

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: 4: Aspekte der Ibsen-Rezeption im Dritten Reich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858253>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.01.2025

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

4. Aspekte der Ibsen-Rezeption im Dritten Reich

4.1. Ibsen 1939 und 1941

Zu den Mißverständnissen der Forschung gehörte es lange, das Jahr 1933 zu einem Wendepunkt der deutschen Geschichte - und damit zwangsläufig auch zu einer Zäsur in der Kulturpolitik - zu erklären. Diese Fehleinschätzung wirkt sich bis heute gelegentlich auch auf die Beurteilung der Ibsen-Rezeption in Deutschland aus und spiegelt sich z.B. in Heiko Ueckers Aussage, daß sich „mit der Erteilung der Macht an die Nationalsozialisten“ die Auffassung vom „Peer Gynt“ grundlegend geändert habe¹. Daß es sich hierbei um eine voreilige Schlußfolgerung handelt, belegt allein die Tatsache, daß Eckarts 1912 erstmals publizierte antimoderne Nachdichtung nicht erst von den Nationalsozialisten intensiv genutzt wurde, sondern Erfolge auch schon in der Kaiserzeit und während der Weimarer Republik aufzuweisen hatte. Auch die Inszenierungsgeschichte des Stückes zeigt, daß sich die Theaterpraxis im Dritten Reich durchaus auf eine stabile Tradition stützen konnte.

Hartnäckig hält sich ferner die letztlich aus der Totalitarismus-Forschung hervorgegangene Ansicht, daß es sich beim Nationalsozialismus um eine weitgehend homogene Herrschaftsform gehandelt habe, die dadurch gekennzeichnet war, daß nicht nur im Sinne des Staatsrechtlers Carl Schmitt eine „Identität von Staat und Gesellschaft“² bestand, sondern alle Teile des gesellschaftlichen Lebens (z.B. der Kulturapparat) im Hinblick auf eine vorherrschende Doktrin instrumentalisiert worden waren. Diese These jedoch ist weder in der Lage, die zum Teil erheblichen Widersprüche innerhalb des nationalsozialistischen Regimes³ zu beschreiben, noch läßt sie Raum für Veränderungen und Entwicklungen innerhalb des Systems.

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

1 Uecker 1985, S. 171.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵ Ebd., Sp. 46.

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

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

4.2. Ibsen im Urteil der Parteiprominenz

Die Kulturpolitik der Nationalsozialisten ist mehrfach als Feld charakterisiert worden, auf dem die unterschiedlichen ideologischen Strömungen direkt aufeinanderprallten⁷. Vor allem Goebbels, dem im März 1933 die Leitung des Propagandaministeriums übertragen wurde, und Rosenberg bekämpften sich mit ihren teilweise stark voneinander abweichenden kulturpolitischen Vorstellungen. Rosenberg ist zutreffend als „Glaubenslehrer des Nationalsozialismus“⁸, aber auch als „Ideologie-Papst ohne eigene Kirche“⁹ bezeichnet worden, denn das eigens für ihn geschaffene Amt zur „Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“¹⁰ hatte kaum direkten Einfluß auf die Kulturpolitik, auch wenn einige seiner Ideen und Anregungen aufgegriffen wurden und die „offizielle“ Linie mitprägten. Rosenberg folgte nach 1933 konsequent den Thesen, die er in seinem voluminösen und vermutlich wenig gelesenen Hauptwerk „Der Mythos des 20. Jahrhunderts“ (1930) aufgestellt hatte. Verbohrt wie wenige andere Ideologen, verteidigte er die postulierte Überlegenheit der nordischen Rasse, die seiner Auffassung nach für alle Kulturleistungen des Abendlandes verantwortlich war, nun aber in der Gefahr stand, vom „Rassenchaos“ in den Großstädten vernichtet zu werden. Seine Rhetorik steigerte sich zu antimodernen Tiraden, deren Schärfe provoziert und erschreckt. Über die Entwicklung des 19. Jahrhunderts schrieb er z.B.:

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

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

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

⁸ Merker 1983, S. 100.

⁹ Ebd., S. 105.

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

¹¹ Rosenberg 1941, S. 298.

demokratischen „Systemzeit“ der Weimarer Republik äußerte, war nicht minder militant, doch im Gegensatz zu Rosenberg waren Goebbels' Entscheidungen von pragmatischem Kalkül geprägt. In seiner Kunstpolitik zeigte sich dies z.B. darin, daß er Stefan George als Präsidenten der Reichsschrifttumkammer gewinnen wollte und sich - mit unterschiedlichem Erfolg - um Persönlichkeiten wie Thomas Mann, Richard Strauß, Wilhelm Furtwängler oder Paul Hindemith bemühte¹². Auch lehnte er die moderne Kunst, die Rosenberg gnadenlos als „bastardische Ausgebirten, erzeugt von geistiger Syphilis“¹³, verunglimpfte, nicht rundherum ab, sondern verteidigte z.B. einen „nordischen Expressionismus“ à la Barlach, Heckel oder Kirchner. Bis heute hält sich das Gerücht, daß Goebbels seine Privatwohnung mit mehreren Bildern des offiziell „entarteten“ Emil Nolde¹⁴ schmückte. Seine *theaterpolitischen* Vorstellungen versuchte er, zumal in der Öffentlichkeit, unter einen Leitsatz zu stellen, zu dem er sich 1933 anlässlich der Eröffnung der Reichskulturkammer bekannte: „Was wir wollen, ist mehr als dramatisiertes Parteiprogramm.“¹⁵ Die scheinbare Liberalität Goebbels' vor allem in den frühen Jahren des Dritten Reiches, als er zielbewußt um Anerkennung für das Regime warb, darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß eine große Zahl von Künstlern unter ihm und seiner Bürokratie stark zu leiden hatten.

Bei jedem Urteil über Ibsen im Dritten Reich ist folglich immer nach der ideologischen Herkunft der Kritiker bzw. nach dem genauen Rezeptionskontext zu fragen, auch wenn der grundsätzliche Widerspruch zwischen den einzelnen Lagern sich nicht an jedem Objekt, an jedem Detail bestätigt. Goebbels und Rosenberg haben sich auch persönlich zu Ibsen geäußert, allerdings in einer so marginalen Weise, daß kaum von einem emphatischen Verhältnis der Ideologen zu dem norwegischen Dichter gesprochen werden kann. Hier deutet sich bereits an, was die weitere Beschäftigung mit dem Thema belegen wird: Ibsen war für die Nationalsozialisten kulturpolitisch gesehen eher ein „Normalfall“¹⁶, über den es nicht zu dramatischen oder gar emotionsgeladenen Auseinandersetzungen - wie z.B. über Schiller¹⁷, Hauptmann, Shakespeare, Shaw¹⁸ oder Wilde¹⁹ - kam. An der Rezep-

12 Vgl. Merker 1983, S. 97.

13 Rosenberg 1941, S. 299.

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

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

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

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

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

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

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

Goebbels las Ibsen schon zu Beginn seiner Münchener Studentenzeit, neben anderen, recht heterogenen Autoren wie Tolstoj, Georg Kaiser und Meyrink²⁰. Welchen Eindruck die Lektüre auf Goebbels machte, ist nicht bekannt. Im Dezember 1925 jedoch notiert er in sein Tagebuch, daß er anlässlich eines Besuches in seinem Heimatort Rheydt einer „Peer-Gynt“-Vorstellung im nahegelegenen Elberfeld beiwohnte, der - wie er allerdings nicht erwähnt - die Nachdichtung von Eckart zugrunde lag. Er ist von der Aufführung hingerissen, vor allem von der Musik Griegs:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Trotz der erwähnten ideologischen Differenzen zwischen Goebbels und Rosenberg lassen sich durchaus auch Gemeinsamkeiten zwischen den Kontrahenten aufspüren. Sie bestehen z.B. darin, daß beide einen anderen norwegischen Schriftsteller Ibsen vorziehen: Knut Hamsun. Goebbels bezeichnete ihn sogar als einen der „Lieblingsdichter“²³ seiner ganzen Familie. Rosenberg wiederum rühmt an Hamsun, wie kaum anders zu erwarten war, daß er mit seinem „Segen der Erde“ das „große Epos des nordischen Willens“ gestaltet habe, „heldisch auch hinterm Holzpflug, fruchtbringend in jeder Muskelregung, gradlinig bis ans unbekannte Ende“²⁴. Bei so viel „mystischem Urwillen“ verblasse selbst Ibsen²⁵. Doch kurz darauf bescheinigt Rosenberg ausgerechnet Ibsen, daß er im Gegensatz zu den „letzten Sängern der Demokratie und des Marxismus“ ehrlich bis zu seinem Tode gerungen habe; zusammen mit Strindberg erscheint er ihm in diesem Zusammenhang als antimoderner Kronzeuge gegen eine Epoche „des erwachenden Industrialismus“, in der alles nur „aufgeblasener Moder“²⁶ war. Während er Hauptmann bei anderer Gelegenheit einen „Zersetzer seiner Zeit“²⁷ nennt, hegt Rosenberg für Ibsen also durchaus Sympathien, auch wenn er sich seiner Meinung nach mit Hamsun nicht messen konnte. Erklärlich wird diese Wertschätzung nur vor dem Hintergrund seiner rassistischen Geschichtsphilosophie mit deren Vorliebe für „nordische“ bzw. „arische“ Kulturen.

