer Isolation nach der Verbüßung seiner Haftstrafe von der Gründung eines „Reiches“ träumt, erinnerte viele Zeitgenossen an den Skandal um den schwedi-

⁶⁵³ Eisenlohr trat im Dezember 1940 als Gast in Dresden auf und spielte die Rolle des Konsul Bernick drei Monate später auch im Schauspielhaus Graz.

⁶⁵⁴ *Dresdner Anzeiger*, 23. Dezember 1940.

⁶⁵⁵ *Hamburger Tageblatt*, 15. März 1944.

⁶⁵⁶ *Berliner Volkszeitung*, 1. April 1942.

⁶⁵⁷ Stützen der Gesellschaft, Berlin, Rose-Theater, P: 30. März 1942, R: Paul Rose, BB: Wolfgang Znamenacek, D: Georg August Koch (Konsul Bernick), Lena Hutter (Frau Bernick), Günther Langenbeck (Johan Tønnesen), Ida Orloff (Lona Hessel), Paul Herm (Hilmar Tønnesen), Franz Stein (Rørund).

⁶⁵⁸ *BZ am Mittag*, 31. März 1942. Vgl. zu dieser Inszenierung auch Baumgarten / Freydank 1991, S. 168 f.

⁶⁵⁹ *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 31. März 1942.

⁶⁶⁰ *12-Uhr-Blatt* [Berlin], 1. April 1942.

⁶⁶¹ *Vossische Zeitung*, 24. Februar 1933

schen Industriellen Ivar Kreuger, der sich im März 1932, nach dem Zusammenbruch seines Imperiums in Folge des Wall-Street-Krachs, das Leben genommen hatte. Aus nationalsozialistischer Perspektive litt das Stück allerdings unter dem großen Fehler, daß es - wie sein gesamtes Spätwerk - aufgrund der „mystisch verschleierte[n] Symbolik“⁶⁶² viel von seiner Durchschlagskraft preisgab. Mehrere Autoritäten des Berliner Feuilletons, unter ihnen der später von den Nationalsozialisten ermordete Emil Faktor, machten sogar Vorschläge zu einer „gründlichen Erneuerung [...] frei nach den Ideen von Ibsen“⁶⁶³, um das Drama in realistischer Ästhetik (und mit dem gewünschten Zeitbezug) für die Bühne retten zu können.

Schon die stark aufeinander bezogenen Berliner Inszenierungen des Jahres 1933⁶⁶⁴, jeweils mit Paul Wegener in der Titelpartie, tendierten in diese Richtung. Als „Tragödie des Kapitalismus“ im Programmheft angekündigt, hatte vor allem Regisseur Sergius Sax (Februar 1933) „die Dämonie, die Doppeldeutigkeit, den gleichnishaften Hintergrund“ des Stückes „mit kühler Hand entfernt“⁶⁶⁵. Wegener erschien dem Publikum folglich - unter Anspielung auf seine schmalen Augen und hohen Wangenknochen - als „Dschingis Khan der Scheck- und Wechselwelt“⁶⁶⁶. Ohne ganz auf eine Betonung der Phantastereien Borkmans zu verzichten, stand die Faktizität der erinnerten Ereignisse deutlich im Vordergrund. Gegen diese Interpretation regte sich jedoch schnell Widerstand. Mit einigem Recht merkten Kritiker an, daß das Drama nicht allein aus dem Stoff verstanden werden könne. Die Konzentration auf die unsauberen Bankgeschäfte Borkmans würde außerdem die übrigen Figuren auf der Bühne vernachlässigen, das Ensemblespiel fast unmöglich machen. Tatsächlich wurden Wegener und seine prominenten Partnerinnen von Presse und Publikum zwar meistens gefeiert, doch entstand gleichzeitig der Eindruck einer Uneinheitlichkeit in der Inszenierung, eine Dominanz Wegeners auf Kosten des „Gesamttons“⁶⁶⁷.

Auch Ibsens „John Gabriel Borkman“ führte Theaterleute und Kunstrichter in eine Zwickmühle. Einerseits konnte die in dem Stück dargestellte Macht- und Geldsucht auf eine verhaßte Epoche projiziert werden, andererseits rückte bei entsprechender Hervorhebung der bindingslose „Ich-Mensch“⁶⁶⁸ zu sehr ins Zentrum. Nicht zuletzt Paul Fechter selbst, der die im Stück enthaltene Thematik des Kapi-

662 Diese Formulierung eines Dresdner Dramaturgen gehörte in Variationen zu den stereotypen Aussagen über Ibsens Stücke ab 1892. Doering-Manteuffel, *Die Stützen der Gesellschaft*. Zur Neueinstudierung von Henrik Ibsens Schauspiel, in: Programmheft zu „Stützen der Gesellschaft“, Schauspielhaus Dresden, Spielzeit 1940/41, unpaginiert [Dokument der TSK].

663 *Berliner Börsen-Courier*, 24. Februar 1933.

