

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: 8: Fazit
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: 04.05.2025

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

8. Fazit

Im Dritten Reich, so läßt die Sichtung des Materials zu diesem Thema schnell erkennen, wurde das Werk Henrik Ibsens auffallend rege zur Kenntnis genommen. Es mangelt zwar an einschlägigen Darstellungen in *Buchform*¹, doch behielt der Name Ibsens in Fachzeitschriften und in der Tagespresse eine erstaunliche Aktualität. Vor allem die eigentliche Domäne Ibsens, das Theater, nahm sich der Schauspiele des Norwegers in beachtlichem Umfang an. Insofern, d.h. im Hinblick auf die rein quantitative Seite der Rezeption Ibsens, schloß sich das Dritte Reich fast nahtlos an die Weimarer Republik an.

Mit Rücksicht auf die ideologischen Fixpunkte der nationalsozialistischen Kulturpolitik wäre im qualitativen Sinne eine Huldigung des „nordischen“ Künstlers, eventuell aber auch eine Ablehnung des „liberal“ und antimetaphysisch denkenden Naturalisten zu erwarten gewesen. Für beide Sichtweisen finden sich Belege. Während zahlreicher „Nordischer Wochen“, „Nordischer Zyklen“ etc. (so z.B. in Berlin, München, Hamburg, Flensburg, Weimar und Essen) wurden seine Dramen immer wieder aufgeführt. Im Zuge einer gelegentlich allerdings überschätzten „Aufnordnung“² des Theaterbetriebes sah man vor allem die frühen Stücke Ibsens gerne im Lichte der „germanischen“ Ahnenverklärung. Daneben wurde der Versuch unternommen, typisch „nordisches“ Gedankengut in Ibsens Werk hineinzulesen: eine angebliche Affinität zum „Führer“- oder Reichsgedanken (etwa in den „Kronprätendenten“) brachte dem Dichter mehrfach das zweifelhafte Prädikat „artgemäß“ ein. Dem positiv rezipierten „Magus“ des Nordens stand in Rhetorik und Praxis der weitgehend negativ beurteilte „Rechenmeister“ gegenüber, der seine Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft ohne Verweis auf Schicksal und Transzendenz, dagegen aber mit Hilfe psychologischer Analyse vorträgt. Nicht selten wurde Ibsen auch dafür gescholten, die Individualität seiner Protagonisten auf Kosten der „Gemeinschaft“ überbetont zu haben. In diesen Fällen wurde das Werk Ibsens undifferenziert dem Liberalismus des 19. Jahrhunderts zugeschlagen.

Mit den genannten Etiketten - „Magus“ und „Rechenmeister“ - verband sich häufig eine Aufteilung des Ibsen-Oeuvres nach Schaffensphasen. In der Sekundärliteratur der damaligen Zeit, gelegentlich auch in Verlautbarungen der NS-Kultusbürokratie, wurde dem Frühwerk Ibsens der Vorzug vor den als „naturalistisch“ ohnehin pejorativ bewerteten Gegenwartsdramen gegeben. In dieser Hinsicht knüpften die nationalsozialistischen Interpreten Ibsens an Traditionen an, die sich schon weit vor 1918 herausgebildet hatten. Allerdings handelt es sich bei der Beurteilung des Werkes nach zeitlichen Merkmalen, d.h. nach Phasen der künstlerischen Entwicklung Ibsens, um eine Form der Polarisierung, die ihr eigentliches

¹ Zwei auf deutsch verfaßte Bücher erschienen 1934 außerhalb des Reichsgebiets: Wethly, *Henrik Ibsens Werk und Weltanschauung*, Straßburg 1934; Horbach, *Ibsens Dramen als Erlebnisdichtung. Vorstudien zur Erkenntnis seines Weltbildes und seiner Weltanschauung*, Nijmegen 1934.

² Pitsch 1952, S. 242.