Gelegentliche Behauptungen, daß Adolf Hitler, dem „Bücherlesen [...] eine todernste Arbeit“ war, schon in Wien die Dramen Ibsens studiert habe²⁸, sind inzwischen mehrfach angezweifelt worden²⁹. Einigkeit besteht jedoch darüber, daß Hitler den Dramen Ibsens eher ablehnend gegenüberstand³⁰. Die einzige Aus-

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

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

24 Rosenberg 1941, S. 438.

25 Ebd., S. 439.

26 Ebd., S. 446.

27 Ebd., S. 444.

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

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

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

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

4.3. Ibsen, der „Magus des Nordens“

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

4.3.1. „Künder der nordischen Seele“

Zu den Klischees der Ibsen-Rezeption im Dritten Reich gehörte es, in Ibsen einen „Magus des Nordens“ zu sehen, offenbar in Anspielung auf den deutschen Philosophen und Vordenker des Sturm und Drang, Johann Georg Hamann. In bezug auf *Hamann* verknüpften sich zwei Vorstellungen mit dieser Bezeichnung: seine geographische Herkunft (Hamann wurde in Königsberg geboren und lebte einige Jahre als Hauslehrer in Livland und Kurland) und eine bestimmte geistesgeschichtliche Position (ein Bekenntnis zu „dunklem“, mimischem Denken im Gegensatz zum „lichten“ Rationalismus der Aufklärung³¹). Diese Vorstellungen wurden durch den fortgesetzten Gebrauch der Apposition „Magus des Nordens“ auch auf *Ibsen* übertragen. Die Bezeichnung hatte sich in Deutschland bereits in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts eingebürgert und findet sich auch in diversen Publikationen während der Zeit der Weimarer Republik³². Doch erst im Dritten Reich³³ wurde der Begriff - nun unter eindeutig antimo-

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

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

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

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

Ibsens skandinavische Herkunft wurde immer wieder zum Anlaß genommen, ihn als „Künder der nordischen Seele“³⁴ oder mit einem gewagten Neologismus gar als „große[n] Norder“³⁵ zu feiern. Redewendungen dieser Art, auch wenn sie durch schablonenhafte Wiederholung fast jede Bedeutung zu verlieren drohten, zielten darauf, an Ibsen bestimmte charakterliche oder ideologische Kennzeichen festzumachen, die nach dem Verständnis der damaligen Zeit nur ein Repräsentant der nordischen Rasse auf sich vereinigen konnte. Ibsen, „ein durchaus nordischer Mensch“, habe den „Kampf mit dem Schicksal“ und damit das vorherrschende sittliche Problem des nordischen Menschen dargestellt³⁶. Der Übereifer mancher Rassentheoretiker führte mitunter aber auch zu abweichenden Spekulationen. So kam es 1934 zwischen dem Musikforscher Richard Eichenauer³⁷ und dem Biologen Lothar Gottlieb Tirala³⁸ zu einem heute grotesk anmutenden Scharmützel darüber, inwieweit Ibsen tatsächlich der nordischen Rasse zuzuordnen sei. Tirala vertrat in diesem Streit die Auffassung, daß Ibsen - ebenso Strindberg - aufgrund der Zerrissenheit seines Wesens „Gemischtrassigkeit und das Vorherrschen der ostbaltischen [!] Eigenschaften ganz deutlich“³⁹ erkennen lasse. Im allgemeinen ließen sich die Interpreten Ibsens von Behauptungen dieser Art jedoch nicht anfechten. Der Kritiker Kurt Arnold Findeisen sah im „Peer Gynt“, mit direktem Verweis auf die Ausformung des „nordischen Gedankens“ bei Rosenberg, den „gewaltige[n] Umfang nordischer Seelenmächte durchmessen“⁴⁰; Solvejg verkörperte für ihn „nichts Geringeres als den ewigen blonden germanischen Mädchentraum“⁴¹. In einer anonymen Denkschrift aus dem Umkreis der von Rosenberg kontrollierten „Nordischen Gesellschaft“ galten die Ibsen-Dramen „Brand“ und „Peer Gynt“ als Manifestationen der „heroische[n] Weltbetrachtung des Nordens“⁴². Vor allem an den frühen Stücken wie „Nordische Heerfahrt“ oder „Frau Inger auf Östrot“ rühmten die Rezensenten, daß sich Ibsen in völkischer Weise der mündlichen Kulturtradition verschrieben habe, so indem er einen Stoff des „Nibelungenliedes“ bzw. der „Völsunga saga“ aufgegriffen habe⁴³. Ebenfalls ganz im Sinne Rosenbergs wird

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

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

36 Könitzer 1936.

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

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

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

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

41 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

45 *Hermsdorfer Zeitung*, 16. November 1940.

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

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

48 Ebd., S. 92.

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

50 Ebd., S. 84.

51 Ebd., S. 83 f.

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

Nicht selten wurde auch der Versuch unternommen, Ibsen - ähnlich wie schon Eckart (vgl. Abschnitt 3.1.) - in eine „arische“ Ahnenreihe zu integrieren. Dies geschah besonders häufig in Beiträgen der von Goebbels' Ministerium herausgegebenen Propagandazeitschrift *Deutsche Monatshefte in Norwegen*, die anhand von mitunter abenteuerlich konstruierten Beispielen aus dem Bereich der Kunst und Kultur das vermeintlich traditionell innige Verhältnis zwischen Norwegern und Deutschen beschwor. So untersuchte Bruno Roemisch 1943 die Stammbäume der Norweger Ibsen, Wessel und Welhaven, „in deren Adern ein hoher Prozentsatz deutsches Blut floss“⁵³ und gelangte zu dem Ergebnis, daß Ibsen sowohl mütterlicherseits (Bergmannsfamilie aus Kongsberg) als auch väterlicherseits (Hanse-Geschlecht aus Bergen) von Deutschen abstamme. Diese Erkenntnisse wurden direkt der tagespolitischen Agitation dienstbar gemacht, die in diesem Fall darauf einwirken sollte, das nach der deutschen Okkupation Norwegens sehr gebrochene Verhältnis zwischen den beiden Völkern zu verbessern⁵⁴.

Die direkt „rassenkundliche“ Inanspruchnahme Ibsens wurde teilweise durch eine kultur- und geistesgeschichtliche Argumentation relativiert und ergänzt. So verwies der Hamburger Germanist Robert Petsch⁵⁵ darauf, daß sich Ibsens angeblich materialismusfeindliche Haltung erst in der Begegnung mit „dem großen Erbe der Goethezeit“ und dem deutschen Idealismus herausgebildet habe:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Es ist daran zu erinnern, daß diese germanophilen Aneignungsversuche keineswegs eine Erfindung des Dritten Reiches waren. Schon im wilhelminischen Deutschland wurde Ibsen regelmäßig für das Deutschtum vereinnahmt. Ein beredtes Beispiel in diesem Zusammenhang stellt die bereits erwähnte schmale Schrift von Leo Berg⁶¹ dar, der in Ibsen einen Vertreter des „Germanenthum[s] in der modernen Litteratur“⁶² erblickte. Bergs Standpunkt ist dabei ein recht origineller, denn einerseits registriert er mit Wohlgefallen, daß Ibsen „die Erscheinungen des modernen Lebens festzuhalten und darzustellen“⁶³ verstand, doch andererseits war ihm daran gelegen, in Ibsen einen „Stammverwandten“ zu sehen, der deutsche, überzeitliche Qualitäten verkörperte. Insofern sei Ibsen unter keinen Umständen als „Fremder“ zu bezeichnen⁶⁴. Ohne Umschweife präziserte Berg auch, was er unter deutschem Wesen verstand:

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

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

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

59 *Vossische Zeitung*, 16. September 1933.

60 Ebd.

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

62 Berg 1888, passim.

63 Ebd., S. 6.

64 Ebd., S. 4.

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

Die meisten dieser Attribute sind ohne weiteres mit dem Begriff von der „nordischen Rasse“, wie ihn in den zwanziger Jahren der Germanist Hans F.K. Günther⁶⁶ prägen sollte, vereinbar, ebenso mit den Vorstellungen vom Deutschtum, wie sie dann das Dritte Reich entwickelte.

Auch die Erforschung von Ibsens Stammbaum blieb weder auf die Zeit des Dritten Reiches noch auf Deutschland beschränkt. Während jedoch die Arbeit des norwegischen Archivars Bergwitz verhältnismäßig moderat den Ursprung Ibsens in alten Kulturkreisen des ländlichen Norwegens sieht und folglich den Schluß zieht, daß er bei seinen Landsleuten nicht als „Fremder“ gelten könne⁶⁷, geht Rudolf Werner in einem 1918 publizierten Beitrag für die Zeitschrift *Deutsches Volkstum* einen Schritt weiter und stellt zwischen Ibsen und den Deutschen Verbindungen auf völkischer und rassenpsychologischer Basis her.⁶⁸ Die Ähnlichkeiten lassen sich nach Ansicht Werners unter anderem daran erkennen, daß Ibsen - genau wie die Deutschen - das Träumen dem Verstande vorgezogen habe und eine „innige Ehrfurcht vor dem Weibe“⁶⁹, jenseits aller „Frauenemanzipation“, charakteristisch für ihn gewesen sei.

Darstellungen, die sich eines völkischen Vokabulars bedienen oder über Blutzusammensetzungen spekulieren, findet man teilweise an völlig unvermuteter Stelle. So führte schon Brandes Ibsens Erfolg in Deutschland darauf zurück, daß er „grundgermanisch“⁷⁰ gewesen sei. Noch befremdlicher aber erscheint, daß Michael Meyer in seiner erstmals 1967 erschienenen Ibsen-Biographie - mit Anleihen bei Henrik Jæger⁷¹ und Halvdan Koht⁷² - seine Leser gleich auf der ersten Seite darüber informiert, daß Ibsen „[...] as far as can be calculated [...] was approximately two-thirds Norwegian, one sixth Danish and a little less than one-sixth German, with a slight admixture of Scottish.“⁷³ So zeigt sich, daß die Vereinnahmung Ibsens als „nordischer“ oder „germanischer“ Autor sich bereits vor der Jahrhundertwende abzeichnete. Streng „rassenpolitisch“ perfektioniert und neben einer seelischen auch auf eine rassische Übereinstimmung hin ideologisch präzisiert wurde diese

65 Ebd., S. 5.

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

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

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

69 Ebd., S. 166.

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

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

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

73 Meyer 1971, S. 3.

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

4.3.2. Die Tradition des Antimaterialismus

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

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

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

Ein typisches Beispiel für diese Art der Ibsen-Aneignung lieferte der Schauspieler und zeitweilige Leiter eines Fronttheaters, Karl Vogt, den die Reichsdramaturgie des RMVP als einen „Vorkämpfer der SPD“ auffaßte und entsprechend mißtrauisch behandelte⁷⁷. Vielleicht um sich noch 1944 das Wohlwollen der Machthaber zu sichern, schrieb er ein Nachwort zu der neu aufgelegten „Peer-Gynt“-Ausgabe des Reclam-Verlages, das an unverblümter und aggressiver Rhetorik viele andere Arbeiten weit übertrifft. Ibsens Werk atme nicht zuletzt deshalb „germanischen Geist“, weil es, die feste Verwurzelung im Irdischen transzendierend, in metaphysische Ferne schweife:

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

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

⁷⁵ Ebd., Bd. 2, S. 65.

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

⁷⁷ Vgl. hierzu BA, Akte R 55/20697.

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

Interessant ist zweierlei: zum einen fügt sich Vogt mit seiner Auffassung in die Tradition der antimaterialistischen Ibsen-Deutung, die bereits im Kaiserreich fest etabliert war; zum anderen knüpft er, wie vor allem die folgenden Zitate belegen, direkt an die Vorstellungen Eckarts an. Zu beachten ist in diesem Zusammenhang, daß der Reclam-Verlag den „Peer Gynt“ 1944 - wie im übrigen seit den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts - in der Übersetzung Ludwig Passarges herausgab. Dennoch ist Vogt in seinem Nachwort unzweifelhaft der Nachdichtung Eckarts verpflichtet, wie schon an der sonst nur bei Eckart geläufigen Bezeichnung vom „Sankta-Maria-Schlosse“ deutlich wird⁷⁹. Auch klassifiziert Vogt den „Peer Gynt“ wie Eckart als „Erlösungsdrama“, bezeichnet die Außenwelt als „Traum“ und „Schein“, spricht generell von der „metaphysischen Magie [...] von Ibsens größtem Werk“⁸⁰ und übernimmt auch weitgehend Eckarts Figurenkonzeption. So habe Solvejg gefühlt, daß nichts „sie von ihrem Heilswerk an Peer zurückhalten darf“⁸¹; Peer wiederum mache sich wiederholt im Sturz von der Weltlust frei⁸², am Ende siege seine göttliche Seele. In besonders rüder Diktion behandelt er die Trolle:

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

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

78 Vogt, Erläuterungen zu „Peer Gynt“, in: Henrik Ibsen, *Peer Gynt*. Übersetzt von Ludwig Passarge, Leipzig 1944 (= RUB 2309/2310), S. 144-157, hier: S. 157.