664 Namen und Daten zu diesen Inszenierungen: John Gabriel Borkman, Berlin, Komödie, P: 23. Februar 1933, R: Sergius Sax, D: Paul Wegener (John Gabriel Borkman), Hedwig Wangel (Gunhild), Irene Triesch (Ella Rentheim), Sigmund Nunberg (Foldal). - John Gabriel Borkman, Berlin, Theater in der Stresemannstraße, P: 10. Oktober 1933, R: Wolff von Gordon, BB: Walter Bornemann, D: Paul Wegener (John Gabriel Borkman), Mathilde Sussin (Gunhild), Hermine Körner (Ella Rentheim), Ernst Legal (Foldal).

665 *Hamburger Nachrichten*, 19. April 1933.

666 Diese Formulierung Herbert Pfeiffers wird hier zit. nach Noa, *Paul Wegener*, Berlin 1964, S. 78.

667 *Berliner Börsen-Courier*, 24. Februar 1933.

668 *Frankfurter Zeitung*, 30. März 1933.

talismus pointiert beschrieben hatte, klagte darüber, daß „jede der Gestalten da oben [...] für sich“ steht und von keinerlei „Welle zum Wir“⁶⁶⁹ erfaßt wird. Die Erfahrung der Moderne, die so nachhaltig aus Ibsens Stück spricht, erkannte Fechter dabei durchaus. Die Eindrücke, die er und die Zuschauer empfangen hatten, faßte er in die Worte: „Man geriet in den Bereich der aufgelösten Welt, die Ibsen selbst schaffen geholfen hatte.“⁶⁷⁰ Sein stark der katholischen Ethik verpflichteter Kollege Josef Magnus Wehner, der 1935 eine hochrangig besetzte Aufführung der Münchener Kammerspiele⁶⁷¹ besprach, gelangte zu einem noch harscheren Urteil:

Das Stück endet [...] nicht mit einer Erlösung oder auch nur mit einer Lösung. Die Menschen enden einfach, und die Spuren eines neuen Lebens sind unwahrscheinlich schwach. John Gabriel Borkman ist ein typisches Altersstück, in dem einfach alles auseinanderfällt. Die verbindende, heilende Lebenskraft der Jugend und des Mannes fehlt.⁶⁷²

Nicht weil wir nur „optimistische“ Stücke sehen möchten, sondern einfach weil es eine Lebenslüge ist, nur zertretene Menschen zu schaffen, lehnen wir das Stück für unsere Zeit ab. Wir wollen gesund sein, auch in der Verdammung.⁶⁷³

Die Aufführungen in Berlin und München vermittelten einen Eindruck von der modernen Leere des Stückes⁶⁷⁴: das Lebensgefühl der Anonymität und Entfremdung als Folge einer rasanten bürgerlich-kapitalistischen Entwicklung wurde in diesen Produktionen nicht beschönigt, eher noch herausgestellt. Der Abgrund eines umfassenden Werteverlustes, der um so deutlicher hervortrat, je mehr die Materialismuskritik in den Vordergrund gespielt wurde, war für Fechter und Wehner nicht mehr zu ertragen: sie verlangten nach einer Auffüllung der Leere, deuteten dabei selbst verschiedene zeittypische Konzepte an. Den Schritt zum Wir bzw. zur „Volksgemeinschaft“, den bei krass einseitiger Lektüre eine affirmative Aufführung der „Stützen der Gesellschaft“ noch plausibel machen konnte, verweigert Ibsens Text jedoch ebenso sehr wie eine religiöse oder bloß narzißtische Erlösungsphantasie.

Im Laufe der Jahre verringerte sich das Interesse am „Kapitalisten“ Borkman zusehends. Diese Entwicklung dürfte indes weniger durch die zitierten kritischen Einwände ausgelöst worden sein; eher minderte die zeitliche Distanz das Abgrenzungsbedürfnis gegenüber der Weimarer Republik und ihren ökonomischen Problemen. Paul Wegener, der sich mehrere Jahrzehnte [!] mit der faszinierenden

⁶⁶⁹ *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 24. Februar 1933. - Paul Fechter forderte auch von der deutschen Gegenwartsliteratur die „Rückwendung“ vom Ich zum Wir, „vom Liberalismus zum Volk“. Fechter, Vom Ich zum Wir, in: Heinz Kindermann (Hg.), *Des deutschen Dichters Sendung in der Gegenwart*, Leipzig 1933, S. 146-153, hier: S. 146.

⁶⁷⁰ *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 24. Februar 1933.

⁶⁷¹ John Gabriel Borkman, München, Kammerspiele, P: 3. April 1935, R: Georg Kiesau, BB: Eduard Sturm, D: Will Dohm (John Gabriel Borkman), Hedwig Wangel (Gunhild), Lotte Brackebusch (Ella Rentheim), Max Schreck (Foldal), Elisabeth Flickenschildt (Fanny Wilton).

⁶⁷² Josef Magnus Wehner, „John Gabriel Borkman“ in den Kammerspielen im Schauspielhaus, Zeitung unbekannt, Datum unbekannt [Dokument der TSK].