Kriterium überdeckt. Die gleichzeitige Auf- und Abwertung von Werkgruppen vollzog sich in allererster Linie nach den als „modern“ oder „antimodern“ konstruierten Funktionsweisen der Dramen Ibsens. In aller Regel entsprach dabei das Frühwerk Ibsens der gewünschten antimodernen Tendenz, die sich je nach Perspektive in verschiedene Richtungen ausdifferenzieren konnte (Ibsen als Bewahrer des Kulturerbes, als „nordischer“ Prophet in unsicheren Zeiten, als Verkünder eines Führer- und Reichsideals, als Antimaterialist und Kritiker des Rationalismus, als Gestalter von „Schicksal“, als potentieller Überwinder der bourgeoisen Interieursdramatik etc.). Doch ließen sich auch andere Zuordnungen vornehmen, in aller Regel in den bevorzugten diskursiven Bahnen der Dichotomie. Zeitungsredakteure oder Dramaturgen konnten z.B., mit Hinweis auf die vermeintliche Euthanasie-Thematik des Stückes, die zeitgemäße Ethik der „Gespenster“ rühmen. Nicht zuletzt szenische Interpretationen jedoch verwandelten mißliebige, ja zeitweise von der Reichsdramaturgie ausgegrenzte Dramen in akzeptable Bühnenliteratur. Ein Werk wie „Nora“, das bei Goebbels persönlich auf Ungnade stieß, ging verschiedentlich in kraß antimoderner Manier über die Bühne: die das Puppenheim hinter sich lassende Protagonistin strebte etwa ihrer eigentlichen „Natur“ als Mutter entgegen und desavouierte dabei ihr bei Ibsen komplex diskutiertes Emanzipationsprojekt. Diese radikale Umwertung des Stückes stellte eine der Möglichkeiten dar, es zur Aufführung zu bringen.

Ein Widerspruch der NS-Kulturpraxis bestand darin, daß das Frühwerk Ibsens (einschließlich des Doppeldramas „Kaiser und Galiläer“) von offizieller wie inoffizieller Seite zwar immer wieder als vorbildhaft angepriesen wurde, die Theater aber nur vergleichsweise selten auf diese Stücke zurückgriffen. Lediglich „Die Kronprätendenten“ wurden immerhin elfmal inszeniert. Gleichzeitig gehörten gerade die am heftigsten bekämpften Stücke wie „Nora“, „Gespenster“ und „Hedda Gabler“, von denen die beiden erstgenannten den Theatern zeitweise sogar vorenthalten wurden, zu den meistgespielten Dramen Ibsens im Dritten Reich. In der Aufführungsfrequenz wurden sie nur noch vom Ausnahmestück „Peer Gynt“ übertroffen. Einerseits ermöglichten - wie dargelegt - bestimmte, den Texten Ibsens aufgenötigte dramaturgische Konzeptionen die ideologische Verwertbarkeit dieser Stücke. Eine zweite Möglichkeit, diese Dramen zu spielen, stellten den Wortlaut Ibsens weitgehend respektierende Aufführungen im *historischen* Gewand dar. Dieser Inszenierungsmodus gründete lange auf einem stillschweigendem Kompromiß zwischen den Theatern und der Reichsdramaturgie. Offiziell zeigten die historischen Kostüme, die Möbel und Requisiten aus der Ibsen-Ära, daß die auf der Bühne dargestellten Vorgänge einer anderen Zeit angehörten, mithin als veraltet aufzufassen waren. Auf indirektem Wege riefen diese Inszenierungen, so betrachtet, die Leistungen des Nationalsozialismus in Erinnerung, der die Epoche des 19. Jahrhunderts nach eigenem Selbstverständnis „überwunden“ hatte. Andererseits konnte sich ein Theater durch die Wahl eines historischen Ambientes und die Betonung des zeitlichen Abstandes der ideologischen Auseinandersetzung weitgehend entziehen. Im Falle Ibsens entstanden auf diese Weise Produktionen, die die Texte nicht den Dogmen der Zeit unterordneten, sondern die Kunst der Schauspie-

ler und das Wort des Autors in den Mittelpunkt rückten. Diese Praxis, die sich vor allem für die Kriegsjahre dokumentieren läßt und spektakuläre Theaterabende wie die Wiener „Gespenster“-Aufführungen 1942 hervorbrachte, fand dabei zwar die Duldung, keineswegs aber den ungeteilten Beifall der offiziellen Stellen. Goebbels z.B. zeigte sich sehr beunruhigt darüber, daß die zunächst an den Theatern zu beobachtende Tendenz der historischen Kostümierung gegen Kriegsende auch auf den Film übergriff. Interessanterweise verbindet er diese Ausweichstrategie direkt mit dem Namen Ibsens, vermutlich aufgrund der beträchtlichen Zahl entsprechender Inszenierungen. Ende 1944 diktierte er in sein Tagebuch:

Im Film gehe ich nunmehr radikal gegen die Tendenzen vor, vor den harten Konflikten der Gegenwart in die Biedermeierzeit zu flüchten. Ich habe in letzter Zeit eine ganze Reihe von Filmen vorgeführt bekommen, die im ausgesprochenen Plüschmilieu handelten und in denen Probleme angesprochen wurden, die für uns moderne Menschen überhaupt nichts mehr bedeuten. Die Ibsen-Atmosphäre wirkt für Menschen von heute uninteressant, wenn nicht gar abstoßend [...]³

Die „großzügige“ und pragmatische Kulturpolitik, die Goebbels explizit walten lassen wollte, kannte also durchaus ihre Grenzen. Er dürfte verstanden haben, daß Aufführungen, die den geschichtlichen Abstand betonten, nicht automatisch als harmlos einzustufen waren; in einzelnen Fällen, so zeigt das Wiener Beispiel, konnten sie den aktuellen ideologischen Diskurs implizit verweigern und damit unterhöhlen. Dennoch ist nicht überliefert, daß Goebbels gegen Ibsen-Inszenierungen dieser Art einschritt.