79 Ebd., S. 152.

80 Ebd., S. 146.

81 Ebd., S. 151

82 Ebd., S. 148.

83 Ebd., S. 149.

84 Kohlschmitt, Ibsens „Peer Gynt“ und die Krise des Individualismus im 19. Jahrhundert, in: *Straßburger Monatshefte*, 7, 1943, S. 448-463, hier: S. 449.

85 Ebd.

86 Ebd., S. 450.

87 Ebd., S. 462.

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

Obwohl Kohlschmitt über den Protagonisten Peer Gynt zu einem völlig anderen Urteil gelangt als Eckart, scheinen sich die beiden Arbeiten dennoch in einem wesentlichen Punkt zu treffen. Beiden ist daran gelegen, sich von bestimmten Teilen der Kultur des 19. Jahrhunderts zu distanzieren, beide verabscheuen die „Halbheit“ der Epoche und sehen im Materialismus ein Übel der Zeit. Kohlschmitt und Eckart konvergieren bei unterschiedlichen Strategien darin, in Ibsen einen Verbündeten im Kampf gegen die Moderne zu sehen. Daß es sich bei Kohlschmitts Kritik an der Figur Peer Gynt nicht um ein singuläres Phänomen handelte, beweist eine Interpretation, die vor dem Hintergrund des Norwegen-Feldzuges der Truppen Hitlers entstand. Als die norwegische Bevölkerung den deutschen Besatzern wider Erwarten erheblichen Widerstand entgegenbrachte, mehrten sich im deutschen Lager rasch die Klagen über „Norwegens Englandhörigkeit“⁹¹. Dieser politisch-ideologische Kontext hatte auch Folgen für die „Peer-Gynt“-Auslegung. Peer wurde nun als „gewissenlose[r] Händler“⁹² und damit als lupenreine Verkörperung britischen Krämergeistes gesehen, vor dem Ibsen sein zu falscher Neutralität tendierendes Volk warnen wollen⁹³. Peers Charakterzüge, die als „verblüffende Mischung von reiner Ursprünglichkeit, Schwärmerei und eiskaltem Geschäftsverständnis“⁹⁴ beschrieben werden, werden direkt mit der norwegischen Schattenregierung in Verbindung gebracht, die sich - selbstredend - nach London zurückgezogen habe. Der Autor des Artikels mag jedoch die Hoffnung nicht aufgeben, daß sich das deutsche und norwegische Volk bald finden werden - wie einst Peer und Solvejg⁹⁵.

88 Ebd., S. 451.

89 Ebd., S. 453.

90 Ebd., S. 458.

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

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

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

94 Wolff 1942, S. 21.

95 Ebd., S. 22.

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

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

4.4. Ibsen, der Rechenmeister

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

96 Felden, *Alles oder nichts. Kanzelreden über Henrik Ibsens Schauspiele*, 2. Aufl., Leipzig 1911, S. 76.

97 Schulze-Berghof, *Zeitgedanken zu Ibsens „Peer Gynt“*. Eine neue vollständige Auslegung der Dichtung, Leipzig 1918, S. 47 f.

98 *Berliner Börsen-Zeitung*, 11. März 1937.

99 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 21. April 1938.

100 *Hamburger Anzeiger*, 15. März 1944.

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

102 *Der Volksfreund* [Aachen], 14. Oktober 1933.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hieraus resultierte, daß aus derselben antimodernen Haltung heraus die frühen Stücke im Sinne „nordischer“ Aneignung verklärt wurden, die gesellschaftskritischen Stücke hingegen, die sich nicht derart vereinnahmen ließen, kühl behandelt wurden. Diese differenzierte Rezeptionshaltung korrespondiert mit einem globalen geopolitisch-historischen Oppositionsdenken, das in der deutschen Geistesgeschichte eine lange Tradition aufzuweisen hat. Während der metaphysische, „nordische“ Ibsen positiv aufgenommen wurde, wurde der „logische“ Ibsen, dessen dramaturgische Kenntnisse geflissentlich auf französische Autoren¹¹³ zurückgeführt wurden, oft abgelehnt. Damit wird ein Teil der Ibsen-Rezeption im Dritten Reich von jenem germanisch-französischen Gegensatz dominiert, den Ideologen in Deutschland seit der Zeit des Humanismus, aus unterschiedlichen Motiven heraus, immer wieder konstruierten¹¹⁴.

4.4.1. Ibsen-Bilder aus dem Umkreis der Thingspielbewegung

Die Kritik am Rechenmeister Ibsen war besonders stark in den Kreisen ausgebildet, die - unabhängig von parteiinternen Fraktionskämpfen - der vor allem in den ersten Jahren nach der „Machtergreifung“ recht populären Thingspielidee¹¹⁵

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

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

111 *Frankfurter Zeitung*, 23. Mai 1936.

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

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

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

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

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

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

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

In ähnlicher Weise sprach sich auch der „reichskatholische Dichter“¹¹⁹ Friedrich Alfred Schmid Noerr dezidiert gegen Ibsen aus. Aufgrund seiner militanten Frömmigkeit läßt sich Schmid Noerr nicht unmittelbar der Thingspielbewegung zuordnen, doch zielt seine Argumentation größtenteils in eine ähnliche Richtung¹²⁰. Er ersehnte wie die Thingspieltheoretiker eine Erneuerung des Theaters auf der Grundlage von Kult und Gemeinschaftserlebnis und verwarf die Guckkastenbühne zugunsten eines Weihespiels mit Anbindung an landschaftliche Traditionen. Auch Schmid Noerr hat den Naturalismus im Visier, wenn er eine Kultur kritisiert, in der die „Erörterungslust“ und das „Problem“ dem „Schaubefehl der Offenbarung“ vorgezogen worden seien¹²¹. Aufgrund ihrer geographischen Herkunft seien drei der wichtigsten Repräsentanten der Dramatik des 19. Jahrhunderts, Bjørnson, Strindberg und Ibsen, grundsätzlich in der Lage gewesen, zu

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

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

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

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

119 Mohler 1994, S. 318.

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

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

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

Anhand von Ibsens Schauspiel „Peer Gynt“, das ihn wegen der „außerrationalen Gestaltungskräfte“ wie „Mythos, Märchen und Sage“¹²² interessiert, stellt Schmid Noerr die Frage, ob man dieses Stück „als Ausgang tatsächlich gelten lassen [könne] für Einsichten in das Wesen eines nordischen Theaters der Zukunft“¹²³. Trotz „jenes großen Berliner Theatererfolges“¹²⁴ (gemeint ist vermutlich die bereits mehrfach erwähnte Bruck-Inszenierung von 1914) fällt die Antwort negativ aus: der „Peer Gynt“ sei wegen seines ironisch verfälschten Bezuges zum nordischen Mythos nicht geeignet, an das germanische Kultspiel anzuknüpfen¹²⁵. Der Stoff sei „trotz aller Freilichtszenen“ für Ibsen „nicht Anlaß zu einer Erneuerung des Dramas im Sinne vorbürgerlicher, aufklärungsüberwindender Offenbarung“, sondern lediglich Gelegenheit für „bissige Problematik und Satire“¹²⁶ gewesen. Insofern habe Ibsen den inneren Verfall des europäischen Theaters, den Schmid Noerr der „fast völligen metaphysischen Auftragslosigkeit“¹²⁷ zuschreibt, nur bestätigt. Die „ironische Nordlandmystik und Trollenphantastik“ könne sich um die „Versöhnung des Mythos mit der Offenbarung“¹²⁸ keine Verdienste erwerben. Im Gegenteil: mit seinen lose gewebten Szenen habe Ibsen nur den „Hochmut der Maschinenfanatiker“ herausgefordert; der „Peer Gynt“ sei von einem „skandinavischen Charakterproblem zu einem international typischen Spielleiter- und Maschinenmeisterproblem“¹²⁹ herabgesunken. Selbst den germanisch-französischen Antagonismus sucht man in diesem mustergültig antimodernen Kommentar zum „Peer Gynt“ nicht vergebens. Er manifestiert sich bei Schmid Noerr im Gegensatz zwischen dem „romanisch zivilisierte[n]“ und dem „germanisch-nordische[n] Theater“, das immer wieder zum dramatischen Urereignis „menschlichen Selbstordnungstrotzes“¹³⁰ zurücktaste. Ibsens „Peer Gynt“ jedoch spiele auf diesem Weg eine weitaus geringere Rolle als Goethes „Faust“.

122 Ebd., S. 408.

123 Ebd., S. 411.

124 Ebd., S. 407.

125 Vgl. ebd., S. 412.

126 Ebd., S. 409.

127 Ebd., S. 410.

128 Ebd., S. 413.

129 Ebd., S. 409.

130 Ebd., S. 411.

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

4.5. Ibsen und die Spielplanpolitik der Reichsdramaturgie

Maßgeblichen Einfluß auf die Spielplanpolitik der Theater im Dritten Reich hatte die von Rainer Schlösser geleitete Reichsdramaturgie, die als eines von sieben Referaten der Abteilung VI (Theater) direkt dem RMVP unterstellt war¹³¹. Die Aufgaben der Reichsdramaturgie bestanden in der Sichtung und Begutachtung der gesamten dramatischen Produktion in allen drei Theatersparten und vor allem in der ständigen „Prüfung und Beeinflussung der Spielpläne“¹³². In der Literatur über die Theaterpolitik im Dritten Reich ist allerdings strittig, wie massiv die Reichsdramaturgie tatsächlich auf die einzelnen Theater im Reich einwirkte. Während man in den ersten Jahren nach dem Krieg, unter dem Einfluß der Totalitarismusthese, davon ausging, daß im Sinne einer einheitlichen Ideologie alle gesellschaftlichen Bereiche - also auch die Theater - einer „Lenkung“¹³³ durch Staat und Partei unterlagen, kam man später zu anderen Ergebnissen. Einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der theaterpolitischen Maßnahmen der Nationalsozialisten markierte - wie in der Einleitung bereits angedeutet - die 1988 publizierte Arbeit von Konrad Dussel. In bezug auf die Reichsdramaturgie stellte er „wider landläufige Meinung“¹³⁴ fest, daß sich zwar Goebbels als Leiter des RMVP über das neue Theatergesetz und dessen erste Durchführungsverordnung die alleinige Spielplankontrolle gesichert hatte. Dasselbe Gesetz hätte jedoch verhindert, daß diese Kontrollbefugnisse an nachgeordnete Instanzen, wie z.B. die Reichsdramaturgie, weitergereicht werden konnten. Insofern sei es „um die gesetzlich zulässigen Möglichkeiten des Reichsdramaturgen nicht allzu gut bestellt“¹³⁵ gewesen. Von einer regelrechten „Spielplangenehmigungspflicht“ könne daher nicht die Rede sein, vielmehr sei von den Theatern nur die Vorlage von Spielplan-Konzepten verlangt worden. Schlösser und seine Mitarbeiter hätten Kritik üben und Empfehlungen aussprechen können, jedoch keine Verbote. Alles in allem sei der „Schwerpunkt auf die Selbstkontrolle der Betroffenen“¹³⁶, vor allem der Theaterleiter, gelegt worden. Von ihnen sei erwartet worden, daß sie einen Spielplan in Übereinstimmung mit

131 Vgl. Wardetzky 1983, S. 218.

132 Ebd.

133 Diesen Ansatz vertritt vor allem Ilse Pitsch in ihrer Dissertation. Vgl. Pitsch 1952.

134 Dussel 1988, S. 91.

135 Ebd.

136 Ebd.

den kulturpolitischen Vorstellungen der NSDAP aufstellten. Andernfalls hätten sie mit „entsprechende[n] Folgerungen“ rechnen müssen¹³⁷.