⁶⁷³ *Münchner Neueste Nachrichten*, 5. April 1935. - Erneut abgedruckt in Wehner 1944, S. 249-252.

⁶⁷⁴ Astrid Sæther bezeichnete das Drama nicht unzutreffend als „eine Art norwegisches Waste Land“. Sæther 1993, S. 27.

Rolle des Bankdirektors auseinandersetzte⁶⁷⁵, war 1940, sieben Jahre nach seinem letzten (doppelten) Auftritt als Borkman, ein weiteres Mal in einer Berliner Inszenierung des Stückes zu sehen⁶⁷⁶. In der Regie von Walter Felsenstein⁶⁷⁷ wurde nun, ohne Rücksichtnahme auf politische Konstellationen, die „Komödie aller verpuschten Leben“⁶⁷⁸ gegeben, mit einem hintergründig agierenden Verräter im Mittelpunkt, der „nicht bloß Gelder, sondern auch Seelen ‘veruntreut’“⁶⁷⁹ hatte. Die „Atmosphäre des Gespenstischen“ war im Schillertheater so allgegenwärtig, daß sich manche Rezensenten mit einem Text von E.T.A. Hoffmann konfrontiert sahen⁶⁸⁰. Felsensteins an der Musikdramaturgie geschulte Regieauffassung maß dem Rhythmus des Textes, vor allem den vielsagend nachklingenden Pausen, große Bedeutung bei. Das Konzept setzte eine Schar von erstklassigen Schauspielern voraus, die dem Regisseur am Schillertheater auch tatsächlich zur Verfügung stand. Gleichsam in Agonie vereint, waren Borkman, seine Frau Gunhild und deren Zwillingschwester Ella viel stärker aufeinander bezogen als noch in den Inszenierungen von 1933. Die Vorstellungen liefen deshalb nicht Gefahr, in eine Reihe von zwar meisterhaft ausgeführten, dabei aber voneinander isoliert bleibenden Charakterstudien zu zerfallen.

Mindestens zweierlei ist bemerkenswert an dieser Inszenierung. Die von der Presse immer wieder konstatierte düstere Stimmung des Dramas entfaltete sich auf der Bühne, so auch in der Raumsprache Josef Fennekers (s. Abb. 27 und 28), in vollem Umfang. Seine von schwerem Braun dominierten Bilder stellten die großbürgerlichen Gemäcker in ihrer ganzen Melancholie zur Schau; aus ihnen wehte „der Hauch des Grabes über die Rampe“⁶⁸¹. Angesichts der Ängstlichkeit der Machthaber vor pessimistischen Wirkungen - der Krieg hatte ein halbes Jahr zuvor begonnen - dürfen diese konzeptionellen Lösungen als überraschend bezeichnet werden. Die Ignorierung der offiziell erwünschten Theaterästhetik, die sie indizieren, läßt sich auch an einem anderen Detail veranschaulichen. Mit Paul Wegener und Hermine Körner traten im Schillertheater zwei Schauspieler auf, die ihre

⁶⁷⁵ Wegener war insgesamt in nicht weniger als fünf verschiedenen Inszenierungen dieses Stückes zu sehen. Als er zum ersten Mal die „Liebingsrolle“ des greisen Borkman verkörperte, war er kaum älter als 40 Jahre! Ähnlich häufig spielte Wegener nur den Part des Edgar in Strindbergs „Totentanz“ sowie die Hauptrolle in Hauptmanns „College Crampton“. Vgl. Möller (Hg.), *Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. Ein Buch von ihm und über ihn*, Hamburg 1954, S. 183 und passim.

⁶⁷⁶ John Gabriel Borkman, Berlin, Schillertheater, P: 9. März 1940, R: Walter Felsenstein, BB: Josef Fenneker, D: Paul Wegener (John Gabriel Borkman), Lucie Höflich (Gunhild), Alice Verden (Ella Rentheim), Ernst Legal (Foldal), Berta Drews (Fanny Wilton).

⁶⁷⁷ Zu der Inszenierung liegt ein als „Regiebuch“ deklariertes Textexemplar mit handschriftlichen Einträgen vor, die aber nach Angaben von Ilse Kobán (Felsenstein-Archiv) nicht von Felsenstein selbst stammen. Vermutlich handelt es um ein Inspizientenbuch. Benutzt wurde eine Einzelausgabe, die in Gestalt und Paginierung der sog. „Volksausgabe“ (Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke. Volksausgabe in fünf Bänden*, Hg. Julius Elias / Paul Schlenther, Berlin 1916) entspricht: Henrik Ibsen, *John Gabriel Borkman. Schauspiel in vier Akten*, Berlin 1925: Fischer Verlag. - Dieselbe Ausgabe wurde auch für eine Inszenierung in Konstanz (P: 29. Oktober 1941) verwendet, von der ebenfalls ein Textbuch vorliegt.

⁶⁷⁸ *Berliner Illustrierte Nachtausgabe*, 11. März 1940.