Festzuhalten bleibt, daß die Diskrepanz zwischen einer Ibsen-Rezeption, die dem Frühwerk den Vorzug gab und einer Theaterpraxis, die stärker auf die bewährten Stücke zurückgriff, verschiedene Gründe haben konnte. Einerseits konnten Stücke wie „Ein Volksfeind“ oder „Nora“, in Maßen auch „Gespenster“, „Stützen der Gesellschaft“ und „John Gabriel Borkman“, den ideologischen Vorgaben in unterschiedlich manifester Weise angeglichen werden. Andererseits entdeckten die Theater die Möglichkeit, Ibsen unter dem Vorzeichen des Historischen auch dann aufzuführen, wenn einzelne Texte seines Oeuvres bei den Machthabern wenig Anklang fanden.

Von den insgesamt 18 Stücken Ibsens, die zwischen 1933 und 1944 auf die Bühnen gelangten⁴, nahm „Peer Gynt“ eine auch von den Nationalsozialisten selbst wahrgenommene Sonderstellung ein. Das Stück wurde in diesem Zeitraum annähernd 1200 mal aufgeführt und zählte damit zu den meistgespielten ausländischen Bühnenwerken während des Dritten Reiches. Die Popularität des „Peer Gynt“ ist nicht zuletzt einem Nationalsozialisten der ersten Stunde, dem Hitler-Freund Dietrich Eckart zuzuschreiben, dessen bereits 1912 erschienene Bearbeitung des Dramas die wichtigsten Rezeptionsvorgaben enthielt. Eckart verband ein Konzept der Ideologisierung mit einem Konzept der Sentimentalisierung. Seine Nachdichtung

³ Goebbels 1993-96, Bd. 14, S. 400 f.

⁴ Die Zählung beginnt mit der Saison 1933/34 im September 1933. In das Frühjahr desselben Jahres fällt die einzige Produktion des Doppeldramas „Kaiser und Galiläer“ (Bochum).

wird von einer typisch antimodernen Antithetik geprägt, die Peer als Mann, Christ und Übermensch in emphatischem Sinne auffaßte und analog seinen vermeintlichen „Feinden“ entgegengesetzte Eigenschaften zuwies. Die Trolle, den großen Krummen, Anitra usw. verleumdete er in den Kategorien des Weiblichen, Weibischen und Unchristlichen (= Jüdischen) und identifizierte die Figuren mit einem von materialistischen Attitüden geprägten Untermenschentum. Das sentimentale Element seiner Nachdichtung bestand in einer Akzentuierung alles Gemüthhaften und in der Betonung der Bühnenmusik Griegs. Die Theater im Dritten Reich übernahmen, wie sich an Regie- und Rollenbüchern sowie an zahlreichen Rezensionen nachweisen läßt, diese Perspektive weitestgehend und hoben auch das Unterhaltungselement des Stückes - ebenfalls im Sinne einer Romantisierung des „Peer Gynt“ - hervor.