Diese wertvollen und das bisherige Bild von der Reichsdramaturgie teilweise korrigierenden Hinweise münden allerdings in einige falsche Schlußfolgerungen. Zunächst erkennt Dussel offenbar nicht, daß die Selbstzensur an den Theatern ein möglicherweise noch effizienteres Mittel der Überwachung darstellte als eine rigide Konfrontations- und Verbotspraxis durch die betreffenden Behörden. Vor allem aber gelangt er zu dem unhaltbaren Ergebnis, daß die Politik der Reichsdramaturgie nur selten direkte Konsequenzen gezeitigt hätte. Zu dieser unzutreffenden Einschätzung wäre er vermutlich nicht gekommen, wenn er neben der Gutachtertätigkeit der Lektoren und Referenten (d.h. der Beurteilung der eingesandten Dramenmanuskripte etc.) auch die allgemeine Spielplankontrolle durch das Schlösser-Referat näher untersucht hätte; sein Hinweis auf die angeblich unzureichende Aktenlage überzeugt hier kaum. Statt dessen begeht Dussel genau den Fehler, den er - durchaus berechtigt - den an der Totalitarismusthese orientierten Arbeiten zur Theaterpolitik im Dritten Reich (z.B. Ilse Pitschs Dissertation) oder auch der Studie Drewniaks noch ankreidete: er hält sich zu sehr an die Einschätzungen und das ideologische Selbstverständnis der Machthaber selbst¹³⁸. In diesem konkreten Fall stützt er sich auf die in der Regel nicht eben substantielle „Memoiren-Literatur“¹³⁹ und besonders auf die Erinnerungen des Schlösser-Mitarbeiters Sigmund Graff, der schon vor der „Machtergreifung“ mit dem Kriegsstück „Die endlose Straße“ Erfolg hatte und 1933 eine Referententätigkeit im RMVP begann. Graff war der Auffassung, daß nur wenige Stücke im Dritten Reich verboten worden seien, nämlich „rund 1¼ Dutzend, einschließlich aller nur vorübergehend abgestoppten“¹⁴⁰; Dussel¹⁴¹ selbst nennt Johsts „Schlageter“, Graffs eigenes Stück „Matthias Bruck“, von der Schulenburgs „Schwarzbrot und Kipfel“ und Schillers „Wilhelm Tell“¹⁴² als Beispiele.

137 Vgl. ebd., S. 92.

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

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

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

141 Vgl. Dussel 1988, S. 96.

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

Die von Graff genannte Zahl von verbotenen Stücken dürfte sich jedoch deutlich erhöhen, wenn man auch die Werke hinzuzählt, die im Rahmen von Schlössers allgemeiner Spielplanpolitik und Theaterüberwachung, d.h. aufgrund seiner „Empfehlungen“ oder „Anregungen“, aus den eingereichten Vorschlagslisten der Theaterleitungen gestrichen wurden. Dabei handelte es sich nicht nur um unmittelbar politisch motivierte Eingriffe in die Spielpläne. Zu nennen sind hier auch alle Stücke, die nach dem sogenannten „Pessimismus-Rundschreiben“ der Reichsdramaturgie vom Herbst 1939 im Verdacht standen, „Panikvorstellungen“¹⁴³ auszulösen. In diesen Fällen bat Schlösser die Theater darum, die Stücke zurückzustellen, z.B. mit dem Argument, daß sie zu „depressiv“ seien, also nicht auf der von Goebbels ausdrücklich ausgegebenen Linie der „kraftvolle[n] und heitere[n] Menschlichkeit“¹⁴⁴ lagen. Verschiedenen Theatern wurde, gelegentlich auf Initiative von Goebbels selbst, geraten, auf einzelne Werke zu verzichten, z.B. auf „Maria Magdalene“ von Hebbel¹⁴⁵, „Mutter Mews“ von Stavenhagen¹⁴⁶, „Die einsamen Menschen“¹⁴⁷ und „Fuhrmann Henschel“¹⁴⁸ von Hauptmann, „Der lebende Leichnam“ von Tolstoj¹⁴⁹, sowie „Ein Traumspiel“ von Strindberg¹⁵⁰. Handelt es sich bei diesen Schauspielen zum Teil schon um Werke aus dem Umkreis des Naturalismus, wurde in anderen Fällen direkt dazu aufgefordert, Stücke dieser Richtung nicht zu berücksichtigen. Als das Stadttheater Aachen aus Anlaß des 80. Geburtstages von Hauptmann, zu dem die Nationalsozialisten ein höchst ambivalentes Verhältnis hatten¹⁵¹, dessen „Weber“ spielen wollten, schlug Schlösser der Theaterleitung vor, statt dieses Stückes lieber eines der „wertvolleren Werke der nachnaturalistischen Periode“¹⁵² zu wählen. Auch andere Stücke von Hauptmann, z.B. „Die Ratten“ und „Elga“, stießen bei den Nationalsozialisten auf wenig Wohlwollen, wobei „Elga“ aufgrund des polnischen Stoffes auch politisch unliebsam war¹⁵³. Zwar handelte es sich meistens um punktuelle Entscheidungen aus Anlaß von Anfragen der Theater und also nicht um generelle Stückverbote, doch hält vor dem Eindruck dieser Spielplanüberwachung „das durchaus positive

143 Vgl. BA, Akte R 55/20258, Bl. 46.

144 BA, Akte R 55/20258, Bl. 50.

145 Vgl. BA, Akte R 55/20318, Bl. 82.

146 Ebd.

147 Vgl. z.B. BA, Akte R 55/20235, Bl. 28.

148 Vgl. BA, Akte R 55/20290, Bl. 412.

149 Vgl. BA, Akte R 55/20278, Bl. 9.

150 Das Stück sei „dichterisch zwar sehr schön [...], im Augenblicke aber allzu pessimistisch.“ Vgl. BA, Akte R 55/20297, Bl. 167.

151 Vgl. hierzu Drewniak 1983, S. 190-209; Dillmann, *Heinz Hilpert. Leben und Werk*, Berlin 1990, S. 166-171; Rühle, *Zeit und Theater*, 6 Bde., Frankfurt/Main 1980, Bd. 5, S. 848-860.

152 BA, Akte R 55/20307, Bl. 289 f. - Sophie Wölfl schreibt in ihrer Dissertation, daß die „Weber“ im Dritten Reich gänzlich verboten gewesen seien. Vgl. Wölfl, *Gerhart Hauptmanns „Die Weber“*. *Untersuchungen zur Rezeption eines naturalistischen Dramas*, Diss. München 1979, S. 130.

153 Im Falle dieses Stückes forderte Schlösser sogar das Regiebuch einer Inszenierung in Breslau (1940) zur Überprüfung an. Vgl. BA, Akte R 55/20235, Bl. 13 und 30 ff.; vgl. auch Schültke 1997, S. 313 ff.

Bild des Reichsdramaturgen Schlösser¹⁵⁴, das Dussel im Einklang mit Graff und anderen zeichnet, einer näheren Überprüfung kaum stand.

In bezug auf Ibsen ist ein Einblick in die Praxis von Schlössers Spielplanpolitik deshalb von Interesse, weil auch zwei seiner Stücke, wie zu zeigen sein wird, mit großer Skepsis behandelt wurden: „Nora“ und „Gespenster“. Letzteres Stück durfte, von wenigen Ausnahmen abgesehen, ab 1942 im Deutschen Reich nicht mehr aufgeführt werden.

Geht man von den grundsätzlichen ästhetischen Überlegungen Schlössers aus, war mit einer eher reservierten Politik der Reichsdramaturgie Ibsen gegenüber zu rechnen. Der Naturalismus, dem Ibsen häufig undifferenziert zugeschlagen wurde¹⁵⁵, wurde nicht nur von der Rosenberg-Fraktion¹⁵⁶ innerhalb der NSDAP heftig bekämpft. Auch die Reichsdramaturgie stand dieser literarhistorischen Strömung, wie schon aus der Spielplanpolitik hervorgeht, abweisend gegenüber. In seinem Buch „Das Volk und seine Bühne“ begründete Schlösser diese Ablehnung vor allem mit der „pessimistisch-materialistischen Weltanschauung“¹⁵⁷ der Naturalisten. Da Ibsen zudem, wie bereits dargelegt, im pejorativen Sinne als „Psychologe“ galt, war zu erwarten, daß er auch hier eine Angriffsfläche bot, denn Schlösser bestätigte die bereits zitierten Ausfälle gegen alles „Kranke“ völlig. Er bekämpfte das „Absonderliche, das Anormale, das nur Individuelle“ und distanzierte sich vom „Psychopathischen“, das seiner Meinung nach „zumeist mit dem Erotischen eng verbunden ist“¹⁵⁸.

Diesen ideologisch-programmatischen Leitlinien stand jedoch eine Diplomatie der „Großzügigkeit“¹⁵⁹ gegenüber, die Goebbels explizit in der Kulturpolitik walten lassen wollte. Als Teil seiner pragmatischen Machtausübung garantierten gewisse Spielräume, die sein Ministerium und die Reichsdramaturgie z.B. den Theaterleitungen konzedierte, daß sich die Kontrolle der Bühnen eher auf die Ebene einer wirkungsvollen Vorzensur verlagerte. Außerdem konnte eine „großzügige“

154 Dussel 1988, S. 99 f.

155 Immer wieder finden sich Bezeichnungen wie „Erznaturalist“ und ähnliche. Vgl. z.B. *Germania*, 17. September 1933.

156 Vgl. die trotz einiger Detailfehler im ganzen recht gute Darstellung der Theaterpolitik des Rosenberg-Kreises bei Konrad Dussel. Dussel 1988, S. 109 ff. - Eine Art „Musterspielplan“ der Rosenbergianer, der von Schiller und Kleist dominiert war und - ähnlich wie der „Deutsche Spielplan“ der *Bausteine zum deutschen Nationaltheater* - nur wenige ausländische Autoren berücksichtigte, enthielt den ausdrücklichen Vermerk: „Keine Naturalisten“. Vgl. BA, Akte NS 15/142 a, unpaginiert.