⁶⁷⁹ *Berliner Morgenpost*, 12. März 1940.

⁶⁸⁰ *Berliner Illustrierte Nachtausgabe*, 11. März 1940.

⁶⁸¹ *Der Angriff*, 11. März 1940.

größten Erfolge unter Max Reinhardt gefeiert hatten; sie erinnerten nun, so der *Völkische Beobachter*, „noch einmal [an] die Leistungen und Anschauungen der Vergangenheit“⁶⁸². Diese Art von Nostalgie war ansonsten, besonders in bezug auf Reinhardt, wenig gefragt. Paul Wegener trat überdies, wie erstmals 1917⁶⁸³ (nicht jedoch 1933), in einer Maske auf, die viele Zuschauer an Henrik Ibsen erinnerte (s. Abb. 70 und 71). So unbedeutend diese Geste aufs erste erscheinen mochte, enthielt sie doch auch ein Bekenntnis zu den großen Theaterjahren in Deutschland. Ein Kritiker ließ es sich denn auch nicht nehmen, „von einer *klassischen* Ibsen-Aufführung“⁶⁸⁴ zu sprechen [Hervorhebung im Original]⁶⁸⁵.

Klassikerstatus hatte längst auch „Hedda Gabler“ erreicht. Gegen kein anderes Ibsen-Stück indes wurde im Dritten Reich eine so gehässige Rhetorik entfacht. Eine Blütenlese aus der Presse, die beliebig erweitert werden könnte, zeigt, wie übelgesinnt die Redakteure vor allem der Titelfigur entgegentraten:

Hedda Gabler, die gewiß sehr komplizierte norwegische Generalstochter, die an der Langeweile ihres bürgerlichen Daseins zerbricht, ist ein pathologischer Einzelfall, kein Schicksal von menschlicher Allgemeingültigkeit.⁶⁸⁶

Solche Sorgen hatte man damals; nämlich gar keine; nämlich künstlich aus müßigen Hirnen geschwitzte; wie mühsame Handarbeit zusammengehäkelt.⁶⁸⁷

Hedda Gabler ist ein Dämon weiblicher Energie; ein Vulkan hält nur mühsam seinen Ausbruch zurück. [...] Hysterie, gequälte Langeweile, Lüsterheit, Herrschsucht - eine ganze Hölle seelischen Ungeziefers.⁶⁸⁸

In „Hedda Gabler“ häufen sich die Probleme der Ehe- und Gesellschaftsform, wie sie Ibsen vorgeschwebt. Die Tochter des Generals ist schlecht erzogen und hat keinen Sinn für Häuslichkeit und Mutterschaft. Lediglich der Versorgung wegen heiratet sie einen ungeliebten, ihr wesensfremden Mann. Die Vorstellungen, welche diese schöne Megäre vom Leben hat, sind phantastisch, ihr Triebleben ist krankhaft und sadistisch.⁶⁸⁹

Sie [= Hedda Gabler, UE] erschießt sich im vierten Akt. Besser wäre es, sie würde schon im ersten beseitigt.⁶⁹⁰

Diese aggressiven Vorwürfe gegen Hedda Gabler unter Einschluß typischer Topoi („Hysterie“ etc.) stehen in einer langen, unerfreulichen Tradition. In Deutschland wurde das Stück schon nach seiner Uraufführung in München (1891) in sehr ähnlicher Weise fanatisch bekämpft⁶⁹¹. Während des Dritten Rei-

⁶⁸² *Völkischer Beobachter* [Berliner Ausgabe], 11. März 1940.

⁶⁸³ Seit der Erstaufführung des Stückes in Deutschland hatte es sich eingebürgert, daß der Titelheld in Ibsen-Maske auftrat. Vgl. Dzulko 1952, S. 276.

⁶⁸⁴ *Berliner Morgenpost*, 12. März 1940.

⁶⁸⁵ Eine Karikatur und ein weiteres Szenenfoto zu den Produktionen mit Paul Wegener finden sich in Pfeiffer, *Paul Wegener*, Berlin 1957, S. 50 und 55.

⁶⁸⁶ *Der Volksfreund* [Aachen], 14. Oktober 1933.

⁶⁸⁷ *Berliner Illustrierte Nachtausgabe*, 23. Februar 1934.

⁶⁸⁸ *Berliner Tageblatt*, 23. Februar 1934.

⁶⁸⁹ *Salzunger Tageblatt*, 12. Februar 1938 [anlässlich einer Inszenierung in Meiningen].

⁶⁹⁰ *Berliner Illustrierte Nachtausgabe*, 23. Februar 1934.