In Anbetracht der hohen Aufführungszahlen sowie der parallel verlaufenen Rezeption des Stoffes in Film (1934) und Oper (1938) ist die Einschätzung von George L. Mosse, der in Peer Gynt nicht weniger als das „model for a Volk hero“⁵ sah, kaum von der Hand zu weisen. Ibsens „Peer Gynt“ bediente, zumindest in den Fassungen des Autors Eckart, des Filmregisseurs Wendhausen und des Komponisten Egk, mustergültig die Sehnsüchte und Bedürfnisse, die im Dritten Reich virulent waren. Peer als einen „Blockwart“ („konsentrasjonsleirvokteren“)⁶ zu verunglimpfen, wie es in einer norwegischen Nachkriegspublikation geschah, geht allerdings am Kern vorbei. An der Figur des Bauernsohnes läßt sich statt dessen in idealer Weise das Strukturmerkmal der „Heimkehr“ festmachen, das antimoderne und nationalsozialistische Befindlichkeit charakterisiert. In der Dichtung nach 1933 konnte z.B. „die alte Heimat Deutschland, das neue Reich im Osten, das Dritte Reich hier und jetzt“ das Ziel von mitunter aggressiv vorgetragenen Begehrlichkeiten darstellen. Bezeichnend dabei ist, so Ralf Schnell in einer an Bloch angelehnten Argumentation, daß die NS-Literatur den neuen, alten Ort in einem *ästhetischen* Prozeß zu etablieren trachtet. Sie gibt die ursprünglich utopische Dimension des Reichsgedankens preis, „indem sie ihn poetisch einzulösen sucht: durch Regression, die den utopischen Prozeß abschließt“⁷. Im Falle des „Peer Gynt“ bedeutet die „Heimkehr“ des fabulierenden Titelhelden zweierlei: nicht nur die Rückkehr zu einem vertrauten Territorium der „Heimat“, sondern auch Regression in einem engeren, psychogenetischen Sinn des Wortes und Überwindung eines Zwischenraumes, der in den Inszenierungen des Dritten Reiches unter dem Signum von Kapitalismus, Materialismus oder Triebhaftigkeit stand. Dabei erstaunt, mit welcher Genauigkeit die Interpretationen des „Peer Gynt“ auf den historischen Ort der Antimoderne und des Nationalsozialismus verweisen. Ibsens Peer setzt sich in vielerlei Hinsicht als ausgesprochen *moderner* Mensch in Szene, der als Unternehmer, Industrieller, Wissenschaftler und Kosmopolit zu reüssieren versucht und

⁵ Mosse, *The Crisis of German Ideology. Intellectual Origins of the Third Reich*, New York 1964, S. 26.

⁶ Haaland 1965, S. 18.

⁷ Schnell, *Dichtung in finsternen Zeiten. Deutsche Literatur und Faschismus*, Reinbek bei Hamburg 1998 (= rowohlts enzyklopädie 55597), S. 107. - Zur Bedeutung der „Heimkehr“ im antimodernen Kontext der Freischärler-Literatur (Ernst von Salomon etc.) vgl. Haß 1993, S. 122 ff.

schließlich im Rahmen eines megalomanen Projektes, das die Glanzleistungen der zeitgenössischen Ingenieurskunst weiterdenkt, die gesamte Sahara bewässern möchte. Doch vor den Konsequenzen seines Handelns schreckt Peer jeweils zurück; in einer Rastlosigkeit, die eben die Anwesenheit der Moderne indiziert, schlüpft er in immer neue Identitäten. Hieraus konstruieren die Interpreten, zumal Eckart und Egk, die ethische Kategorie des Gewissens, eine Auflehnung Peers gegen die Oberflächlichkeit der Welt, die ihn am Ende des Dramas zu einer *aktiv* betriebenen *Erlösung* disponiert. Die moderne Existenz Peers wird damit gleichsam religiös überformt, seinem Leben *post festum* Sinnhaftigkeit attestiert. Der Wunsch, Peer mit der Welt zu versöhnen, ihm eine verlorene Ganzheit zurückzugewinnen, spiegelt die Tendenz der Antimoderne, die Widersprüche und Bruchstellen der modernen Zivilisation mit den Mitteln einer Surrogatreligion zu überdecken (vgl. hierzu Abschnitt 1.3.), verblüffend korrekt wider.

Indem die Erlösung, um die sich Peer ausdrücklich verdient macht, so stark hervorgehoben wird, die Vereinigung Peers mit dem „Weib“ und der „Mutter“ Solvejg⁸ das Stück vom Schluß her gleichsam umsemantisiert⁹, wird im Sinne des amerikanischen Literaturwissenschaftlers Norman Holland ein „Identitätsthema“ der Zeit offenkundig. Im Umfeld des Nationalsozialismus artikuliert sich ein Verlangen nach Einheit und Harmonie, das in den Termini eines psychoanalytischen Modells einen regressiven Narzißmus sichtbar werden läßt. Im Abschnitt über die Bühnenrezeption des „Volksfeindes“ (vgl. Abschnitt 6.3.1.) konnte diese Haltung nur andeutend behandelt werden, doch ließe sich die Verortung des Nationalsozialismus, nicht zuletzt der Kulturproduktion dieser Zeit, systematisch auch im Rahmen psychologischer Kategorien leisten. Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte regte in diesem Sinne eine „Aufführungsgeschichte als Psychohistorie“ an, die zeigen könnte, wie Inszenierungen die vorherrschenden psychischen Probleme ihrer Ära reflektieren und mit ästhetischen Mitteln bearbeiten¹⁰. Eine umfassende Umsetzung dieses Konzeptes steht indes noch aus.