157 Schlösser, *Das Volk und seine Bühne. Bemerkungen zum Aufbau des deutschen Theaters*, Berlin 1935 (= Bücherei für Spiel und Theater, Bd. 1), S. 9.

158 Ebd., S. 13 f. - Sehr ähnlich äußerte sich auch Schlössers zeitweiliger Mitarbeiter Herbert A. Frenzel, der in einem Artikel die naturalistische Dramatik kategorisch ablehnte: „Die ‘Eroberung’ der Unterwelt für die Bühne, ihre ‘Bereicherung’ durch erotische Sonderfälle, der Blick in[s] Verbrechermilieu und der Aufmarsch politisch Verhetzter, das Dirnenstück und die ewige Liebelei sind vorüber.“ Frenzel, *Neues Drama und Rollentheater*, in: *Die Bühne*, 5, 1939, S. 130-132, hier: S. 132.

159 Vgl. BA, Akte R 55/20258, Bl. 44. - Von Schlösser selbst ist in diesem Zusammenhang das Wort von der „Großzügigkeit eines siegendes Volkes“ überliefert. Vgl. BA, Akte R 55/20235, Bl. 17 f.

Politik im Ausland propagandistisch vermarktet werden, wovon nicht selten auch Gebrauch gemacht wurde¹⁶⁰.

In diesem Spannungsfeld aus ideologischem Anspruch und taktischem Kalkül stand die Reichsdramaturgie dem Werk Ibsens - sieht man von der kühlen Behandlung der Stücke „Nora“ und „Gespenster“ zunächst ab - durchaus aufgeschlossen gegenüber. Eine Voraussetzung für das Interesse und die positive Beurteilung seiner Schauspiele lag zunächst darin, daß Ibsens norwegische Staatsangehörigkeit und skandinavische Herkunft den kulturpolitischen Vorstellungen der Nationalsozialisten entgegenkam. Der erste Präsident der RTK, Otto Laubinger, erklärte in seinen Spielplanrichtlinien für die Saison 1933/34 die „großen nordisch-germanischen Dichter Ibsen, Bjørnson, Hamsun zum unverlierbaren Besitz des deutschen Theaters“¹⁶¹. In den Anfangsjahren der NS-Herrschaft wurde Ibsen allerdings gelegentlich auch als „Ausländer“ (und also keineswegs als „nordischer“ Autor) rezipiert. Als die Münchener Kammerspiele¹⁶² ihr Spielplan-Konzept für die Saison 1935/36 einreichten, kritisierte die Reichsdramaturgie, unter anderem mit Blick auf Ibsen, Bjørnson und Hjalmar Bergman, daß zu viele ausländische Autoren auf dem Spielplan stünden; Intendant Otto Falckenberg entschloß sich daraufhin, von einer Einstudierung des vorgeschlagenen Stückes „Rosmersholm“ abzusehen¹⁶³. Das Verhältnis zwischen aufgeführten deutschen und ausländischen Autoren sollte etwa bei 4:1 liegen¹⁶⁴; als das Theater in Koblenz sich an diesen Richtwert nicht hielt und Schlösser intervenierte, zog die Intendanz die vorgesehene „Frau Inger auf Östrot“ von Ibsen zurück¹⁶⁵. Gelegentlich wird die Reichsdramaturgie in diesem Sinne noch nach dem deutschen Überfall auf Polen aktiv. So schreibt Schlösser auf Geheiß Goebbels' dem Intendanten des Schiller-Theaters in Berlin, Heinrich George, daß dessen Entwurf für die Spielzeit 1944/45, die dann nicht mehr zustande kam, zu viele Skandinavier enthalte¹⁶⁶. In der Regel betrachteten die Kulturverwaltungen es nach 1939 aber als Vorteil, daß Ibsen aus Norwegen stammte. Dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, daß Norwegen und Dänemark auf einer im Mai 1940 zirkulierenden Liste der RTK nicht den sogenannten „Feindstaaten“ zugerechnet wurden und somit Autoren aus diesen Ländern an deutschen Theatern bedenkenlos aufgeführt werden konnten. Die „Vereinigung der Bühnenverleger“ bemerkte in einem statistischen Bericht zum Thema der „Über-

¹⁶⁰ Ein Beispiel hierfür sind die bereits erwähnten Feierlichkeiten anlässlich des 80. Geburtstages von Hauptmann. Vgl. Drewniak 1983, S. 195 ff.

¹⁶¹ BA, Akte R 55/20160, Bl. 6.

¹⁶² Über die Situation der Kammerspiele im Dritten Reich vgl. Euler, Theater zwischen Anpassung und Widerstand. Die Münchner Kammerspiele im Dritten Reich, in: Martin Broszat / Elke Fröhlich (Hg.), *Bayern in der NS-Zeit*, 6 Bde., München/Wien 1977-1983, Bd. 2, [1979], S. 91-173.

¹⁶³ Vgl. BA, Akte R 55/20402, Bl. 381 ff.

¹⁶⁴ Vgl. BA, Akte R 55/20390, Bl. 140.

¹⁶⁵ Vgl. BA, Akte R 55/20372, Bl. 244 Rs.

¹⁶⁶ Vgl. BA, Akte R 55/20290, Bl. 410 ff. - Heinrich George, der im Dritten Reich in drei Ibsen-Verfilmungen zu sehen war, setzte sich auch für andere skandinavische Autoren wie Selma Lagerlöf und Ludvig Holberg ein und ermöglichte an seiner Bühne ein Strindberg-Gastspiel des Stockholmer „Dramaten“. Er galt als „Enthusiast der skandinavischen Bühnenliteratur“, so Drewniak 1983, S. 270.

fremdung auf deutschen Bühnen“ gar: „So eingedeutschte Dichter wie Shakespeare, Ibsen und Bjørnson wurden als deutsche bewertet.“¹⁶⁷ Diese Auffassung stand offensichtlich nicht im Widerspruch zur Politik Schlössers, der nach Kriegsausbruch Goebbels in einem Brief vorschlug, daß der „Verlust“ englischer, französischer und polnischer Autoren, die nach der „Feindstaaten“-Doktrin nicht mehr gespielt werden konnten, durch den vermehrten Einsatz deutscher, skandinavischer und ungarischer Stücke ausgeglichen werden sollte. Goebbels gab diesen Plänen seine Zustimmung¹⁶⁸.

Die überlieferten Aktenbestände der Reichsdramaturgie und der RTK lassen den Schluß zu, daß Ibsen - ganz im Gegensatz zu Hauptmann - kaum Gegenstand von heftigen innerparteilichen Fraktionskämpfen war. Ausschlaggebend hierfür dürfte gewesen sein, daß Ibsen, dessen Werk anlässlich seines 30. Todestages 1936 in mehreren Zeitungsartikeln gewürdigt wurde, fast schon Klassikerstatus erlangt hatte; der erst 1946 verstorbene Hauptmann dagegen bot, unter anderem durch seine umstrittenen Publikationen während des Dritten Reiches, immer wieder Anlaß zu heftigen Diskussionen. Aus der Korrespondenz der Reichsdramaturgie mit den Bühnen im Reich scheint hervorzugehen, daß offenbar in vorsichtiger Weise versucht worden ist, den Theatern besonders die frühen Stücke Ibsens zu empfehlen. Ein Schreiben aus dem Jahre 1938, in dem sich die Münchener Kammerspiele erkundigten, ob und welche Stücke von Ibsen gespielt werden können, beantwortete Schlösser dahingehend, daß er die „rein naturalistischen Stücke wie ‘Gespenster’, ‘Nora’ o.ä. [...] für augenblicklich nicht durchschlagskräftig“ hielt und legte der Intendanz nahe, „mehr und mehr den früheren Werken den Vorzug“¹⁶⁹ zu geben. Diese Aussage mag als Beweis dafür aufgefaßt werden, daß auch das offizielle Ibsen-Bild im Dritten Reich von jener Polarität geprägt war, die anhand disparaten Materials vor und nach 1933 bereits nachgewiesen werden konnte. Allerdings finden sich sonst nur in sehr geringem Ausmaße Belege für eine systematische Protektion der historischen und nationalromantischen Stücke Ibsens durch die Reichsdramaturgie. Die Skepsis gegenüber Stücken der realistischen Periode hingegen ist nicht zu übersehen.

Vor allem Ibsens „Gespenster“ bieten in dieser Hinsicht ein reiches Anschauungsmaterial. In den ersten Jahren deutet noch wenig auf das spätere Verbot des Werkes hin. Entsprechende Spielplanvorschläge, die noch erhalten sind, z.B. vom Stadttheater Memel¹⁷⁰ oder vom Stadttheater Meißen¹⁷¹, gingen glatt durch. Den Enthusiasmus einiger Redakteure und Theaterleute, die dem Stück wegen des Vererbungsthemas Aktualität und sogar eine Nähe zum Nationalsozialismus zusprechen wollten, teilten Schlösser und seine Mitarbeiter jedoch nicht.

Im *Völkischen Beobachter* war im August 1934 über die „Gespenster“ zu lesen:

167 BA, Akte R 55/20258, Bl. 155.

168 Vgl. BA, Akte R 55/20258, Bl. 220 ff.

169 Vgl. Petzet, *Theater. Die Münchner Kammerspiele 1911-1972*, München/Wien/Basel 1973, S. 270.

170 Vgl. BA, Akte R 55/20395, Bl. 33 f.

171 Vgl. BA, Akte R 55/20394, Bl. 93.

Des alten Zauberers Gespenster geistern wieder über die Bühne und zwar mit dem Scheine einer tagesnahen Daseinsberechtigung. Ist doch das Thema der Vererbung heute aktueller denn je. Wenn wir erschüttert die Folgen einer unverschuldeten Krankheit, worin sich die Sünden des Vaters am Sohne rächen, in dem Schicksal des jungen, lebensdurstigen Oswald Alving erleben, wer dächte da nicht dankbar an die segensreiche Einrichtung des Gesetzes zur Verhütung erbkranken Nachwuchses. Ibsens „erhobener Zeigefinger“ erhält also unbestritten einen neuen, praktischen Sinn. Wir müssen uns von den „Gespenstern“ immer wieder tief beeindruckt lassen, und das Mitleid wird in einem selten großen Maße in uns geweckt.¹⁷²

Bei diesem Artikel handelte es sich keineswegs um ein singuläres Phänomen, sondern um Aussagen, die zumal zu Beginn des Dritten Reiches - z.B. in Theaterkritiken - nicht selten anzutreffen waren. In einem Programmheft des Stadttheaters Stettin war 1933 zu lesen, daß die „Gespenster“ Ibsens „aktuell und zeitgemäß“ seien „wie nur ein Drama unserer Tage“. Der alte biblische Satz von den Sünden der Väter, die an den Kindern gerächt werden, werde in diesem Stück auf schreckliche Weise Wirklichkeit:

Das namenlose Elend, das sich daraus ergibt, ist vom Dichter geformt zu einer flammenden Anklage. Aber erst unsere Zeit hat sie gehört und ganz begriffen. Die Probleme der Vererbung werden erneut diskutiert, und im Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses hat der Aufruf Ibsens bei uns eine erste Erfüllung gefunden. Man könnte diesem Gesetz und den darin niedergelegten grundsätzlichen Erkenntnissen keine bessere Art der Popularisierung wünschen als durch die Darstellung von Ibsens „Gespenstern“ als Aufklärungswerk an allen deutschen Theatern.¹⁷³

Oswald Alvings metaphorische Aussagen angesichts des durch Feuer vernichteten Asyls („Ich verbrenne ja auch!“) werden in dem Beitrag kaum verhohlen als Empfehlung gedeutet, „unwertes Leben“ in ganz physischem Sinne zu vernichten. Ibsen wurde damit zum Bahnbrecher eines buchstäblich mörderischen Staatsapparates erklärt! Gedanken dieser Art mochten fast zehn Jahre später auch den bekannten Schauspieler René Deltgen dazu bewogen haben, sich mit dem folgenden Brief direkt an Goebbels zu wenden:

Verehrter Herr Reichsminister!