⁶⁹¹ Zu den Reaktionen auf das Stück in Zusammenhang mit der Uraufführung vgl. Stadelmann 1989, S. 91 ff.; generell zur frühen Rezeption des Stückes vgl. Fjortoft, *Hedda Gabler i samtid og ettertid*. Den

ches hielten sich die Ressentiments gegen das Stück und die Protagonistin bis an das Ende des Krieges; besonders militant war die Kritik jedoch in den ersten Jahren nach dem Regimewechsel. Noch in das „Revolutionsjahr“ 1933 fiel eine Inszenierung des Stückes am Deutschen Grenzlandtheater in Görlitz⁶⁹², die die Diffamierung Heddas gleichsam zum Konzept erhob. Regisseur Wolfgang Gondolatsch trat im Programmheft dafür ein, Ibsen nicht nur nach seinem historischen Verdienst zu beurteilen, sondern seine Werke jenseits der „Begrenzungen von Zeit und Milieu“ als große Charakterstudien zu würdigen. Ibsen habe „wesentliche Typen des Menschlichen“ gestaltet, so auch Hedda Gabler, der Gondolatsch zeitlose Negativität zuschrieb:

Wäre die seltsame, zugleich anlockende und abstoßende „Heldin“ dieser Dichtung wirklich nur die launenhafte, gelangweilte und durch eine törichte Ehe seelisch verbogene Frau, als die sie beim ersten oberflächlichen Blick erscheint, dann möchte uns alles Unheil, das sie stiftet und dessen Opfer sie wird, vielleicht kalt lassen. Aber in dieser Generalstochter steckt etwas, das jeden, der sich dem Drama mit empfänglichem Sinne naht, zuinnerst erregen und beängstigen muß: das Urböse, das auf dem Grunde der Menschenseele schlummert und sich in dieser dämonischen Frau mit seltener Gewalt befreit; das Raubtierhafte, das nach Macht über anderer Schicksale verlangt; das Asoziale, das in den Frieden einer wohlgeordneten, wohl kleinen und auch ein wenig lächerlichen, aber doch im Grunde guten Welt einbricht. Und gerade hier zeigt sich wie Ibsen so ganz und gar nicht das ist, was man im üblen Sinne einen Individualisten nennt: die schrankenlose, egoistische Machtgier Heddas vermag wohl tödliches Unheil anzurichten, aber sie gelangt nicht an ihr Ziel.⁶⁹³

Gondolatsch sucht nach einem optimistischen Finale des Stückes und findet es auch: daß Tesman und Thea mit der Rekonstruktion des Manuskriptes von Ejlert Løvborg beginnen, dessen Selbstmord Hedda provozierte, hält er für eine ermutigende Geste. Er stellt sich nicht die Frage nach dem Wert von Løvborgs kulturhistorischer Studie, was ihm aber kaum anzulasten ist; die direkte Gegenüberstellung der Wissenschaftler Tesman und Løvborg zugunsten des letzteren beruhte auf der Selbstverständlichkeit einer Deutungstradition, die erst seit kurzem in Frage gestellt wird⁶⁹⁴. Merkwürdig mutet dagegen an, wie wenig Gespür der Görlitzer Regisseur für Ibsens ironische Durchleuchtung der bürgerlichen Lebensformen aufbringen konnte oder wollte. Das zuerst von Tesmans Tanten, schließlich vom zweifelhaften Assessor Brack dominierte Wohnzimmer (als sinnfälliger Ausdruck der bourgeoisien Kultur) verwechselt er mit einer „im Grunde guten Welt“. Hedda wiederum klammert er aus dem sozialen Gefüge

norske kritikertradisjonen i kvinneperspektiv, Oslo 1986; englische Kurzfassung in Fjortoft, *The Reception Given to Hedda Gabler by Ibsen's Contemporaries - a Comparison between Women's and Men's Critical Evaluation*, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 5, Hg. Daniel Haakonsen, Oslo 1985, S. 58-69.

⁶⁹² Hedda Gabler, Görlitz, Deutsches Grenzlandtheater, P: 15. Dezember 1933, R: Wolfgang Gondolatsch, D: Ilse Becker (Hedda Gabler), Helmut Peine (Tesman), Harry Schönborn (Løvborg).

⁶⁹³ Gondolatsch, *Der lebendige Ibsen*, in: *Die Brücke. Blätter des Deutschen Grenzlandtheaters Görlitz*, 1933/34, H. 5, S. 85-88, hier: S. 86 f.

⁶⁹⁴ Vgl. hierzu Helland 1993 a.

gänzlich aus. In typisch antimoderner Weise ontologisiert er die buchstäblich „Asoziale“ zur Inkarnation des Bösen⁶⁹⁵.