Auch in einer weiter gefaßten Perspektive läßt sich am meistaufgeführten Ibsen-Stück während des Dritten Reiches darlegen, wie antimoderne Vorstellungen die Modernität Ibsens unterdrückten, die schon in diesem frühen, 1867 erschienenen Stück evident ist. Nach der Hochzeit von Hæggstad befindet sich Peer Gynt, wie ganz ähnlich die gut zwanzig Jahre später entworfene Figur der Generalstochter

⁸ HU, VI, S. 241; SWV, II, S. 589.

⁹ Neben Eckart und Egk betont auch Gustav Kochheim in seiner irrationalen, als „evangelisch“ ausgegebenen Auslegung des „Peer Gynt“ (und des „Faust“) die Wichtigkeit des Schlußbildes: „Die einzelnen Stationen des faustischen wie des gyntischen Lebens gewinnen ihre Bedeutung erst von den großen Schlußszenen der Dichtung her [...]“. Kochheim 1934, S. 380.

¹⁰ Vgl. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen/Basel 1993 (= UTB 1667), S. 406 ff. - Ein Versuch, die Rezeption des „Peer Gynt“ im Dritten Reich unter vorwiegend psychohistorischen Gesichtspunkten darzustellen, lehnt sich unter anderem an die aktuelle Vorurteilsforschung an: Englert, Ibsen, nazismen og psykohistorien, in: Helga Kress (Hg.), *Litteratur og kjønn i Norden. Foredrag på den XX. studiekonferanse i International Association for Scandinavian Studies (IASS)*, Reykjavík 1996, S. 576-586.

Hedda Gabler¹¹, im Vakuum einer post-traditionellen Ordnung („post-traditional order“¹²), die ihn von seiner bisherigen Lebenspraxis abschneidet, ohne angemessene Alternativen bereithalten zu können. Peer verläßt den Hof seiner Vorfahren, um ihn kurz vor seinem Lebensende im Zustand der Verfallenheit vorzufinden. In der langen Zwischenzeit, die fast sein gesamtes Leben (und die Handlung des Dramas) umfaßt, eilt er von Ort zu Ort, ohne jemals das Gefühl von Verwurzelung und Sicherheit zurückzuerlangen, das die ersten Jahrzehnte seiner Existenz prägte. Das Motiv der nicht endenden Reise kann dabei als Ausdruck der Modernität aufgefaßt werden¹³. Peer flüchtet - wiederum wie Hedda - in eine Welt der Träume, die deutlich in Kontrast zur prosaischen Wirklichkeit steht. Eine *essentielle* Identität, so meint z.B. Errol Durbach, bleibt dem Titelhelden dabei verweigert. Die berühmte Zwiebelzene, die Eckart und viele Theater zu Umdeutungen veranlaßte, demonstrierte, daß Peers Persönlichkeit über einen Kern nicht verfüge. Ibsen erweise sich schon in diesem frühen Stück als „the Modernist poet of Nothingness“¹⁴:

Peer Gynt, even more than *Dantons Tod*, is the great Modernist store-house of Nothingness and the imagery in which such absence is projected: the void at the core of the onion, the blank imprint on the photographic plate, the coin stripped of identifiable currency, the burial place of the unnameable, and the dread of non-being explicit in Peer's cry „Har jeg ikke været - ?“¹⁵

Diese moderne Leere, gerade im Hinblick auf den Charakter Peers, wurde im Dritten Reich in der denkbar großzügigsten Weise mit Substanz aufgefüllt. Eckart hatte hierzu alle wesentlichen Vorarbeiten geleistet. Er stattete seinen Alter-Ego-Helden mit einer Reihe von wesentlichen Attributen aus, die ihn nachgerade als Verkörperung von Sittlichkeit und Idealität erscheinen lassen mußten. Er wird direkt den identitätslosen, mediokren Massenmenschen gegenübergestellt und nimmt damit den Status eines Ausnahmemenschen ein. Daß Eckart in Kommentaren zu seiner Arbeit nicht davor zurückschreckte, Peer als „Gottessohn“ zu titulieren, also eigene Größenphantasien auf eine von ihm konstruierte Figur projizierte, bestätigt dabei den narzißtischen Impetus antimoderner Kulturproduktion. Die Theater des Dritten Reiches folgten - von gelegentlichen Abweichungen abgesehen - seiner Konzeption bereitwillig. In der Oper Werner Egks ist Peers Identität ebenfalls deutlich von derjenigen der Trolle unterschieden; indem er über letztere einen „endgültigen Sieg“ davonträgt, wird seine Stärke, Willenskraft und Autonomie betont.