In Wien wird „Gespenster“ von Ibsen aufgeführt. Seit Jahren ist es mein Herzenswunsch einmal den „Oswald“ in diesem Stück zu spielen, das man in Bezug auf die Vererbungstheorie *großartig im nationalsozialistischen Sinne* inszenieren könnte. Die Volksbühne sucht eine Rolle für mich [,] und Herr Generalintendant *Eugen Klöpfer* wäre Ihnen ebenso dankbar wie ich, wenn Sie das Stück für die Volksbühne freigegeben würden.

¹⁷² *Völkischer Beobachter* [Münchener Ausgabe], 29. August 1934. - Auszüge aus diesem Artikel sind unter anderem in einem Programmheft des Theaters der Schauspielerin Agnes Straub zitiert worden, die mit einem jüdischen Kollegen liiert war und deshalb selbst immer wieder angefeindet wurde.

¹⁷³ Klaiber, Ibsens „Gespenster“ - heute?, in: *Die Theaterzeitschrift* [Stettin], Spielzeit 1933/34, H. 8, S. 62-64, hier: S. 63.

Mit herzlichem Gruß und Heil Hitler!
 Ihr ergebener
 [gez. Deltgen]¹⁷⁴
 [Hervorhebungen im Original]

Schlösser, der mit der Beantwortung des Briefes beauftragt worden war, ging auf dieses Ansinnen jedoch nicht ein und erteilte Deltgen eine höfliche Absage - „so bestechend auch eine Besetzung der Rolle des Oswald mit Ihnen gewesen wäre“¹⁷⁵. Generell enthalten die überlieferten Akten der Reichsdramaturgie keinerlei Hinweise darauf, daß Schlösser und seine Mitarbeiter Ibsens „Gespenster“ im Sinne einer nach 1933 virulent gewordenen Aktualität gefördert hätten.

Doch auch von einer prinzipiellen Ablehnung des Stückes konnte nicht von Anfang an die Rede sein. In einzelnen Fällen wirkte Schlösser sogar beruhigend auf Theaterleiter ein, die an der Zulässigkeit Ibsens Zweifel hegten. Voller Sorge wandte sich z.B. im Frühjahr 1936 der Intendant des Städtischen Theaters Nürnberg, Johannes Maurach, mit einem Brief an die Reichsdramaturgie. Ursache des Schreibens war ein Artikel im *Völkischen Beobachter* aus Anlaß des 50. Jahrestages der ersten deutschen „Gespenster“-Produktion 1886 in Augsburg. In dem vergleichsweise sachlichen und über weite Strecken aus den Augsburger Premierenkritiken zitierenden Artikel war unter anderem zu lesen, daß „Hendrik Ibsen“ [sic] eng „mit den jüdischen Schriftstellern Felix Philippi, Max Bernstein und Ludwig Fulda“ zusammengearbeitet habe¹⁷⁶. Diese Bemerkung dürfte, durchaus nicht ohne Grund, Maurachs Verunsicherung hervorgerufen haben. Schon die erwähnten Angriffe gegen Hauptmann wurden unter anderem dadurch legitimiert, daß man in ihm einen „früheren Judenfreund“¹⁷⁷ sah. Im Falle Ibsens teilte Schlösser dem Intendanten jedoch mit, daß gegen den zu diesem Zeitpunkt in Nürnberg vorbereiteten „Peer Gynt“ von seiten der Reichsdramaturgie „keine Bedenken“ vorlägen¹⁷⁸. Auch von Ibsens „Gespenster“ distanzierte er sich in diesem Zusammenhang (noch) nicht.

Die anfangs von Pragmatik, wenn auch kaum von Begeisterung dominierte Einstellung den „Gespenstern“ gegenüber sollte sich im Laufe der nächsten Jahre jedoch völlig ändern. Erhielt das Stück trotz seiner attestierten Nähe zum Naturalismus zunächst regelmäßig die Freigabe Schlössers, zählte es spätestens seit 1942 zu den Werken, die explizit als „depressiv“ erachtet wurden. Da die Reichsdramaturgie angesichts des Zweifrontenkrieges den Optimismus und die Moral des deutschen Volkes durch die „Gespenster“ gefährdet sah, „bat“ sie die Bühnen darum, das Stück nicht mehr aufzuführen. Die Hinweise auf den Krieg erhellen dabei den politischen Hintergrund dieser Entscheidung. Dem Intendanten in Nürnberg, der

174 Brief von René Deltgen an Goebbels, 13. Oktober 1942. BA, Akte R 55/20209, Bl. 115.

175 BA, Akte R 55/20209, Bl. 116.

176 Mayr, Unter Ausschluß der Öffentlichkeit. Die Augsburger Uraufführung der „Gespenster“ von Ibsen vor 50 Jahren, in: *Völkischer Beobachter*, [Münchener Ausgabe], 11. April 1934.

177 Vgl. Drewniak 1983, S. 202.

178 Vgl. BA, Akte R 55/20414, Bl. 111 f.

die „Gespenster“ im Frühjahr 1943 auf den Spielplan setzen wollte, teilte Schlösser beispielsweise mit:

Lieber Herr Intendant!

Auf Ihre Zeilen vom 24. März beeile ich mich, Sie zu bitten, von einer Aufführung der „Gespenster“ von Ibsen auch in Zusammenhang mit einem evtl. Gastspiel von Frau Käthe Dorsch abzusehen. Wenn seinerzeit den Wienern ausnahmsweise und letztmalig eine Einstudierung des Werkes noch zugestanden wurde, so war das immerhin vor länger denn Jahresfrist. In der Zwischenzeit sind meine Bedenken angesichts der totalen seelischen Beanspruchung der Öffentlichkeit nur noch größer geworden, so daß beispielsweise auch Köln von der Aufnahme dieses doch reichlich depressiven Werkes mit Erfolg abgeraten wurde. Ich hoffe, daß auch Sie sich meiner Argumentation nicht verschließen werden und bleibe mit

Heil Hitler!

Ihr Dr. Schlösser¹⁷⁹

Der Brief dokumentiert, daß sich in der Reichsdramaturgie ein Sinneswandel vollzogen hatte. Das Nürnberger Theater entschloß sich, wie nach einem Schreiben dieser Art kaum anders zu erwarten war, auf eine Inszenierung des Stückes zu verzichten.

Soweit es sich heute noch recherchieren läßt, wurde erstmals im Februar 1942 ein Theater aufgefordert, Ibsens „Gespenster“ nicht mehr auf den Spielplan zu setzen. Damals hatte das Grenzlandtheater Trier angefragt, ob „Bedenken“ gegen eine Aufführung des Stückes bestünden. Der Referent im Range eines Regierungsrates, Herbert A. Frenzel, beantwortete die Frage mit einem handschriftlichen „ja“; aufgrund der im weiteren telefonisch erfolgten Behandlung der Angelegenheit ist ein Antwortschreiben oder eine nähere Begründung nicht überliefert¹⁸⁰. Trotz dieses offensichtlich abschlägigen Bescheides kam es aber im März und April 1942 zu sechs „Gespenster“-Aufführungen in Trier. Kurze Zeit später wurde, wie schon aus Deltgens Bemerkungen und Schlössers Schreiben an die Nürnberger Intendanz hervorgeht, dem Burgtheater in Wien eine Aufführung der „Gespenster“ gestattet. Auch hier war dem Generalintendanten Lothar Müthel zunächst angezeigt worden, daß das Stück nicht gespielt werden solle. Daraufhin meldete sich am 9. Juli 1942 der Generalkulturreferent im Amt des Reichsstatthalters in Wien, Walter Thomas¹⁸¹, mit folgendem Fernschreiben bei Schlösser:

[...] erfahre soeben von generalintendanten muethel, dass „gespenster“ von ibsen fuer auffuehrungen gesperrt sind. burgtheater will „gespenster“ zu beginn neuer spielzeit herausbringen mit caspar und balser sowie kaethe dorsch, die mit ihrer neuen rolle eine entscheidende neue phase ihrer schauspielerischen bereiche beginnt. diese rolle wurde nach langen ueberlegungen fuer sie ausgesucht. regie fuehrt lothar muethel. wir sind eventuell bereit, auffuehrung ausser abonnement zu geben [...] ¹⁸².

179 BA, Akte R 55/20152, Bl. 264.

180 Vgl. BA, Akte R 55/20206, Bl. 123.

181 Vgl. auch dessen Erinnerungen unter dem Pseudonym W. Th. Anderman: *Bis der Vorhang fiel. Nach Aufzeichnungen aus den Jahren 1940 bis 1945*, Dortmund 1947.