Gelegentlich wurde im Dritten Reich bemerkt, daß den Regisseuren zwei Möglichkeiten offenstanden, das Stück und die Titelheldin zu interpretieren: „Die einen geben die Hedda als eine überhysterische, launenhafte, mit sich und der Welt unzufriedene Person, die anderen stellen sie als kaltherzige, grausame, mitleidslose Teufelin dar.“⁶⁹⁶ Pathologisierung und Ontologisierung waren nach dieser Auffassung die einzig möglichen Strategien zur Charakterisierung der Protagonistin. Einmal mehr zeigt sich jedoch, wie sehr nationalsozialistische Kulturideologie und ihre konkrete Umsetzung im Dritten Reich auseinanderklaffen konnten. Allem Kriegsgeheul gegen das Stück zum Trotz, auch ungeachtet des Görlitzer Beispiels, vermittelt die alltägliche Aufführungspraxis kein Bild eines systematischen Mißbrauchs. Wie einige andere Gegenwartsdramen wurde auch „Hedda Gabler“ häufig im Gewand des Halbboulevards aufgeführt, d.h. zunächst auf Gastspielturneen reisender Stars erprobt und anschließend in En-Suite-Vorstellungen in den großen Theaterzentren gezeigt. Unabhängig von politischen Interessen begeisterten sich nicht zuletzt Filmschauspielerinnen für die dankbare „Primadonnenrolle“⁶⁹⁷ der Hedda Gabler. Die verhältnismäßig hohe Zahl von 214 Aufführungen darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Stück im Dritten Reich nur 13 mal produziert wurde, also deutlich seltener auf den Repertoirelisten stand als z.B. „Nora“ oder „Gespenster“. Von den 44 Aufführungen der Saison 1933/34 entfielen allein 34 Vorstellungen auf das Ensemble von Agnes Straub, die „Hedda Gabler“ zunächst in der Provinz und dann in Berlin zeigte⁶⁹⁸. Ähnliches gilt für die Spielzeit 1936/37: 38 (von 42) Aufführungen wurden von Hilde Hildebrand in der Titelrolle bestritten⁶⁹⁹. Im Dezember 1941 hatte das Stück schließlich am Wiener Akademietheater Premiere, wo mit Hilde Wagener eine weitere prominente Schauspielerin als Hedda zu sehen war⁷⁰⁰; die Inszenierung brachte es auf die erstaunliche Zahl von 58 Aufführungen, inklusive aller Abstecher ins deutsche und österreichische Hinterland. In manchen Städten waren im Laufe von nur wenigen Jahren mindestens zwei der genannten Produktionen zu sehen. Diese Auftritte bekannter Darsteller in der Provinz waren als Teil des „Startheaters“ und Relikt der zwanziger Jahre offiziell nicht gerne gesehen, doch sie wurden kaum jemals ernsthaft beanstandet.

⁶⁹⁵ Aufgrund der mangelhaften Überlieferung von Regie-, Rollenbüchern und dergleichen ist nicht bekannt, wie Gondolatsch dieses Konzept auf der Bühne umsetzte.

⁶⁹⁶ *Stralsunder Tageblatt*, 24. September 1938.

⁶⁹⁷ Høst, *Hedda Gabler. En monografi*, Oslo 1958, S. 92.

⁶⁹⁸ Hedda Gabler, Berlin, Theater in der Stresemannstraße, P: 22. Februar 1934, R: Agnes Straub [und Ensemble], D: Agnes Straub (Hedda Gabler), Hans Brausewetter (Tesman), Friedrich Klippel (Løvborg).

⁶⁹⁹ Hedda Gabler, Berlin, Renaissancetheater, P: 20. April 1938, R: Carl Heinz Klubertanz, BB: Wolfgang Ulrici, D: Hilde Hildebrand (Hedda Gabler), Carl Heinz Klubertanz (Tesman), Erwin Klietsch (Løvborg).

⁷⁰⁰ Hedda Gabler, Wien, Akademietheater, P: 9. Dezember 1941, R: Adolf Rott, BB: Fritz Judtmann, D: Hilde Wagener (Hedda Gabler), Hermann Thimig (Tesman), Felix Steinböck (Løvborg).

Agnes Straub, die sich gleich nach 1933 mit dem Gedanken trug, einen ganzen Ibsen-Zyklus zu produzieren⁷⁰¹, feierte als Hedda Gabler einen großen künstlerischen Triumph. Sie konzentrierte sich darauf, die Tragik eines sinnlos gewordenen Lebens physisch und psychisch deutlich zu machen. Der ausgesprochen virtuose Einsatz von Stimme, Mimik und Gestik zielte darauf, die Verzweiflung der Generalstochter in möglichst vielen Facetten zu entfalten. Mit einzelnen Übersteigerungen stellte sie jedoch - gewollt oder ungewollt - auch Abstand zur Rolle her. So artikulierte Hedda ihre Not und Wut unmittelbar vor dem Selbstmord mit einem langgezogenen Kikeriki-Schrei, der nach Ansicht der Kritiker die „Lächerlichkeit“ mindestens streifte⁷⁰².