¹¹ In der Begrifflichkeit des Modernitätstheoretikers Anthony Giddens beschreibt Gjertrud Sæter den „male playboy“ Peer wie auch Hedda Gabler als *actors*, die die Regeln der bestehenden Gesellschaft negieren, daher diese nicht - wie die von ihnen zu unterscheidenden *agents* - als Strukturvorlage für eigenes, intentionales Handeln nutzen können. Vgl. Sæter, *Peer Gynt and Hedda Gabler: A Problem of Gender or a Problem of Modernity?*, in: Shafi Ahmed (Hg.), *Proceedings of the International Seminar & Workshop on Gender Issues in Ibsen's Plays*, Dhaka 1997, S. 62-69.

¹² Ebd., S. 64.

¹³ Vgl. ebd., S. 65.

¹⁴ Durbach 1994, S. 108.

¹⁵ Ebd., S. 115.

Auch in seinen übrigen Schauspielen, nicht zuletzt in seiner Gegenwartsdramatik, schilderte Ibsen Individuen, die mit dem Ziel der Freiheit und Unabhängigkeit einer erstarrten Gesellschaft den Rücken zuwenden, sich dabei aber sozial völlig isolieren. Die Ambivalenz der Moderne, die gesellschaftlichen Fortschritt nur auf Kosten einer individuellen Entfremdung zuläßt¹⁶, führt auffallend viele Protagonisten Ibsens zu einer Haltung, die Georg Lukács als „abstrakten Idealismus“ bezeichnet hat: der Entfernung von der Wirklichkeit und von einem integrativen Normsystem versuchen sie mit Monomanie und Pathos zu begegnen¹⁷, so daß Faktisches und Imaginäres von ihnen nicht immer zu unterscheiden ist¹⁸. Noch in verhältnismäßig milder Form beflößigt sich Nora Helmer dieser hohltönenden Rhetorik, etwa wenn sie beschwörend vom „Wunderbaren“ und schließlich vom „Wunderbarsten“ spricht. In aller Regel kaprizieren sich vor allem Ibsens *männliche* Akteure auf diese verbalen und nicht selten ins Theatralische prolongierten Bewältigungsversuche. Als Musterbeispiel kann hier in der Tat - wie Lukács schon 1920 erkannte - der Badearzt Tomas Stockmann gelten, der den Aporien der liberalen Gesellschaft mit vereinzelt auch im Dritten Reich registrierten „Selbstüberhebungen“ begegnet. Die für Ibsen typische Ambivalenz, mit der er seine Figuren ausstattet, zeigt sich in diesem Beispiel darin, daß Stockmann die Grundlagen der Gesellschaft zu Recht in Frage stellt, seinen individuellen Aufruhr aber nicht mehr in die Bahnen des sozialen Fortschrittes zu lenken vermag. Seine elitären Ansätze verselbständigen sich und richten sich schließlich gegen ihn selbst. Die ins Tragikomische spielende Pathetik, mit der Ibsens Figuren ihre Projekte vortragen, verhüllt dabei nur notdürftig deren Sprachlosigkeit, läßt generell erahnen, daß sachliche Lösungen zwischen den Konfliktparteien unmöglich geworden sind. Von dieser spezifisch modernen Problematik war jedoch in den Inszenierungen der damaligen Zeit nur selten etwas zu spüren gewesen. Ibsens „Nora“ gelangte - wie angedeutet - nicht nur in werknahen, historischen Aufführungen auf die Bühne, sondern wurde mehrfach auch reaktionären Geschlechterkonzeptionen unterworfen. Indem ihr eine einseitige Identität als treusorgende, opferbereite Frau und Mutter unterstellt wurde, die außerdem nach Auffassung einzelner Theaterleute auf einen „Führer“-Ehemann angewiesen war, schälte sich eine Möglichkeit heraus, Nora der „Gesellschaft“ der Partikularinteressen zu entreißen und der „Gemeinschaft“ einzuverleiben. Noch stärker machten sich diese Tendenzen in Produktionen des

16 Vgl. Rønning, Ibsen and the Ambivalence of Modernity, in: *Proceedings. VII International Ibsen Conference Grimstad 1993*, Hg. Center for Ibsen Studies, Oslo 1994 [Rønning 1994 a], S. 48-63, hier: S. 48; vgl. auch Rønning, Byen og hjemmene - Gesellschaft og Gemeinschaft - modernitet og tradisjon. En undersøkelse av noen tematiske sammenhenger i 1800-tallets europeiske litteratur og i Henrik Ibsens *Bygmester Solness*, in: Karin Gundersen / Hans H. Skei (Hg.), *Con amore. Festschrift til Arne Hannevik på 70-årsdagen 15.12.1994*, Oslo 1994 [Rønning 1994 b], S. 91-120.