182 BA, Akte R 55/20206, Bl. 127.

Aufgrund dieser Intervention gestattete Schlösser die Aufführung „ausnahmsweise“¹⁸³, die dann - wie von Wien selbst vorgeschlagen - außerhalb des Abonnements im kleineren Akademietheater über die Bühne ging. Der Goebbels-Biograph Helmut Heiber verweist darauf - allerdings ohne jede Quellenangabe -, daß der Reichsstatthalter in Wien, der ehemalige „Jugendführer“ Baldur von Schirach, mit dem Durchsetzen dieser Inszenierung in „Mäzenaten-Attitüde“ seine kulturpolitische Eigenständigkeit gegenüber dem RMVP behaupten wollte¹⁸⁴. Über dieses für das Dritte Reich typische Kompetenzgerangel hinaus muß jedoch das in der Korrespondenz anklingende Argument einer sehr guten Rollenbesetzung ernst genommen werden. Die oft genug deklamatorisch vorgenommene Abgrenzung gegenüber jedem „Starwesen“¹⁸⁵ verblaßte schnell zu ungläubiger Rhetorik¹⁸⁶, wie beispielsweise Briefe des Berliner „Volksbühnen“-Intendanten Klöpfer an seine Schauspielerin Luise Ullrich¹⁸⁷ zeigen, die sich ihre Rollen fast nach Belieben selbst aussuchen konnte. Im Zweifelsfall entschieden sich Goebbels und Schlösser eher für Wirkung und Qualität, wie sie sich überhaupt in vielen Bereichen von einer unflexiblen Festschreibung starrer ideologischer Positionen distanzierten. Die auch hier praktizierte „Großzügigkeit“ zielte natürlich nicht zuletzt darauf, bekannte Schauspieler durch gute Rollenangebote und eine „moderate“ Politik für das Regime einzunehmen. Selbst eigentlich mißliebige Stücke wurden bei entsprechender Besetzungsmöglichkeit gelegentlich aufgeführt; die „Gespenster“ sind ein prominentes Beispiel dafür.

Nach der Wiener „Gespenster“-Aufführung versuchten mehrere Provinzbühnen, das Stück zu inszenieren, so etwa die Theater in Bautzen und Koblenz. Schlösser riet jedoch, das Stück „während des Krieges nicht zur Aufführung zu bringen“¹⁸⁸. Im März 1944 wurden die „Gespenster“ ein letztes Mal vor Kriegsende am Deutschen Theater in Olmütz aufgeführt, ohne daß Einzelheiten in Zusammenhang mit dieser Inszenierung überliefert sind¹⁸⁹.

Auch Ibsens „Nora“ erfuhr im RMVP eine kühle Behandlung, die bis hin zum punktuellen Verbot einzelner Produktionen reichte. In diesen Fällen scheinen die Entscheidungen der Reichsdramaturgie auf Goebbels' persönliche Aversionen gegen das Stück zurückzugehen. Als der Direktor des Deutschen Theaters in Berlin, Heinz Hilpert, „Nora“ in seinem Spielplan-Konzept für die Saison 1941/42

183 BA, Akte R 55/20206, Bl. 128.

184 Heiber, *Joseph Goebbels*, Berlin 1962, S. 188 f.

185 Vgl. etwa Braumüller, *Freilicht- und Thingspiele. Rückschau und Forderungen*, Berlin 1935, S. 7.

186 So ist der Versuch unternommen worden, das als „zersetzend“ definierte „Startheater“ vom „Protagonistentheater“, einer „Spielart des komödiantischen Theaters“, abzugrenzen. Vgl. Ruppel, *Berliner Schauspiel. Dramaturgische Betrachtungen 1936 bis 1942*, Berlin 1943, S. 222.

187 Vgl. BA, Akte R 55/20297, Bl. 222.

188 BA, Akte R 55/20372, Bl. 472.

189 Ausgehend von den Interventionen der Reichsdramaturgie im Fall der „Gespenster“, behauptet Marc Boettcher in seiner Dissertation, daß „seit Mai 1941 [...] ein Aufführungsverbot für sämtliche Werke Ibsens“ bestand. Diese Aussage stützt sich auf keine Quellenangabe und entbehrt jeder Grundlage. Vgl. Boettcher 1989, S. 132.

ankündigte, schrieb Goebbels eigenhändig mit grünem Buntstift ein unmißverständliches „nein!“ an den Rand¹⁹⁰ der Vorschlagsliste. In Schlössers Antwortschreiben an Hilpert wird für diese Ablehnung keine Begründung gegeben; statt dessen heißt es lapidar:

Der Herr Minister hat von Ihrem Spielplanentwurf Kenntnis genommen. Er wünscht, daß die Pläne bezüglich Shakespeare und Shaw zurückgestellt werden. Zschokke und Ibsen sollen ganz fortfallen.¹⁹¹

Zuvor hatte Schlösser in einem Brief an Goebbels noch mit dem Argument für Hilperts „Nora“-Projekt geworben, daß an eine „Besetzung mit Hilde Krahl [...] gedacht“¹⁹² sei. Goebbels lehnte aber ohne Angabe von Gründen ab. Selbst der Hinweis auf eine der besten Bühnenschauspielerinnen jener Jahre blieb in diesem Fall also wirkungslos. Zwei Jahre später, im Mai 1943, konnte Hilpert seine Pläne dennoch verwirklichen. Er inszenierte die „Nora“ - tatsächlich mit Hilde Krahl in der Titelrolle - am Wiener Theater in der Josefstadt, dem er inzwischen ebenfalls als Direktor vorstand, und stellte diese Produktion zu Beginn der Saison 1943/44 auch an seinem Berliner Haus vor. Daß Hilpert die „Nora“-Aufführung doch noch ermöglicht wurde, ist Ausdruck der Widersprüchlichkeit der nationalsozialistischen Kulturpolitik, die in Einzelfällen auch die Reichsdramaturgie erfassen konnte. So wurde 1942 dem Theater der Stadt Straßburg zu verstehen gegeben, auf eine „Nora“-Produktion zu verzichten¹⁹³, doch noch für den gleichen Monat [!] sind Wehrmachtaufführungen des Stückes belegt¹⁹⁴. Diese Widersprüche lassen sich nicht restlos aufklären, finden eine Erklärung zum Teil aber darin, daß Ibsens „Nora“ bei entsprechenden Voraussetzungen - vor allem bei der Möglichkeit guter Besetzungen - gegen Ende des Krieges offenbar als weitgehend unproblematisches (d.h. nicht zu „depressives“) Unterhaltungsstück hohen Niveaus verstanden und entsprechend eingesetzt wurde.

Gelegentlich sahen sich Schlösser und seine Mitarbeiter veranlaßt, allzu eifrigen Parteigenossen zu widersprechen, die sich abschätzig über Ibsen äußerten. In einem dieser Fälle trat die Reichsdramaturgie einem Mitarbeiter der Landesstelle Hamburg des RMVP entgegen, der 1934 Anstoß an einer Produktion der „Wildente“ im Hamburger Schauspielhaus genommen hatte und einen entsprechenden Bericht an das RMVP sandte. Dort heißt es unter anderem:

Ferner noch soll erwähnt werden die Aufführung am 15. ds. Mts. [Mai 1934, UE] von Ibsens „Wildente“. Ich halte es für abwegig, in der heutigen Zeit ein Stück aufzuführen,

¹⁹⁰ Vgl. BA, Akte R 55/20278, Bl. 126.

¹⁹¹ BA, Akte R 55/20278, Bl. 139.

¹⁹² BA, Akte R 55/20278, Bl. 125.

¹⁹³ Referent Herbert A. Frenzel schrieb in seinem Brief an die Intendanz des Theaters vom 26. Juli 1942: „Von Ibsens ‘Nora’ verspreche ich mir nicht viel.“ Das Theater zog den Vorschlag daraufhin zurück. Vgl. BA, Akte R 55/20516, Bl. 352. - Ein anderer Aspekt der angesprochenen Widersprüchlichkeit besteht darin, daß Frenzel in demselben Jahr, in dem er sich von der „Nora“ nicht viel verspricht, an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin eine Dissertation über die Aufnahme des Werkes in Deutschland beendet und es im Untertitel eine „literarische Sensation“ nennt. Vgl. Frenzel 1942.

¹⁹⁴ Vgl. *Deutscher Bühnenspielplan*, Saison 1942/43.

welches in seiner Tendenz unserer Weltanschauung zuwiderläuft. - Ausgerechnet die „Wildente“ auf die Bretter zu bringen, dürfte tiefere Hintergründe haben, die nicht zuletzt zu suchen sein werden in freimaurerischen Bindungen des Leiters.¹⁹⁵

Auf diesen schwerwiegenden Vorwurf reagierte der auch als Dramatiker und Thingspielautor hervorgetretene Referent in der Reichsdramaturgie, Eberhard Wolfgang Möller, mit dem folgenden Schreiben:

Ich habe Ihren Gesamtbericht vom 15.5.34 dankend zur Kenntnis genommen. Ich bin freilich der Meinung, dass Ihre Ausstellungen [sic] an der „Wildente“ von Ibsen zu weit gehen. Das Stück kann in seinem Gesinnungsgehalt durchaus als historisches Dokument angesehen werden. Die Kunst des Baues und des Dialogs aber könnte auch heute noch für viele Schaffende lehrreich sein. Die Aufführung auf freimaurerische Bindungen des Leiters zurückzuführen, halte ich für unwahrscheinlich.¹⁹⁶

Das Adjektiv „unwahrscheinlich“ ersetzte das in einem Entwurf zu dem Brief zunächst noch vorgesehene Wort „Gespensterseherei“. Die dennoch deutlich ausgefallene Reaktion Möllers läßt erkennen, daß der Reichsdramaturgie daran gelegen war, ideologisch übermotivierten Funktionären auf lokaler Ebene nicht die Frage der Aufführung von Ibsens Werken zu überlassen. Andererseits hielt sich der Enthusiasmus der Reichsdramaturgie für die realistischen Werke Ibsens („historisches Dokument“) sehr in Grenzen. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß gerade die „Wildente“ noch im Mai 1944 als Ersatz für das wenig geschätzte Hauptmann-Stück „Einsame Menschen“ vorgeschlagen wurde, das der Bochumer Intendant Saladin Schmitt vor Evakuierten spielen lassen wollte. Mit der „Wildente“ zeigte er sich indes einverstanden; in einem Schreiben an Schlösser teilte er mit, daß er „mit grösstem Genuss“ an die Arbeit gehe¹⁹⁷.

In der Regel spiegeln die Maßnahmen der Reichsdramaturgie in Zusammenhang mit Ibsen-Stücken tägliche und im Verhältnis zu anderen Autoren unspektakuläre Praxis wider. Spielplanvorschläge aus dem Frühwerk Ibsens (einschließlich des „Peer Gynt“) wurden problemlos anerkannt. Abgesehen von den genannten Beispielen, insbesondere „Gespenster“ und „Nora“, scheinen geplante Ibsen-Inszenierungen durch Entscheidungen Schlössers (bzw. Goebbels') kaum verhindert worden zu sein. Der Ärger der Reichsdramaturgie über ein zu starkes naturalistisches Element in den Spielplänen führte allerdings gelegentlich dazu, daß einzelne Theater auf Ibsen-Stücke einigermmaßen „freiwillig“ verzichteten. Auf diese Weise kam z.B. eine Aufführung der „Stützen der Gesellschaft“ in Magdeburg nicht zustande¹⁹⁸.

Irritiert zeigte sich ein Schlösser-Mitarbeiter auch über die Ankündigung des Landestheaters Detmold, das das Ibsen-Stück „Die Frau vom Moor“ [sic] zur Aufführung bringen wollte. Hier jedoch stand weniger der Spielplanvorschlag in der Kritik¹⁹⁹.