Eine noch stärkere Entfernung vom Text attestierte man dem Spiel und der Sprechweise Hilde Hildebrands. Als Hedda im dritten Akt von Løvborg verlangte, „in Schönheit“ zu sterben, schwang in diesen bekannten Worten nach Auffassung der Presse unüberhörbar Ironie mit. Den realistischen Dialog Ibsens stilisierte sie konsequent; sie wirkte „auf eine plakartartige Weise dezent“⁷⁰³. Dürfen diese verbalen wie paralinguistischen Beiträge zur Konstituierung des Aufführungstextes eventuell noch als Zugeständnisse an die Machthaber gedeutet werden, die gerade diese Ibsen-Figur größtenteils ablehnten, belegen Details des optischen Zeichenzusammenhangs, daß Distanzierungsstrategien als solche kaum eindeutig zu identifizieren waren. Interessanterweise hatte die Regie nicht in üblicher Weise die Entstehungszeit des Stückes hervorgehoben. Alle Darsteller - allerdings mit der signifikanten Ausnahme Hilde Hildebrands - traten in modernen Kostümen auf. Hedda war in neutrale, „Antike“ konnotierende weite Gewänder gehüllt. Aktualität und Zeitlosigkeit bildeten damit in dieser Inszenierung einen Schnittpunkt, der einerseits die Relevanz des Textes für die Gegenwart veranschaulichte, andererseits Hedda als gleichsam „klassisches“ menschliches Schicksal hervortreten ließ, unabhängig von den jeweiligen Zeitläuften. Der Theaterkritik dagegen bestätigte die Kostümwahl lediglich, daß Hedda mit ihren Problemen nicht mehr ernst zu nehmen war, vielmehr als „Rolle“⁷⁰⁴ den Charakter einer reinen Theaterexistenz angenommen hatte.

In Wien entschied sich Bühnenbildner Fritz Judtman für die im Dritten Reich gewöhnlichere Lösung und schuf einen Raum, der noch weit über die Ibsen-Zeit hinaus in die Vergangenheit deutete (s. Abb. 24). Aus Unterlagen, die heute im Österreichischen Theatermuseum verwahrt werden, geht hervor, daß sich Judtman zur Vorbereitung auf die „Hedda-Gabler“-Inszenierung umfassend über die Innenarchitektur des 17. und 18. Jahrhunderts informiert hatte. Seine Entwürfe zeigen

⁷⁰¹ Sie spielte nicht nur im Herbst 1933 (ab Februar 1934 im Berliner Theater in der Stresemannstraße) die Titelrolle in „Hedda Gabler“, sondern glänzte 1935 auch in der Rolle der Helene Alving (vgl. Abschnitt 6.3.4.). 1938 trat sie als Ellida Wangel in „Die Frau vom Meer“ auf; eine projektierte Aufführung von „Rosmersholm“ kam nie zustande. Im Anhang ihrer postum veröffentlichten Autobiographie finden sich einige Szenenfotos zu den Ibsen-Inszenierungen, an denen sie beteiligt war. Vgl. Straub, *Im Wirbel des neuen Jahrhunderts*, Heidelberg/Berlin/Leipzig 1942.

⁷⁰² *Berliner Tageblatt*, 23. Februar 1934.

⁷⁰³ *BZ am Mittag*, 21. April 1938.

⁷⁰⁴ *Berliner Illustrierte Nachtausgabe*, 21. April 1938.

einen üppigen bürgerlichen Salon mit schon leicht verschlissenen Möbelbezügen, schweren Vorhängen, Teppichen und Familienfotos an den Wänden. Stühle, Tische und das übrige Mobiliar zitierten, obwohl Stilreinheit kaum angestrebt gewesen sein dürfte, die Kultur des Biedermeiers. Wieder waren Kritiker schnell bereit, das Drama als veraltet abzutun:

[...] das Stück, das die unverstandene Frau behandelt, verstehen wir heute überhaupt nicht mehr, wir sind von dieser Problematik weit mehr als fünfzig Jahre entfernt, aber die außerordentliche Technik des Dichters, diese unterirdischen Zuckungen, halten uns, mögen sie auch nur ein Fernbeben anzeigen, dauernd in Spannung.⁷⁰⁵

Allerdings registrierten andere Beobachter auch, daß „die Haltung des Stückes viel zu gegenwärtig sei, als daß es richtig historisch empfunden werden könnte“⁷⁰⁶. Bühnenbild und Kostüme dürften wieder wesentlich zu jenem Kompromiß beigetragen haben, der für die Aufführungspraxis der Gewandstücke Ibsens so typisch wurde. In offiziellen Kreisen konnte man sich angesichts der gefahrlosen Ferne des Stückes zurücklehnen und die Leistung der Schauspieler bewundern; den Theatern wiederum eröffnete sich eine Möglichkeit, an sich mißliebige Stücke auf den Spielplan zu setzen.