17 Lukács nennt als Beispiele aus Ibsens Oeuvre Brand, Stockmann und Gregers Werle: „[...] die Zuspitzung auf Monomanie und die Übersteigerung der Abstraktion - der Idealismus wird notwendig immer dünner, inhaltsloser, immer stärker ein Idealismus 'überhaupt' - ist so groß, daß die Gestalten ganz an der Grenze der unfreiwilligen Komik wandeln [...]“. Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Form der großen Epik*, Berlin 1920, S. 107.

18 Vgl. Rønning 1994 a, S. 51.

„Volksfeindes“ bemerkbar. Die bei Ibsen mit komödiantischen Mitteln überzeichnete Figur des Badearztes erschien auf den Bühnen als jovialer Familienmensch, dessen Ausfälle gegen seine Frau und vor allem gegen den von ihm abqualifizierten „Pöbel“ seiner Heimatstadt größtenteils eliminiert wurden. Die engere Einbindung in die Familie verfolgte dabei zwei Ziele: im Gegensatz zu Ibsens Ausgangstext trat Stockmann unzweideutig als Sympathieträger auf; dadurch diente gleichzeitig die in den Inszenierungen etablierte hierarchische Familienstruktur als Muster für das im Dritten Reich favorisierte Gemeinschaftsmodell. Stockmanns „abstrakter Idealismus“ wurde so stark zurückgeschnitten, daß an seinen Fähigkeiten als „Führer“ von Familie und Gemeinschaft keinerlei Zweifel mehr bestanden. In den ersten Jahren nach 1933 wurde Ibsens Titelfigur ohne Umschweife als eben dieser „Führer“ anerkannt, in diesem Sinne auch dem Theaterpublikum vorgestellt. Manchen Kritikern gingen diese Konzessionen an die neuen Machthaber - aufgrund der zu offensichtlichen Manipulation des Dramentextes - allerdings zu weit.

Inszenierungen von „Nora“ und „Ein Volksfeind“, gelegentlich auch von „Stützen der Gesellschaft“ stellen ein Beispiel für die „Suggestion von Gemeinschaftlichkeit“¹⁹ dar, die vor allem bis Kriegsbeginn bewußt betrieben wurde. Ein Drama wie die „Kronprätendenten“, mit dem Thema der mittelalterlichen Reichseinigung Norwegens, schien diesen Zielsetzungen direkt entgegenzuarbeiten; entsprechend häufig gelangte es in den ersten Jahren auf die Bühne. Auch in diesem Fall legten Regisseure und Dramaturgen Wert darauf, die Glaubwürdigkeit des positiv interpretierten Helden, König Håkon, zu festigen. Zu diesem Zweck wurden die von Ibsens Text durchaus genährten Zweifel am Selbstverständnis des Monarchen, der die innovativen Aspekte seiner Einigungspolitik betonte, sorgfältig zerstreut. Die „Volksgemeinschaft“, die mit Hilfe von Produktionen dieses Schauspiels historisch affirmiert und legitimiert werden sollte, war darüber hinaus auf die negative Bestimmung ihrer Grenzen durch ständig erneuerte Hinweise auf innere und äußere Feinde angewiesen²⁰. Als Reflex dieser Praxis wurden in den meisten Inszenierungen der „Kronprätendenten“ Håkon und Skule strikt voneinander unterschieden, die im Text genannten Gemeinsamkeiten zwischen ihnen verschwiegen. Sie traten durchweg als Kriegsgegner und Anhänger verschiedener Prinzipien auf. Auch in dieser Hinsicht widersprach der Bühnentext der Vorlage Ibsens, dessen Poetik nicht nur, wie Joan Templeton richtig konstatiert, von einem „refusal of dichotomous gender“²¹ charakterisiert wird, sondern starre Oppositionen generell unterwandert. Dieser moderne Ansatz Ibsens wurde in vielen Inszenierungen ignoriert und in sein direktes Gegenteil verkehrt. So wie die „Undurchschaubarkeit des krisenhaften ‘Systems’“²² nach 1933 durch den verstärkten Einsatz von Stereotypen („der“ Marxist, „der“ raffende Kapitalist etc.) und Antinomien beseitigt werden sollte, wurde auch auf den Bühnen Komplexität gegen einfache Strukturen eingetauscht. Zu den beliebtesten Manövern gehörte es, das Figurenensemble zu polari-