195 BA, Akte R 55/20168, Bl. 72.

196 BA, Akte R 55/20168, Bl. 75.

197 Vgl. BA, Akte R 55/20315, Bl. 180 f.

198 Vgl. BA, Akte R 55/20390, Bl. 132 ff.

199 Vgl. BA, Akte R 55/20346, Bl. 11.

4.6. Strategien der Polarisierung

In einer erstmals 1940 erschienenen Schrift äußerte sich der Direktor des Theaterwissenschaftlichen Instituts der Universität Jena und Chefdramaturg am Deutschen Nationaltheater in Weimar, Otto C.A. zur Nedden, zum Werk Ibsens und dessen Bedeutung für den Nationalsozialismus. Er gelangte zu dem Urteil:

Von besonderer Bedeutung sowohl für das nordische Drama als auch für unsere Gegenwart erscheint zunächst das frühe Schaffen Ibsens, des Dichters der „Nordischen Heerfahrt“ bis zu „Kaiser und Galiläer“, d.h. also derjenige Teil aus dem Riesenbau seines Lebenswerkes, den man gemeinhin nicht unter dem eigentlichen Ibsen versteht [...] es ist sicher kein Zufall, daß uns Heutigen dieser frühe Ibsen weit mehr zu sagen hat als der spätere. Bei aller Bewunderung, die wir auch heute noch in künstlerischer und vor allen Dingen dramaturgischer Beziehung der „Nora“, den „Gespenstern“, der „Wildente“, „Rosmersholm“ u.a. zollen müssen, die Probleme einer Nora, Hedda Gabler, einer Rebekka West usw. sind nicht mehr die unsrigen. Um so mehr fühlen wir uns zu den urgermanischen Gestalten der „Helden von Helgeland“, zu den Konflikten der „Kronprätendenten“ und zu den Problemen des gewaltigen, die gesamten neueren religionsgeschichtlichen Problem-Dramen überschattenden „Kaiser und Galiläer“-Dramas hingezogen. Die „nordische Renaissance“ (Wiedergeburt nordischen Denkens und Fühlens), in der wir heute leben, scheint bei dem frühen Ibsen sogar mit dem Seherblick des wahren Genies für Jahrhunderte vorweg gedacht und gestaltet.²⁰⁰

Dieses in der Sekundärliteratur bereits mehrfach herangezogene Zitat gilt manchem Kommentator als Ausdruck der gewünschten und geforderten Ibsen-Auffassung im Dritten Reich²⁰¹. In der Tat finden sich hier, auf wenigen Zeilen zusammengedrängt, viele der Themen, die die Rezeption Ibsens zwischen 1933 und 1945 bestimmten. Zu nennen wären die nordische Herkunft des Autors, die „urgermanischen“ Gestalten seiner frühen Schaffensperiode, die konstatierte Antiquiertheit seiner realistischen Schauspiele oder die lediglich dramaturgischen Qualitäten seiner bekanntesten Werke.

Außerdem wird hier eine Rezeptionshaltung erkennbar, die nach den unterschiedlichen Schaffensphasen Ibsens differenziert. Diese bereits angesprochene Polarisierung erwies sich einerseits in bezug auf das Ibsen-Bild als kleinster gemeinsamer Nenner in der Kulturpolitik der diversen Fraktionen. Entscheidungen in Goebbels' Ministerium belegen diese Aufspaltung des Ibsen-Oeuvres ebenso sehr wie gelegentliche Äußerungen von Mitarbeitern der verschiedenen Dienststellen Rosenbergs. Die Position der letztgenannten Gruppierung kommt muster­gültig z.B. in einer Theaterrezension des Reichsstellenleiters im „Amt für Kunstpflege“, Waldemar Hartmann²⁰², zum Ausdruck. Sein Artikel zeugt andererseits davon, daß sich die Polarisierung im Dritten Reich in erster Linie als *Dis-*

²⁰⁰ Nedden, *Drama und Dramaturgie im 20. Jahrhundert. Abhandlungen zum Theater und zur Theaterwissenschaft der Gegenwart*, 2. verbesserte und erweiterte Aufl., Würzburg 1943 (= Das Nationaltheater, Bd. 4), S. 18 f.

²⁰¹ Vgl. etwa Friese 1976, S. XXI.

²⁰² Hartmann, langjähriger Redakteur des *Völkischen Beobachters*, interessierte sich für das „Nordische“ in der Kunstgeschichte und betonte den hanseatischen Einfluß auf exponierte Werke skandinavischer Kunst. Vgl. BA, Akte NS 8/242, Bl. 57 ff.

kursform durchsetzte und inhaltlich verschiedene Wege gehen konnte. Hartmanns Unterscheidung in einen „naturhaften“ Ibsen und einen „verfälschten Apotheker“ hatte - auch diese Variante der Ibsen-Polarisierung war möglich - eine Ehrenrettung der „Gespenster“ zum Ziel. Hartmann leitet seine Ausführungen mit einer Polemik gegen Georg Brandes ein und folgt hierin der antimodernen Ibsen-Tradition:

Urplötzlich war der große nordische Dramatiker (man lese bei Herrn Brandes nach) konstruktiv-dürr, grob naturalistisch und ichbezogen geworden, ein kleiner Apotheker, der die Welt mit knisternden Abführrezepten zu heilen gedachte. Nun, wenn er Apotheker war, so bezog er seine Kräuter aus seiner rauhen, nordischen Natur. Wäre sonst der bedeutendste nordische Tonschöpfer vor Sibelius aus ihm herausgewachsen, und hätte sonst ein Dietrich Eckart gerade auf ihn sein stärkstes dramatisches Werk gebaut? Wir sind es diesem größten, unerbittlichen Gegner der artfremden Pastor Manders-Ideale der Jahrhundertwende neben Nietzsche, der neben dem „Peer Gynt“ auch einen „Julian“ geschaffen hat, schuldig, ihn von diesen Anwürfen zu säubern; und das können wir nur, indem wir nicht den verfälschten „Apotheker“ und dem [sic] vom Karbolgeruch der Kliniken umsäuerten Ibsen, sondern den großen nordischen Tragiker auf die Bretter stellen.²⁰³

Auf der Grundlage einer Opposition „nordisch versus klinisch“ bevorzugte Hartmann Dramen wie „Peer Gynt“, „Kaiser und Galiläer“ und „Gespenster“. Im letzteren Fall bestand der gleichsam „gesunde“ Charakter des Stückes („Kräuter aus seiner rauhen, nordischen Natur“) darin, daß Frau Alving, eine der bedeutendsten „Mütter nordischer dramatischer Literatur“, es über sich bringt, nicht nur die verlogenen Ideale ihres Sohnes, „sondern auch sein Leben zu vernichten“. Sein Aufsatz verweist damit nicht nur auf ähnliche Publikationen vornehmlich zu Beginn des Dritten Reiches (vgl. Abschnitt 4.5.), sondern vor allem auf den Kontext der Menschenverachtung, in dem sich auch die Kulturpolitik im Dritten Reich bewegte. Ibsen wird für ihn zum „großen Gestalter der Tragödie ererbter Krankheit“; der rassistisch und persönlich vorbildhafte Ibsen sei damit nichts weniger als „richtungsweisend für ein gesundes Leben“²⁰⁴.

Wie dieses Beispiel zeigt, orientierte sich die polarisierende Aufteilung des Ibsen-Oeuvres häufig, aber nicht zwangsläufig und ausschließlich an Werkgruppen des Autors. Sie konnte je nach Perspektive oder Zugehörigkeit zu bestimmten kulturellen Zirkeln auch eine andere Gestalt annehmen. Die teilweise so widersprüchlich erscheinende Rezeption von Stücken wie „Gespenster“ oder „Peer Gynt“ veranschaulicht exemplarisch, daß sie sich umfassend an den Diskursen der Modernität und Antimodernität ausrichtete. Anhand des dramatischen Gedichtes „Peer Gynt“ konnten, wovon noch die Rede sein wird (Abschnitt 6.2.6.), die *negativen* Seiten des Kapitalismus ebenso aufgezeigt werden wie die ausschließlich *positiv* bewerteten Kräfte des „Seelischen“ (als einer dezidiert neo-metaphysischen Kategorie). Die „Gespenster“ wiederum ließen sich unter bestimmten Voraussetzungen - siehe Hartmann - als aufbauend, „nordisch“ und „tragisch“ lesen, konnten andererseits aber auch als Ausdruck der Zersetzung und des Abnormen oder als Beispiel

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

204 Ebd.

eines überwundenen Wissenschaftsideals gelten (vgl. Abschnitt 6.3.4.). Inwieweit ein Stück Präferenz vor anderen genoß, hing nicht selten davon ab, welchen Beitrag es in einer bestimmten historischen Situation zur Befriedigung antimoderner Bedürfnisse leisten konnte.

Die auffällige Bereitschaft zur Auf- und gleichzeitigen Abwertung verschiedener Werkteile Ibsens spiegelt eine Vorliebe der Zeit für Modelle der Dichotomie wider. Die vorgenommenen Polarisierungen differenzierten sich dabei vor allem nach den folgenden Funktionen aus:

1. Mit der Zweiteilung verband sich ein Bekenntnis zum geistes- und literaturgeschichtlichen Standort des Nationalsozialismus: eine Vorliebe für historische Dramen und nordische Stoffe stand dabei einer schroffen Ablehnung des Naturalismus gegenüber.
2. Darüber hinaus eignete sich die Polarisierung zur Darstellung und Legitimierung grundsätzlicher ideologischer Positionen: ein positivistischer, rationaler Ibsen, der Charaktere mit Hilfe der Psychologie quasi-mathematisch errechnete und angeblich ein Interesse an „Krankem“ und „Siechem“ zeigte, wurde verworfen zugunsten eines Schilderers kräftigen nordischen Geistes, der sich in einem antimaterialistischen Bezug zum „Schicksal“ kundtat.
3. Die Abwehr von „Krankem“ hatten die ansonsten oft als „naturalistisch“ gescholtenen Dramen mitunter auch selbst zu leisten: ideologisch gegen den Strich gelesen begannen sie allerdings mißliebig zu werden, sobald vermeintlich „depressive“ Wirkungen von ihnen ausgingen und - gerade im Krieg - eine Unterhöhlung der Moral der Theaterbesucher zu befürchten war. In diesen angespannten Zeiten wurden Ibsen-Stücke häufig nur noch nach ihren Unterhaltungsqualitäten bemessen, während allzu düstere Sujets (zu nennen sind hier vor allem die „Gespenster“) von den Bühnen ferngehalten wurden.

Es ist nun danach zu fragen, inwieweit die in diesem Kapitel herausgearbeiteten Ibsen-Bilder den Anforderungen der *Praxis* standhielten. Welche Stücke von Ibsen - und in welcher Frequenz - wurden tatsächlich aufgeführt (Kapitel 5)? Welche dramaturgischen Konzepte lagen den jeweiligen Inszenierungen zugrunde (Kapitel 6)? In welchem Verhältnis, so ist zu diskutieren, stehen Ideologie und Pragmatik zueinander, auch in bezug auf die verschiedenen Strategien der Polarisierung.