Anders als in Görlitz war die Wahl des Stückes in Wien nicht dadurch motiviert gewesen, Gerichtstag über Hedda halten zu können⁷⁰⁷. Regisseur Adolf Rott unterstrich eher die Desillusionierung einer sensiblen Frau angesichts einer trivialen und geistlosen Umgebung, ohne allerdings die allmähliche Schuldverstrickung Heddas außer acht zu lassen. Zur Illustrierung des letzteren Aspekts hatte Judtman die Kostüme Heddas mit konventioneller Farbsymbolik aufgeladen: trug sie während des ersten Aktes noch ein weißes Kleid mit großer roter Schleife, erschien sie Anfang des zweiten Aktes, als sie Brack mit ihren Pistolen bedroht, mit einem bodenlangen roten Kleid (s. Abb. 25 und 26); im vierten Akt schließlich dominierte - im Einklang mit den Vorgaben Ibsens - Schwarz ihre Tracht. Die Regie nahm ansonsten praktisch keine Kürzungen am Text vor. Um die Rolle Tesmans nicht zu sehr ins Karikaturenhafte abgleiten zu lassen, war allerdings die Liebe zu seinen Tanten⁷⁰⁸ wie auch seine Pedanterie⁷⁰⁹ etwas abgeschwächt worden. Die Inszenierung hatte beim Publikum so viel Erfolg, daß sie über drei Spielzeiten hinweg zu sehen war.

Wie das Beispiel Paul Wegener zeigt, war auch männliche Prominenz gelegentlich in Ibsen-Inszenierungen zu sehen. Dem Rose-Theater gelang es 1939, für eine Produktion der „Wildente“ den Filmschauspieler Otto Gebühr zu verpflichten, der -

⁷⁰⁵ *Neues Wiener Tagblatt*, 11. Dezember 1941.

⁷⁰⁶ *Völkischer Beobachter* [Wiener Ausgabe], 11. Dezember 1941.

⁷⁰⁷ Der Inszenierung lag die Übersetzung Emma Klingenfölds in einer Einzelausgabe zugrunde, die in Gestalt und Paginierung der Werkausgabe (Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke in deutscher Sprache*, durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes, Julius Elias und Paul Schlenther, 10 Bde., Berlin 1898-1904) entspricht: Henrik Ibsen, *Hedda Gabler. Schauspiel in vier Akten*, Berlin o.J.: Fischer Verlag. Erhalten geblieben ist ein Rollenbuch des Schauspielers Felix Steinböck (Løvborg).

⁷⁰⁸ Rollenbuch Steinböck, S. 234.

⁷⁰⁹ Ebd., S. 235 f.

„unter spürbarer Hervorkehrung des Komischen“⁷¹⁰ - die Rolle des Fotografen Hjalmar Ekdal verkörperte. Manchen Ideologen im Dritten Reich erschien das Stück nur deshalb als akzeptabel, weil sich in ihm der Ethiker und Wahrheitsfanatiker Ibsen angeblich von seinen eigenen Ansprüchen distanziert. Der kritische Abstand zu der Figur des Gregers Werle, die den Ausgangspunkt für diese Spekulation bildete, wurde auf der Bühne entsprechend betont. Ferdinand Asper faßte Gregers als einen „Intrigant[en] der Redlichkeit“ auf, der „die Menschen mit seiner Wahrheit nicht aus Ungeschick [...] quält, sondern „Vorbedacht“ walten läßt“⁷¹¹. Die Aufführung war ansonsten „ohne regieliche Eigenwilligkeit dem Geiste Ibsens“⁷¹² verpflichtet. In Anbetracht des relativ frühen Zeitpunktes überrascht dabei die von der Kritik registrierte starke Öffnung gegenüber dem Naturalismus. Das Kleinbürgerliche des Milieus wurde, nicht zuletzt in den Bühnenbildern, filigran herausgearbeitet. Florian Kienzl wählte die Inszenierung gar in der Tradition des Lessing-Theaters⁷¹³.

Auch zwei Jahre später, als die „Wildente“ in ebenfalls historischen Bühnenbildern auf dem Programm der Berliner Volksbühne am Horst-Wessel-Platz stand, gelangte das Stück „mit naturalistischer Ausführlichkeit und photographischer Bestechlichkeit“⁷¹⁴ zur Aufführung. Den Dachboden des alten Ekdal bevölkerten zur Überraschung des Publikums lebendige Vögel. Noch stärker als Rose kehrte Regisseur Karl Heinz Martin die dem Drama zugrundeliegende Komödie hervor - und verfügte mit Werner Hinz ebenfalls über einen herausragenden Darsteller des Hjalmar Ekdal.

Die wohl ergreifendste Inszenierung der „Wildente“ während des Dritten Reiches fand schon 1934 nur wenige Kilometer von der Volksbühne entfernt statt, allerdings in einem denkbar anderen Kontext: die Künstler des Jüdischen Kulturbundes nahmen das Stück zum Anlaß, sich eindringlich mit ihrer beklemmenden Situation in Deutschland auseinanderzusetzen (vgl. Abschnitt 7.3.).

710 *Der Norden* [Berlin], 15. November 1939.

711 *Berliner Morgenpost*, 15. November 1939.

712 *12 Uhr-Blatt* [Berlin], 15. November 1939.

713 Ebd. - Vgl. zu dieser Inszenierung Baumgarten / Freydank 1991, S. 165 ff. (dort auch ein Szenenfoto sowie Auszüge aus einem Bericht des Berliner Theaterwissenschaftlers Bruno Satori-Neumann).

714 Biedrzyński 1944, S. 106.