19 Peukert 1982, S. 292.

20 Vgl. ebd., S. 293.

21 Templeton 1997, S. 329.

22 Peukert 1982, S. 292.

sieren und die Konflikte in einer Weise lesbar zu machen, daß sie ihre beunruhigende Widersprüchlichkeit nicht mehr entfalten konnten. Dichotome Strukturen kennzeichneten dabei nicht nur viele Inszenierungen der „Kronprätendenten“, sondern - wie bereits angedeutet - in hohem Maße auch Aufführungen des „Peer Gynt“ (Peer vs. Trolle), außerdem durchgängig die Bühnenversionen des „Volksfeindes“ und gelegentlich auch der „Nordischen Heerfahrt“.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Inszenierungspraxis im Dritten Reich von verschiedenen Faktoren geprägt war. Sobald Stücke Ibsens unter politischen Gesichtspunkten aufgeführt wurden, mißachteten die Regisseure die Modernität Ibsens, die mit Hilfe verschiedener Strategien ihrer Aporien beraubt wurde. An ihre Stelle trat ideologisch kontrollierte Transparenz und damit jene „Fraglosigkeit“, die Ulrich Beck zu den Merkmalen der Gegenmoderne rechnet (vgl. Abschnitt 1.3.). Daneben ist zu beachten, daß eine kalkuliert pragmatische Theaterpolitik der Nationalsozialisten Produktionen ermöglichte, die nicht primär politische Funktionen zu erfüllen hatte. In historisierenden Aufführungen konnten sich die völlig verschiedenen Zielsetzungen der NS-Kultusbürokratie (Erschließung von Qualitätsdramatik für die Theater) und einzelner Künstler (Verweigerung der ideologischen Auseinandersetzung) zeitweise treffen.

In den letzten Jahren ist wiederholt die „Doppelgesichtigkeit“ des Nationalsozialismus in das Blickfeld der Forschung geraten. Ein Bekenntnis zu ökonomischem und technischem Fortschritt verband sich, so wird immer deutlicher, in paradoxaler Weise mit einem starken Interesse an der Aufrechterhaltung traditioneller Welt- und Wertvorstellungen. In durchaus vergleichbarer Weise wird auch in den Texten Ibsens die moderne, profane Welt, an der die Protagonisten leiden, mit Hilfe verschiedener Abwehrmaßnahmen überformt. Diese Funktion erfüllt beispielsweise die bereits erwähnte pompöse Rhetorik, die rein sprachlich konstituierte Ersatzwelten entstehen läßt. Auch das dezidiert theatrale Spiel vieler Figuren verfolgt den meistens unbewußt bleibenden Zweck, der Wirklichkeit und ihren Herausforderungen zu entfliehen. Im Tagtraum bleibt das konstante, autonome Subjekt jeweils intakt; in den späten Stücken nimmt es mit Rekurs auf diverse mythologische Modelle zeitweise sogar grandiose Dimensionen an. Die Radikalität Ibsens besteht aber darin, daß er diese Formen des Selbstbetruges, unter anderem mit Hilfe seiner oft bewunderten Ironie, stets subtil demaskiert²³. Die Theater indes wählten in vielen Fällen den entgegengesetzten Weg: die Autonomie und Integrität des Subjekts wurden - wie besonders nachdrücklich am Beispiel des „Volksfeindes“ zu studieren ist - nicht unterhöhlt, sondern ganz im Gegenteil durch die Inszenierungen erst hergestellt. Eine komplementäre Taktik konnte darin bestehen, den Stücken (z.B. „Peer Gynt“) eine teilweise ins Religiöse gleitende Sinnhaftigkeit aufzuzwingen.

Die Modernität Ibsens wurde auf den Bühnen des Dritten Reiches kaum jemals angenommen oder gar weitergedacht. Großen Mut zur Auseinandersetzung mit den eigenen (z.T. von Theatralität und Inauthentizität geprägten) Traditionen bewiesen

²³ Vgl. Tjønneland, *Ibsen og moderniteten*, Oslo 1993, S. 14.

jedoch die Künstler des Jüdischen Kulturbundes in Berlin. In drei Ibsen-Inszenierungen zwischen 1934 und 1938 entlarvten sie mit erstaunlicher Konsequenz das Falschspiel einzelner Protagonisten und betonten die tragische Existenz von Gauklern wie Hjalmar Ekdal. Ibsens Theaterspieler - im doppelten Sinne - repräsentierten auf der Bühne des Jüdischen Kulturbundes in unterschwellig präsenten Subtexten immer auch jüdische Haltungen vornehmlich des 19. Jahrhunderts. Das jahrzehntelange „Leben in der Retorte“, das vielen Juden die Integration in die deutsche Gesellschaft vortäuschte, wurde dabei gründlich in Frage gestellt.

Die Produktionen des Jüdischen Kulturbundes setzten auf beklemmende, aber auch eindrucksvolle Weise die stolze jüdische Ibsen-Tradition in Deutschland fort. Gleichzeitig gaben sie einen Eindruck von der Not und Verzweiflung der Berliner Juden. Sie brachten in Erinnerung, daß ein barbarisches, unmenschliches Regime die Bedingungen für die Kulturproduktion dieser Zeit diktierte.